

Helmut Loos (Leipzig)

Leitfigur Beethoven

Anmerkungen zur deutschen Musikwissenschaft im Zeichen der 1968er-Bewegung

Im Jahre 1970 lud die Gesellschaft für Musikforschung zum Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress nach Bonn ein. Das Musikwissenschaftliche Seminar der dortigen Universität nahm den 200. Geburtstag Ludwig van Beethovens zum willkommenen Anlass, in der Geburtsstadt einen universitären Beitrag zu dem weltweit ausgiebig gefeierten Jubiläum beizusteuern. Es sollte ein denkwürdiges Jubiläumsjahr werden, das in der Geschichte der Beethoven-Rezeption einen Bruch markiert, der das Ende von Beethovens Funktion als unangefochtener gesellschaftlicher Leitfigur einläutete. Mauricio Kagel provozierte mit seiner Fernsehproduktion „Ludwig van“ einen Skandal, und Karlheinz Stockhausen¹ verarbeitete Beethoven-Aufnahmen bissig mit Kurzwellen. Dabei verfremdeten beide Kompositionen Beethovens in einer Weise, die zu Hochzeiten des Prinzips der Werktreue als niederträchtig und beleidigend aufgefasst werden konnte. Die E-Musik oder Kunstmusik im emphatischen Sinne nahm gesellschaftlich zu dieser Zeit den Rang einer Kunstreligion der Moderne ein, ein bislang nicht zu Ende gedachter Aspekt der Musikgeschichtsschreibung, der einer Kunstwissenschaft im emphatischen Sinne die Rolle des Hüters der Wahrheit, der Entscheidung über gut und schlecht, sprich der Glaubenskongregation zuweist. Vorstellungen eines unantastbaren opus perfectum et absolutum, geschaffen von einem creator ex nihilo sind Epitheta Gottes und entstammen der Religionsgeschichte. Sie werden nicht erst seit der Aufklärung auf den Menschen als perfektibles Wesen, beispielhaft im genialen Künstler, gemünzt und verbinden sich im 19. Jahrhundert mit evolutionärem Fortschrittsglauben.² Beethoven oder besser das romantische Beethovenbild³ vermittelte somit noch 1970 höchste gesellschaftliche Autorität. Diese Stellung wurde auch nicht in Frage gestellt, als die bundesrepublikanische Studentenbewegung in ihrem Kampf gegen Autorität in Bildung und Erziehung („Unter den Talaren – Muff von 1000 Jahren“) religiös verehrte Leitfiguren angriff, um sie nach den eigenen Idealen umzuinterpretieren. In Kagels Film äußerte Heinz-Klaus Metzger eine dialektische Beethoven-Interpretation anlässlich eines Vorgesprächs zu Werner Höfers „Internationalem Frühschoppen“, in der er einen massiven Angriff auf die traditionelle Beethoven-Pflege mit dem Anspruch auf ein eigenes, „richtiges“ Beethovenbild startete, wie er auch anderswo begegnet, nicht zuletzt in einem Themenheft der Wochenzeitschrift *Der Spiegel*: „Beethoven. Abschied vom Mythos“.⁴ Nein, es wurde

- 1 Winrich Hopp, *Kurzwellen von Karlheinz Stockhausen. Konzeption und musikalische Poiesis* (= Kölner Schriften zur neuen Musik 6), Mainz/New York 1998.
- 2 Helmut Loos, „Socio-Cultural Evolution: Musical Progress as a Darwinian Instrument of Domination / Sociokultūrinė evoliucija. Muzikos pažanga kaip darvinistinis viršenybės principas“, in: *Lietuvos Muzikologija / Lithuanian musicology* 15 (2014), S. 102–108; ders., „Beethoven und der Fortschrittsgedanke“, in: *Muzikološki Zbornik – Musicological Annual* 1 51 (2015), S. 57–67.
- 3 Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*, Berlin/Bonn 1927, Darmstadt 1978.
- 4 Helmut Loos, „Das Beethoven-Jahr 1970“, in: *Beethoven 2. Studien und Interpretationen*, hrsg. von Mieczysław Tomaszewski und Magdalena Chrenkow, Kraków 2003, S. 161–169. Vgl. auch Beate

keine Entmythologisierung vorgenommen, sondern eine Meistererzählung oder besser ein kunstreligiöses Evangelium durch ein neues ersetzt: Beethoven als Ausgangspunkt des einzig legitimen Nachfolgers Arnold Schönberg und seiner „Zweiten Wiener Schule“.⁵ Es genügt hier, das Schlagwort der 68er-Bewegung zu bemühen, um den Hintergrund zu skizzieren, vor dem die kontroversen Erscheinungen des Beethoven-Jahres 1970 – und nicht nur diese – abliefen.⁶

Der gesellschaftliche Bruch und der Aufstand gegen das „Establishment“ vollzogen sich in der (west)deutschen Musikwissenschaft auf dem Bonner Kongress 1970. Wurden hier in traditioneller Manier Werk und Persönlichkeit Beethovens breiter Raum gegeben, so sorgte doch der Appendix eines eigenen Symposions zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft für die zu erwartende Brisanz. Im Vorwort des Tagungsberichts liest sich das so, dass der „Bericht über das Symposion [...] sich von den übrigen Beiträgen insofern ab[hebt], als er unter der alleinigen redaktionellen Verantwortung seines Leiters steht und bereits vor dem Erscheinen des gesamten Kongreßberichts separat veröffentlicht wurde“⁷. Als Leiter zeichnete Hans Heinrich Eggebrecht, der Eröffnungsbeitrag stammt von Carl Dahlhaus. Während Dahlhaus eine vermittelnde Gegenüberstellung von historischer und systematischer Musikwissenschaft, ideographischer und nomothetischer Methode als aufeinander bezogen und angewiesen gab, griff Eggebrecht das geisteswissenschaftliche Konzept der Musikwissenschaft als veraltet an. Er sprach von „leerer Betriebsamkeit“ und „Bürokratisierung“, von „blinde[r] Geschäftigkeit, Massenhaftigkeit und programmierte[r] Irrelevanz“⁸. Der sonst behaupteten Zweckfreiheit von Geisteswissenschaften stellte er eine soziologisch orientierte

