

Musikhochschule Luzern

Das 19. Jahrhundert und die Alte Musik

November 2004

Referat

Alois Koch

Meine Damen und Herren

Nicht nur weil Kirchenmusiker, Organisten und Oratoriendirigenten ja offensichtlich ausgewiesene Traditionalisten seien, faszinierte mich die Thematik „des Alten“ in der Kunst, insbesondere in der Musik, aber auch in der Architektur seit meiner Studienzeit. Dabei erinnere ich mich genau, dass damals – es waren die glorreichen 68er-Jahre – solches absolut verpönt war: Nur Unverbesserliche, Konservative, Weltfremde konnten Interesse an Palestrina und Neugotik haben, allenfalls war Bach gestattet und allenfalls liess man die raffinierten neugotischen Fertigstellungen an Bauwerken wie dem Kölner Dom oder am Münster Vezelay gerade noch gelten. Prof. Zürcher, bei welchem ich eine Vorlesung über kunstgeschichtlichen Historismus besuchte, entschuldigte sich zu Beginn, dass er dieses Thema überhaupt behandle.

Inzwischen hat sich einiges geändert: Keinem Architekten würde es heute verziehen, wenn er zugunsten eines Neubaus eine Kirche im „Alten Stil“ abreißen würde und spätestens seit Harnoncourt ist kein Stück „Alter Musik“ mehr von Wiederentdeckung sicher, ich habe ja im vergangenen September mit der Edition und Uraufführung einer *Vesper ad chorum Beronense* von P. Roman Hofstetter dasselbe Sakrileg begonnen.

Wenden wir uns deshalb eingangs kurz dem Phänomen und dem Begriff „Alte Musik“ zu

1. Zum Begriff „Alte Musik“ (Einleitende Bemerkungen)

Ich möchte mit einem kurzen Abschnitt aus dem Vorwort zu *Musik als Klangrede* von N. Harnoncourt beginnen, in welchem er die heutige Situation der Musik so umreisst:

Die totale Veränderung der Bedeutung von Musik ist in den letzten beiden Jahrhunderten mit zunehmender Geschwindigkeit von sich gegangen. Mit ihr Hand in Hand geht eine Veränderung der Einstellung zur zeitgenössischen Musik – ja, wohl auch zur Kunst im Allgemeinen: Solange die Musik wesentlicher Bestandteil des Lebens war, konnte sie nur aus der Gegenwart kommen. Sie war die lebendige Sprache des Unsagbaren, sie konnte nur von den Zeitgenossen verstanden werden... Sie musste immer wieder neu geschaffen werden, so wie die Menschen sich immer wieder neue Häuser bauen mussten, immer wieder der neuen Lebensweise entsprechend. So konnte man auch die alte Musik, die Musik der vergangenen Generationen, nicht mehr verstehen und nicht mehr gebrauchen.

Damit weist Harnoncourt auf jenen musikgeschichtlichen Paradigmenwechsel hin, der überhaupt erst zu einer Unterscheidung von „Alter Musik“ und „Neuer Musik“

geführt hatte, zu einer nicht bloss handwerklich-technischen Unterscheidung, sondern zu einem grundsätzlich neuen Musikverständnis. Auf die handwerkliche Unterscheidung (*prima prattica*, *seconda prattica*) werde ich gleich zurückkommen, ich möchte vorerst einfach sensibilisieren für das Erkennen dieses Vorgangs, dieses grundlegend neuen Musikverständnisses und sensibilisieren dafür, dass wir im 20. Jh. und auch im 21. Jh. diesbezüglich nachwievor Kinder des 19. Jh. sind (wie übrigens in vielem andern auch). Was sich geändert hat ist höchstens der Umstand, dass das 20. Jh. sehr bald zu einem technologisch-musealen Verständnis von „Alter Musik“ gelangt ist, ausgehend von der Wiederentdeckung alter Instrumente seit Curt Sachs (dem wissenschaftlicher Ahnvater der Instrumentenkunde) und Paul Hindemith (einer der kreativsten Promotoren bei der Aufarbeiten historischer Musik: z.B. Orfeo und Marienvesper von Monteverdi) bis hin zur Legion von Originalklang-Ensembles heute und zu einem historischen Musikverständnis, welches oft Form und Inhalt verwechselt. Andererseits hat das 20. Jahrhundert (das sei beigefügt) immer mehr über die Musik und den Klang hinaus gleich auch noch alte Rezeptionsmodelle von Musik (Affekt, Rhethorik, um nur die bekanntesten zu erwähnen) revitalisiert. Dass diese Wiederentdeckung und Revitalisierung der Musik von Machaut bis Mahler natürlich auch Kompensation für ein abnehmendes Vermögen zu genuin neuer relevanter und kommunikativer Kunst ist, dürfte wohl keine Unterstellung eines Kulturpessimisten sondern schlicht eine analytische Aussage zu Beginn des 21. Jh. sein – sie steht übrigens heute abend ausdrücklich nicht zur Diskussion.

