

Wagner, Schweitzer und die Moderne. Zur Situation der Musikanschauung um und nach 1900

von Wolfgang Krebs, Frankfurt/Main

- 1 -

Albert Schweitzers Präferenzen waren, was die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts anbetrifft, unverkennbar. Von Schweitzer stammt eine monumentale, durchaus vielbeachtete Monographie über Johann Sebastian Bach. Ebenso aber ist es für Schweitzers musikalisches Denken bezeichnend, daß der erste Komponist, der im Haupttext des Bach-Buches Erwähnung findet, nicht der Thomaskantor selbst, sondern Richard Wagner ist. [1] Schweitzers Äußerung, derzufolge der Beginn der Skizzierung des deutschen Bach-Buches in der Nacht nach einer *Tristan*-Aufführung 1906 in einem Bayreuther Hotel anzusetzen sei, [2] dokumentiert das Ausmaß seiner Wagner-Nähe, selbst noch über den Umkreis des Musikdramas hinaus.

- 2 -

Schweitzers Wagner-Verehrung besaß ihre persönlichen und, wie sich an seiner Bach-Monographie und deren ästhetischen Erwägungen zeigt, zweifellos auch originellen Gesichtspunkte. Die Wertschätzung Wagners enthielt indes, gemessen an der Zeit der Jugendjahre Schweitzers, durchaus überindividuelle Züge. Seit den achtziger, spätestens den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts hatte eine Wagner-Euphorie Platz gegriffen,

SEITE: 13

die weit über den deutschsprachigen Raum hinausreichte, mindestens zwei Generationen der Kunstinteressierten aller Art in ihren Bann schlug (Musiker ebenso wie Literaten, Dichter und Bildende Künstler, sogar Wissenschaftler und Psychoanalytiker) und erst während der Zeit des Dritten Reiches merklich abebbte. [3] Daß die Opernhäuser vorrangig Wagner-Aufführungen realisierten, war in der Zeit bis zum Ersten Weltkrieg und darüber hinaus selbstverständlich; nicht selten machten die Aufführungszahlen mehr als die Hälfte des Gesamtrepertoires aus. Die Akzeptanz Wagners (nach über dreißigjähriger Auseinandersetzung um dessen Werk und Künstlerpersönlichkeit) vollzog sich - wiederum

als allgemeiner Grundzug - unter Vorzeichen, die sich vermutlich von allen bisherigen künstlerischen Siegeszügen unterschieden. Elemente der schrankenlosen Hingabe, auf seiten der schaffenden Musiker, sogar der künstlerischen Selbstaufgabe, prägten das Bild einer zuweilen von Exaltation, höriger Jüngerschaft und Fanatismus nicht freien Grundhaltung. Zwar bleibt es gleichwohl richtig, daß das Ereignis Richard Wagner auf die Generation der Wende zum 20. Jahrhundert keineswegs in einheitlicher Weise wirkte; die Divergenz der Konsequenzen, die man um und nach 1900 aus Wagners Werk zog, steht dafür ein. Unterschiede in der Wagner-Perspektive der Nachgeborenen treten jedoch hinter der Tatsache zurück, daß man Wagner als epochales Ereignis auffaßte, an dem niemand, der Anspruch auf zeitgemäße Geistigkeit erhob, vorbeikam.

- 3 -

So ist denn auch Albert Schweitzers Hinwendung zu Wagner keine ausschließlich individuelle Entscheidung. Schweitzers Hinweis in seinen Lebenserinnerungen, Wagner-Aufführungen an der Straßburger Oper hätten ihm seit 1898 die Möglichkeit geboten, "*Wagners sämtliche Werke, natürlich außer Parsifal [...] gründlich kennenzulernen*", [4] markiert nur die professionelle Variante der Beschäftigung mit dem Bayreuther. Die emotionale Besetzung Wagners durch Schweitzer lag indes nicht weniger in der Tendenz der Zeit. Wagner, der Magier, Wagner, der Mystiker - die Zeugnisse der Rezeption des Künstlers par excellence als Faszinosum wuchsen um 1900 ins Unabsehbare. Schweitzer berichtet, er habe als Sechzehnjähriger erstmalig Wagner gehört: Die Aufführung des *Tannhäuser*, der er in Mülhausen beiwohnte, habe ihn derart überwältigt, "*daß es Tage*

SEITE: 14

dauerte, bis ich wieder fähig war, dem Unterricht in der Schule Aufmerksamkeit entgegenzubringen". [5] Die Grundlinien sind eindeutig und, bezogen auf die Zeit um 1900, überindividuell: Man ist nicht an Wagner 'interessiert' im banalen Sinne - Wagner schlägt in Bann, Wagner hebt aus dem Alltag heraus, Wagner überwältigt. Ein Moment rückblickender Stilisierung mag in Schweitzers Schilderung sicherlich abzurechnen sein. Denn sie ähnelt in manchen Punkten der Erzählung, die Thomas Mann mit seiner Romanfigur Hanno Buddenbrook verknüpfte. Von dem eher äußerlichen Sachverhalt abgesehen, daß es sich um eine *Lohengrin*-Aufführung handelt, die Hanno in Entrückung versetzt, kehren die Motive der Überwältigung, der Entrückung aus dem Alltag und, in der Folge hiervon, die Vernachlässigung schulischer Pflichten wieder. [6] Unbezweifelbar aber ist das Bekenntnis eines elementaren Erlebnisses, anstelle eines bloßen Genusses der Kunst, allein deshalb, weil der Kontakt zu Wagners Musik auch außerhalb der Romanwelt ähnliche Erlebnisse zeitigte: etwa bei Gustav Mahler und vielen anderen, selbst bei Claude Debussy.

- 4 -

Die Auswirkungen des Wagner-Erlebnisses sind verschiedentlich bereits untersucht worden, ebenso

manche Charakteristika von Schweitzers Denken über Musik bzw. die Folgerungen im Hinblick auf seine Aufführungen und seine Organistentätigkeit. [7] Spuren dieses Einflusses manifestieren sich zuweilen auch dort noch, wo Schweitzers Schriften nicht in einem direkten Zusammenhang mit Wagners Person und Werk stehen. Dennoch enthielte die Auffassung, Schweitzers Musikdenken sei ausschließlich durch die Begegnung mit Wagners Gedankenwelt geformt worden, eine unzulässige Verkürzung. Überdies wäre es falsch, Schweitzers Wagner-Nähe um 1900 umstandslos jenes Moment des Rückwärtsgewandten zu unterstellen, das dem Wagnerianismus vereinzelt schon vor dem Ersten Weltkrieg, verstärkt dann in der Zwischenkriegszeit und nach 1945 anhaftete. Wagner repräsentierte damals die Modernität - eine Modernität, von der manche Musikwissenschaftler wie Schweitzers Lehrer Jacobsthal nichts wissen wollten [8] -, und die Beschäftigung mit ihm galt als aktuell, wiewohl sie dann zahlreiche theoretische und praktisch-künstlerische Epigonalismen erzeugte. Aktualität in diesem

SEITE: 15

Sinne kommt zahlreichen Elementen des Schweitzerschen Denkens über Musik zu. Modern darf Schweitzers Tendenz zum Gesamtkunstwerk genannt werden - modern seine Beziehungen zum *symbolisme*, auch die synästhetischen Aspekte seiner Musikanschauungen. Doch ist hier nicht der Ort, Schweitzers Ästhetik in ihrer Gesamtheit auszubreiten. [9] Im folgenden seien einige Spezialfragen näher untersucht, die gleichwohl in besagten größeren Kontext der Frage nach Wagner und der Moderne gehören. Hierbei soll es auch nicht nur darum gehen, ausschließlich Musikanschauungen einzubeziehen, die auf Schweitzer wirkten oder deren Wirksamkeit von ihm selbst ausgegangen sein mag. Entsprechungen des Denkens über Musik, die nicht notwendig direkte Abhängigkeiten anzeigen, enthalten ebenfalls Hinweise auf zeitverhaftete Aktualitäten. Bestimmte Gedanken, die nach 1900 mehr oder weniger unabhängig voneinander formuliert wurden, verhalten sich zur Musikanschauung Schweitzers verblüffend analog. Und schließlich erweist eine Analyse der Schriften Schweitzers zur Musik, daß sie auch gedankliche Substrukturen besitzen, die gleichfalls ihre Parallelen in zeitgenössischer Musikästhetik, Theorie und Philosophie besitzen.

I.

In den Auseinandersetzungen um den Gehalt von Musik lebte um 1900 die traditionelle Streitfrage der ästhetischen Berechtigung von Programmmusik wieder auf. Den Unterschied zwischen 'malender' und 'rührender' Musik kannte bereits die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Im 19. Jahrhundert konkurrierten, unter

dem Vorzeichen des Form-Inhalt-Problems, die Auffassungen zur Musik als programmatisch oder poetisch fundierte

SEITE: 16

bzw. als reine, absolute Tonkunst. Daß ein analoger Streit in den Jahren nach 1900 neuerlich ausgetragen werden konnte, hatte auch damit zu tun, daß mit den Symphonischen Dichtungen eines Richard Strauss, aber auch den Symphonien Gustav Mahlers Werke von Rang existierten, an denen sich das Ringen um die ästhetische Legitimität programmatisch fundierter Musik entzünden konnte. Mehr noch: Wagner hatte die Komponisten des Fin de siècle gelehrt, daß Musik mehr sei als bloß tönendes Phänomen.