Kutschke, „The Celebration of Beethoven’s Bicentennial in 1970: The Antiauthoritarian Movement and Its Impact on Radical Avant-garde and Postmodern Music in West Germany“, in: *The Musical Quarterly* 14 (2011), S. 560–615.

- 5 Helmut Loos, „Zur Rezeption von ‚Wiener Klassik‘ und ‚Wiener Schule‘ als Schule“, in: *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule*, hrsg. von Hartmut Krones und Christian Meyer, Wien/Köln/Weimar 2012, S. 17–28. Vgl. auch Doris Lanz, „Dodekaphonie als ‚Mythos‘. Zur Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts“, in: *Musik und Mythos – Mythos Musik um 1900. Zürcher Festspiel-Symposium 2008*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2009, S. 205–219; dies., „‚Avantgarde‘ als Kanon. Politisch-ideologische Implikationen der Kanonbildung im westdeutschen Musikschritftum nach 1945“, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 591–605. In der gesamten Diskussion zum musikalischen Kanon bleibt der Ursprung des Begriffs aus dem Kirchenrecht meist unterrepräsentiert.
- 6 Zum Verhältnis von Neuer Musik und 68er-Bewegung vgl. u. a. Beate Kutschke, „Angry Young Musicians. Gibt es eine Sprache der musikalischen Avantgarde für 1968?“ in: *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, hrsg. von Martin Klimke und Joachim Scharloth, Stuttgart/Weimar 2007, S. 175–186; dies., *Neue Linke und Neue Musik. Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*, Köln/Wien 2007; *Rebellische Musik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968*, hrsg. von Arnold Jacobshagen und Markus Leniger, Köln 2007; *Musikkulturen in der Revolte*, hrsg. von Beate Kutschke, Stuttgart 2008; *Music and Protest in 1968*, hrsg. von Beate Kutschke und Barley Norton, Cambridge 2013.
- 7 *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Hans-Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil, Kassel u. a. 1971, S. V. Gesondert ist das Symposion erschienen als: *Reflexionen über Musikwissenschaft heute. Bericht über das Symposium im Rahmen des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Bonn 1970*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Kassel u. a. 1972.
- 8 Hans Heinrich Eggebrecht, „Konzeptionen“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, S. 648–651, hier 649.

Musikwissenschaft gegenüber, die „ihren Zweck aus der Definition und den Notwendigkeiten der gegenwärtigen Gesellschaft unter dem Aspekt des Fortschritts [reflektiert] und [...] die Punkte (z. B. in der Schule) [sucht], wo sie gesellschaftlich praktisch werden kann“⁹. Eggebrecht intendierte, ohne es explizit zu erwähnen, eine Kehrtwende der Musikwissenschaft, die Analogien zur elften Feuerbach-These (Karl Marx) aufweist: Bislang habe die Philosophie die „Welt nur verschieden interpretiert; es kommt aber darauf an, sie zu verändern“¹⁰. Immerhin war er sich darüber im Klaren, dass die von ihm geforderte bzw. „im Fortgang der Musikwissenschaft selbst“ unausweichliche Neukonzeption einen Bruch darstellt, den vor allem jene zu „erkennen und auszutragen versuchen, die noch im alten, dem geisteswissenschaftlichen Konzept aufgewachsen sind“¹¹.

Der kritische Ansatz war unter den gesellschaftspolitischen Vorzeichen des Ost-West-Konflikts von nicht geringer Brisanz, wurde aber kurzfristig von der Frage der Vergangenheitsbewältigung beiseite gedrängt. Clytus Gottwald verursachte mit seinem Beitrag, in dem er die Musikwissenschaft für den desolaten Zustand der Kirchenmusik verantwortlich machte, den größten Eklat, und zwar mit der lapidaren Bemerkung: „Jener Positivismus, der sich darauf beschränkte, Fakten zu sammeln und zu publizieren, hinterließ einen ideologischen Hohlraum, der allzu leicht von einer Gemeinschaftsideologie besetzt werden konnte, nach der Musikwissenschaftler vom Schlage [Heinrich] Besslers umso begieriger griffen, weil er dem positivistischen Leerlauf eben jenen Sinn verhieß, den ihm zu geben sich diese versagt hatten.“¹² Doch dieser Anstoß wurde innerhalb der Fachdisziplin schnell wieder verdrängt, so dass die Beschäftigung mit der Hinterlassenschaft des „Dritten Reichs“ akademischen Außenseitern wie Fred K. Prieberg, Joseph Wulf und Hartmut Zelinsky überlassen blieb, die bekanntlich mit Anfeindungen rechnen mussten.¹³ Die Scheu der aufbegehrenden jungen Musikwissenschaftler, dieses Thema genauer zu behandeln, wird nach den jüngsten Enthüllungen über die nationalsozialistische Jugend Eggebrechts und seine militärischen Funktionen im Zweiten Weltkrieg erst recht verständlich.¹⁴ Kaum vor der Jahrtausendwende zeichnete sich die fachinterne Aufarbeitung der NS-Vergangenheit ab.¹⁵

9 Ebd., S. 650.

10 Dieser Hinweis findet sich bei Hans Oesch [Rezension], „Reflexionen über Musikwissenschaft heute. Ein Symposium“, in: *Die Musikforschung* 25 (1972), S. 508–510, hier S. 508.