Gehen wir nun diesem Paradigmenwechsel im musikalischen Bewusstsein etwas genauer nach

2. Der Paradigmenwechsel in der Rezeption von Musik zu Beginn des 19. Jh.

Der Ausgangspunkt für diesen Paradigmenwechsel fokussiert in einer simplen neuen Devise, zu finden in Heinrich Kochs *Musikalischem Lexikon* von 1802, wo Musik definiert wird als

die Kunst, die vermag durch Töne Empfindungen auszudrücken.

Natürlich hat diese Sicht der Dinge ihre Vorgeschichte, die bereits bei Monteverdi (Vorwort des V. Madrigalbuches) aufscheint. Doch liegt ein langer Weg von normiertem Affekt über die Kunst der musikalischen Rhethorik bis hin zu jenem Verständnis (das in naiver Form auch heute noch Gültigkeit hat), nämlich, dass Musik unmittelbarer Ausdruck von Empfindung in all ihren Facetten (Sentiment, Gefühl, Imagination, Gedanken) sei. Kein Wunder, entwickelt Hegel in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts eine entsprechende Aesthetik, gar eine Philosophie und Nietzsche zwei Generationen später gar eine Art Kunstreligion.

Dabei wurde die Musik unsterblich: Was vorher der Normalfall war, dass sich nämlich jede Zeit ihre Musik schuf und auch wieder zu Grabe trug (Ich erinnere hier nur an die pietätlose Bemerkung von Philipp Emanuel Bach über „die alten Zöpfe seines Vaters“ – gemeint war damit seine Musik), was also bis Mitte des 18. Jh. der Normalfall war, gehörte spätestens seit Mozart seinerseits der Vergangenheit an: Seit der Wiener Klassik wurde Musik nie mehr zur „Alten Musik“, mindestens dann nicht, wenn es sich um Kunstwerke und nicht um Gebrauchsartikel handelte, oft selbst in solchen Fällen nicht. Musikwerke, allen voran die Symphonien Beethovens

wurden zum Opus, zum Topos, oft auch zum Mythos und insofern durchaus auch zur Belastung, etwa wenn Schubert klagt: *Aber wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen*. Und wir wissen heute sehr wohl, wie sehr über der Geschichte der Symphonie einer ganzen Epoche der Schatten Beethovens lag, bis hin zu Bruckner und Brahms.

Das ist die eine Seite. Die andere ist diese, dass natürlich die Tradition der prima und seconda prattica schon in der Barockzeit und bruchlos auch im 19. Jahrhundert weitergeführt wurde. D.h. für bestimmte Situationen und Funktionen (etwa für Kirchenmusik) benutzte man den „strengen Stil“ (kontrapunktischer Stil, prima prattica) selbstredend, man versuchte sogar, ihn in aktuelle Formen der seconda prattica (von der Sonata bis zur Oper) zu übernehmen, ohne dabei das „Alte“ zu beschwören, es ging vorwiegend um Handwerk, wenn auch in diesem Falle wohl bewusst nicht auf bloss empfindsamer, sondern auch auf bewusst intellektueller Ebene. Aber nochmals – als historisches Verhalten interpretierte man dies vorerst nicht, auch nicht (oder noch nicht) die Tatsache, dass etwa Beethoven bereits mit 12 Jahren auf Bachs Wohltemperiertes Klavier aufmerksam wurde und dass Mozarts Bach-Erlebnis um 1781 bei ihm einen eigentlichen Schock auslöste. Unter vergleichbarem Schock musste Schubert gestanden haben, als er – noch im Todesjahr – sich bei Simon Sechter für Kompositionsunterricht (sprich: Kontrapunkt) anmeldete. Kurzum: Es herrschte ein latenter Stildualismus seit dem 17. Jahrhundert, ohne dass dies zu einer effektiven Auseinandersetzung mit „Alter Musik“ geführt hätte.