- 6 -

Schweitzers Stellungnahmen zur Programmmusik sind daher, bezogen auf ihre eigene Zeit, nicht die Reminiszenz an längst ausgefochtene Streitfragen, als die sie rückblickend wirken. In seinem Bach-Buch benannte Schweitzer die seiner Ansicht nach aktuellen, ja überhaupt die eigentlichen Probleme der Tonkunst: Tonmalerei, Schilderungsmusik, Programmmusik, Zusammenwirken der Künste und anderes mehr. [10] Und das Werk des Thomaskantors galt ihm gerade darum als "modern", weil es

"aus der natürlichen Unbestimmtheit der Tondarstellung kraftvoll herausstrebt und darauf ausgeht, die Dichtung, der sie zugehört, auf den höchstmöglichen Grad musikalischer Evidenz zu bringen." [11]

Dementsprechend wandte sich Schweitzer, hierin Wagners *Oper und Drama* verpflichtet, gegen die absolute Musik. [12] Und die Bach-Interpretation fügt sich in den Kontext einer musikalischen Hermeneutik, die Schweitzer trotz unverkennbarer Unterschiede den Bemühungen Hermann Kretzschmars und Arnold Scherings vergleichbar macht [13] - einer Musikanschauung mithin, die den Gedanken der reinen, absoluten Tonkunst zurückwies und versuchte, den Gehalt der Musik durch bildhafte Beschreibung zu erfassen. Später unternahm Schering den Versuch, vermittels einer eigenen Methode musikalische Hermeneutik streng wissenschaftlich zu begründen. [14]

SEITE: 17

- 7 -

Die Diskussion über Programmmusik und musikalischen Gehalt krankte um 1900 jedoch an Einseitigkeiten, die sich auch in Schweitzers Schriften fühlbar machen. Dazu zählten schon die Unwägbarkeiten im Urteil der Beteiligten, was Programmmusik überhaupt sei. Otto Klauwell, prominenter Gegner der programmmusikalischen Richtung, rechnete kurzerhand nur solche Musik zur Programmmusik, die ohne

programmatische Fundierung nicht sinnvoll rezipierbar wäre. [15] Anders gesagt: Klauwell 'bewies' den Mangel an rein-musikalischer Sinnhaftigkeit der Programmmusik dadurch, daß er besagten Mangel zum Definitionskriterium von Programmmusik machte. Derartige Gedankenführungen nennt man gemeinhin *petitio principii*, eine Erschleichung des Beweisgrundes. [16] Daß Schweitzer von solchen Denkschemata nicht frei war, zeigen diverse Stellungnahmen, die nichts anderem als dem Versuch dienten, Bach vom Odium der Trivialität freizuhalten. Zwar lag Schweitzer der Gedanke fern, Bildlichkeit und Deskription bei Bach möglichst gering anzusetzen; Kritiker des Bachbuches bemängelten sogar die übertriebene Hervorkehrung des Malerischen bei Bach durch Schweitzer. [17] Aber der Autor trug, augenscheinlich eher ungewollt, mit dazu bei, einen pejorativen Begriff des Programmmusikalischen zu tradieren. Beispielsweise äußerte sich Schweitzer zu der, wie er es nannte, "*naive[n] Programmmusik*" der alten und neuen Zeit, also der ausschließlich malenden, nicht vertiefenden Musik. [18] Wenig später schrieb Schweitzer, Bach und Wagner hätten es unternommen, den dichterischen Gedanken in der Musik sich verwirklichen zu lassen, und beide lehnten somit "*in ihren Werken jegliche Programmmusik, d. h. jegliche naive Darstellung der Dichtung ab.*" [19] Damit assoziierte Schweitzer, kaum anders als die Gegner der Programmmusik, diese selbst mit der bloß bildlich-realistischen Nachzeichnung. Und wie eine Ehrenrettung klingt Schweitzers Formulierung, niemals werde bei Bach "*Tonmalerei aufdringlich*" eingesetzt. [20] Die Implikationen solcher Aussagen sind eindeutig: Programmmusik sei naiv und erschöpfe sich in aufdringlicher Tonmalerei [21] - ein Verdikt, welches die 'weiterdichtende Absicht' der Programmmusik seit Liszt verkennt und in der Unterstellung, in ihr herrsche naive Malerei vor, nicht einmal in Richard Strauss' *Alpensymphonie* eine hinlängliche Stütze findet.

SEITE: 18

- 8 -

Die Tatsache, daß Schweitzer trotz seiner gegen die absolute Musik gerichteten Ästhetik auch implizite Invektiven gegen die programmmusikalische Richtung unterliefen, erscheint indes weniger durch einen Mangel an gedanklicher Durchdringung auf seiten des Autors begründbar, als vielmehr mit einer spezifischen Konstellation, die der Programmmusik nach 1900, trotz ihrer Aktualisierung durch Richard Strauss, nicht förderlich war. Zum einen partizipierte Schweitzer, wie sogleich zu zeigen sein wird, an einer religiösen Auffassung von Musik, die sich seit dem 19. Jahrhundert gegen das tonmalersche Element in der Musik richtete. Zum anderen befand sich, wie dann auch die weitere musikgeschichtliche Entwicklung aufweisen sollte, die Ästhetik der Programmmusik eigentlich schon auf dem Rückzug. Nach dem Ersten Weltkrieg betrachtete man die Verbindung von Musik mit 'fremden' Ideengehalten zunehmend als Überfrachtung. Der Vorwurf des naiv Malenden war - vorurteilsbehaftet, wie auch immer - nur die Teilerscheinung einer Kritik, die unter dem Vorzeichen von Neoklassizismus und Neuer Sachlichkeit zur Dominanz aufstieg.

II.

- 9 -

Arthur Schopenhauer zählte zu den einflußreichen Philosophen des frühen 20. Jahrhunderts. Die starke Rezeption der *Welt als Wille und Vorstellung*, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzte, war nicht ursächlich mit dem Siegeszug Wagners verknüpft. Dennoch zeitigte die Konversion Wagners zu dem pessimistischen

SEITE: 19

Philosophen und dessen Ästhetik Folgen: Diejenigen, die Wagners Schriften lasen und seine Musikdramen schätzten, kannten im allgemeinen auch die Werke Schopenhauers. Dies trifft auch auf Albert Schweitzer zu, wiewohl bei ihm auch unabhängig von Wagner ein Interesse für die Schopenhauersche Philosophie existierte. [22]

- 10 -

Zunächst hat es allerdings den Anschein, als bestünden nur wenige Gemeinsamkeiten zwischen Schopenhauer und Schweitzer. Das pessimistische Weltbild des Philosophen war dem religiös-ethischen Schweitzers letztlich entgegengesetzt, obwohl die Begründung der Ehrfurcht vor dem Leben, mithin der berühmte Kernpunkt des Schweitzerschen Denkens, nicht ohne die Kenntnisnahme der Philosophie Schopenhauers gedacht werden kann. [23] Mehr noch aber dürften die spezifisch musikästhetischen und -philosophischen Unterschiede ins Gewicht gefallen sein. Schopenhauer war ein Befürworter der absoluten und ein Verächter der malenden Musik. [24] Der Philosoph bezeichnete die musikalische Malerei, wie sie ihm bei Haydn oder Beethoven aufgegangen war, als Verirrung. [25] Schweitzer scheint, im Gegensatz zu Wagner, der seine eigene Ästhetik nach den Vorgaben der Schriften Schopenhauers neu ausrichtete, mit der Betonung der Kunstfähigkeit musikalischen Malens denkbar weit von dieser Philosophie entfernt geblieben zu sein. Und doch finden sich auch bei Schweitzer Spuren seiner Schopenhauer-Rezeption. Sie zeigen den geistigen Kontakt zu musikästhetischen Maximen an, die zur Zeit der Jahrhundertwende gerade von Komponisten wie kaum andere musikalische Überzeugungen geglaubt worden sind. Zwar fehlt es auf seiten Schweitzers nicht an impliziten Distanzierungen von Schopenhauer; an einer Stelle seines Bach-Buches bemerkte er, rügend, aber zutreffend, daß für Schopenhauer Bach nicht existierte, da er nicht zu seiner Definition vom Wesen der Tonkunst paßte. [26] Andererseits aber erweisen sich die Gemeinsamkeiten nicht als so dürftig, wie dergleichen Äußerungen glauben machen wollen. Sie manifestieren sich in Anverwandlungen an die Terminologie der Schopenhauerschen Philosophie, [27]

- 11 -

Die primäre Gemeinsamkeit mit Schopenhauer liegt im Aspekt der reinen Kontemplation begründet. Schopenhauers Philosophem vom 'reinen Subjekt des Erkennens', Grundbedingung aller ästhetischen Anschauung einschließlich der Musik, besagt, daß sich der Mensch auf Augenblicke von seinen quälenden inneren Willensregungen und Affekten loslöst und die Außenwelt - reale Welt oder Kunst - anteilslos, objektiv und daher schmerzfrei wahrnimmt. [28] Daß man durch die Kunst und ihre Ausübung Ruhe und inneren Frieden finden könne, rechnet zu den Konstanten in der Musikauffassung Schweitzers. Fast scheint es sogar, als sei Albert Schweitzer in diesem Punkte schopenhauerischer als die Schopenhauer-Rezipienten der Jahrhundertwende gewesen. Denn trotz aller fortdauernden Beschwörungen der 'Beruhigung des Willens', die auch schon in den Schriften Wagners zu finden sind, fehlte es um und nach 1900 nicht an Denkern, die anlässlich des Erlebnisses Musik nicht mehr so sehr Wert auf die Erlösung durch Ruhe, sondern eher auf das Gegenteil, die Erregung, die Ekstase legten. Paradigmatisch hierfür sind die Künstlererscheinung Alexander Skrjabin und seine Ideen der Vergöttlichung des Willens. Schweitzer steht demgegenüber der späteren Ästhetik Wagners und damit derjenigen Schopenhauers in diesem Punkt sehr nahe, obwohl Schweitzer auch schon Nietzsche kannte, dessen Absage an die reine Kontemplation vielfältig auf die Generation der Jahrhundertwende einwirkte. Erklärlich ist dieser Zusammenhang vielleicht aus einer Religiosität, für die der ewige Frieden, und gerade der ewige innere Frieden letztlich als wünschbarer Zustand galt.