11 Eggebrecht, „Konzeptionen“, S. 651.

12 Clytus Gottwald, „Musikwissenschaft und Kirchenmusik“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, S. 663–665, hier 664. Dazu schreibt Anselm Gerhard, „Musikwissenschaft“, in: *Die Rolle der Geisteswissenschaften im Dritten Reich 1933–1945*, hrsg. von Frank-Rutger Hausmann unter Mitarbeit von Elisabeth Müller-Luckner, München 2002, S. 165–192, hier 168, dass Clytus Gottwalds Andeutungen „einen erbitterten Aufschrei unter seinen [Besslers] Schülern und anderen renommierten Fachvertretern provozierten“.

13 Von einem „zweite[n] Versagen“ der deutschen Musikwissenschaft spricht Ulrich J. Blomann, „Wie der Teufel das Weihwasser...“, in: *Kultur und Musik nach 1945. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges. Hambacher Schloss 11.–12. März 2013*, hrsg. von ders., Saarbrücken 2015 S. 9–15, hier S. 12.

14 Zusammenfassend Boris von Haken, „... vom lieben Gott“. Hans Heinrich Eggebrecht und die Debatte über seinen Einsatz bei der Feldgendarmarie“, in: *Die Musikforschung* 66 (2013), S. 247–264. „Der ‚Fall‘ Eggebrecht. Verzeichnis der Veröffentlichungen in chronologischer Folge 2009–2013“, in: ebd., S. 265–269. Weiterführend ders., „Nationalsozialistische Studentenkarrerien“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 70 (2015), S. 51–60.

15 Vladimir Karbusicky, *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewußtsein im Spiegel der Musik*, Hamburg 1995. – Pamela M. Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, Yale University 1998. – *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*,

Einstweilen und damit zur Ausgangsfrage zurückkommend, schien es offenbar opportun, in Strömungen der politischen Linken das Heilmittel gegen ein nazistisch deformiertes Bürgertum zu suchen. Mit Vertretern aus dem kommunistischen Ostblock wie Zofia Lissa und Günter Mayer fand ein lebhafter Austausch statt, den eigentlichen Meinungsführer fanden junge Musikwissenschaftler im Westen vor allem in einem Vertreter der Frankfurter Schule, die mit ihrer Kritischen Theorie die 68er-Bewegung maßgeblich prägte. Theodor W. Adorno war als Schüler Alban Bergs bestens musikalisch ausgebildet und trat in seinen philosophischen Schriften überzeugend für die Neue Musik ein. Anscheinend traf er den Zeitgeist und faszinierte mit seiner Sympathie für die zuvor verfeimte Musik nicht nur die nach Alternativen suchenden Kreise, sondern förderte mit der Konzentration auf die avancierte Musik auch die Ausblendung des NS-Staats, so dass man, „indem man sich willig den Thesen Adornos hingab, ein ideologisch reines Gewissen demonstrieren konnte“¹⁶.

Bereits im ersten öffentlichen Vortrag des Kongresses, einem „Versuch über das Neue bei Beethoven“, steuerte Kurt von Fischer zielsicher auf Adorno als zuletzt herangezogenen Interpreten Beethovens zu, indem er aus der 1968 erschienenen „Einleitung in die Musiksoziologie“ jene Passage zitierte, in der Adorno sich dezidiert gegen die Widerspiegelungstheorie wandte, die bekanntlich in Georg Lukács einen ruhmreichen Anwalt fand. Adorno sehe die Sache ganz richtig, wenn er schreibe: „Indem sich seine [Beethovens] Sätze nach ihrem eigenen Gesetz als werdende, negierende, sich und das Ganze bestätigende sich fügen, ohne nach außen zu blicken, werden sie der Welt ähnlich, deren Kräfte sie bewegen; nicht dadurch, daß sie jene Welt nachahmen.“¹⁷ Von Fischer sieht damit bei Adorno die romantische Musikan-

hrsg. von Anselm Gerhard, Stuttgart u. a. 2000 (darin besonders: Anselm Gerhard, „Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin“). – *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001. – *Musikforschung. Faschismus. Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, hrsg. von Isolde von Foerster, Christoph Hust und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2001. – Michael Custodis, „Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren“, in: *Die Musikforschung* 65 (2012), S. 1–24.

16 Michael Walter, „Thesen zur Auswirkung der dreißiger Jahre auf die bundesdeutsche Nachkriegs-Musikwissenschaft“, in: *Musikforschung. Faschismus. Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, S. 489–509, hier 493. Wer äußerte, dass die Beschäftigung mit der Neuen Musik als Wiedergutmachung ihrer Ächtung im Dritten Reich verstanden werden könnte, wurde in der bundesrepublikanischen Musikwissenschaft als reaktionär und rechtsradikal geächtet, ein Tabu! Heute hat sich dies gewandelt, siehe Martin Thrun, *Eigensinn und soziales Verhängnis. Erfahrung und Kultur ‚anderer Musik‘ im 20. Jahrhundert*, Leipzig 2009. – Christoph Flamm, „Musik, Diktatur, Geschichtsschreibung. Fünf Anmerkungen“, in: *Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR*, hrsg. von Nina Noeske und Matthias Tischer (= KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft 7), Köln u. a. 2010, S. 131–141, hier S. 132 spricht den Gedanken aus, dass mit „dem brennenden Wunsch nach Gerechtigkeit und Wiedergutmachung“ eine „verfeimte Musik der anderen Art“ entstanden sei. – „Giselher Schubert, Hindemith und Deutschland nach 1945. Eine Darstellung nach seinem Briefwechsel“, in: *Stunde Null. Zur Musik um 1945. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Musikforschung an der Musikhochschule Lübeck 24.–27. September 2003*, hrsg. von Volker Scherliess, Kassel u. a. 2014, S. 67– 87, S. 76: „Der Erfolg seiner Arbeit in Nachkriegsdeutschland ließ Hindemith offensichtlich auf eine Art von moralischer Kompensation schließen; er erkannte in ihm nüchtern und illusionslos das Reversbild seiner Ächtung in Nazideutschland.“