Diese Auseinandersetzung begann vielmehr ausserhalb der Musik mit der romantischen Wiederentdeckung der Antike, des Alten und eben auch der Alten Musik. Sie begann in diesem Moment, bzw. das Interesse für das Alte, für Alte Musik wurde in jenem Moment virulent, wo zeitgenössische Musik nicht mehr alt, sondern Bestandteil des künstlerischen Kanons und Repertoires wurde.

3. Die romantische Wiederentdeckung des Alten – auch in der Musik

Was Auslöser dieser romantischen Wiederentdeckung war, bleibe dahingestellt: Vielleicht stand sie im Zusammenhang mit der bürgerlichen Entdeckung des Reisens ab 1800, insbesondere natürlich in gelobte Land Italien, wo man auf Schritt und Tritt mit der Antike, aber auch mit der Kirchenmusik von Palestrina konfrontiert wurde; doch selbst dann musste der Sinn dafür erwacht gewesen sein und ich behaupte etwas spekulativ, dass dieser Sinn mit dem ebenso bürgerlichen Sinn von „Besitzen“ in Wechselwirkung steht. Ein neue Schicht entdeckt für sich „das Alte“ und ist fasziniert – für feudale Kreise dagegen war Tradition und Althergebrachtes seit jeher unreflektierter Bestandteil der Existenz und des Selbstverständnisses. Auf jeden Fall hatten diese Begegnungen mit alter Kunst in Architektur (hier verweise ich auf das Schlüsselerlebnis Goethes angesichts des Strassburger Münsters), in Malerei und Musik (in der Literatur übrigens erst später), hatten diese Begegnungen Inspirationsschübe zur Folge, die v.a. nördlich der Alpen von grösster Nachhaltigkeit waren (und das musikalische 19. Jh. ist ja wesentlich auf den deutschsprachigen Raum verpflichtet).

(P.S. aber auch architektonisch ist diese Nachhaltigkeit feststellbar, etwa in München wo eine quasi-Italianisierung durch Ludwig I stattfand, siehe z.B. die dortige die Ludwigstrasse)

Parallel dazu verlief die rasch um sich greifende Wiederentdeckung des alten Bach, die Joh. Friedrich Reichardt (ein Goethe-Freund) explizit mit dem Strassburger Erlebnis Goethes kombinierte; und der etwas gar relativierend nur als „Sängervater“ bekannte Hans Georg Nägeli aus Zürich war mit seiner editorischen Tätigkeit wesentlich an dieser Bach-Wiederentdeckung beteiligt, er veröffentlichte mit einer Reihe „Musikalische Kunstwerke im strengen Stil“ 1801 erstmals Bachs WT, dann die Kunst der Fuge und die Goldberg-Variationen und schliesslich gar die Erstausgabe der h-moll-Messe.

Wir haben zu Beginn des 19. Jh. also eine eigenartige Synthese und Gleichzeitigkeit der Entdeckung von Bach und Palestrina, der deutschen Kontrapunkttradition und der Tradition der alten italienischen Kirchenmusik. Beteiligt daran waren deutsche Dichter wie Wilh. Heinrich Wackenroder („Phantasien über die Kunst“, „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“), Ludwig Tieck, Komponisten wie E.T.A. Hoffmann, C.M. von Weber (*Bachs Erhabenheit und seine künstlichen kontrapunktischen Verflechtungen sind ein wahrhaft gotischer Dom der Kunstkirche*), Louis Spohr, Felix Mendelssohn u.a., Dilettanten und Enthusiasten (typisch für diese frühbürgerliche Zeit) wie etwa der Heidelberger Jurist Anton Fr. Justus Thibaut, der 1825 mit seiner Schrift „Über Reinheit der Tonkunst“ den Nerv der Zeit traf. Äußern tat sich dieses Phänomen vorerst in sich häufenden verbalen Statements und sehr bald auch in sog. „historischen Concerten“: schon früh, wenn auch unter andern Vorzeichen in der *Londoner Academy of Ancient Music*, in den Hauskonzerten des Baron van Swieten und in Veranstaltungen Otto Nicolais in Wien, in der Programmpolitik Felix Mendelssohns in Leipzig, interessiert beobachtet und kommentiert von Robert Schumann (er schreibt über diese „Historischen Konzerte“ von Mendelssohn 1840: *Wo uns endlich wahrhaft Neues geboten wurde, lauter Altes nämlich, war in einigen der letzten Concerte, in denen uns Meister von Bach bis auf Weber vorgeführt wurden. Ein Glück, dass unsere Vorfahren nicht etwa umgekehrt gedrehte historische Concerte veranstalten konnten, wir würden schlecht bestehen*). Am deutlichsten und folgenschwersten aber äusserte sich das Phänomen der Wiederentdeckung Alter Musik wohl im kompositorischen Verhalten einer ganzen Generation von Komponisten des 19. Jh. und darüber hinaus.