- 12 -

Mit der - eher stillschweigenden - Akzeptanz eines tragenden Philosophems der Schopenhauerschen Ästhetik hängen bei Schweitzer Elemente tradiierter, aber um 1900 mehr denn je aktueller Kunstreligion zusammen. Der Gedanke, Musik sei Offenbarung, führe hinaus ins Unendliche und entfalte Erlösungswirkung auf die Zuhörer, entstammt im Kern der romantischen Metaphysik. Durch Schopenhauer in eine spezifische Willensmetaphysik integriert, erreichte er die Bewegung um Wagner. Kunstreligion war

ein Element der Säkularisierung des Religiösen im 19. Jahrhundert und zugleich ein Anzeichen für die Schwäche der positiven Religion. Hierbei sind zwei Gesichtspunkte der Beziehung zwischen Kunst und Religion zu unterscheiden: Daß Musik *ad majorem dei gloriam*, zur größeren Ehre Gottes da sei, glaubte

man auch schon vor dem Anbruch der Romantik; daß jedoch Musik selbst die Manifestation des Göttlichen sei, also etwas, das ohne religiösen Substanzverlust an die Stelle einer liturgischen Handlung (mit deren Gegenwärtigkeit Gottes) treten könnte - dies enthielt eine völlig andere Aussage. Schweitzer näherte sich unleugbar dem letzteren Standpunkt an, als er in seinem Bach-Buch über den Thomaskantor - sicherlich historisch nicht ganz korrekt - schrieb: "*Nirgends versteht man so gut wie im Wohltemperierten Klavier, daß Bach seine Kunst als Religion empfand.*" [29] Dem entspricht im übrigen, daß Schweitzer auch abseits aller Kunstbetrachtungen nicht zum Positiv-Dogmatischen neigte; Schweitzers Theologie war nicht dogmatisch, sondern ethisch bedingt. Verschiedentlich existieren auch Presseberichte, daß Konzerte, an denen Schweitzer leitend beteiligt war, von einer weihevollen Stimmung und von religiösem Geist getragen worden seien; auch Schweitzers Tätigkeit als Organist richtete sich nicht auf die Liturgie, sondern auf das Konzert, welches allerdings gottesdienstliche Züge annahm. [30]

- 13 -

Die Tradition der Säkularisierung des Religiösen (der Liturgie) und, damit verbunden, der Sakralisierung des Profanen (des Konzerts) macht es verständlich, warum Schweitzer ausgerechnet in einem weltlichen Werk Johann Sebastian Bachs die künstlerische Manifestation des Überirdischen erblicken konnte:

"Man genießt das Wohltemperierte Klavier nicht, man erbaut sich daran. Freude, Schmerz, Weinen, Klagen, Lachen: alles tönt einem daraus entgegen, aber so, daß man durch die Töne, die solches ausdrücken, aus der Welt der Unruhe zur Welt des Friedens eingeht und die Wirklichkeit sieht, als ob man am Gebirgssee säße und Berge und Wälder und Wolken in einer stillen, unergründlich tiefen Flut beschaute."

SEITE: 22

Und weiter heißt es, mit Bezug auf Bach, den 'religiös Empfindenden':

"Er schildert nicht natürliche Seelenzustände, wie Beethoven in seinen Sonaten, auch kein Ringen und Kämpfen nach einem Ziel hin, sondern das Reale des Lebens, wie es der Geist empfindet, der in jedem Augenblick sich bewußt ist, über dem Leben zu stehen und die widersprechenden Gefühle, den wildesten Schmerz wie die ausgelassenste Heiterkeit immer in derselben überlegenen Grundstimmung erlebt." [31]

In dieser Passage aus dem Bach-Buch reichen sich Schopenhauer und Schweitzers Kunstreligion gleichsam schon in der Wortwahl die Hände. Die Erwähnung der Emotionen, die Schweitzer aus dem *Wohltemperierten Klavier* heraushörte, darf als ein sinngemäßes Schopenhauer-Zitat angesehen werden: sie korrespondiert mit der Überzeugung des Philosophen, daß Musik, das Innerweltliche überschreitend,

"nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübnis, oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemüthsruhe, aus[drückt], sondern

die Freude, die Betrübniß, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Lustigkeit, die Gemüthsruhe selbst." [32]

Und da nach Schopenhauer die rein objektive Anschauung dieser 'Abbilder des Willens' selbst zur augenblickswisen Erlösung von dessen Qual hinleitet, resultieren daraus eben jene Zustände des Friedens und der unergründlichen Schau, die Schweitzer dem hörenden Mitvollzug der Bachschen Fugen zutraute.

- 14 -

Schweitzers Vorstellungen einer Verschwisterung von Kunst und Religion waren, wie gesagt, in der Zeit zwischen Wagners Tod und dem Ersten Weltkrieg, durchaus aktuell. In den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entstanden eine Reihe gewichtiger Werke an 'Weltanschauungsmusik': Mahlers *Achte Symphonie* oder Alexander Skrjabin

SEITE: 23

Mysterium-Entwurf, auch Arnold Schönbergs Oratorium *Jakobsleiter*. Sie nahmen Anteil an einer Tendenz, die bereit war, dem Phänomen Musik weitreichende Ideengehalte zuzuerkennen, bis hin zur metaphysischen Aussage und dem Versuch der Menschheitserlösung. Doch erlebte der Gedanke der Kunstreligion dann seit den zwanziger Jahren zunehmend eine Zurückweisung durch namhafte Komponisten selbst, oder er ging, als Entartungsform, in die Liturgien von Reichsparteitagen über. Schweitzers Glaube an die religiöse Dimension des Musikalischen wurde schon zu seinen Lebzeiten unmodern.

III.

- 15 -

Die gleichzeitige Verehrung Bachs und Wagners, die schon der Beginn von Schweitzers Bach-Buch einbekennt, stellte für die Zeit um und nach 1900 nichts Ungewöhnliches dar. Über die Berechtigung dieser doppelten Wertschätzung gingen die Meinungen jedoch erheblich auseinander. Zudem erwuchs aus der Präferenz Bachs und Wagners ein spezifisches Problem der Wertung musikgeschichtlicher Ereignisse. Denn mit der Vorrangstellung der beiden Heroen war zuweilen ein drittes verbunden, eine Anschauung, die sich radikal von den Vorlieben des 19. Jahrhunderts absetzte - die Abwertung des Klassischen, vornehmlich der Zeit Haydns und Mozarts.

Schweitzer kennzeichnete Bachs Musik als "*wahrste und tiefste Gefühlsmusik.*" [33] Auch wenn, wie er sogleich hinzusetzte, die Wege von denen Wagners weit abliegen,

SEITE: 24

treffen die beiden Kunstarten doch in diesen Punkten zusammen: im Gesichtspunkt des Wahren und vor allem des Tiefen. Schon im Vorwort des Bach-Buches fallen Begriffe wie "*weihevoll* *Stunden*" der Kunstaübung und -reflexion. [34] Diese Formulierung bezieht sich auf die Wirksamkeit Bachscher Musik, doch sie liest sich, als hätte Schweitzer die Musik Bachs aus dem mystischen Abgrund des Bayreuther Orchestergrabens vernommen. Und über alle Unterscheidung zwischen subjektivem und objektivem Künstlertum hinaus verbindet Bach und Wagner der Wille zur Gesamtkunst und zur Dramatik. Zudem findet sich in Schweitzers Schriften immer wieder die Anwendung des Geniebegriffs auf Bach [35] - in Anbetracht der Tatsache, daß in der Wagnernachfolge dieser Begriff gleichsam Ausschließlichkeitstendenz auf den Bayreuther Meister hin entfaltete, dürfte auch dieser Umstand ein Hinweis im Sinne der engen Nachbarschaft Bachs und Wagners im Denken Schweitzers sein. Folgerichtig polemisierte Schweitzer immer wieder gegen diejenigen, die Bach gegen Wagner auf den Schild heben wollten. [36] Bach galt Schweitzer als der Erzieher zur Verinnerlichung, zu einer vertieften Geistigkeit, und eben dies ließ sich aus seiner Sicht auch von den Werken Richard Wagners behaupten.

Ein Jahrzehnt nach dem Erscheinen des Bach-Buches Schweitzers trat der Musiktheoretiker Ernst Kurth (1886-1946), der spätere Ordinarius für Musikwissenschaft an der Berner Universität, mit einer Abhandlung hervor, die sofort den Ruhm des Autors begründete und auch die Aufmerksamkeit und Anerkennung Schweitzers fand. [37] Kurths Schrift trägt den Titel *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. [38] Der 'lineare Kontrapunkt' reflektierte unverkennbar die Erfahrungen, die Kurth mit der Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, also auch und gerade mit der Musik Wagners, machen konnte. Kurth interpretierte auf der Basis eines dynamistischen Weltbildes, welches er unter anderem aus den Philosophien Schopenhauers und Henri Bergsons zusammenfügte, den Bachschen Tonsatz als Linienspiel, dessen innere Spannkraft und Bewegungstendenz letztlich aus metaphysisch-unbewußten Regionen der menschlichen Psyche entstammten. Analoges aber galt, Kurths

SEITE: 25

nächstem Buch *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan* zufolge, [39] auch von der Harmonik Wagners, dann von der Formgebung Anton Bruckners. [40] Kurths System war im Kern eine

Musikpsychologie, [41] die das musikalische Phänomen selbst aus einer unbewußten, dem Metaphysischen zuneigenden Schicht des Hörers hervorgehen ließ: [42] unbewußte Energien, fast jenseits der Wahrnehmbarkeit, seien in Musik zur Erscheinung gelangt, bei Bach im 'unendlichen' Linienspiel, bei Wagner in erregender Spannungschromatik. Kurth kannte also, nicht unähnlich Schweitzer, eine Unterschiedlichkeit der künstlerischen Äußerungsform Wagners gegenüber Bach an, legte aber auch Wert auf eine übergreifende Identität in der Tiefe. Dies hatte zur Folge, daß Kurth den Bachschen Kontrapunkt gewissermaßen als Wagnersche 'unendliche Melodie' beschrieb; nicht wenige Reflexionen über Bach-Werke lesen sich, als entstamme die entsprechende Musik der Partitur von *Tristan und Isolde*. Und mag Schweitzer sonst auch dem Kurthschen System eher ferngestanden haben: die Zusammenführung Bachs und Wagners, unter dem Vorzeichen einer metaphysisch gefärbten Psychologie, und die damit verbundene These des künstlerischen Tiefganges der beiden Komponisten, mußten Schweitzers Gefallen finden.