17 Kurt von Fischer, „Versuch über das Neue bei Beethoven“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, S. 3–13, hier 11.

schauung, die Musik als ideale Gegenwelt bestätigt. Die Kritik des romantischen Beethovenbildes, für die Arnold Schmitz ein bekanntes Beispiel gab, blieb unerwähnt.¹⁸

Adornos Einfluss auf die deutsche Musikwissenschaft hatte sich zu dieser Zeit in der jungen Generation bereits verfestigt. Sein Engagement für die avantgardistischen Komponisten in Darmstadt und sein erfolgreich durchschlagender Einsatz für die „Wiener Schule“ machten ihn zur unangefochtenen Leitperson. Die „Philosophie der neuen Musik“ gab die Positionen vor, es ging um: „Schönberg und der Fortschritt“ contra „Strawinsky und die Reaktion“ – so die Überschriften der beiden Hauptkapitel. Eine sachlich vermittelnde Einstellung wurde abgelehnt. Adorno berief sich gleich eingangs auf eine Überzeugung Schönbergs (formuliert im Vorwort zu den „Drei Satiren für gemischten Chor“ op. 28): „Der Mittelweg [...] ist der einzige, der nicht nach Rom führt.“¹⁹ Extremismus war also Programm, rigoros galt es die „Reaktion“ auszugrenzen.²⁰ Den Fortschritt sah Adorno bei Schönberg in der „Evolution des Materials“ verwirklicht. Wie stark er dabei alten, nationalistischen Deutungsmustern verhaftet blieb, verrät eine Stelle, an der er von der „deutschen Evolution des musikalischen Materials“ sprach, die „mit dem Ideal umfassender motivisch-thematischer Arbeit tief in die deutsche Tradition zurückreicht“²¹. Wenn Adorno mit seiner Apotheose Schönbergs und der Wiener Schule eine der Wiener Klassik ebenbürtige soziale Anerkennung und Bedeutsamkeit unterstellt, Schönberg als einzig legitimen Nachfolger Beethovens präsentiert, insgesamt den absoluten Wert und die Hierarchie der deutschen Komponisten nicht antastet, lediglich die Begründung wechselt, so verhält er sich wie Marx zu Hegel, er wendet die Sache um (er stellt sie vom Kopf auf die Füße), die grundlegenden Prämissen verändert er nicht. (Ähnliches ist bei führenden Vertretern der Studentenbewegung zu beobachten, die massiv gegen willkürliche Professorenherrlichkeit protestierten, um nach Erreichen entsprechender Positionen Repressionen unter umgekehrten Vorzeichen auszuüben.)

Die Musikphilosophie Adornos wurde seit den 1950er Jahren in Deutschland intensiv rezipiert und gewann in den 1970er Jahren publizistische Breitenwirkung, deutlich erkennbar etwa an der von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn seit 1977 herausgegebenen

18 Um 1970 entstand die Abhandlung von Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970*, Mainz-Wiesbaden 1972. Eggebrecht kritisiert Arnold Schmitz' Buch – unberührt seines wissenschaftlichen Rangs und Werts – als „selbst durchschaubar motiviert“ von Motivationen der Reinigung, dem antiromantischen Affekt der zwanziger Jahre und dem Versuch, „Beethoven einer noch christlich erfahrenen Welt zuzuordnen.“ (S. 13f.) Insgesamt scheint Eggebrecht selbst eher dem allumfassenden Anspruch einer Rezeptionsästhetik der „Konstanzer Schule“ zuzugehören als einer kritischen Geschichtsbetrachtung. (Dazu Rainer Cadenbach, „Der implizite Hörer? Zum Begriff einer Rezeptionsästhetik als musikwissenschaftliche Disziplin“, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 1991, S. 133–164.) Dabei fällt auf, dass Eggebrecht in seiner Tafel der Begriffsfelder das Stichwort „Nationalismus“ unter elf Begriffen fast versteckt, den Nationalsozialismus gar nicht erwähnt.

19 Theodor W. Adorno, „Philosophie der neuen Musik“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 12, Frankfurt a. M. 1975, S. 13. Jüngere Musikwissenschaftlergenerationen verstehen diese Grundlage musikwissenschaftlicher Arbeiten jener Zeit kaum noch und fordern völlig richtig „einen Mittelweg zwischen moralischer Blindheit und ideologischer Paranoia“. Christoph Flamm, „Musik, Diktatur, Geschichtsschreibung. Fünf Anmerkungen“, in: *Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR*, S. 131–141, hier S. 135. Siehe dazu auch Matthias Tischer, „Musikgeschichte schreiben für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts“, in: ebd., S. 5–19.