Doch bevor wir uns mit einigen Fällen praktisch auseinandersetzen, ziehe ich ein Zwischenfazit:

Die romantische Wiederentdeckung der „Alten Musik“ erfolgte in jenem Moment, als Musik nicht mehr alt werden konnte, sondern Vorbildcharakter für Künftiges annahm. Sie ging von einem sentimentalistischen Verständnis des Alten aus und entwickelte darauf abgestützt Sinn für Individualität und Entwicklung in der Geschichte, was wiederum zwangsläufig zu jenem Phänomen führte, was wir Historismus nennen.
(AK)

4. Die Integration „Alter Musik“ in das kompositorische Schaffen des 19. Jh.

Kompositorisch haben wir den geschilderten Vorgängen analoge Ansätze: Einerseits die kanonisierte alte Satztechnik (sie ist wertneutral und traditionell) und andererseits neu interpretierte, aus der Geschichte generierte Stilmittel, die ihrerseits wieder auf der Idealisierung von Epochen basieren und so in den Prozess der Autonomisierung der Kunst integriert werden.

Wenn also **Mendelssohn** in Berlin die Singakademie mit Werken von Palestrina dirigierte, kam jene „feierliche heilige Stimmung“ auf, welche die Romantik so suchte und liebte. Und als er 1829 jene legendäre Wiederaufführung der Bachschen Matthäuspassion tätigte, wird der Konzertraum des Chores, das klassizistische Gebäude der Singakademie zur Kirche: *Der überfüllte Saal gab einen Anblick wie eine Kirche: Die tiefste Stille, die feierlichste Andacht herrschte in der Versammlung, und man durfte mit wahrem Recht behaupten, dass ein besonderer Geist ein allgemeines höheres Interesse die Aufführung geleitet hat.* (Fanny Mendelssohn) – Romantik in Reinkultur, auf direktem Weg zur Kunstreligion Schopenhauers und Nietzsches.

Wenn er aber Paulus komponiert, adaptiert er mit historischem Bewusstsein einen von Bach übernommenen Bauplan und schafft mit diesem Bezug neue zeitgenössische Musik aus dem Geist der Vergangenheit

→ Choral, Rezitativ und Chor aus Paulus (3-5)

Wenn er – wiederum für die Berliner Singakademie – die Motette „Tu es Petrus“ schreibt, orientiert er sich (in romantisch-restaurativem Verständnis) stilistisch unmittelbar an Palestrina und evoziert einen zum Alt-Klassiker gewordenen Meister des 16. Jahrhunderts, ich möchte sagen, unreflektiert: Er erbaut quasi einen neugotischen musikalischen Dom in der Vorstellung, dass es für eine bestimmte Art von Kunst (hier für Kirchenmusik im engeren Sinne) keinen idealeren Stil gibt.

→ Motette „Tu es Petrus“ (Palestrinastil) Folie

Wenn er zeitgenössische Kirchenmusik schreibt, im konkreten Falle für den (noch heute bestehenden) Staats- und Domchor Berlin, verwendet er romantisch transponierte alte Stilmittel und integriert sie in seine eigene künstlerische Sprache, harmonisch, klanglich und formal.

→ Psalm 22 „Warum toben die Heiden“ (transponierte barocke Mehrchörigkeit: Favoritchor/Tutti) CD

Einen etwas anderen Ansatz tätigt **Louis Spohr** in seiner sog. Historischen Sinfonie von 1839. Hier wird das_Historische zum Programm (auch ein spezifisch romantisches Verhalten. Spohr, der sich in der Nachfolge von Haydn und Mozart verstand, hatte mit Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* 1806 den *strengen Stil* neu entdeckt und versuchte nun in dieser 6. Sinfonie mit Mitteln der Vergangenheit neue kompositorische Perspektiven für sich und für seine Zeit zu eröffnen. Wie spekulativ dieses Werk konzipiert ist illustriert schon die Satzfolge: Der 1. Satz thematisiert das Jahr 1720 und beruft sich auf Bach und Händel (ganz simpel mittels Fugen-Technik), der 2. auf 1780, bzw. Haydn und Mozart, der 3. auf Beethoven 1801 (sic!), und indem er im 4. Satz sogar „die allerneueste Periode“ (1840) zitiert, appliziert er seinen geschichtlichen Ansatz auch noch auf seine Zeit. Schumann war über dieses historisch-ekklektische Vorgehen nicht gerade begeistert (*Musik und Musiker*, 1854),

wobei seine Kritik auch Schumanns eigenes Bild über Bach und Händel treffend charakterisiert: *...der Bach-Händelschen (Annäherung im ersten Satz) fehle viel von der nervigen Gedrungenheit der Originalgesichter.*