- 18 -

Die Hochschätzung Bachs und Wagners, die nicht zuletzt weltanschaulich-metaphysisch begründet war, verband sich bei Kurth nun allerdings mit einer Herabsetzung der 'Zwischenzeit', des Klassischen. Kurth war der Auffassung, daß die Klassik aufgrund eigener psychologischer Voraussetzungen zur Oberfläche, ja Oberflächlichkeit tendierte, wohingegen Vorklassik und Romantik (also Bach und Wagner, auch Bruckner) die gesamte Tiefe menschlicher Existenz ausgemessen hätten. Die Radikalität der Abwertung der klassischen Periode ist denn auch bemerkenswert: Kurth sagte, klassische Kunst habe die Linie und den Rhythmus korrumpiert, die Form statisch gemacht, die Spannungsmomente in der Musik verdrängt. Stellenweise beschrieb Kurth die Musik Haydns und Mozarts gleichsam als entartete Kunst. Auch wenn er dann den Versuch unternahm, klassische Musik von ihren eigenen psychologischen Prämissen her zu verstehen und zu akzeptieren - das Negativurteil wird dadurch nicht wieder aus der Welt

SEITE: 26

geschafft. Kurths Meinung über die Wiener Klassik war indes zu ihrer Zeit kein Einzelfall. Der Musiktheoretiker August Halm, dem Kurth zahlreiche Anregungen verdankte, entwickelte schon bald nach 1900 ganz ähnliche Wendungen gegen das Klassische. Halm ging, wie ein späterer Buchtitel lautete, von 'zwei Kulturen' der Musik aus, [43] von der barocken Fugenkultur und der klassischen Sonatenkultur - wobei er ursprünglich letztere zugunsten ersterer abwerten wollte. Dazu kam es schließlich zwar nicht, aber auch in der Endfassung dieser Schrift und in zahlreichen anderen Äußerungen sind die Abwehrhaltungen gegenüber klassischen Komponisten noch spürbar: Der Autor scheute sich zum Beispiel nicht, Mozart als einem Repräsentanten klassischer Kunst Trivialität zu bescheinigen [44], und im Rahmen von Vergleichen der Kompositionstendenzen (wohl der massivste Affront) der persönlichen Meinung Ausdruck zu verleihen, daß er Bach und Bruckner der Musik Beethovens vorziehe. [45]

- 19 -

Solche Invektiven lagen Albert Schweitzer naturgemäß fern. Und dennoch existieren in seinem Denken Parallelen zu Halm und Kurth - Parallelen, die nicht auf einen Einfluß der Musiktheoretiker auf Schweitzer schließen lassen (denn deren Schriften erschienen größtenteils erst zu späteren Zeitpunkten), die aber an einem allgemeineren Unbehagen partizipierten, welches man um 1900 klassischer Musik entgegenbrachte. Schweitzer unterschied zwar nicht mit der Tendenz Halms zwischen Fugenkultur und Sonatenkultur; seine 'zwei Kulturen' sind vielmehr, wenn man so will, subjektive und objektive Kunst, dichterische und malerische Musik. Aber auch bei Schweitzer manifestierte sich, mehr im Hintergrunde, das Problem der Wertung des Klassischen - schlicht darum, weil die klassische Periode den zeitlichen Zwischenzustand zwischen zwei Gipfeln der abendländischen Musik bezeichnete. Und in diesem Zusammenhang kam es bei Schweitzer zu Stellungnahmen, die zumindest an die antiklassische Tendenz Halms und Kurths anklingen. Schweitzer führte in seinem Bach-Buch beispielsweise den Unterschied aus, wie Bach und Mozart sich zu einem schlechten Text verhalten. [46] Die verblüffende Antwort lautet: Mozart versuche, durch schöne Musik von den Worten abzulenken, Bach aber forme und vertiefe sie. Die Tendenz ist eindeutig, und auch in

SEITE: 27

anderen Äußerungen Schweitzers greifbar. Mozarts Verfahrensweise: diejenige des, wenn auch genialischen Oberflächlichen; Bach aber: der Tiefe, Vertiefende. Von einem wagnerischen Standpunkt aus betrachtet, mußte das Verfahren der 'absoluten Melodie', die nicht die Dichtung in sich aufnimmt, ohnedies als kritikwürdige künstlerische Unternehmung erscheinen. Schweitzer schrieb auch: "*Mozart überliefert uns die heitere, Bach die feierliche Grazie des Rokoko.*" [47] Bedenkt man, daß Schweitzer von der Musik feierlichen Ernst, Erhebung und Hinleitung zum inneren Frieden erwartete, wird man die Zusammenstellung 'heiter-feierlich' nur als Abwertung, mindestens Reserve gegenüber dem Heiteren, also Mozart verstehen können. In die gleiche Richtung, diesmal aber mit expliziter Gewichtung, verweist eine Randbemerkung Schweitzers aus dem Jahre 1928: "*Mozart Rococco, der Ausdruck seiner Zeit. Bach nicht Ausdruck seiner Zeit - überzeitig.*" [48] Überdies formulierte Schweitzer diverse Einwände gegen die musikgeschichtliche Entwicklung des 18. Jahrhunderts, die er dann zwar nicht expressis verbis mit der Periode der klassischen Kunst in Beziehung setzte, die aber doch den Rahmen bilden für eine Abwertung der Zeit, die unmittelbar auf Bach folgte. So heißt es, Bach sei ein Ende, weil man schon zur Zeit der Bachsöhne gänzlich vom Choral abkam, [49] und mit Bezug auf diesen Choral:

"Wenn in der Zeit des Rationalismus die Melodieverwässerung auch nicht so weit ging, wie die der Texte, so setzte es doch einen harten Kampf, bis die alten Melodien überall wieder eingeführt waren und in den Choralbüchern nicht mehr von den nachgeborenen charakterlosen Weisen umdrängt wurden." [50]

Das Kunstfähig-Wertvolle mußte einem rationalistischen Einbruch also gleichsam 'wieder abgerungen' werden - Ernst Kurth dachte, allerdings im Hinblick auf die Rückkehr des Unbewußt-Energetischen in der

Musik seit Beethoven, von der klassischen Periode durchaus ähnlich. Man könnte diese Interpretation des Geschichtsverlaufes auch als Ausfluß einer romantischen Tradition deuten, die sich etwa mit Novalis den Gang der Geistesgeschichte als Wendung vom Mittelalter über den Rationalismus bis zur Romantik, der Rückkehr des Mittelalters sozusagen, vorstellte. Entscheidend für

SEITE: 28

Schweitzers Sicht des Klassischen sind jedoch nicht diese eher marginalen Äußerungen und Implikationen, sondern seine Bemühungen, die Künstlerpersönlichkeit Bachs von einem Begriff des Klassischen freizuhalten, den er als für die Werke des Thomaskantors inadäquat empfand. In seinen Lebenserinnerungen findet sich folgender, für Schweitzers Klassik-Bild bezeichnende Satz:

"Meine Ausführungen über das Wesen der Bachschen Musik und die sinngemäße Art sie wiederzugeben fanden Anerkennung, weil sie zur rechten Zeit erschienen. Über der Beschäftigung mit den gegen das Ende des 19. Jahrhunderts hin in Vollständigkeit erschienenen Werken Bachs war es den Musikern aufgegangen, daß er etwas anderes sei als der Vertreter einer akademisch-klassischen Musik." [51]

Diese Aussage wertet, strenggenommen, nicht die klassische Musik als solche ab, sondern lediglich ihre zum bloß Akademischen, also Konventionellen und Routinierten geronnene Erscheinungsform. Doch läßt sich kaum leugnen, daß auch die 'klassische Musik' selbst von solchen Verdikten mitbetroffen ist, daß also der Begriff des Klassischen in den Umkreis abschätziger Wertungen gerät. Schweitzer kritisierte auch, man habe Bach ein falsches Klassiker-Bild (nämlich unter Absehung des malerischen Elements seiner Musik) aufgenötigt, um ihn als Klassiker gegen Wagner ausrufen zu können. [52] Gleichgültig aber, ob nach Schweitzer dabei eine zu enge Definition des Klassischen im Spiel war oder nicht: Die Zurückweisung der Anwendung des Begriffspaares 'klassisch-nichtklassisch' auf Bach und Wagner, die These der Verbundenheit beider über den Gegensatz von Objektivität und Subjektivität hinaus - diese gedankliche Konstellation führt die Leser der Schriften Schweitzers ständig aufs neue zu dem Eindruck, der Autor vermerke es positiv, daß der Thomaskantor und der Bayreuther als Künstler tief, ernst, nicht verspielt und daher 'keine Klassiker' gewesen seien. Die anticlassische Tendenz bei Schweitzer mag latent und keineswegs mit den Ausfällen eines Halm und Kurth zu vergleichen sein; zu übersehen ist sie gleichwohl nicht.

SEITE: 29

Albert Schweitzer zählte nicht zu denjenigen, deren Vorliebe für Werke der vorklassischen Periode zugleich Ablehnung musikalischer Modernität bedeutete. Schweitzers Verhältnis zur Musik der nachwagnerschen Epoche war dennoch zwiespältig. Der gute Wille zur Aufgeschlossenheit, den Schweitzer zweifellos besaß, stieß an Grenzen des für ihn noch sinnvoll Rezipierbaren. Dies galt für passives Hören neuerer Musik ebenso wie für seine aktive Organistentätigkeit.

Schweitzer nahm seit Oktober 1893 in Paris Orgelunterricht bei Charles Marie Widor. [53] Er stand damit in Kontakt zur französischen Orgelkultur, die sich gegenüber der deutschen Orgelbewegung wesentlich moderner präsentierte - einer Kultur, die dann Olivier Messiaen möglich machen sollte. Ein Interesse Schweitzers an der neuesten Orgelmusik war denn auch durchaus gegeben, wenngleich er Messiaen, wohl kriegsbedingt, nicht ausreichend kennenlernen konnte. Signifikant für Schweitzer erscheint demgegenüber eine andere Haltung zu moderner Orgelmusik: sein Verhältnis zu Max Reger. Schweitzers Verhältnis zu Regers Musik darf, alles in allem, als freundlich, aber distanziert qualifiziert werden. In einem Brief aus Lambarene schrieb er:

"Reger verehere und bewundere ich. Aber seine Musik entspricht nicht meiner Auffassung des Wesens von der Orgel. Er hat das Instrument zu sehr modernisiert. Darum würde ich ihn nicht richtig wiedergeben, wenn ich ihn öffentlich spielte." [54]

In Anbetracht der Tatsache, daß Schweitzer ausübender Künstler, Organist war, kann eine solche Äußerung nur als Distanzierung aufgefaßt werden. Schlimmer aber traf es

diverse nachwagnersche Komponisten, die mit der Orgel nicht in Beziehung standen. Die Reserve Schweitzers gegenüber Richard Strauss, die mit einer bei Strauss (angeblich) allzu äußerlichen Tonmalerei zusammenhing, ist evident. Doch erst dessen Musikdramatik markierte eine Trennlinie, die Schweitzer nicht mehr überschreiten konnte und wollte. Im einem Brief an Hans Pfitzner schrieb Schweitzer folgendes: *"Aus Straussens Salome stürzte ich krank hinaus; keine zehn Pferde bringen mich wieder hinein."* [55] Dieser Satz steht im Kontext eines Lobes der Musik Pfitzners (davon sogleich mehr); entscheidend ist daran nicht, daß Schweitzer Richard Strauss' Musik offenkundig nicht mochte, sondern vielmehr, daß im Zusammenhang mit diesem Musikdrama ein bezeichnendes Wort fällt: das Wort 'krank'. Die *Salome*-Musik stieß Schweitzer ab und wirkte sich sogar auf sein körperliches Wohlbefinden negativ aus. Straussens Musik, krankmachend, wie sie war, figuriert also selbst als musikalische Krankheit.

