

PETER SÜHRING (Berlin/Deutschland)

Kontinuitätsprobleme in der deutschen Musikwissenschaft. Ein Abgesang

Die folgende ideen- und fachgeschichtliche Skizze ist kein Plädoyer für Diskontinuität, sondern für ein geschichtliches Kontinuum innerhalb der akademischen Fachdisziplin Musikwissenschaft in einem anderen als dem bisher tradierten und praktizierten Sinn, der vornehmlich darauf hinauslief, eine lebendige, diskussionsfreudige Wissenschaft zu schwächen, zugunsten eines Kanons mit Qualitäts- und Fortschrittsansprüchen, einer Kette von Werturteilen. Es ginge stattdessen um die Realisierung eines herrschaftsfreien Dialogs mit der Vergangenheit, also dessen, was Walter Benjamin für eine jegliche kritische Geschichtswissenschaft für ratsam, wenn nicht unerlässlich hielt. Auch wenn sein religionsphilosophisch fundierter Anspruch generell und im Einzelfall zum Scheitern verurteilt sein dürfte (weil zumindest die jüdisch-christliche Geschichtsauffassung und ihre säkularen Varianten stets zu diskontinuierlichen, selektiven, hierarchisierenden, teleologischen Konstruktionen neigen), käme es darauf an, sich seiner Utopie zu nähern, um die schlechte Kontinuität des diskontinuierlichen Herrschaftswissens zu durchbrechen und das in den Schatten Gestellte sichtbar zu machen. Benjamin ging es in den erkenntnistheoretischen Abschnitten seiner fragmentarischen Studien über die Pariser Passagen darum, dass man den Abfall und die Lumpen der (Musik)Geschichte zu verwenden habe, um ein lebendiges Bild der Geschichte zu gewinnen, in dem die bisherigen Helden und Heldinnen relativiert wären, und zwar in Form dialektischer Bilder, in denen alles Lebendige aus der Vergangenheit unzerstörbar und versöhnt wiederhergestellt wäre.¹

Es wächst vermutlich gerade eine Generation von Musikforscher(inne)n heran, die von den hier geschilderten Kontinuitätsproblemen der deutschen Musikwissenschaft entweder gänzlich unverdorben und unbefangen ist oder angefangen hat, sich mit diesem Erbe kritisch auseinanderzusetzen und

¹Siehe Walter Benjamin, „Aufzeichnungen und Materialien, N: Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts“, in: Ders., *Das Passagen-Werk*, Frankfurt/M. 1982, S. 573.

einen Ausweg aus ihm zu suchen.² Das wäre eine erfreuliche Perspektive, um jene Prophezeiung Anselm Gerhardts aus dem Jahre 2006 real wenigstens etwas abzumildern, die da lautete:

Mit dem irritierenden Festhalten an der Denkfigur einer ‚Vorherrschaft der deutschen Musik‘ hat sich die internationale Musikwissenschaft in einen Zustand der intellektuellen Sklerose befördert, für den sie wohl auch noch in den nächsten Jahren einen hohen, wenn auch nicht immer auf den ersten Blick erkennbaren Preis zahlt.³

Die Problematik besteht vor allem darin, ein bestimmtes, innerhalb unserer nationalen Tradition entstandenes und dominant gewordenes Kompositionsmodell nicht als eine von vielfältigen Möglichkeiten zu begreifen, sondern an ihm – und zwar über alle weltanschaulichen Gräben hinweg – retrospektiv (sowohl für in Deutschland als auch für die in anderen Nationen entstandene Musik) einen für objektiv verbindlich deklarierten Wertmaßstab festzumachen. Die Fuge und eine im Singular gebrauchte (deutsche oder Wiener) Sonatenform gelten sicher noch heute bei einer erdrückenden Mehrheit deutscher allgemeingebildeter Musikfreunde als Markenzeichen der ‚führenden Kulturnation‘ Deutschland.⁴ Man scheint nicht zu wissen, was ‚die Deutschen‘ in ihrer Mehrheit hörten, während ihre ‚Klassiker‘ komponierten. Es ist wie mit den Deutschen als dem ‚Volk der Dichter und Denker‘ – es gab sie nie. Eine ästhetisch beflissene Ernsthaftigkeit in adeligen, kirchlichen und bürgerlichen Zirkeln der deutschen Gesellschaft sowie stets vergebliche, mit und durch Musik zu bewirkende Volksbildungsbemühungen lassen sich zwar historisch verfolgen, allgemein verbindlich waren diese Ideale aber nie. Und gar ein gleichzeitiges Bestehen verschiedener friedlich miteinander wetteifernder Strömungen und Schulen wurde zugunsten des Anspruchs auf ein einheitliches ästhetisches Bildungs-Programm zurückgedrängt. Die von Leo Kestenberg in Preußen musikpolitisch organisierte

²Eines der positiven Indizien dafür ist auch der kürzlich erschienene, von Stefan Keym herausgegebene Sammelband: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*, Hildesheim 2015.

³Anselm Gerhardt, „Die ‚Vorherrschaft der deutschen Musik‘ nach 1945 – eine Ironie der Geschichte“, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*, Stuttgart 2006, S. 13–27, hier S. 27.

⁴Laut den kürzlich veröffentlichten Ergebnissen einer Umfrage sind ca. 80 % der befragten Deutschen der Meinung, einer ‚führenden Kulturnation‘ (so die Fragestellung) anzugehören; Spezifika dieses Führungsanspruchs, etwa nähere Bestimmungen darüber, wen die Deutschen worin und wohin kulturell führen würden, gehörte offensichtlich nicht zu den Gegenständen solcher Art von Befragungen.

Pluralität, die er weder von rechts noch von links zerstört wissen wollte, bis die sozialliberale preußische Landesregierung bereits im Jahr 1932 von der reaktionären, mit diktatorischen Vollmachten ausgestatteten Reichsregierung ihrer demokratisch legitimierten Machtbefugnisse enthoben wurde, war ein historischer Spezialfall.