20 Siehe auch die Kritik von Dirk von Petersdorff, *Verlorene Kämpfe. Essays*, Frankfurt a. M. 2001, S. 33.

21 Theodor W. Adorno, „Musikalische Schriften V. Zum Stand des Komponierens in Deutschland“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, Frankfurt a. M. 1984, S. 134f. Zur Thematik allgemein siehe neuerdings auch Friederike Wißmann, *Deutsche Musik*, Berlin 2015.

Reihe der *Musik-Konzepte*. Als musikwissenschaftliche Lehrmeinung wurde sie vor allem von Carl Dahlhaus durchgesetzt. Bereits 1967 beurteilte er in seiner *Musikästhetik* die Symphonische Dichtung nach den Kategorien „progressiv – regressiv“;²² zeitgleich veröffentlichte er einen Beitrag „Über musikalischen Kitsch“, in dem er exakt die Wertungen aus Adornos „Musikalischen Warenanalysen“ der 1930er Jahre übernahm und ihnen – versehen mit dem Anschein von Analysen – den Rang wissenschaftlicher Erkenntnis zuschrieb.²³ Seine Lehrmeinung hat er als Herausgeber zur Richtschnur des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* gemacht, zu dem er u. a. 1980 den Band zum 19. Jahrhundert beisteuerte. Hier sind nahezu sämtliche alten Vorurteile gegen französische und osteuropäische Komponisten zu finden (Gounod, Rachmaninoff, Dvořák und Tschaikowsky), die eine unrühmliche Konstante deutscher Musikgeschichtsschreibung über die Diktaturen des 20. Jahrhunderts hinaus bilden. Das Handbuch (Bd. 6) verhält sich für den Bereich der Musikgeschichte zu den früheren Schriften etwa so, wie es Ute Lemm im Bereich der Systematischen Musikwissenschaft herausgearbeitet hat: „Für den Themenbereich ‚Musiksoziologie‘ eignen sich die Texte [Kongressbericht] ‚Bonn 1970‘ und ‚NHbMW‘²⁴ besonders, weil der erste, frühere Text die direkte Auseinandersetzung spiegelt, während der gut 10 Jahre später gedruckte Text des Handbuchs offensichtlich Standardisierungen des Diskurses formuliert.“²⁵

Die Dichotomie Fortschritt – Reaktion bildet deutlich erkennbar die Grundstruktur von Hermann Danusers Schrift *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, die als Band 7 in die Reihe des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* aufgenommen wurde. Im Erscheinungsjahr 1984 war der postmoderne Zeitgeist indes schon derart en vogue, dass der Autor nicht umhin konnte, die Problematik kritisch zu reflektieren und sein Vorgehen unter weitgehender Vermeidung der allzu offensichtlichen Begrifflichkeiten bzw. der Schwarz-Weiß-Zeichnung zu legitimieren. Zwar artikulierte Danuser die Notwendigkeit einer „Betrachtung übergreifender Tendenzen der Kompositions-, der Sozial- und der Institutionengeschichte“²⁶ zugunsten einer angemessenen Darstellung von Komponisten, Schulen oder Nationalmusiken, klammerte aber beispielsweise die Kategorie der Gattung aus, da sie sich bereits vor der Kategorie des musikalischen Kunstwerks aufgelöst habe. Keineswegs gehe es allerdings an, so schrieb er eingangs, den „Kategorien der Neuheit und des Fortschritts jene wegweisende

22 Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 96.

23 Carl Dahlhaus, „Über musikalischen Kitsch“, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von ders., Regensburg 1967, S. 63–67. Dazu Helmut Loos, „Deutsche Musikwissenschaft zwischen Philosophie und Geschichte“, in: *Musicologica Olomucensia* 4. De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status (= Acta universitatis Palackianae Olomucensis 17, 1998), Olomouc 1998, S. 51–58.

24 *Systematische Musikwissenschaft*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Helga de la Motte-Haber (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10), Laaber 1982.

25 Ute Lemm, *Musikwissenschaft in Westdeutschland nach 1945: Analysen und Interpretationen diskursiver Konstellationen*, Diss. Bonn 2005, S. 24. <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2005/0616/0616.pdf> (14.10.2015). Völlig ignoriert wurde Manfred Vetter, *Untersuchungen zu musikästhetischen Positionen von Carl Dahlhaus*, Diss. masch. Greifswald 1977 (freundlicher Hinweis von Martin Thrun). Bislang nicht einsehen konnte ich Carl Dahlhaus' „Grundlagen der Musikgeschichte“. *Eine Re-Lektüre*, hrsg. von Tobias Janz und Friedrich Geiger, Paderborn 2015. Zur Kritik siehe auch Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln-Weimar-Wien 2014, besonders S. 407–418.

26 Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber 1984, S. 3.

Bedeutung“ zu entziehen, „die sie im 20. Jahrhundert unzweifelhaft besaßen“²⁷. Damit wandte sich Danuser dem Bereich der „artifiziellen Musik“ zu (den Ausdruck „Kunstmusik“ umging er bewusst), dem er „auch bestimmte Typen der funktionalen Musik“ zuordnete, allerdings nicht diejenige, „bei denen die Ästhetik lediglich zum Mittel anderweitiger Zwecke herabgesetzt wird – sei es als ‚Musik am Arbeitsplatz‘, als ‚Musik im Kaufhaus‘, als ‚Musik in der Werbung‘ oder als einer der zahlreichen anderen Funktionstypen – die sich nachgerade zu einer unerträglichen akustischen Dauerbelästigung ausgeweitet haben“²⁸. Nur widerwillig und bis zu der von ihm selbst bestimmten Schmerzgrenze relativierte Danuser das Paradigma der Autonomie, der absoluten Musik. Auf die besonderen Erscheinungen des Historismus im Musikleben, der aktualisierenden Interpretationskunst, der umwälzenden technischen Neuerungen und der Kulturindustrie in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts wies Danuser zwar hin, klammerte sie aber „zugunsten einer konzentrierten Darstellung der Geschichte der zeitgenössischen Musik“ aus.²⁹