Um Schweitzers Haltung gegenüber neueren Entwicklungen der nachwagnerschen Zeit richtig zu verstehen, muß bedacht werden, daß die Wertschätzung Wagners nicht zu verwechseln ist mit etwaigen Übereinstimmungen in der Auffassung, welche Konsequenzen aus dessen Werken musikgeschichtlich gezogen werden sollten. Daß manche kompositorische Folgerungen, die sich aus dem Ereignis Wagner ergaben, angenommen, andere dagegen abgelehnt und sogar als krankhafte Auswüchse betrachtet wurden, war zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland kein Einzelfall. Der Wagnerismus oszillierte um die Jahrhundertwende zwischen Modernität und Konservatismus: Während Richard Strauss mit *Salome* und *Elektra* und Franz Schreker mit dem *Fernen Klang* und den *Gezeichneten* in den Bahnen des Wagnerschen Musikdramas tatsächliche Schritte über Wagner hinaus vollbrachten, formierte sich, zumal in Bayreuth, die konservative Richtung, die schon bald nach dem Tode Wagners den Meister als Hort des Wahren gegen das verwerfliche Neue auf den Schild hob. Die Ritualisierung des Wagner-Werkes in Bayreuth setzte schon unter Cosima ein. Später sind Äußerungen Siegfried Wagners überliefert, Bayreuth sei "für gewisse hypermoderne

SEITE: 31

Moden [...] nicht da, das widerspräche dem Stil der Werke, die ja nicht kubistisch-expressionistisch-dadaistisch gedichtet und komponiert sind" (zur Wiedereröffnung der Bayreuther Festspiele 1924), [56] und auch an Mißgunst der Wagner-Familie gegenüber *Salome* mangelte es nicht [57] - was Strauss übrigens zu der süffisanten Bemerkung veranlaßte: "Heiliger Wagner, wenn du wüßtest, wie dich deine Erben unterschätzen!" [58] Von Thomas Mann wird berichtet, er habe nach dem Besuch einer *Parsifal*-Aufführung in Bayreuth 1909 das gehörte Werk als unüberbietbar modern und demgegenüber Straussens 'Fortschritt' als Gefasel bezeichnet. [59] Selbst Franz Strauss, der Vater des Komponisten und zum Teil auch Kritiker von dessen Musik, sprach - hierin Schweitzers Meinung durchaus verwandt - von übermäßiger Nervosität der *Salome*-Musik. [60] Die atonale Neue Musik, die dann allerdings auch Strauss nicht mehr verstand, befand sich ohnedies jenseits aller Diskussion, wiewohl auch Schönberg, Berg und Webern den Anspruch auf musikgeschichtliche Kontinuität seit Wagner erhoben. Hans Pfitzner zog gegen Ferruccio Busoni mit einem Pamphlet *Futuristengefahr* zu Felde, und malte in seiner Schrift *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* eine Zerfalls-Modernität an die Wand, der er allerdings zum Teil durchaus selbst angehörte. Und der schon erwähnte Ernst Kurth, dem es nicht an Verständnis für die Entwicklungen nach Wagner fehlte, urteilte über den musikalischen Expressionismus kurzerhand, er beruhe auf der "Verwechslung mangelnden Schamgefühls mit künstlerischem Talent." [61]

- 23 -

Lohnender als die bloße Feststellung der Unzulänglichkeit konservativer und reaktionärer Musikanschauungen, wie sie sich mit der Kunst Wagners verbanden, ist der Versuch, Erklärungsmodelle dafür zu entwickeln, weshalb auch die geistigeren unter den Wagner-Anhängern zu Gegnern der Moderne werden konnten. Offenkundig vermißte man an der 'fortschrittlichen' Musik nach der Jahrhundertwende

Momente, welche als eine aus dem 19. Jahrhundert ererbte Grundhaltung schlechterdings unentbehrlich erschienen: Momente von Erhebung, von Weihe und folglich der andächtigen Kontemplation der Kunst. Die Erwartungshaltung, die auf 'Weihe' zielte, existierte seit

SEITE: 32

Wackenroder-Tiecks *Herzensergießungen*, war dann aber durch Wagner seit der Mitte des 19. Jahrhunderts (eher überraschend) auch für das Operntheater durchgesetzt worden. Der weihevoller Zustand, wenn er im Opernhaus zur Realität werden sollte, erforderte nicht nur die Wahl eines entsprechenden Sujets. Darstellungen von 'Perversion' (was immer man darunter verstand) in *Salome* oder Auftritte gesellschaftlicher Unterschichten wie bei Franz Schreker, Thematisierungen von psychischen Krankheiten bis hin zu Wahnsinnstagen - solches genügte diesem Erfordernis durchaus nicht. Zustände von Weihe und Erhabenheit machten darüber hinaus bestimmte kompositorische Entscheidungen unumgänglich. Beispielsweise durften die Tempostrukturen nicht zu ungleichmäßig, die Tempowahl nicht zu schnell genommen werden, und die innere Dynamik der Musik mußte - trotz aller Schnelligkeit des Notenverlaufs im Detail - eine genügende innere Ruhe ausstrahlen: etwa durch die Langsamkeit von Akkordwechseln. In der Tat ist schon bei Wagner vom *Rheingold* bis zu *Parsifal* der Verlust des inneren wie äußeren Tempos manifest. Gerade hierin - nicht so sehr im Sujet, das mit Bezug auf den abgeschlagenen Propheten-Kopf in *Salome* sicherlich nicht 'würdeloser' war als der Inzest Siegmund-Sieglinde im *Ring des Nibelungen* - unterschied sich die Musikdramatik Strauss' von derjenigen Wagners: eine sicherlich zum Teil noch Langsamkeit und Weihe verströmende, dann aber wieder zunehmend temporeiche, sensible, nervöse, und alles in allem schwungvolle Musik.

- 24 -

Die Heftigkeit, mit der Schweitzer *Salome* ablehnte, dürfte von daher nur wenig mit einem Widerwillen angesichts (vorgeblich) zuchtloser und (tatsächlich) antichristlicher Tendenz zu tun haben. Und was Schweitzers Reserve gegenüber der Musik Max Regers angeht: sie erklärt sich zum Teil wohl aus der Abwesenheit jener Elemente, die Schweitzer Ruhe und inneren Frieden ermöglichten. Regers Musik war chromatisch und komplex - dies hätte Schweitzer nicht gestört -, aber auch von einer fortdauernden inneren Unruhe, kenntlich an den sich permanent überstürzenden harmonischen Ereignissen. Umso bezeichnender ist Schweitzers Hingabe an die Musik Hans Pfitzners.

SEITE: 33

Zu dessen Oper *Der arme Heinrich* schrieb Schweitzer in einem Brief an den Komponisten vom 10. Januar 1911:

"Ich brauchte zwei Tage Waldeinsamkeit, um mich von der Erschütterung zu erholen, die ich beim Anhören Ihrer Musik durchmachte. Ihr Armer Heinrich war für mich das grösste musikalische Erlebnis nach dem ersten Bekanntwerden mit Tristan und Isolde. Er hat auf mich elementarer gewirkt als Parsifal. Das liegt auch wohl am Stoffe selber, der den Gedanken der Erlösung von Mensch zu Mensch in viel natürlichere Form bringt als der, den Wagner erkor. Ich vermag meine musikalischen Empfindungen noch nicht zu analysieren. Nur soviel fühle ich, dass mich der ungeheure Ernst und die geniale Schlichtheit Ihrer Kunst ergriffen haben. Aus Straussens Salome stürzte ich krank hinaus; keine zehn Pferde bringen mich wieder hinein. Ihren Armen Heinrich werde ich nie genug hören können. Endlich wieder wahre und vornehme Themen, Bewusstsein der Tonalität, grosser Zug in der Modulation ... Kunst, keine Mache. Auch die Art, wie sie die Handlung sich ohne Ueberstürzung aber auch ohne Aufdringlichkeit in der Musik aufleben lassen, erinnere ich mich so ausser bei Wagner nie gefunden zu haben."

[62]

Hier versammeln sich nahezu alle Motive der Erwartungshaltung, die sich auf Weihe und Erhabenheit richten. Schweitzers Begeisterung für die Musik Pfitzners fand später noch ihre Ergänzung durch eine ebensolche Haltung gegenüber Pfitzners *Von deutscher Seele*, *Das dunkle Reich* und *Das Herz*. Mit einer so gelagerten Hinwendung zu Pfitzner stand Schweitzer im übrigen nicht allein: Der gleiche Thomas Mann, der für die Musik des Wagnerianers Richard Strauss nichts empfand, schrieb in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* über das Erlebnis von Pfitzners *Palestrina* in einem Ton des Enthusiasmus, den er - nicht unähnlich Schweitzer - sonst nur noch Richard Wagner entgegenzubringen vermochte. [63]

SEITE: 34

- 25 -

Letztlich gehört Schweitzers Meinung über die 'Krankheit' der neuen, nervösen Musik in den geistesgeschichtlichen Zusammenhang der Reflexion über die *décadence* in der Musik. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, daß Schweitzer den Komponisten der Moderne so beschrieb, wie es Friedrich Nietzsche mit Bezug auf den *Tristan* getan hatte. Schweitzers Rezeption Wagners entsprach nicht dem dekadenten Wagner-Bild, das in Frankreich verbreitet war und sich unter dem Einfluß der beginnenden Nietzsche-Mode auch in Deutschland seit den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts festzusetzen begann. Daß mit Wagner, wie Nietzsche es in unverkennbarer Überreiztheit und Exaltation formulierte, die Verderbnis in der Musik obenauf gekommen sei, [64] lag jenseits des Verständnisses Schweitzers. Doch ist es durchaus von Interesse, wie Schweitzer seinerseits zur Kultur der Moderne im allgemeinen und zu deren Dekadenzerscheinungen im besonderen stand. In einem abschließenden Diskurs über Schweitzers Kulturphilosophie seien diese Fragen näher behandelt.