Der Ursprung des deutschen Sonderwegs (auch) in der Musik und ihrer Wissenschaft liegt wohlweislich im Protestantismus.⁵ Es gab eine Geburt der deutschen Musik aus dem Geiste des Protestantismus. Die Deutschen als das protestierende Volk⁶ schufen sich ein musikalisches Idiom, um sich von den sie umgebenden romanischen, bis nach Osteuropa ausstrahlenden Traditionen abzugrenzen und zu spezifizieren. Die Idealisierung dieses polyphonen Idioms zur höchsten Form der in der Musik möglichen Vergeistigung überhaupt passierte im Rahmen der Fortschrittsideologie des aufsteigenden deutschen Bürgertums mit deutlichen Reminiszenzen an die Errungenschaften der Reformation.⁷ Eine zunächst bei Johann Sebastian

⁵Hier kann man den Invektiven Thomas Manns Vertrauen schenken, der davon sprach, dass „Luther, eine riesenhafte Inkarnation deutschen Wesens, außerordentlich musikalisch“ gewesen sei. „Das Deutsche in Reinkultur, das Separatistisch-Antirömische, Anti-Europäische befremdet und ängstigt mich.“, vgl. Thomas Mann, „Deutschland und die Deutschen“ (1945), Vortrag in der Library of Congress, Washington, in: Thomas Mann, *Schriften zur Politik*, Frankfurt/M. 1970, S. 168. Vertrauen kann man diesen relativ späten Worten Manns umso mehr, als er selber noch während des Ersten Weltkriegs ein kluger und eloquenter Anhänger dieser deutsch-separatistischen, auf Martin Luther gestützten Auffassung von einer alles bedeutenden Rolle der Musik für die Deutschen war: „Seit Luthers religiös-musikalischem Wirken aber ist die Musik [. . .] Abbild und künstlerisch-spirituelle Spiegelung des deutschen Lebens selbst gewesen.“, vgl. Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Berlin 1918, hier zitiert nach der Wiedergabe der Erstausgabe im Rahmen der Großen Frankfurter Ausgabe (Bd. 13,1), Frankfurt/M. 2009, S. 349. Seltsam berührt unweigerlich, dass Mann so tut, als wären „das punctum contra punctum, die große fuga“ nicht etwa Kompositionsprinzipien der verpönten römisch-gallischen Zivilisation, die in Deutschland nur adaptiert wurden, sondern „tönender Ausdruck“ der deutschen Kultur (siehe ebd.).

⁶Seit Fjodor Dostoevskij in seinem *Tagebuch eines Schriftstellers* von 1877 (vgl. die deutsche Ausgabe Fjodor M. Dostojewski, *Tagebuch eines Schriftstellers: notierte Gedanken*, übers. von E. K. Rahsin, mit einem Nachwort von Aleksandar Flaker, München/Zürich 2008) die Formel von Deutschland als der gegen alles Römische protestierenden Macht aufgebracht hatte, wurde sie affirmativ von Thomas Mann (1918), pejorativ von Hugo Ball in seinem Buch *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (Bern 1919) aufgegriffen.

⁷Typisch dafür sind programmatische Ausführungen eines Chefideologen der bürgerlichen Revolution auf dem Gebiet der Musik, des Nachfolgers Robert Schumanns in der Schriftleitung der *Neuen Zeitschrift für Musik* und späteren Wagnerianers Franz

Bach linear, später bei Richard Wagner vertikal kulminierende polyphone Manie galt als unveräußerliches Markenzeichen und wurde zu einer für die Beurteilung von musikalischen Kunstwerken unerlässlichen ästhetischen Norm. Weswegen maßgebliche Teile der deutschen Musikwissenschaft allen andersartigen, solchen strukturellen Ansprüchen nicht genügenden Produktionen nur naserümpfend gegenüberreten konnten und können. Um sich diesen, von der jeweiligen politischen Weltanschauung völlig unabhängigen⁸ Dünkel vor Augen zu führen, lese man nur Theodor W. Adornos auch von außerhalb der Zunft abgefeuerten gelehrten Polemiken (die auch innerhalb des Fachs Feuer fingen und weitergereicht wurden) gegen alles nicht in diesem Sinne Gearbeitete.⁹ Der spezifischen musikalischen Poetik einzelner Komponisten und Strömungen wird keine unvoreingenommene Aufmerksamkeit geschenkt, dafür umso mehr auf die Einhaltung bestimmter Ideale geachtet, die definitiv festgelegten ästhetischen Werturteilen entnommen sind. Dass diese Wertmaßstäbe und die daraus abgeleiteten Normenkontrollverfahren stets noch mit moralischen und pädagogischen Richtlinien ausgestattet sind (das Schöne soll das Gute, Edle, Menschliche bewirken) ließ schon Thomas Mann auf die Idee verfallen, seiner Romanfigur Leverkühn die Absicht anzudichten, angesichts des Elends in der Welt den Jubel der „Erfüllten“, also das Finale der „Neunten Symphonie“ (Ludwig van Beethovens) zurückzunehmen.¹⁰ Das hieße, als Künstler, der nicht

Brendel. Er schrieb in einer Artikelserie mit dem Titel: „Die Stufenfolge der Künste im Fortgange der Weltgeschichte“: „Die Reformation führte das in der Welt und den leeren Äußerlichkeiten untergegangene Christentum zunächst zu seiner ursprünglichen Reinheit zurück; der große Schritt aus der Äußerlichkeit des Katholizismus in die innere Welt des Geistes wurde durch sie vollbracht. [...] Diese großen Bewegungen waren die weltgeschichtliche Geburtsstunde der Tonkunst als höherer Kunst [...]“ Franz Brendel, „Die Stufenfolge der Künste im Fortgange der Weltgeschichte“, in: *Neue Zeitschrift für Musik (NZfM)* 16 (1849), Bd. 31, Nr. 6, S. 26.

⁸Schönberg war, als er die Zwölftontechnik entwickelte, Monarchist; Anton Webern in seiner späteren Zeit Anhänger der Nationalsozialisten und erhoffte sich vom ‚Führer‘ eine Sanktionierung der Zwölftonmusik und erläuterte seinem verehrten Lehrer Schönberg die abendländische Bedeutung der Kriegsziele Hitlers. Dies sei nur bemerkt, um der Illusion entgegenzuwirken, die einem Fortschritt verschriebenen Kompositionsweisen gingen stets mit liberaler politischer Gesinnung einher.

⁹Man nehme beispielsweise seine pauschalen vergleichenden Werturteile über gutes resp. schlechtes Komponieren zugunsten Johann Sebastian Bachs im Gegensatz zu Georg Philipp Telemann und Georg Friedrich Händel, ohne auf die jeweils spezifischen Qualitäten dieser Komponisten einzugehen.