→ Spohr, 6. Sinfonie, erster Satz (zuerst langsame Einleitung: typisch Spohr, dann „Bach“)

Schumanns eigene Historizität findet sich beispielhaft in seinen *Sechs Fugen* über den Namen Bach op. 60, in den *Vier Fugen* für das Pianoforte op. 72, in den *Sieben Klavierstücke* in Fughettenform und mittelbar im vierten Satz der *Rheinische Sinfonie* op. 97, wo eine Fuge den Kölner Dom symbolisiert; er war ursprünglich mit der Bemerkung versehen *„Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie“*

→ Fuge op. 60,1 Klavier (Zuzüger für Pedal)

Das romantischste Bach-Bild möchte ich Ihnen heute Abend keinesfalls vorenthalten, hören sie es zuerst, es dürfte nicht ganz unbekannt sein, auch wenn ich Ihnen hier die Originalfassung vorstelle:

→ Gounods Meditation Klavier

Natürlich **Charles Gounods** berühmtes „Ave Maria“ über Bachs Wohltemperiertes C-Dur-Präludium I. Mit Gounod dürfte der Bach-Kult im 19. Jh. wohl den Höhepunkt romantischer Überhöhung des musikalischen Historismus erreicht haben, mit epidemischen Auswirkungen: Es gibt kein Werk des 19. Jh., welches so zahlreiche Versionen kennt wie diese ursprünglich als *Méditation* herausgegebene Komposition, als *Méditation sur le 1er Prélude de Piano de S. Bach, composé pour Piano et Violon solo, avec Orgue ad.lib. (1853, Heugel)*; die Vokalfassung („Ave Maria“) fand ihre UA 1859 in der Fassung für Sopran, Violine Solo, Klavier, Orgel und Orchester.

Gounod war zu Beginn seiner Komponistenlaufbahn durch das Erlebnis Rom geprägt; er lernte Bach über Mendelssohn kennen, als er 1842 durch Vermittlung von Fanny Mendelssohn (bzw. der Familie Hensel) nach Berlin und Leipzig eingeladen wurde. Ob Gounods Bach-Bearbeitung so schlecht ist, wie ihr Ruf, bleibe für heute dahingestellt.

Kaum zu glauben, aber auch **Richard Wagner**, der „Zukunftsmusiker“ befasste sich ausführlich mit Alter Musik, auch mit Musik vor der Zeit Beethovens, explizit mit Palestrina und Pergolesi. Nicht nur verfasste er 1848 einen ausführlichen Artikel über die notwendige Reform der Kirchenmusik an der Dresdener Hofkirche (wofür er die Vokalmusik von Palestrinas „in ihrer ursprünglichen Reinheit“ reklamierte), er führte als Dresdener Hofkapellmeister in den Palmsonntagskonzerten u.a. die Bach-Motette „Singet dem Herrn“ und das „Stabat Mater“ von Palestrina auf (wofür er in seinen Erinnerungen bemerkt: *mit dem Schauer heiligster Andacht durchkostet und unbeschreiblich erhebenden künstlerischen Genuss gefunden*). Darüber hinaus war er im Besitz der Bach-GA, der *Musica Divina* von Proske (mit Motetten von Palestrina und anderer alter Meister), von Hasslers *Missa secunda* und von einigen Händel-Oratorien. Bezüge zur Alten Musik finden sich (in romantischem Sinne selbstverständlich in den Meistersingern (Choralszene im ersten Akt und Fugentechnik im Finale des zweiten), sowie am auffälligsten natürlich im Parsifal, ich nenne nur die leitmotivische Verwendung des sog. Dresdener-Amens und die darum herum aufgebaute historisch-feierliche (sakrale) Stimmung.