Zur geistigen Kultur des frühen 20. Jahrhunderts zählte auch die Selbstreflexion der geistigen Kultur. Zivilisationskritik war kein neues Phänomen, sondern besaß, spätestens nach Jean-Jacques Rousseau, gesamteuropäische Dimensionen. Im geschichtlichen Umfeld des Ersten Weltkrieges häuften sich die Beiträge pessimistischer Zivilisations- und Kulturkritik, auch im Kontext spezieller Kulturphilosophien. Sie waren nicht nur

SEITE: 35

Symptomatik, sondern selbst ein Symptom des Bewußtseins eigenen Unter- und Überganges. Die Überzeugung vom Niedergang der eigenen Kultur war so allgemein, daß deren schrill-katastrophale Verdichtung zum Schlagwort vom 'Untergang des Abendlandes', die seit 1918 von Oswald Spengler ausging, [65] kaum noch Verwunderung auslöste.

Schweitzer gelangte nicht erst mit seiner *Kulturphilosophie* von 1923 zur zeitverhafteten Kulturkritik. Reflexionen über Kultur und Kulturentwicklung finden sich, im dezidierten Zusammenhang mit der Musik, bereits in seinem Bach-Buch. Eine Seitenbemerkung zur Geschichte der Entwicklung geistiger Kulturwerte dokumentiert Schweitzers Interesse an der grundsätzlichen Fragestellung: Schweitzer führte aus, daß die Geschichte des Fortschritts der Natur- und Geisteswissenschaften, der Philosophie und Religion auch eine "*Geschichte der unbegreiflichen Stillstände*" gewesen sei. [66] Bestimmte Epochen hätten die inneren Möglichkeiten einer Kunst nicht oder nicht ausreichend erkannt, weil sie die entsprechenden Gedanken "*aufgrund eines geheimen Befehls nicht denken durfte[n].*" Der höhere Befehl, den Schweitzer annahm, transzendiert die Geschichte. Auch die Vorstellung von Dekadenz in der Kultur ist dem Bach-Buch nicht fremd, obwohl die folgende Feststellung sicherlich nicht mit der Kulturkritik übereinstimmt, die sich im frühen 20. Jahrhundert vornehmlich am eigenen Niedergang entzündete. Schweitzer schrieb:

"Bach aber trat auf in jener Zeit des Niedergangs, wo die Musik die Poesie und die Poesie die Musik betörte. In einer Zeit der Vielschreiberei, der ungesammelten Kunst, in der auch wirkliche Talente wie Keiser zugrunde gehen mußten, in einer Zeit, die bestimmt schien, nur Vergängliches, nichts Bleibendes hervorbringen zu können." [67]

Doch leitete Schweitzer in seinen Reflexionen über die Bach-Renaissance des 19. Jahrhunderts zur gleichsam 'modernen' Kulturkritik über. Schweitzer glaubte, daß man

SEITE: 36

sich nach dem Sieg Wagners Bach zugewendet habe, weil es nach Wagners Tod an großen Personen mangelte, weil also moderne Musik nichts Gleichwertiges mehr zu bieten vermochte. [68] Schweitzers Denken blieb in diesem Punkt noch erkennbar dem 19. Jahrhundert verhaftet: der Annahme nämlich, daß es die großen Einzelnen seien, die Geschichte (also auch die Musikgeschichte) machen. Fällt dergestalt die Substanz der Geschichte den Herausragenden zu - auch Nietzsche sagte einmal, das Ziel der Menschheit könne nicht an ihrem Ende liegen, sondern nur in ihren höchsten Exemplaren [69] -, dann ist es zumindest nachvollziehbar, daß sich dort, wo diese höchsten Exemplare fehlen, die Auffassung von Kulturverfall verbreitet. (Eine positivere Interpretation wäre in diesem Punkt durchaus angezeigt: Man sollte in Rechnung stellen, daß der Bayreuther im Kontext des 19. Jahrhunderts ein geistesgeschichtlicher Kosmos und daher in der Musikgeschichte eher eine Ausnahme war; daß nach Wagners Tod kein ebenbürtiger Komponist in Erscheinung trat, wäre demnach kein Abfall, sondern eine Rückkehr zur Normalität.)

- 28 -

Schweitzers Schrift *Verfall und Wiederaufbau der Kultur*, der erste Teil seiner *Kulturphilosophie*, [70] hebt mit dem alarmistischen Satz an: "Wir stehen im Zeichen des Niedergangs der Kultur." [71] Der Gedanke enthielt in den zwanziger Jahren, als Schweitzers *Kulturphilosophie* erschien, nichts eigentlich Neues mehr. In seinen Lebenserinnerungen weiß Schweitzer indes zu berichten, daß ihn entsprechende Gedanken schon seit der Jahrhundertwende beschäftigt hätten, daß ihn insbesondere Überlegungen zur gegenwärtigen Epigonalität des Kulturschaffens geistig in Anspruch nahmen. [72] So eindringlich Schweitzer in seiner *Kulturphilosophie* die Werte Optimismus und Fortschritt gegen die Unkultur verfechten sollte, so lag ihm doch, wie er selbst bekannte, ein naiver Fortschrittsglaube fern. [73] Schweitzer äußerte Gedanken der Kulturkritik schon frühzeitig in Freundeskreisen, nahm dann jedoch davon Abstand, weil er in den Verdacht eines modischen "Fin de siècle-Pessimismus" geriet. [74] In den zwanziger Jahren war es, mit Blick auf das Ereignis des Ersten Weltkrieges, um die Aktualität solcher Reflexionen völlig anders bestellt. Schweitzers Schrift befindet sich in

SEITE: 37

der Substanz des kritischen Befundes auf der Höhe der zeitbedingten pessimistischen Zivilisationskritik. Über den Menschen der Moderne heißt es:

"Nicht Bildung sucht er, sondern Unterhaltung, und zwar solche, die die geringsten geistigen

Anforderungen stellt."

[75]

Die moderne Zivilisation sei "mit dem Geiste der Oberflächlichkeit erfüllt", [76] und das "Theater tritt hinter dem Vergnügungs- oder Schaulokale zurück und das gediegene Buch hinter dem zerstreuden." [77] Hinzu komme, so Schweitzer, die Überorganisation der öffentlichen Verhältnisse, [78] für die Horkheimer und Adorno später den Begriff der 'verwalteten Welt' prägen sollten. Schweitzer geißelte ferner den Kollektivismus des modernen Lebensstiles, reflektierte die Bedeutsamkeit und Wahrheitswidrigkeit der modernen Propaganda [79] und vermutete, der Verlust der Affinität zum Nebenmenschen ebne den Wege zur Inhumanität. [80] Selbst die Verurteilung des verderblichen Einflusses der Großstadt fehlt nicht [81] - ein Verdikt, welches Oswald Spengler als unvermeidlichen Endzustand der alternden Kultur hinnahm und Ludwig Klages in beschwörenden Formeln verteuflte. [82]

- 29 -

Dem Pessimismus und Fatalismus, der zahlreichen Kulturbetrachtungen des frühen 20. Jahrhunderts anhaftete, setzte Schweitzer allerdings seinen Glauben an die Möglichkeit einer Regeneration der Kultur entgegen. Dabei spielten Erfahrungen eine Rolle, die Schweitzer anhand der Beschäftigung mit der Musik Bachs und Wagners vergönnt waren. Schweitzers Schrift über Verfall und Wiederaufbau der Kultur befaßt sich nicht explizit mit der Frage nach Kultur im engeren Sinne, also nicht mit Kunst und Musik. Dennoch wirkten die Erfahrungen Schweitzers mit der Musik aus dem Hintergrunde heraus auf sein Konzept zur Überwindung der Kulturkrise und zur Neubesinnung ein. Schweitzer formulierte mit seiner Kritik: "*Der Unfreie, Ungesammelte und Unvollständige ist [...] in Gefahr, der Humanitätslosigkeit zu verfallen.*" [83] implizit auch schon den Weg, der seiner Meinung nach aus der Krise herausführt. Voraussetzung

SEITE: 38

für die Regeneration der Kultur sei Freiheit durch Rückgewinnung geistiger Selbständigkeit, [84] eine neue Akzentuierung des Einzelnen gegenüber dem Ungeist und der Unkultur der kollektivistischen Ideologie, eine kraftvolle optimistische und ethische Grundhaltung. [85] Geistige Freiheit, die Möglichkeit zur intellektuellen Sammlung und Konzentration, Stille und Besinnung, Wille zur Tiefe als Gegenpol zur modernen Oberfläche - die Konstanten der Musikrezeption und -ausübung, wie sie Schweitzer immer wieder beschrieben hat, kehren nun als Komponenten der Kulturerneuerung überhaupt wieder. Bezeichnend auch, wie Schweitzer fern-östliches Gedankengut einschätzte: [86] Östliche Lehren galten Schweitzer zwar nicht per se als Ideal, wohl aber anerkannte er in ihnen das, so wörtlich, "*Hoheitsvolle*", und wenig später schrieb er: "*An sich schon hat das Besinnen auf den Sinn des Lebens eine Bedeutung.*" [87]

- 30 -

Wenn die Zeichen nicht trügen, figurierte Wagner bei Schweitzer nicht als der Verderber und *décadent* der abendländischen Kulturermüdung, auch nicht als der Schauspieler in der Musik, als den Nietzsche Wagner bezeichnete, schon gar nicht als der - nach Oswald Spengler - darwinistische Komponist, der mit dem *Tristan* die letzte abendländische Kunst zu Grabe getragen und das Prinzip der groben Massenwirkung inthronisiert habe. [88] Wagner war für Schweitzer vielmehr eine Künstlererscheinung, bei der die Grundvoraussetzungen der Kultur noch und beständig gegeben waren. Es mag zutreffen, daß Schweitzers Kulturkritik sich primär wohl unter dem Einfluß seines persönlichen Glaubens und seines Weltbildes nicht in final-katastrophische Untergangs-Szenarien hineinsteigerte. Doch darüber hinaus - eigentlich genauer: darin integriert - dürfte der innere Frieden manifest sein, den Schweitzer, wie gesagt, aus der musikalischen Wirkung hervorgehen sah. Die Musik Bachs und Wagners - für Schweitzer war sie, wie es scheint, nicht nur 'Kultur'; sie repräsentierte die Bedingung der Möglichkeit von Kultur.