Die Danuser wesentlichen Prinzipien des Fortschritts und der Autonomie gehören zum Grundbestand des Denkens der Moderne, ihnen bleibt seine Darstellung trotz vieler Bedenken verhaftet. Dies gilt zugleich für das Gros musikwissenschaftlicher Publikationen der 68er-Generation und ihrer Diskurse, die sich in einem Zitierkartell abspielten und überdies die Außenwahrnehmung der deutschen Musikwissenschaft prägten. Wie sich solche Meinungsführerschaft in einer freiheitlichen Gesellschaft ausbilden konnte, wurde nach der friedlichen Revolution im Zuge der Aufarbeitung der Fachgeschichte zusehends deutlich. Autonomie und Lenkung waren die Leitbegriffe, unter denen die Wissenschaftskulturen der DDR und der Bundesrepublik untersucht wurden.³⁰ Dabei erschien es vielfach als ein erstaunliches Phänomen, dass im sogenannten freien Westen ganz ähnliche Phänomene wie in der staatlich verordneten Lenkung der Wissenschaft durch die SED zu erkennen sind.³¹

27 Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 1.

28 Ebd., S. 3.

29 Ebd., S. 9. Zur Kritik an Danusers Handbuch siehe auch Volker Scherliess, „Vorwort“, in: *„Stunde Null“. Zur Musik um 1945. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Musikforschung an der Musikhochschule Lübeck 24.–27. September 2003*, hrsg. von ders., Kassel u. a. 2014, S. 7–12, hier S. 11. Das Verfahren von Ausgrenzung lieferte bereits im Erscheinungsjahr den Anstoß dafür, dass Frieder Reininghaus seine Rezension des Handbuchs unter der Überschrift „Krönende Kuppel oder schiefer Anbau?“ publizierte und dem Autor eigene Vorlieben zum Vorwurf machte: „Die Borniertheit wird zur Lüge, wenn dieser Autor die ganzen von ihm nicht wahrgenommenen und begriffenen Formen von Musik pauschal beziffert als ‚jenen musikalischen Schund, der, um Neuem alsbald Platz zu machen, den Tag seines Verkaufs kaum zu überleben braucht‘. Wieviel von der Musik, deren Urheber sich in die Sphäre ‚E‘ heraufgesetzt sehen, überlebt den Tag der Uraufführung? Und selbst, wenn dem anders wäre: Seit wann ist die Vergänglichkeit einer Kunstform das Kriterium, daß die wissenschaftliche Beschäftigung sie mit einigen naßforschenden Sprüchen ausgrenzen und sich so des Problems entledigen dürfte? Ist die ‚Erträglichkeit‘ für Professorenohren neuerdings die entscheidende Urteilsinstanz?“ Frieder Reininghaus, „Krönende Kuppel oder schiefer Anbau? Hermann Danusers ‚Die Musik des 20. Jahrhunderts‘“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 2. Oktober 1984. Freundlicher Hinweis von Martin Thrun.

30 Vgl. *Autonomie und Lenkung. Die Künste im doppelten Deutschland. Bericht über das Symposium der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, der Sächsischen Akademie der Künste und des Zeitgeschichtlichen Forums Leipzig. Leipzig, 4. bis 6. April 2013*, hrsg. von Detlef Altenburg und Peter Gülke, Leipzig, 2015.

31 Welche Rolle dabei der „Kalte Krieg“ spielte, wird u. a. verhandelt in dem Band *Kultur und Musik nach 1945. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges. Hambacher Schloss 11.–12. März 2013*, hrsg. von Ulrich J. Blomann, Saarbrücken 2015, insbesondere Anne C. Shreffler, „Cold War Dissonance: Dahlhaus,

Hier spielen Machtpositionen eine große Rolle, die in der hochschulpolitischen Auseinandersetzung dazu genutzt werden, eine „Schule“ zu bilden und durch gezielte Berufungspolitik die eigene wissenschaftliche Position durchzusetzen. Auf den wissenschaftlichen Nachwuchs wirkt sich dies durch Anpassung zugunsten eigener Karrierechancen aus. Es herrscht womöglich bereits im Studium ein sozialer Druck, sogenannten Leitbildern zu folgen. Die Gemeindebildung reicht dann weit über den Studienabschluss hinaus in die wissenschaftliche Praxis von Tagungen und Publikationen.