→ Dresdener Amen Klavier

Was **Johannes Brahms** anbelangt werde ich im Abschnitt Caecilianismus etwas genauer werden. Fürs erste sei hier festgestellt, dass Brahms in umfassendem Sinne von historischem Denken geprägt war, wobei seine Hinwendung zum Alten und Hergebrachten wesentlich auf der Aversion gegen die literarische „Veräusserlichung“ der Musik (ich erlaube mir diesen Ausdruck ganz bewusst und demonstrativ in Anführungszeichen zu setzen) beruhte: Stichworte wären da: Liszt, Berlioz und dann natürlich Wagner. Dabei war Brahms ein gründlicher Kenner historischer Musik, v.a. auch historischer Kompositionstechnik und stand insofern sehr bald in der Wiener Albrechtsberger-Tradition. Dies äusserte sich auch in seinem Kompositionsunterricht, wo er als Basis die Auseinandersetzung mit dem strengen Kontrapunkt verlangte. Seine Affinität zur Tradition in Form und Inhalt manifestiert sich überdeutlich und vielfältig in seinem Gesamtchaffen. Einige wenige Beispiele seien hier genannt: Die Haydn-Variationen für Orchester, die Klavier-Variationen über ein Thema von Händel, das an der Bach-Kantate BWV 150 sich orientierende Ciacona-Modell im letzten Satz der IV. Sinfonie, die (grossartige) Fugentechnik im Deutschen Requiem, seine Motetten usw. Man könnte bei Brahms von einer eigentlichen Wahlverwandtschaft zum Barock, besonders zur barocken *prima prattica*, sprechen, wäre da nicht auch seine romantische Affinität zur Vergangenheit – etwa in seinen Volksliedkompositionen – und sein geradezu wissenschaftlicher Zugang zu sämtlichen kompositorischen Techniken der Vorgänger von Palestrina bis Beethoven, der eine Art Parallele zum Akademismus darstellt, wie er in der bildenden Kunst ab der Mitte des 19. Jh. zu finden ist. Einen wunderbaren Einblick gibt da Anselm Feuerbachs Gemälde „Das Konzert“, welches ein unglaubliches Verständnis für historische Aspekte der Renaissance dokumentiert, bis hin zur Viola und Laute – es nimmt geradezu die spätere Ausweitung dieses historischen Akademismus in der Aufführungspraxis des 20. Jh. vorweg.

→ Anselm Feuerbach, Das Konzert Folie

Und damit kommen wir zur zentralen Frage, was den Historismus im 19. Jh. nun wirklich sei:

5. Was (also) ist Historismus?

Festgestellt haben wir bis anhin: Historismus ist ein Mehrfachbegriff: eine Denkform, gar eine Philosophie, ein Verhalten, ist auch (kompositorische, später auch aufführungstechnische) Praxis.

Der *Historismus als Denkform*, geht davon aus, dass Musik (übrigens auch in der Architektur) essentiell geschichtlich sei, dass jede Epoche ihre zeitlos gültigen Formen habe, die später nur noch degeneriert vorhanden sind, dass also für jede Gattung eine ideale, eine klassische Zeit besteht, die nicht mehr erreicht, sondern nur nachgeahmt werden kann. Die Entdeckungen der Ethnologie, dass es keine verbindliche Natur von Musik gibt, unterstützte diesen Historismus, diese Sicht der Geschichtlichkeit von Musik. Es überrascht denn auch nicht, dass im späteren 20. Jh., in der *Theorie der Neuen Musik* diese philosophisch-ästhetische Sicht der Musik zur herrschenden Denkform wurde. Adornos These von der Bewegung des Materials

bedeutet eine restlose Historisierung der Musik, eine Ablösung der „Naturgesetze“ durch geschichtliche „Bewegungsgesetze“. Der Berliner Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus hat eindrücklich auf diese Konsequenz hingewiesen.

Der *Historismus als Maxime* war die Voraussetzung dazu: Dies war ein romantisches Phänomen, ich möchte präzisieren: ein typisch bürgerlich-romantisches Phänomen (wobei übrigens darüber zu diskutieren wäre, ob „bürgerlich“ und „romantisch“ nicht in Vielen synonym zu sehen ist) – es war ein romantisches Phänomen diese Entdeckung und gleichzeitig Idealisierung des Alten in der Kunst. Und es war ein bürgerlich-demokratischer Ansatz, der darin auch bald den Sinn für Individualität und geschichtliche Entwicklung entdeckte. Damit aber war der Quantensprung vom Gusto einer Zeit (sei er französisch, deutsch oder gemischt) zum Personalstil, zum künstlerischen Opus, zur Klassifizierung und Kanonisierung von Musik ausgelöst – in der E-Musik sind die Halbwertszeiten dieser Quantensprünge im Verlaufe der Zeit immer kleiner geworden, selbst der Personalstil wird schliesslich verdächtig und Komponisten, die sich in ihren Werken wiederholen werden konsequenterweise dem nicht-relevanten Mainstream und dem Merkantilismus zugeordnet, analog der U-Musik.