¹⁰Siehe Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde / Die Entstehung des Doktor Faustus*, Stock-

mitjubeln kann, sich nicht (wie Friedrich Schiller verfügte) einsam und weinend aus dem Bund der Freudigen zu stellen, sondern den Menschlichkeits-Jubel als Illusion und Lüge zu entlarven.

Führt man sich die anderen, abweichenden Qualitäten einer den Normen der Musik des deutschen Idealismus nicht willfahrenden, offensichtlich in Deutschland nicht einzubürgernden, geschweige denn kanonisierbaren Musik vor Ohren, erweisen sich diese Maßstäbe als brüchig. Je mehr Musik aus Italien, Frankreich, Russland, Tschechien oder Skandinavien man neuerdings (wieder) hört, umso fragwürdiger wird einem die deutsche Musikgeschichtsschreibung mit ihrer Arroganz der Fortschrittlichkeit und ihrem metaphysischen Furor. Eine empirische, technisch präzise Analyse der realen europäischen Musikgeschichte, die keine Universalisierung eines national verbindlichen Modells kennen würde, käme gut ohne Epocheneinteilungen und normative Ästhetiken aus.

Man hatte auch in den späten Jahren des 20. und den frühen Jahren des 21. Jahrhunderts (trotz einer Emanzipationsbewegung um 1968 herum) den Eindruck, als habe sich seit Clytus Gottwalds Bericht von 1971 nicht viel geändert,¹¹ der damals konstatierte:

Obwohl Einigkeit darüber besteht, daß es so nicht weitergehen kann, wird nirgends an Überkommenem so zäh festgehalten wie in der Musikwissenschaft. [...] selbst dort, wo man extremen Konservatismus vermutet, in der Theologie, geht es längst freier zu als in den spät-scholastischen Seminaren der Musikwissenschaft. [...] Der Generationswechsel, der etwa seit 1965 einsetzte, brachte eine gewisse Milde- rung der patriarchalischen Verhältnisse.¹²

holm 1947 / Amsterdam 1949, Frankfurt/M. 1967, hier zitiert nach der Ausgabe Frankfurt/M. 1997, S. 633.

¹¹Der Autor dieser Skizze folgte der Parole von der „großen Weigerung“ aus den Jahren um 1968, indem er sich während seines Studiums noch von jenen Vertretern der Kriegs-Generation enttäuscht abwandte, die sich in schizophrener Weise einerseits mit ihren Lehrern, die Täter waren, andererseits mit deren Opfern solidarisch zeigten. Die Parole selbst stammte von Herbert Marcuse, der sie bereits 1945 in seiner Auseinandersetzung mit den Surrealisten eingeführt hatte. Als ich Anfang dieses Jahrhunderts die Verweigerung glaubte zugunsten ideen- und fachgeschichtlicher Forschungen innerhalb der Disziplin aufgeben zu sollen, musste ich feststellen, dass ich die Musikwissenschaft so wieder vorfand, wie ich sie vor 30 Jahren vorübergehend verlassen hatte.

¹²Siehe Clytus Gottwald, „Deutsche Musikwissenschaft. Ein Bericht“, in: Ulrich Dibelius (Hg.), *Verwaltete Musik. Analyse und Kritik eines Zustands*, (= Reihe Hanser 63), München 1971, S. 69 f.

Die gewisse Milderung führte aber nicht dazu, dass man etwa aufhörte, unbewiesene Fortschrittlichkeitspostulate zu proklamieren. Was Frank Hentschel an der bürgerlichen Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts feststellen musste,¹³ dass sie apodiktisch in die Welt gesetzten Kompositionsidealen folgte, ließ sich auch für die neue Generation von Musikwissenschaftlern (Carl Dahlhaus, Rudolf Stephan, Ludwig Finscher und Hans Heinrich Eggebrecht¹⁴), die Gottwald noch freudig begrüßte, geltend machen, denn dieser Mechanismus perpetuierte sich nun unter vorgeblich antikonservativen Vorzeichen, auch bei deren Schülern Hermann Danuser¹⁵ und Christoph Wolff. Erst kürzlich versuchte der Bach- und Mozart-Forscher Wolff im Widerstand gegen die Legende vom erschöpften und todesahnungsvollen Wolfgang Amadeus Mozart der letzten Monate seines Lebens die Gegenlegende eines kreativen, aufstrebenden, selbstgewissen, am Wiener Kaiserhof anerkannten Großkünstlers Mozart zu entwerfen, um diesen erneut durch die bei ihm vermeintlich eingetretene „imperiale Periode“ auch kompositionstechnisch zu einer Brückenfigur zwischen Johann Sebas-

¹³Vgl. Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt/M. 2006.

¹⁴Was den ‚Fall Eggebrecht‘ betrifft: Es war eine äußerst zweifelhafte, sich selbst aber politisch korrekt und mutig dünkende Leistung des Vorstands der musikforschenden Gesellschaft, durch einen von ihm befürworteten (oder gar veranlassten) Vortrag auf der Tübinger Jahrestagung der Standesorganisation im Jahr 2009 den ehemaligen Kollegen Eggebrecht postum unter den Verdacht zu stellen, als junger Soldat an Massakern gegen Juden auf der Krim beteiligt gewesen zu sein (siehe Boris von Haken, „Holocaust und Musikwissenschaft. Zur Biographie von Hans Heinrich Eggebrecht“, in: *AfMw* 67 [2010], S. 146–163) und des Weiteren eine von ihm lancierte Verteidigung des Vortragenden gegen seine Kritiker im Verbandsorgan veröffentlichen zu lassen (siehe Boris von Haken, „... vom lieben Gott‘. Hans Heinrich Eggebrecht und die Debatte über seinen Einsatz bei der Feldgendarmarie“, in: *Mf* 66 [2013], S. 247–264), zugleich aber die eigentlich quellenkritische Debatte über diesen Verdacht außerhalb des Verbandes und seines Organs in die Feuilletons und andere Zeitschriften zu verbannen. Zeiten der Verdrängung und des Verschweigens sollen nun solche des voreiligen Verurteilens im Gefolge einer US-amerikanisch beeinflussten ‚Holocaust‘-Forschung folgen. Dass hier das alte, interessegeleitete, zentralistische, antiliberale und antipluralistische Verständnis der inneren Verfassung des musikwissenschaftlichen Berufsverbandes und seines Presseorgans am Wirken ist, liegt auf der Hand; es hat sich nur nach ‚links‘ gewendet. Siehe hierzu auch: Peter Sühling, „Hans Heinrich Eggebrecht und die Musik im Mittelalter. Drei Notate“, in: *Die Tonkunst* 8 (2014), S. 236–39, hier besonders den Vorspann.