SEITE: 39

Anmerkungen

¹ Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, 29.-33. Tausend, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1947, S. 1.

[\[Zurück zum Text\]](#)

² Albert Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*, [1931], Hamburg: Meiner: 1975, S. 56.

[\[Zurück zum Text\]](#)

³ Die Auffassung, daß nach Hitlers Machtergreifung in Deutschland Wagner zum bevorzugten Komponisten aufgestiegen sein müßte, ist irrig; hierzu Michael Walter, *Die Melodie als solche erhebt die Herzen und erquickt die Gemüter. Musikpolitik und Oper nach 1933*, Online im Internet: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1(1998) S. 1-25; speziell Fußnote 26.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁴ Schweitzer, *Leben und Denken*, S. 15. Wagners *Parsifal* wurde, von einigen Ausnahmen abgesehen, bis 1913, als die Schutzfrist ablief, nur in Bayreuth gespielt.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁵ Schweitzer, *Leben und Denken*, S. 15.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁶ Thomas Mann, *Buddenbrooks*, Frankfurt: S. Fischer, Ausgabe 1986, S. 597f.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁷ Erwähnt seien nur die verdienstliche Studie von Stefan Hanheide, *Johann Sebastian Bach im Verständnis Albert Schweitzers*, München-Salzburg: Katzschler, 1990, oder Michael Murray, *Albert Schweitzer, musician*, Aldershot: Scolar Press, 1994.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁸ Schweitzers Lebenserinnerungen enthalten eine Kritik an damaliger Musikwissenschaft, etwa Gustav Jacobsthal (Straßburg), dem

er Einseitigkeit vorwarf, da er nur die vorbeethovensche Kunst als Kunst anerkannt habe: Schweitzer, *Leben und Denken*, S. 14.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁹ Hierzu vor allem wiederum Hanheide, *Johann Sebastian Bach*; zur Ästhetik S. 83ff, zu Gesamtkunstwerk, *symbolismé* und Synästhesie S. 94ff.

[\[Zurück zum Text\]](#)

SEITE: 40

¹⁰ Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, S. 404.

[\[Zurück zum Text\]](#)

¹¹ Ebd., S. 404.

[\[Zurück zum Text\]](#)

¹² Ebd., S. 410.

[\[Zurück zum Text\]](#)

¹³ Vergleiche Hanheide, *Johann Sebastian Bach*, S. 129ff.

[\[Zurück zum Text\]](#)

¹⁴ Arnold Schering, *Beethoven in neuer Deutung*, Leipzig: Kahnt, 1934. Hierzu auch: Arno Forchert, *Scherings Beethovendeutung und ihre methodischen Voraussetzungen*, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.) *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg: Bosse, 1975, S. 41-52.

[\[Zurück zum Text\]](#)

¹⁵ Otto Klauwell, *Geschichte der Programmmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig 1910, S. 76f. Mit Bezug auf Beethovens *Sechste Symphonie* schrieb der Autor: "Selbständig musikalisch entworfen und mit den aus dem Grundwesen der Musik gewonnenen instrumentalen Gestaltungsmitteln durchgeführt, besitzt sie einen musikalischen Eigenwert und einen Gedankengehalt, der einer allegorischen Deutung zwar fähig, ihr aber keineswegs bedürftig ist. Wir können sie daher der Gattung der Programmmusik nicht beizählen, wenn wir hierunter eine Musik verstehen, die, unter Verzicht auf die Gesetze musikalischer Formbildung, die Normen ihrer Entwicklung auf Schritt und Tritt außermusikalischen Rücksichten anbequemt. Wollten wir es dennoch tun, so wäre nicht abzusehen, warum wir die übrigen Sinfonien mit anderm Maße messen sollten."

[\[Zurück zum Text\]](#)

¹⁶ Hierzu auch Carl Dahlhaus, *Thesen über Programmmusik*, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, S. 187-204; speziell S.187.

[\[Zurück zum Text\]](#)

¹⁷ Hanheide, *Johann Sebastian Bach*, S. 59f.

[\[Zurück zum Text\]](#)

¹⁸ Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, S. 434.

[\[Zurück zum Text\]](#)

SEITE: 41

¹⁹ Ebd., S. 436.

[\[Zurück zum Text\]](#)

²⁰ Ebd., S. 438.

[\[Zurück zum Text\]](#)

²¹ In diesen gedanklichen Zusammenhang gehört auch Schweitzers Reserve gegenüber Hector Berlioz, der - angeblich - trivial gemalt habe, und Schweitzers überzogenes Urteil, daß Richard Wagner die Tonmalerei verneint habe; Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, S. 438 bzw. S. 419. Vergleiche auch Hanheide, *Johann Sebastian Bach*, S. 123f.

[\[Zurück zum Text\]](#)

²² Schweitzer war mit Schopenhauer, wie es scheint, frühzeitig vertraut: Nach eigenem Bekunden war bereits einer seiner Gymnasiallehrer ein Schopenhauer-Anhänger (Schweitzer, *Leben und Denken*, S. 9). In Paris hielt Schweitzer dann schon um die Jahrhundertwende einen Vortrag über den Philosophen (Schweitzer, *Leben und Denken*, S. 28). Ferner setzte sich Schweitzer kritisch mit den Grundthesen des metaphysischen Pessimismus auseinander (*Leben und Denken*, S. 133). Deutliche Spuren Schopenhauerscher Gedanken existieren, trotz des Plädoyers für optimistisch-ethische Grundwerte, auch in Schweitzers Kulturphilosophie: In *Kultur und Ethik* (München: Beck, 1923) ist von "*unserem Willen zum Leben*" und von der Dualität von "*Erkennen und Wollen*" (also von 'Wille und Vorstellung') die Rede (S. XIII, Vorwort); hierzu auch S. 161ff.

[\[Zurück zum Text\]](#)

²³ Schweitzer stimmte Schopenhauer in einem zentralen Punkt der Interpretation des Phänomens 'Leben' zu: nämlich daß die Grundlage allen Lebens der 'Wille zum Leben' sei (*Leben und Denken*, S. 133). Auch Schopenhauers Wort von der "*Selbstentzweiung des Willens zum Leben*" kehrt bei Schweitzer wieder (*Leben und Denken*, S. 134), nebst der - wiederum schopenhauerischen - Folgerung, daß der des Denkens fähige Mensch allein es vermöge, die grausigen Konsequenzen dieser Selbstentzweiung aufzuheben.

[\[Zurück zum Text\]](#)

²⁴ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zürcher Ausgabe Bd. 1-4, Zürich: Diogenes, 1977: Bd. 1, S. 324ff und S. 329; Bd. 4, S. 526ff.

[\[Zurück zum Text\]](#)

²⁵ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, S. 331; *Parerga und Paralipomena*, Bd. 10, S. 473.

[\[Zurück zum Text\]](#)

SEITE: 42

²⁶ Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, S. 226.

[\[Zurück zum Text\]](#)

²⁷ Schweitzer schrieb 1906: "*Orgelspielen heißt einen mit dem Schauen der Ewigkeit erfüllten Willen manifestieren*" (vgl. Hanheide, *Johann Sebastian Bach*, S. 4). 'Willensmanifestation' gemahnt an Schopenhauers Philosophem der Objektivation des Weltwillens, zumal sich in Schweitzers Ausspruch dann gar noch der "*Wille*" in der "*Orgel objektiviert*". Wenig später findet sich dann allerdings auch die Hegelsche Wendung, daß die Orgel die Objektivierung des Geistes zum ewigen, unendlichen Geist darstelle. Schopenhauerisch gefärbt ist auch die Sprache in folgendem Zitat aus Schweitzers Bach-Buch (S. 45): "*Für die Musik aber besteht keine Welt der Wirklichkeit, aus der dem Abbild jederzeit Leben zuströmt, sondern sie ist das Abbild einer unsichtbaren Welt, die nur von denjenigen für immer in Tönen festgehalten werden kann, die sie in der Vollkommenheit schauen und wiederzugeben wußten.*" Der latente Schopenhauerismus besteht darin, daß von 'Abbild' (wenn auch nicht dezidiert von 'Abbild des Willens') die Rede ist, und daß das Abgebildete eine unsichtbare Welt sei.

[\[Zurück zum Text\]](#)

²⁸ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, S. 229ff.

[\[Zurück zum Text\]](#)

²⁹ Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, S. 313.

[\[Zurück zum Text\]](#)

³⁰ Hanheide, *Johann Sebastian Bach*, S. 6 bzw. 8. Schweitzer hat in seinen Lebenserinnerungen nicht unterlassen, seiner Auffassung vom religiösen Charakter eines öffentlichen Konzertes - er meinte eines des Konzertsaales - Ausdruck zu verleihen: "Im Konzertsaal die Orgel mit dem Orchester erklingen zu lassen, ist mir eine Freude. Komme ich in die Lage, sie hier als Soloinstrument spielen zu müssen, so vermeide ich es nach Möglichkeit, sie als profanes Konzertinstrument zu behandeln. Durch die Wahl der Stücke und die Art der Wiedergabe suche ich den Konzertsaal zur Kirche zu machen." (Schweitzer, *Leben und Denken*, S. 70).

[\[Zurück zum Text\]](#)

³¹ Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, S. 313.

[\[Zurück zum Text\]](#)

³² Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, S. 328.

[\[Zurück zum Text\]](#)

³³ Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, S. 435.

[\[Zurück zum Text\]](#)

SEITE: 43

³⁴ Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, S. V.

[\[Zurück zum Text\]](#)

³⁵ Zum Beispiel Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, S. 93; dort mit Bezug auf die Organistentätigkeit Bachs.

[\[Zurück zum Text\]](#)

³⁶ Hanheide, *Johann Sebastian Bach*, S. 24.