Der *Historismus als Doktrin* geht von gleichen Voraussetzungen aus, nimmt aber sehr bald einen andern Weg. Ausgehend vom erwähnten Selbstverständnis, dass bestimmte Formen in einer bestimmten Zeit ihren Höhepunkt erreichen (etwa Palestrina in der Kirchenmusik); ausgehend von der Geschichtlichkeit der Werke, werden Stile für bestimmte Funktionen verbindlich: In der Baukunst die Gotik für Kirchenbau (es gibt nur wenige neugotische Profanbauten), in der Kirchenmusik Palestrina für alles, was als *Musica sacra* (übrigens auch ein Begriff aus dem 19. Jh.) gelten darf – ich werde darauf zurückkommen. Andere, spätere Konsequenzen des doktrinären Historismus finden sich in der Singbewegung zu Beginn des 20. Jh. und in vielen Werken des Labels „Neoklassizismus“. Dass dabei Einige ästhetische Knäuel entstanden, die bis heute nicht gelöst sind, zeigt wohl am deutlichsten Adornos radikale Verurteilung der Musik Strawinskys in seiner „Philosophie der neuen Musik“, die wie erwähnt auf der Linie des Historismus als Denkform fährt und somit keine Akzeptanz für die Unberechenbarkeit von Kunst aufbringt, welche unter jeglichen stilistischen Voraussetzungen vorhanden sein kann.

Historismus ist deshalb im Normalfall ein negativ besetzter Begriff, ein Sammelbegriff für sämtliche retrospektiven Tendenzen in der Musik des 19. (und 20.) Jahrhunderts, dies vor allem im Hinblick auf kompositorische Techniken. In der Architektur und bildenden Kunst ist heute das negative Vorurteil sehr viel relativer. So definiert der Kunsthistoriker Nikolaus Pevsner den Historismus wertfrei als jene *Haltung, in der die Betrachtung und die Benutzung der Geschichte wesentlicher ist als die Entdeckung und Entwicklung neuer Systeme oder neuer Formen der eigenen Zeit*. Und dass deshalb heute neugotische Kirchen nicht abgerissen, sondern renoviert werden, dass ganze Strassenzüge heute nach Kriegen und Zerstörungen selbstverständlich rekonstruiert werden, entspricht unserem aktuellen Zeitgefühl, ein Baron Haussmann (er prägte das Pariser Stadtbild im 19. Jh. völlig neu – verhielt sich dort also unhistorisch) hätte heute keine Chance. Und mit den Organisten könnte ich auf dieser Basis noch stundenlang über historischen oder nicht-historischen Orgelbau streiten.

Fazit:

Der Historismus als Aesthetik ist entweder philosophisch (bzw. spekulativ), sentimentalistisch oder dogmatisch. Von diesen Spielarten zu unterscheiden ist der wert-neutrale Historismus, wohl besser als Traditionalismus bezeichnet. Traditionalismus ist seit jeher ein musikalische Phänomen, eine stilistische Selbstverständlichkeit; er wird im 19. Jh. durch die Restauration von Stilen abgelöst und hält sich in der ursprünglichen Form der prima prattica oder als handwerklicher Kanon bis heute, mindesten noch im Kontrapunkt-Unterricht.

In der Musikgeschichtsschreibung (in der historischen Musikwissenschaft), sei sie nun vordergründig positivistisch oder spekulativ, ist der „objektive“ Historismus Selbstverständlichkeit, ja geradezu die Voraussetzung von Gewissenhaftigkeit (ganz im Gegensatz etwa zum führenden Musikwissenschaftler des frühen 20. Jh., Ernst Kurth, der Musikgeschichte im Gartenstuhl schrieb, ganz im Gegensatz auch zu musikgeschichtlichen Literaten, wobei ich hier nicht nur an Hildesheimer und sein Mozart-Buch denke)

Das Bild vom wissenschaftlichen Historismus insgesamt ist unscharf und der Begriff auch deshalb mehrdeutig, weil er von Philosophen, Theologen, Soziologen, Historikern, Kunsthistorikern und Musikwissenschaftlern in verschiedenem Sinne verwendet wird.