¹⁵Danuser beschrieb jene Phase metaphysisch aufgeladener Musikproduktion unter dem erstaunlicherweise nicht pejorativ gemeinten Titel „Weltanschauungsmusik“, siehe H. Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009.

tian Bach und Beethoven zu stilisieren.¹⁶ Es scheint geschlechtsspezifisch ein Problem der heroischen Geschichtsvorstellungen männlicher Geisteswissenschaftler zu sein, wenn nicht auch Stimmen aus den Reihen weiblicher Forscherinnen zu vernehmen wären, aus denen zumindest eine Unsicherheit in der Beurteilung des Phänomens deutscher Hegemonieansprüche spricht. Ein Beispiel aus der Beurteilung des jüdischen Geigers Joseph Joachim: Er scheint als seinerzeit ultimativer Beethoven-Interpret im Rahmen seiner rasanten Akkulturation eine Überdosis musikalischen Nationalstolzes abbekommen zu haben. Normalerweise bezeichnet man so etwas kritisch als Überanpassung, nur im Falle deutscher Musik ist es immer noch selbstverständlich, den hybriden Anspruch einer deutschen musikalischen Mission oder Sendung in der Welt nicht in Frage zu stellen. Und so gibt es auch in der maßgeblichen Darstellung des Paares Amalie und Joseph Joachim von Beatrix Borchard kaum eine direkte Distanzierung von diesen Symptomen, die sich in Deutschland zu einem festen, bis heute andauernden krankhaften Syndrom ausgewachsen haben.¹⁷

Die letzte ambitiöse und quasi offiziöse Bestandaufnahme und Aufgabenformulierung der deutschen Musikwissenschaft stammt aus dem Jahr 2007: *Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung*, herausgegeben von Laurenz Lütteken. In dem exponierten und sympathischen Beitrag des Herausgebers dieses Bandes wird der teils trotzige, teils resignative Versuch unternommen, die Musikwissenschaft im aktuellen Streit der Fakultäten über Legitimität, Nützlichkeit und Exzellenz der Fächer freiwillig zu marginalisieren:¹⁸

Sich immer wieder neu mit [der Frage der Beschaffenheit von Musik] zu beschäftigen, sich immer wieder der ungeheuren Herausforderung der Musik produktiv zu stellen, einer Herausforderung, die eben nicht nur eine affektive, sondern auch und vor allem eine rationale ist, das dürfte letztlich wohl die wichtigste Aufgabe der Wissenschaft von der

¹⁶Siehe Christoph Wolff, „Vor der Pforte meines Glückes.“ *Mozart im Dienste des Kaisers (1788–1791)*, Kassel 2013.

¹⁷Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien 2005, S. 512.

¹⁸Diese Selbstmarginalisierung ist angesichts der Misere des eventkulturellen öffentlichen Musiklebens, dass der Eingriffe einer sozial verantwortlichen Musikwissenschaft dringend bedürfte, etwas leichtsinnig, siehe dazu auch Peter Sühling, „Schweigen inmitten des Musikorkans. Zur gegenwärtigen Situation des Konzertlebens und der Musikpublizistik“, in: *CONCERTO. Das Magazin für Alte Musik* 2 (2015), Nr. 260, März/April 2015, S. 28 f.

Musik bleiben. Das ist unzeitgemäß, das gehorcht sicher nicht einer vordergründigen Kosten-Nutzen-Bilanz, das ist im Kontext globalisierter Wissenschaftspolitik sicher marginal, und es ist keineswegs durch die Verknüpfung mit den wechselnden Schlagworten des wissenschaftlichen Diskurses sinnvoll zu rechtfertigen.¹⁹

Wenn nicht gerade eine positive und zeitgeisthörige Verknüpfung, so wäre doch aber eine kritische, im Resultat evtl. sogar widerständige oder ablehnende Auseinandersetzung mit bestimmten wissenschaftlichen Diskursen durchaus vonnöten. Eine ‚postmoderne‘ Prüfung beispielsweise, wo im Bereich der Musikgeschichtsschreibung ‚große Erzählungen‘ eine Deutungshoheit usurpiert haben, die sich aber in einer Unmenge oder sogar der Überzahl von kompositorischen Einzelfällen als nicht triftig erweisen würde, könnte der Musikwissenschaft gewiss nicht schaden.

Was die Legitimität der Musikwissenschaft (also der Forschung und Lehre in Sachen Musikgeschichte und Musiktheorie als unverbrüchlicher Einheit) betrifft, so sind kürzlich unternommene Versuche zweifelhaft, sie etwa durch so genannte *sound studies* als angeblich ideologiefreier Alternative zu ersetzen. Das wäre so, als wollte man die Literaturwissenschaft durch Linguistik ersetzen, um sie auf Studien über sprachlich-technische Voraussetzungen und deren Wirkung zu reduzieren.

An sich wäre gegen eine spezifisch deutsche Spielart einer strukturell-polyphonen Denkweise, der sich auf unterschiedliche Weise konservative und moderne Richtungen gleichermaßen verpflichtet fühlten, nichts einzuwenden, würde sie sich nicht als universal gültige, einzig oder höchst akzeptable Qualitätsdoktrin aufwerfen. Gustav Falke hat noch in seinem Mozart-Buch 2006 davon gesprochen, mit den sechs Haydn-Quartetten habe „der mediterrane Musensohn Mozart den deutschen Geist aus Haydns Händen“ angenommen. Die „Haydn-Quartette“ Mozarts eröffneten (mit ihren „kontrapunktischen Künsten, am reinsten bei Bach ausgeprägt, die weltlich leichte, sinnlich melodiöse italienische Musik“ befruchtend) die „Wiener Klassik, den Gipfelpunkt der Musikgeschichte“.²⁰

Dass die deutsch-idealistische Musikästhetik ihren Ursprung in der Theologie hat, ahnte Adorno wohl bereits in vereinzelt Gedankengängen seines

¹⁹Laurenz Lüttken, „Und was ist denn Musik?‘ Von der Notwendigkeit einer marginalen Wissenschaft“, in: *Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung*, Kassel 2007, S. 65 f.

²⁰Gustav Falke, *Mozart oder Über das Schöne*, Berlin 2006, S. 62.