Exkurs: Ein bezeichnendes Beispiel dafür stellt die Diskussion um die musikgeschichtliche Bedeutung der Kirchentonarten in der Epoche der Vokalpolyphonie dar. Carl Dahlhaus hat 1966 seine Habilitationsschrift über die Entstehung der harmonischen Tonalität veröffentlicht. Bereits der Titel verrät, dass für ihn die Dur-Moll-Tonalität das Ziel der historischen Entwicklung darstellt, auf das die Komponisten des 16. Jahrhunderts hingearbeitet haben sollen.³² Acht Jahre später erschien das Buch von Bernhard Meier „Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie“, das sich auf weite Strecken als Gegendarstellung und Kritik liest.³³ Meier weist anhand einer quellengesättigten Darstellung nach, dass die Kirchentöne noch über 1600 hinaus mit der ihnen eigenen Logik die Harmonik der Vokalpolyphonie geprägt haben. Die Kontroverse wurde in der Zeitschrift *Die Musikforschung* über mehrere Hefte hinweg ausgetragen, wie es nach guter Wissenschaftspraxis geboten ist, dann verebbte die Diskussion. Meiers Buch war alsbald vergriffen und erlebte zunächst keine weitere Auflage. In Ludwig Finschers Handbuch *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* wird gerade zweimal auf Meier verwiesen. Meier selbst publizierte weiterhin, aber zumeist im Ausland. Dahlhaus' Arbeit wurde 1990 postum in den USA in englischer Übersetzung veröffentlicht,³⁴ obwohl Meiers Arbeit inzwischen allgemein als zutreffendere Darstellung anerkannt wurde.³⁵ Erst 1992 brachte der Bärenreiter-Verlag Meiers Darstellung der alten Tonarten als Studienbuch heraus, allerdings der Sache nicht völlig angemessen dargestellt an der Instrumentalmusik;³⁶ 2014 ist die fünfte Auflage erschienen. Ist dies nicht ein Beispiel dafür, wie in einer freien Gesellschaft eine letztlich nicht haltbare Lehrmeinung zeitweise durch Totschweigen und Verdrängen der Gegenposition(en) durchgesetzt werden kann?

Taruskin, and the Critique of Politically Engagend Avantgarde“, in: ebd., S. 46–59. Siehe auch Ulrich J. Blomann, *Karl Amadeus Hartmann am Scheideweg. Ein deutscher Komponist zwischen demokratischer Erneuerung und Kaltem Krieg 1945–1947*, Diss. Dortmund 2008.

32 Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Habilitationsschrift Kiel 1966.

33 Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974.

34 Carl Dahlhaus, *Studies on the origin of harmonic tonality*, Princeton u. a. 1990. Dazu Hartmut Krones [Rezension], „Carl Dahlhaus, Studies on the origin of harmonic tonality“, in: *Die Musikforschung* 47 (1994), S. 183.

35 Siegfried Gissel, „Die Tonarten vor und nach 1600 und ihre Akzeptanz in der gegenwärtigen Musikgeschichte“, in: *Musica disciplina. A yearbook of the history of music* 48 (1994), S. 15–67. – Franz Sautter, *Die Musikwissenschaft in Forschung und Lehre. Kritik einer bürgerlichen Wissenschaft*, Norderstedt 2010, bezeichnet Dahlhaus' „Theorien der Tonalität [...] als Leitfaden zur willkürlichen Deutung der historischen Fakten“ (S. 215).

36 Bernhard Meier, *Alte Tonarten, dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 1992, 1994, 2000, 2005, 2014. Die Beschränkung des Autors auf die Instrumentalmusik kann nur als Ergänzung des vergriffenen Buches von 1974 verstanden werden, ersetzt es nicht.

Das teleologische Geschichtsbild, wie es Dahlhaus von der Tonalität im 16. Jahrhundert entworfen hat, prägt sein gesamtes Schrifttum, insbesondere seine Beethoven-Auffassung.³⁷ Fortschritt und Autonomie sind auch hier die Leitbegriffe der Moderne, die er zur Anwendung bringt. Barocke Tradition bei Beethoven, wie sie Warren Kirkendale für die *Missa solemnis* nachgewiesen hat, ließ Dahlhaus nicht gelten, hier ist er ganz mit Adorno und seiner Einschätzung eines „verfremdeten Hauptwerks“ einig.³⁸ Das historische Problem der Rezeptionsgeschichte, das Arnold Schmitz beschäftigte, blendete Dahlhaus aus, in dessen Schrift über *Das romantische Beethovenbild* nahm er ausschließlich den Willen zur Zerstörung des Mythos wahr, nicht den grundlegenden Ansatz zur historischen Aufarbeitung verschiedener Rezeptionsschichten.³⁹ Ansonsten tat Dahlhaus Schmitz' Schrift als „von einem wenig differenzierten Romantikbegriff“ ausgehend pauschal ab.⁴⁰ Die mit der Moderne eng verbundenen Denkfiguren einer Säkularisierung der Kirchenmusik und einer Sakralisierung der Instrumentalmusik stellen Konstanten des Beethovenbildes dar, an dem auch die 68er-Bewegung nicht grundsätzlich zweifelte.⁴¹ Ein weiterer Stein des Anstoßes war Schmitz' Schrift über „Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs“ (Mainz 1950), in der er auf die musikalische Rhetorik und ihre Figurenlehre hinweist. Dahlhaus missachtete die „ehrwürdig abstrusen Techniken der Allegorese“⁴², sie entsprechen nicht dem Prinzip der Autonomie.

An einer grundsätzlichen Aufarbeitung der Fachgeschichte und ihrer nationalsozialistischen Verflechtungen bestand anscheinend kein verstärktes Interesse. Carl Dahlhaus sprach mit einer scheinbar demutsvollen Geste gern von seiner Generation als den Zwergen, die auf den Schultern von Riesen stehen und deshalb weiter sehen können.⁴³ Er war fasziniert von der Ordinarienherrlichkeit der Ausnahmepersönlichkeiten und Herrenmenschen des Faches, die mit wegweisenden Standardwerken zu hohem Ansehen gelangt waren. Dass na-

37 Dies gilt auch für die Musikgeschichte „nach Beethoven“. Siehe dazu Stefan Keym, „Germanozentrik versus Internationalisierung? Zum Werk- und Deutungskanon des ‚zweiten Zeitalters der Symphonie‘“, in: *Der Kanon der Musik*, S. 482–517. Keyms Kritik an Dahlhaus' normativem Vorgehen formulierte ohne nennenswerte Resonanz bereits Siegfried Kross, „Das ‚Zweite Zeitalter der Symphonie‘ – Ideologie und Realität“, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989. Kongreßbericht*, hrsg. von ders., Tutzing 1990, S. 11–36. Neuerdings ist die Kritik stark verbreitet, siehe auch Frank Hentschel, „Über Wertung, Kanon und Musikwissenschaft“, in: *Der Kanon der Musik*, S. 72–85, er bezeichnet Dahlhaus' Methode als „manipulativ“ (S. 72).