[\[Zurück zum Text\]](#)

³⁷ Schweitzers Briefwechsel mit Ernst Kurth, mit einem Geleitwort von Bernhard Billeter, in: Festschrift Hans Conradin zum 70. Geburtstag, Bern, Stuttgart, o.J., S. 233-248. Vergleiche auch Hanheide, *Johann Sebastian Bach*, S. 239.

[\[Zurück zum Text\]](#)

³⁸ Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Bern 1917 [Titel ursprünglich: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie]; 2. Aufl. Berlin 1922; 3. Aufl. Berlin 1927; Neudruck (3. Auflage von 1927): Hildesheim 1977.

[\[Zurück zum Text\]](#)

³⁹ Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Bern 1920; 2. Aufl. Berlin 1922; 3. Aufl. Berlin 1923; Reprint der 3. Auflage: Hildesheim 1985.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁴⁰ Ernst Kurth, *Bruckner*, (2 Bde.) Berlin 1925; Reprint: Hildesheim 1971.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁴¹ Ernst Kurth, *Musikpsychologie*, Berlin 1931; Bern 1947; Reprint: Hildesheim 1969.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁴² Zu den Einzelheiten: Wolfgang Krebs, *Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie. Voraussetzungen, Grundzüge, analytische Perspektiven*, Tutzing: Schneider, 1998.

[\[Zurück zum Text\]](#)

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁴⁴ August Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, S. 190: "Der Anfang der berühmten Arie 'Dies Bildnis ist bezaubernd schön' gehört [...] in die Zeit einer melodischen Unreife, und mit ihm wie viele Melodien der Klassiker!" - womit Halm dann seinen Trivialitätsbegriff (im Sinne nicht so sehr des Unmöglichen oder Häßlichen, sondern des Unentwickelten) verband.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁴⁵ August Halm, *Beethoven*, [Berlin 1927], Darmstadt 1971. Zu Beginn des Kapitels *Vom Schicksal der Musik Beethovens* (S. 12f) findet sich eine erstaunliche Passage, die Halms Verhältnis zu Beethoven in seiner ganzen Zwiespältigkeit bloßlegt: "Ich habe selbst lange Zeit hindurch Beethovens Musik widerstrebt, und hätte ihn rundweg meinen Feind genannt, wenn ich die Unbescheidenheit, ja Anmaßung dazu aufgebracht hätte (denn ein Feindschaftsverhältnis würde doch eine ungefähre Ebenbürtigkeit voraussetzen). Mein Gefühl sah ihn als Feind; nur verbot mir besonnene Überlegung, ihn so zu nennen. In dieser Zeit nun habe ich keines Meisters Musik so viel gespielt als eben Beethovens, von dem ich also weder loskam noch auch loskommen wollte: denn beides, Gefühl wie Verstand, hielt mich an seinen Werken fest, als eben solchen, an denen ich mich orientieren mußte. [...] Nehmen wir an, eine Sintflut stünde uns bevor und wir, als einige Auserwählte, wüßten darum, kennten auch einen Berg Ararat, an den sie nicht hinreichen wird; wir müßten, ein kleines Völkchen, uns auf die Enge seines Raumes zusammendrängen und dürften von der ganzen Musik nur die Werke zweier Meister mitnehmen. Welche würden wir wählen; welche Musik also halten wir für diejenige, die wir für die Nachwelt vor aller anderen retten müßten, weil sie den Bestand der Musik am besten gewährleistet, weil sie am deutlichsten verkündet, was eigentlich Musik sei? Ich würde sagen: Bach und Beethoven. Und das gewiß nicht aus persönlicher Zuneigung; es gibt Musik, die mir viel näher steht, und hätte ich nur für meinen Bedarf zu wählen, wäre ich z. B. allein auf eine öde Insel verbannt und dürfte ebenfalls nur zweier Meister Werke mit mir führen, so würde ich, auf Beethoven verzichtend, Bach und Bruckner wählen. Ich finde Bruckners Symphonien vollkommener, schöner, erhabener als die Symphonien Beethovens; sie sind aber, gerade in ihrer Vollkommenheit, ein Einzelfall, von dem aus, wie ich mehr und mehr glaube, keine Wege mehr weiter führen; oder: sie scheinen mir selbst nicht mehr eigentlich produktiv, sondern vielmehr das Endziel einer gewaltigen Produktivität zu sein. Denke ich mich so als den einsamen Verbannten auf irgendeinem Salas y Gomez, so dürfte ich freilich ausschließlich für mich selber sorgen, und ich würde mich ganz gewiß an Bruckners Geist mehr erbauen und trösten als an Beethovens."

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁴⁶ Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, S. 432f.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁴⁷ Zitiert nach Hanheide, *Johann Sebastian Bach*, S. 249.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁴⁸ Zitiert nach Hanheide, *Johann Sebastian Bach*, S. 242.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁴⁹ Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, S. 20.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁵⁰ Ebd. Diese Formulierung läßt jedoch nicht auf eine grundsätzliche Abwehrhaltung Schweitzers gegenüber dem Rationalismus schließen. Schweitzer fühlte sich sogar der rationalistischen Philosophie des 18. Jahrhunderts verpflichtet. In einem Brief an Oskar Kraus vom 2. 5.1926 bekannte Schweitzer eine geistige Nähe zum Rationalismus im Rahmen einer Nähe zur Philosophie des 18. Jahrhunderts ein; hierzu Hanheide, *Johann Sebastian Bach*, S. 29.

[\[Zurück zum Text\]](#)

Schweitzer, *Leben und Denken*, S. 59.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁵² Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, S. 230: "Bach war alt, also war er ein klassischer Musiker, also konnte er nichts anders gedacht haben, als man von einem klassischen Musiker anzunehmen berechtigt war, also zeugte er wider Wagner."

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁵³ Schweitzer, *Leben und Denken*, S. 9.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁵⁴ 27. 12. 1942. Zitiert nach Hanheide, *Johann Sebastian Bach*, S. 72f.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁵⁵ Vergleiche Hanheide, *Johann Sebastian Bach*, S. 75.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁵⁶ Hans Mayer, *Richard Wagner in Bayreuth 1876-1976*, Stuttgart-Hamburg-München, 1976, S. 103.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁵⁷ Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich: Atlantis, 1981, S. 226f: "Cosima Wagner, der ich in Berlin auf ihren dringenden Wunsch (trotzdem ich ihr abgeraten hatte) auch einzelnes vorspielen mußte, bemerkte nach der Schlußszene: 'Das ist der Wahnsinn! Sie sind für das Exotische, Siegfried für das Populäre!' Bum!"

[\[Zurück zum Text\]](#)

SEITE: 46

⁵⁸ Walter Deppisch, *Richard Strauss in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1968, S. 92.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁵⁹ Deppisch, *Richard Strauss*, S. 165.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁶⁰ Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, S. 226: "Mein guter Vater, als ich ihm ein paar Monate vor seinem Tode einiges auf dem Klavier vortrommelte, stöhnte verzweifelt: 'Gott, diese nervöse Musik! Das ist ja gerade, als wenn einem lauter Maikäfer in der Hose herumkrabbelten.' Er hatte nicht ganz unrecht."

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁶¹ Ernst Kurth, *Bruckner*, Bd. 1, S. 213.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁶² Hanheide, *Johann Sebastian Bach*, S. 75. *Albert Schweitzer Aufsätze zur Musik*, hrsg. Stefan Hanheide, Kassel-Basel: Bärenreiter, 1988, S. 210f. Dieser Brief wurde erstmals 1935 von Walter Abendroth veröffentlicht, auf Intervention Schweitzers hin allerdings unter Ausschluß der Passage über Richard Strauss' *Salome*, um den Eindruck einer gewollten Polemik gegen den über siebzigjährigen Komponisten zu vermeiden.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁶³ Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt: S. Fischer, Ausgabe 1988, S. 398ff.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁶⁴ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, in: *Werke III*, hrsg. Karl Schlechta, Frankfurt/Main: Ullstein, 1984, S. 935.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁶⁵ Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, München: Beck, 1923. (Auch als Lizenzausgabe des Deutschen Bücherbundes, Stuttgart-Hamburg-München, o.J.),

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁶⁶ Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, S. 44.

[\[Zurück zum Text\]](#)

SEITE: 47

⁶⁷ Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, S. 87.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁶⁸ Vortrag auf dem Dortmunder Bach-Fest 1909; Näheres bei Hanheide, *Johann Sebastian Bach*, S. 28.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in: Werke I, hrsg. Karl Schlechta, Frankfurt/Main: Ullstein, 1984, S. 270.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁷⁰ Albert Schweitzer, *Kulturphilosophie*, Erster Teil: *Verfall und Wiederaufbau der Kultur*, Zweiter Teil: *Kultur und Ethik*, München: Beck, 1923.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁷¹ Schweitzer, *Verfall und Wiederaufbau*, S. 1.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁷² Schweitzer, *Leben und Denken*, S. 123.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁷³ Ebd., S.123.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁷⁴ Ebd., S.124.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁷⁵ Schweitzer, *Verfall und Wiederaufbau*, S. 11.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁷⁶ Ebd., S. 11.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁷⁷ Ebd., S. 11.

[\[Zurück zum Text\]](#)

SEITE: 48

⁷⁸ Ebd., S. 16.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁷⁹ Ebd., S. 18.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁸⁰ Ebd., S. 14.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁸¹ Ebd., S. 12.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁸² Ludwig Klages, *Mensch und Erde*, Jena ²1927, S. 27: Klages meinte, die Erde "verwandelt sich allgemach in ein mit Landwirtschaft durchsetztes Chicago!"

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁸³ Schweitzer, *Verfall und Wiederaufbau*, S. 14.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁸⁴ Schweitzer, *Verfall und Wiederaufbau*, S. 18. Hierzu auch *Kultur und Ethik*, S. 2ff.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁸⁵ Schweitzer, *Verfall und Wiederaufbau*, S. 58. *Kultur und Ethik*, S. 11ff.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁸⁶ Schweitzer, *Verfall und Wiederaufbau*, S. 61.

[\[Zurück zum Text\]](#)

⁸⁷ Ebd., S. 63.

[\[Zurück zum Text\]](#)

SEITE: 49

⁸⁸ Näheres in: Wolfgang Krebs, *Kultur, Musik und der `Untergang des Abendlandes´. Bemerkungen zu Oswald Spenglers Geschichtsphilosophie*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 55 (1998), Heft 4, S. 311-331.

[\[Zurück zum Text\]](#)

SEITE: 50

Dokument erstellt am 24. August 2000

PD Dr. Wolfgang Krebs, Clemens Gresser