Kierkegaard-Buchs, mit dem er sich erstaunlicherweise am Vorabend des ‚Dritten Reiches‘ in Deutschland, speziell in Frankfurt am Main, habilitieren konnte,²¹ er verließ aber diesen Pfad antimetaphysischer kritischer Erkenntniswege wieder zugunsten einer ‚linken‘, vielmehr negativ-dialektischen Restitution alter ästhetischer Modelle von semantisch aufgeladener Gedanken- und Gefühlsmusik. In der trotz Eduard Hanslicks Invektiven²² ungebrochenen Wirksamkeit solcher Modelle scheint ein Schulgeheimnis der deutschen Musikwissenschaft beschlossen zu liegen. Es ist ihr Hang nicht so sehr zu einer lebendigen Dialektik als vielmehr zu einem Dualismus von Inhalt und Form, von Objekt und Subjekt wie er sich ausgerechnet seit Georg Wilhelm Friedrich Hegel in die ästhetischen Debatten eingestet hat. Zwar versucht besonders Adorno diesem Dualismus mit dialektischen Volten zu entkommen, aber gerade in seinen arriviertesten aporetischen Formulierungen erliegt er ihm, um sich unwunden auf die Seite von Inhalt und Objektivität der Musik zu schlagen. Erhellend für seinen schillernden, in sich widersprüchlichen Positionsreichtum im Laufe seiner langwährenden und anstrengenden Musikreflexionen war letztlich die posthume Veröffentlichung seiner Fragmente zu Beethoven, in denen er unter dem Motto „Alle Musik ist Beethoven“ eine „Philosophie der Musik“ (Genitivus subjectivus!) = Theorie Beethovens (dito) zu kredenzen gedachte. Die Sehnsucht des Philosophen, mit Musik identisch zu werden (resp. die Verwandlung von Musik in Philosophie), nimmt hier groteske und hybride Züge an. In auf das Jahr 1948 datierten Notizen heißt es:

Bündig beantwortet werden muß die Frage: was s i n d immanent-musikalische Begriffe (NB ganz klar natürlich muß werden: nicht Begriffe ü b e r Musik)? Diese Antwort kann nur g e g e n die traditionelle Ästhetik, die Lehre vom anschaulich-symbolischen-monetistischen Wesen der Kunst gewonnen werden, worin zugleich das dialektische Motiv für die Bewegung der Beethoven-Theorie selbst gegeben ist. NB die Differenz der Musik von der Philosophie muß

²¹Siehe Theodor W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Tübingen 1933, Frankfurt/M. 1962 und dort enthaltene Passagen über die „Koinzidenz des Religiösen und des Ästhetischen“ sowie über den „Sturz theologischer Wahrheit in den ästhetischen Schein“, hier zitiert nach Theodor W. Adorno, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Frankfurt/M. 2003, S. 199 f. und 148.

²²Siehe Eduard Hanslick, *Vom Musikalischen-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854.

so bestimmt werden wie die Identität. Gegen ‚Kunstphilosophie‘ als Interpretation der Kunst durch ein ihr Fremdes.²³

Als Walter Benjamin im bedrohten Paris anno 1940 seine geschichtsphilosophischen Thesen mit etwas verschämten Rückgriffen auf eine (messianische) Theologie zu untermauern suchte,²⁴ saß zur gleichen Zeit Karl Löwith im fernen Japan und entfaltete in kritischer, d. h. destruktiver Absicht die theologischen Voraussetzungen jeglicher Geschichtsphilosophie.²⁵ In einer verspäteten Parallelaktion müsste man, teils im Anschluss an zarte Vorahnungen Adornos, teils im Widerstand gegen seinen ästhetischen Objektivismus, den Nachweis der theologischen Wurzeln jeglicher Ästhetik, jeglicher Lehre vom ahistorisch und überzeitlich Schönen, das nur als das Schöne göttlichen Ursprungs aufzutreten vermag, erbringen. Auch Ernst Blochs „Philosophie der Musik“ aus dessen *Geist der Utopie* könnte in ihrer selbst eingestandenen kunstreligiösen Fundierung als Negativfolie einer solchen Bemühung dienen. Am ehesten hatte Hanns Eisler eine blasse Ahnung von der theologischen Verstrickung jeglicher Ästhetik, als er gesprächsweise in einer spontanen Volte alle Ästhetiken, selbst eine ‚marxistische‘ (die natürlich mit den relativ dürftigen kunsttheoretischen Äußerungen eines Karl Marx nicht das Geringste zu tun haben könnte), als letztlich metaphysisch fundiert verwarf. Positiv könnte man anknüpfen an Christian Friedrich Daniel Schubarts im Gefängnis diktierte *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* von 1784, denn in ihnen gibt es noch keine normative Ästhetik, dafür aber jede Menge pluraler „Schulen der Deutschen“.²⁶ Oder an die Vorstellungen des Sängers, Komponisten und aufgeklärten Musikpublizisten Johann Mattheson, der schon seit den 1720er Jahren die streitbare Debatte zu einem Erkenntnismittel der musikalischen Wissenschaften erklärte²⁷ und

²³Theodor W. Adorno, *Beethoven, Philosophie der Musik*, Frankfurt/M. 1993, S. 33 f.

²⁴Siehe die erste der Thesen zum Begriff der Geschichte, wo die Puppe, genannt Historischer Materialismus, immer gewinnen soll, „wenn sie die Theologie in ihren Dienst nimmt, die heute bekanntlich klein und häßlich ist und sich ohnehin nicht darf blicken lassen“. Siehe Walter Benjamin, „Geschichtsphilosophische Thesen“, in: Ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt/M. 1961, S. 268.

²⁵Siehe Karl Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*, Stuttgart 1953.

²⁶Siehe Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1806, Leipzig 1977, S. 78–188.