38 Helmut Loos, „Zur Rezeption der *Missa solemnis* von Ludwig van Beethoven“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 82 (1998), S. 67–76.

39 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1980, S. 62.

40 Carl Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 314.

41 Kontroversen der deutschen Musikwissenschaft spiegeln sich exemplarisch in zwei etwa gleichzeitig erschienenen Arbeiten, einmal einer Nachfolge emphatischer Kunstwissenschaft von Bernd Schirpenbach, *Ästhetische Regulation und hermeneutische Überschreibung. Zum Begriff und zur musikwissenschaftlichen Funktion einer korrelativen Hermeneutik im Ausgang von Interpretations- und Wissenschaftskonzeptionen bei Dahlhaus und Eggebrecht*, Stuttgart 2006, einmal einer grundlegenden Kritik, die ihr den (historischen) Boden entzieht, von Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt a. M./New York 2006. Zum Stand der Diskussion siehe *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella, Stuttgart u. a. 2013.

42 Carl Dahlhaus, „Notenschrift heute“, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 9 (1965), S. 31.

43 Ein Gleichnis von Bernhard von Chartres aus dem frühen 12. Jahrhundert.

hezu alle im Dritten Reich berufenen Professoren dem System zumindest nahe standen, wurde dabei übersehen,⁴⁴ die wissenschaftlichen Konsequenzen konsequent ignoriert. (Adorno pflegte sogar so etwas wie eine strategische Partnerschaft mit Joseph Müller-Blattau.⁴⁵) Dabei hätte es doch nahegelegen, nach unbescholtenen Fachvertretern zu suchen, die sich nicht kompromittiert hatten. Arnold Schmitz wäre hier als erster zu nennen, dem Herbert Gerigk als berüchtigter Nationalsozialist und Verfasser des *Lexikons der Juden in der Musik* 1944 ein negatives Gutachten für das Amt des Reichsleiters Rosenberg ausgestellt hatte.⁴⁶ Aber gerade Schmitz wurde nicht nur von von Fischer, Dahlhaus und Danuser übergangen, er wurde noch von Albrecht Riethmüller zusammen mit Gustav Becking und Ernst Bücken in die (äußerst rechte) Ecke eines chauvinistischen Beethovenkults gestellt.⁴⁷ Sachlich ist die Zurückweisung nicht zu begründen, sie ergibt sich vielmehr aus dem politischen Vorurteil als eines Vertreters der „Reaktion“, da er sich u. a. auf Carl Schmitt bezog. Dieses Verdikt traf dann auch seine Schüler wie etwa Günther Massenkeil, der den Beethoven-Kongress 1970 ausgerichtet hatte, zumal er sich schwerpunktmäßig mit Kirchenmusik und Oratorium befasste, Gattungen, die den modernen Prinzipien der Autonomie und der Säkularisierung zuwiderliefen.

Eggebrechts Forderung von 1970 nach einer Musikwissenschaft, die „gesellschaftlich praktisch werden kann“⁴⁸, zielte offenbar viel stärker auf eine gesellschaftliche Machtstellung ab als auf eine Erlösung aus selbstverschuldeter Isolation. Denn eine „zweckfreie“ Geisteswissenschaft kann man zwar als leer, bürokratisch und irrelevant diffamieren, trifft damit aber nicht den Kern ihrer gesellschaftlichen Aufgabe, eine informative und neutrale Instanz im Meinungsstreit der Gegenwart darzustellen. Aber damit spielt sie eine bescheidene und zurückhaltende Rolle, die einem auftrumpfenden Anspruch auf Deutungshoheit nicht genügt, wenn es um gesellschaftliches Ansehen und um Macht geht.

44 Michael Malkiewicz, „Personalentscheidungen an Musikwissenschaftlichen Lehrstühlen nach 1945. Zur Bewertung von Publikationen am Beispiel von Karl Blessinger und Werner Korte“, in: *Muzikološki zbornik* [Ljubljana] 49 (2013), S. 97–117. Exemplarisch dazu Thomas Schipperges, *Die Akte Heinrich Bessler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949*, München u. a. 2006. – *Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik. Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland mit den Lehrveranstaltungen 1945 bis 1955* (CD-ROM), hrsg. von Jörg Rothkamm und Thomas Schipperges, München 2015.

45 Michael Custodis, „Theodor W. Adorno und Joseph Müller-Blattau. Strategische Partnerschaft“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 66 (2009), S. 185–208.

46 Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-ROM Version 2004, S. 9128.

47 Helmut Loos, „Gegen den Strom der Zeit: Der Musikwissenschaftler Arnold Schmitz (1893–1980)“, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig* 13 (2012), S. 232–244; ders., „Arnold Schmitz als Beethoven Scholar: A Reassessment“, in: *The Journal of Musicological Research* 32 (2013), S. 150–162.

48 Eggebrecht, „Konzeptionen“, S. 650.