6. Vom Historismus des 19. Jh. zum „Historizismus“ des 20. Jh.

Wenn ich abschliessend – d.h. bevor wir uns nächstes Mal mit einer ganz spezifischen Ausprägung des Historismus, mit dem Caecilianismus befassen – wenn ich abschliessend noch einige Stichwort für die Fortsetzung des praktischen Historismus im 20. Jahrhundert anfüge, geht es mir v.a. darum, noch einen kleinen Beitrag zum heutigen Verständnis von Musik zu geben.

Sie erinnern sich: die Musik von Mozart und Beethoven wurde im 19. und frühen 20. Jahrhundert nie historisch, ihre Kompositionen wurden als „unvergängliche Werke“ Bestandteil des Repertoires. Dasselbe geschah mit früherer Musik, mit Palestrina, mit Bach. Sie wurden im wörtlichen Sinne konserviert.

Es überrascht denn auch nicht, dass, sobald es darum ging, Musik zu bewahren, das Alte zu bewahren, entsprechende Institute gegründet wurden: Konservatorien. Früher, als Musik funktioneller Bestandteil des Lebens und der Bildung war, zog man sich den notwendigen Nachwuchs in soziologisch-funktionellen Sängerschulen; bekanntestes Beispiel dafür heute noch ist wohl die Leipziger Thomasschule, wo seit Generationen tradiert wird, was in Kirche und Gesellschaft gebraucht wurde.

Mit der Entfunktionalisierung und gleichzeitigen Idealisierung der Musik wurde es notwendig, Konservierungsanstalten zu führen, Konzertlokale zu bauen, analog etwa zu Museen, und eben auch Konservatorien. Dabei überrascht es denn auch keineswegs, dass die Lehrpläne dieser Konservatorien bis in unsere Zeit praktisch unverändert blieben, von kosmetischen Anpassungen oder stilistischen Liftings einmal abgesehen. Und je nach Bedürfnislage florierten solche Häuser, oder eben nicht (das ist eine objektive Feststellung und hat mit real existierenden Vorgängen nichts zu tun). Auch dies ist übrigens eine Form des Historismus, weshalb sich die

derzeitige Hochschulentwicklung ja auch bemüht, den Puls der Zeit mindestens mitaufzunehmen.

Eine andere Form von Historismus (müsste man nicht gar von Historizismus sprechen), ist das wachsende Selbstverständnis, dass Musik vergangener Epochen nur spiel- und hörbar ist, wenn sämtliche Parameter wieder originalisiert, historisiert werden: Das Instrumentarium, die Spieltechnik, die Stimmung, die Sitzordnung und Besetzung, die Umgebung. Über die Grenzen dieses Historismus (Historizismus?) zu sprechen, habe ich mir nicht zur Aufgabe gemacht, der Hinweis, wie sehr hier von Seiten der Interpretation wie der Rezeption oft bestenfalls Oberflächenkultur betrieben wird, soll genügen.

Doch auch das kontinuierliche Aufrollen der Geschichte (von Hildegard von Bingen bis Karl Goldmark) dokumentiert, wie sehr der Historismus im 20. und 21. Jahrhundert nicht aufgehört hat, unser Verständnis von Musik und Kunst zu dominieren. Das hat nicht nur mit den spielerischen und hörmässigen Ansprüchen der Zeitgenössischen Musik zu tun, das hat vielmehr wesentlich mit unseren Wert-Vorstellungen zu tun: Vergangenheit an sich ist eine Qualität – sentimentalistischer, idealisierender Historismus also?

Lassen wir diese Fragestellung offen und nehmen wir abschliessend exemplarisch und symptomatisch den Kreislauf des Gregorianischen Chorals zur Kenntnis:

Entstanden als unmittelbare liturgische Kunst der Kirche wird er mit aufkommender Mehrstimmigkeit zur Basis der prima prattica für die abendländische Musikgeschichte, erhält im Verlaufe der Jahrhunderte seine jeweils zeitgenössische Ausprägung (z.B. die Metronomisierung im 17. Jahrhundert), wird am Ende des 19. Jahrhunderts historisch stringent restauriert, im 20. Jahrhundert aufführungspraktisch immer mehr entschlüsselt (Neumentechneik),– verliert parallel dazu seine eigentliche Funktion als Kirchenmusik und mutiert zur mystischen Unterhaltung (Mönche von Silo) oder zum Anstoss für neue Kompositionen und für zeitgenössische Improvisation (Gregorianik/Jazz CD „Kontraste“ der MHS Luzern).

Doch damit sind wir bereits mitten in einer Thematik, die ich gerne nächstes Mal an Hand des Phänomens Caecilianismus eingehender erläutern möchte

→ siehe Referat „Der Caecilianismus“