²⁷Siehe Johann Matthesons Zeitschrift *Critica musica*, Hamburg 1722/23.

dem Ideal des *galant homme* huldigte.²⁸ Oder an Heinrich Heines Idee von der wahren musikalischen Kritik, die eine Erfahrungswissenschaft sei.²⁹ Oder an die Ideen von 1876 des Physikers und Philosophen Gustav Theodor Fechner einer „Ästhetik von unten“.³⁰

Der deutsche Sonderweg besteht dagegen in der Kodifizierung der von Josquin entlehnten kanonischen Formierung lutherischer Choräle und deren Überführung in die deutsche Form der strengen, später ‚freien‘ Fuge sowie im ideellen Dualismus kontrastierender Themen in einem Sonatensatz, in der motivisch-thematischen, „durchbrochenen“ Arbeit, dem „obligaten Accompagnement“ und der „entwickelnden Variation“.³¹ Und er gründet generell auf einem für unverzichtbar gehaltenen Wiederholungsgedanken in jeglicher Form und Gestalt, kulminierend in dem problematischen Formteil der obligatorischen Reprise in einer bestimmten Sonaten-Theorie. Noch

²⁸Das Konzept der Galanterie besagte, dass der von Standesvorurteilen freie moderne Künstler weder Vorstellungen von bloßer Natürlichkeit noch von übergroßer Verfeinerung folgen solle, sondern denen von wohlzogener und wohlgesinnter, lebendiger aber einfacher Genussfähigkeit, was Einfallsreichtum und Spontaneität keinesfalls ausschloss.

²⁹Siehe, Heinrich Heine, „Über die französische Bühne“, Anfang des Neunten Briefs, in: Ders., *Sämtliche Werke, Bd. III, Schriften zu Literatur und Politik I*, Düsseldorf 1996, S. 743. Vgl. dazu auch Peter Sühling, „Musik – dämmernde Vermittlerin. Zu Heinrich Heines denkwürdiger Definition“, in: *Musik & Ästhetik* 5 (2001), H. 18, April 2001, S. 5–11.

³⁰Siehe Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig 1876, Bd. I, S. 6 und 245.

³¹Dies sind alles von Deutschen nicht erfundene, sondern allenfalls mit deutscher Gründlichkeit gesteigerte und perfektionierte Techniken. Wie wenig historisches Wissen noch unter exponierten Musikschriftstellern des 19. Jahrhunderts, deren apodiktische Festlegungen teilweise bis heute ungeprüft nachgeredet werden (meist ohne zu wissen, woher sie stammen), herrschte, zeigt das Beispiel des Mitstreiters von Franz Brendel in den Spalten der *Neuen Zeitschrift für Musik (NZfM)* im Rahmen der in den 1850er Jahren einsetzenden Wagner-Apologik. Theodor Uhlig dekretierte in einer Polemik gegen einen von ihm ungenannten Autor (gegen den unter dem Pseudonym „Der Wohlbekannte“ auftretenden Johann Christian Lobe): „Italiener und Franzosen haben keine selbständige Musik, dafür aber eine nationale Oper, in welcher die Musik als Bestandteil eines allgemeinen Ganzen erscheint und dem Publikum verständlich wird: wir Deutschen dagegen haben keine nationale Oper, aber eine selbständige Instrumentalmusik, deren wesenhafter Gehalt nur dem Kenner verständlich ist, weshalb es als unsere Kunstaufgabe erscheinen muss, diesen Gehalt durch die Hinüberführung in die Oper auch dem Publikum zugänglich zu machen“ (*NZfM* 19 (1852), Bd. 36, H. 14, S. 153). Man sieht, wie hier nicht nur Wagners Programm verteidigt wird, sondern dass umgekehrt Wagner sich bald zum Erfüllungsgehilfen solcher abstrakt-historischen Rechtfertigungskonstrukte gemacht hat.

Arnold Schönbergs Reihentechnik mit ihren Umkehrungen und Krebsgängen basiert darauf, und er nahm mit Recht in Anspruch, dass die von ihm entwickelte Kompositionstechnik mit zwölf nur aufeinander bezogenen (Halb)Tönen eine Spätblüte der deutschen Musiktradition sei, die ihr nebenbei auch ihre Führungsrolle in der Welt für weitere einhundert Jahre sichern solle. Dazu passt auch Schönbergs ausgerechnet der Wagner'schen Schrift über das *Judentum in der Musik* nachgesprochene Rede von dem Was der Musik, auf das es ankäme, im Gegensatz zu der angeblich unwesentlichen Frage nach dem Wie der musikalischen Komposition.

Liest man zudem die Anti-Schönberg-Tiraden des feschen stiefelbewehrten Jungnazis Herbert Gerigk von 1934, in der er des Juden Schönbergs angeblich intellektuell-technizistische Methode als mephistophelische Brunnenvergiftung des deutschen Wesens in der Musik hinstellte, deren erstes Opfer der faustische Alban Berg gewesen sei,³² so kommt einem zunächst die dämonisch überhöhte Form dieser Thesen in Thomas Manns Roman über den sich zur Atonalität durchringenden Tonsetzer Leverkühn, der sein Vergiftungswerk beginnt, wie eine peinliche Nachahmung vor,³³ was sie selbstredend nicht ist, sondern ein vierzig Jahre späteres Echo früherer Entwürfe aus der Zeit seiner *Betrachtungen eines Unpolitischen* und damit zusammenhängt, dass Thomas Mann es nicht unterlassen konnte, wie er selbst zugibt, dem Hang der Deutschen zur Magie zu schmeicheln. Er hat ja ein Protokoll seines ambivalenten Unwohlseins beim Abfassen dieses Romans über einen ob der musikalischen Krise verzweifelten deutschen Tonsetzers abgeliefert in Form der *Entstehung des Doktor Faustus*, einem „Roman eines Romans“, in dem es an bedeutender Stelle (beim Beschreiben der Reaktionen auf die der Musik gewidmeten Passagen seiner amerikanischen Deutschland-Rede von 1945) heißt:

Noch weiß ich, wie ich den betäubten Adolf Busch spät in der Nacht vom Hotel aus anrief, um ihm zu versichern, daß die Bedenklichkei-

³²Siehe Herbert Gerigk, „Eine Lanze für Schönberg! Anmerkungen zu einem Geburtstagsaufsatz“, in: *Die Musik* 27 (1934/35), S. 87–91, wieder abgedruckt in: Robert Schmitt Scheubel (Hg.), *„Chronique scandaleuse“ ... Schönberg, dieser Einstein der Musik ... Kritiken zu Schönbergs Werken*, Berlin 2010, S. 210–214.

³³Siehe Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. / Die Entstehung des Doktor Faustus*, Stockholm 1947 / Amsterdam 1949, Frankfurt/M. 1967.

ten, die ich gegen die deutscheste der Künste vorgebracht, nur eine Form der Huldigung seien.³⁴

Das Prinzip der variierenden Wiederholung in der Musik, wobei die Themen und Motive programmatisch Gedanken- und Gefühlsäquivalente darstellen sollen, von Wagner zu Tode geritten,³⁵ ist idealistischen Charakters, weil es den ursprünglich oder auch nur sekundär musikalischen Einfällen, Gedanken, Motiven oder Themen gleichbleibende oder wechselnde außermusikalische Bedeutung zuspricht, durch die sie erst in ein Gewebe von eingebildeten und aus- oder besser: aufgedrückten Ideen und Gefühlen eingespannt werden können – womit denn auch nach Arthur Schopenhauer die „eigentlich metaphysische Tätigkeit“ der Kunst eröffnet wird. Solange für die deutsche Form der Musik kein Ausweg aus den ästhetischen Dilemmata und Aporien des deutschen Idealismus, der Subjekt-Objekt- und der Inhalt-Form-Dialektik Hegelscher Observanz gefunden ist, wird sie in ihrem Sonderweg verharren und nicht frei, souverän und vielfältig werden können. Auch in der retrospektiven Schau und Analyse historischer Musikdenkmäler wird sie sich aus diesen historisch gebildeten Zwängen nicht lösen können, solange sie diese Schablonen nicht kritisiert oder relativiert, gerade auch im Vergleich zu nicht in Deutschland entstandener Musik von Rang, die anderen formalen Gestaltbildungen folgt. Die übersteigerte Auffassung einer speziell deutschen Prägung von Musik als natürlich, menschlich, universell wäre zu ersetzen durch die Einsicht in die Besonderheit und Beschränktheit dieser Ursachen und Faktoren, die lediglich für das Verständnis eines vorwiegend in Deutschland wirkenden Hauptstroms komponierter Musik relevant sind. Jeder auch nur indirekte Versuch, die deutsche Form der Musik ins Zentrum der europäischen oder gar mondialen Musikgeschichte zu stellen, ganz gleich von welcher weltanschaulicher Seite er kommt – ob von Hans Joachim Moser, Friedrich Blume, Joseph Müller-Blattau, Hans Heinrich Eggebrecht, Martin Geck,³⁶ Carl Dahlhaus, Georg Knepler oder

³⁴Ebd., hier zitiert nach der Ausgabe Frankfurt/M. 1997, S. 757.

³⁵Bei Lichte besehen oder genau ausgehört, erscheint das *Tristan*-Vorspiel als eine schier endlose Sequenzierung zweier motivisch aufgeladener Themen.

³⁶Martin Geck hat die entscheidende Phase der Musikgeschichte in Deutschland, die das idealistische Syndrom repräsentierte, adäquat, wenn auch affirmativ, in ihren Voraussetzungen und Ausformungen referiert: *Von Beethoven zu Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart 1993, ²Reinbek 2000.

Adorno –, müsste als ignorant, hochmütig und selbstgerecht zurückgewiesen werden.³⁷

Abgesehen von den *déformations professionnelles* einer einerseits auf Konkurrenz und Karriere, andererseits auf gemeinsame Identität eingeschworenen Berufsorganisation war die von Carl Dahlhaus beschriebene Etablierung eines euro- oder germanozentrischen „imaginären Museums der hervorragenden Werke“³⁸ der Musikgeschichte eine besonders heikle Erfindung des lange nachwirkenden 19. Jahrhunderts und führte zur Propagierung einer Kette von perfekten und absoluten Werken, die es wirklich nur in einer vermeintlich objektiven Imagination gibt, deren tatsächlicher Subjektivismus aber erschreckend ist. So waren zwar die als klassizistisch missverstandenen Formexperimente eines Felix Mendelssohn Bartholdy für Dahlhaus „problematisch“, Wagners totalitäres Konzept des Musikdramas ihm hingegen niemals fragwürdig geworden. In nicht-musealen imaginären Museen der Musikgeschichte würden die Exponate ohne vorgegebene Qualitätshierarchien wechselnd ausgestellt, d. h. aufgeführt, und die Auswahl unterläge dem Geschmack, dem Urteilsvermögen und den Interessen des sich sein privates Museum jeweils nach bestimmten historischen Kriterien imaginierenden Hörers.

Schaut man auf zwei signifikante Zeiträume der deutschen (Geistes)-Geschichte, den Zeitraum vor dem Ersten und den unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, so fallen auf ideologischen Gebiet bestimmte Beharrungsmomente auf. Der Analyse einer zeittypischen Musikzeitschrift des

³⁷Darauf hat zuletzt noch Reinhold Brinkmann hingewiesen, siehe seine Rede bei der Verleihung des Ernst-von-Siemens-Musikpreises im Jahr 2001, auszugsweise abgedruckt unter dem Titel: „Konsequent von der Gegenwart her definiert. Visionen einer neuen Musikwissenschaft. Rede des Siemens-Preisträgers Reinhold Brinkmann“, in: *neue musikzeitung (nmz)* 50 (2001), Ausgabe 7. Er sagte dort: „Im großen Haus der Kulturen der Welt lebt die westliche Tradition in einer Wohnung neben anderen Musiken aus allen Erdteilen; ohne besondere Privilegien zu haben und ohne Modell zu sein.“ Vielleicht ist manchen dieser absolute Kultur-Relativismus zu radikal; es scheint so, als kenne er nicht nur keine Hierarchien, sondern auch keine qualitativen Unterschiede, obwohl doch auch innerhalb der europäischen Kultur zwischen einem Gassenhauer und dem „Gassenhauer-Trio“ eine qualitative Differenz besteht. Von einer Verwirklichung der Brinkmann’schen Visionen einer neuen Musikwissenschaft ist die real existierende deutsche Musikwissenschaft, sollte sie sich überhaupt jemals darum bemüht haben, heute noch so weit entfernt wie im Jahr 2001. Die Hinderungsgründe für eine Erneuerung sind zuvörderst in den institutionellen Kontinuitäten der Musikwissenschaft als akademischer Disziplin zu suchen.

³⁸Siehe Carl Dahlhaus, *Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980.

Jahres 1908, der *Neuen Musikalischen Rundschau* (NMR) ist folgendes zu entnehmen: Eine starke konservative bis chauvinistisch-kulturimperialistische Neigung von Seiten einiger Mitarbeiter ist nicht zu übersehen. Man war in den Jahren vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs der Meinung, dass nur die deutsche Musik inhaltliche Qualität und formale Fortschrittlichkeit vorzuweisen hätte, verkörpert besonders in den Werken Richard Wagners, und dass gute Musik in anderen Nationen sich nur durch ein Nachahmen des deutschen Beispiels entwickeln würde. Typisch für die Überschätzung Wagners und den um ihn veranstalteten Genie-Kult ist auch die Tatsache, dass anlässlich einer so genannten ‚Rehabilitation‘ Mendelssohns vom Redakteur der Zeitschrift davon gesprochen wird, Mendelssohn sei kein „Genie“ (wie Wagner), sondern nur ein Talent gewesen.³⁹

Infolge dieser hochmütigen Überlegenheitsvorstellungen kam es kurz nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs zu einem organisierten Zusammenbruch der Internationalen Musikgesellschaft (IMG). Aufgesockelt auf einem relativ stark entwickelten publizistischen Apparat, begannen deutsche Musikwissenschaftler zunächst gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit der Organisation einer „Internationalen Musikgesellschaft“, unter deren Namen eine Zusammenarbeit der als vorrangig empfundenen deutschen Wissenschaft mit dem Rest der Welt angestrebt wurde, wobei ein für berechtigt gehaltenen Führungsanspruch der deutschen Sektion aufgrund der Vorgeschichte quasi stillschweigend vorausgesetzt wurde. Gerade diejenigen deutschen Musikwissenschaftler, die über gute Kontakte zum Ausland verfügten und die gerade durch diese Kontakte das Gefühl der Überlegenheit besonders anwandte, fühlten sich berufen und befähigt, eine solche Gesellschaft ins Leben zu rufen und aufzubauen. Der Germanist und Musikwissenschaftler Oskar Fleischer, Professor in Berlin und Leiter der Kgl. Instrumentensammlung, galt allgemein als der „aufopferungsvolle“ Motor der Gründungsgeschichte dieser Organisation, der IMG, die sich seit 1899 sehr schnell auf viele deutsche Ortsgruppen und einige nichtdeutsche Landessektionen stützen konnte. Innerhalb der Gesellschaft entfaltete die deutsche Sektion eine außerordentlich erfolgreiche, von Oskar Fleischer, Max Seiffert und Johannes Wolf geleitete publizistische Tätigkeit durch die Gründung und Redaktion dreier Organe, die zum Teil ihre innerdeutschen Vor- oder Nachläufer hatten: Die 15 Jahrgänge (1899–1914) umfassende *Zeitschrift der*

³⁹Siehe Eugen Schmitz, „Mendelssohn’s Briefwechsel mit Paul Klingemann“, in: *Neue Musikalische Rundschau* (NMR) I (1908), H. 17, S. 8.

IMG (aus der 1918 wiederum die innerdeutsche *Zeitschrift für Musikwissenschaft* hervorging), die ebenfalls 15 Jahrgänge umfassenden *Sammelbände der IMG* (die ihre Vorläufer in der seit 1879 erscheinenden, von Graf Waldersee redigierten *Sammlung musikalischer Vorträge* und der *Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten von deutschen Hochschulen* hatten), die zum Teil umfangreichen, aus deutschsprachigen Dissertationen und Habilitationsschriften bestehenden *Beihefte der IMG* (23 Bände) sowie die vier Kongressberichte der IMG (wobei der fünfte, noch vor Kriegsausbruch in Paris, der Metropole des Erbfeinds, stattfindende Kongress keine Dokumentation mehr erfuhr).

Wie brüchig dieses als Zusammenarbeit titulierte Ausagieren des Führungsanspruchs der deutschen Musikwissenschaft über den Rest der Welt war, zeigte sich unmittelbar nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs, der von Oskar Fleischer als ein „Krieg gegen die deutsche Kultur“ angesehen wurde. Der enttäuschte, seines Anspruchs beraubte Hegemonist und mit ihm die überwältigende Mehrzahl der deutschen Mitglieder fühlten sich nun als Opfer und inszenierten eine Austrittsbewegung, die unvermeidlich zum schnellen und beabsichtigten Zusammenbruch der abhängigen Gesellschaft führte.

Besondere Aufmerksamkeit wäre auch der Frage zu widmen, wie es später den Nationalsozialisten gelingen konnte, den von ihnen erstrebten neuen Gemeinschaftsgeist, das Musikverständnis und das Musizieren im völkischen Sinne durchzusetzen. Hier kam ihnen zugute, dass ähnliche Gedanken von vielen anderen politischen Strömungen bereits in der Weimarer Republik unter anderen, teils internationalistischen, teils jugendbewegten Vorzeichen, virulent waren, so dass sie bestimmte weit verbreitete Auffassungen über die Funktionalisierung der Musik für Gemeinschaftserlebnisse nur auf ihre Mühlen umzulenken brauchten. Was den gesamten Komplex von Musik und Musikwissenschaft im ‚Dritten Reich‘ betrifft, so ist auffällig, dass die initiativen und entscheidenden Forschungen zu diesem Gegenstand zunächst von außerhalb der Fachinstitutionen (gemeint sind die Arbeiten von Fred K. Prieberg und Joseph Wulf) und von außerhalb Deutschlands (gemeint ist Arbeit von Pamela M. Potter) geleistet wurden. In beiden deutschen Staaten (nachhaltiger allerdings in Westdeutschland) war eine etwas gründlichere ‚Entnazifizierung‘ oder Reedukation (um diese beiden von den westlichen Siegermächten importierten Begriffe zu gebrauchen) auch der Musikwissenschaftler vorzeitig abgebrochen worden zugunsten von deren Einspannung in einen auch musikästhetisch geführten Kalten Krieg

gegen die jeweils andere, östliche oder westliche Seite. Eine sich mehr auf eigene deutsche republikanische Traditionen des frühen Bürgertums stützende, länger währende Kampagne ohne aktuelle Zweckdienlichkeiten im Ost/West-Konflikt hätte vor allem die ideologischen Momente in den sowohl geistesaristokratischen als auch gemeinschaftsabhängigen Fiktionen aufdecken können.⁴⁰

Für die ideologisch prekäre Lage der zweiten Nachkriegszeit im 20. Jahrhundert ist die Musikzeitschrift *Neue Musik-Zeitung* (*NZE*) ein sehr signifikantes Zeitprodukt, indem sie dokumentiert, wie äußerst mühsam die deutsche Musikpublizistik nach dem Zweiten Weltkrieg und nach der Niederlage des Deutschen Reiches durch den Sieg der Anti-Hitler-Koalition versuchte, sich von den Vorgaben und Denkverboten der NS-Ideologie zu befreien. Die *NZE* war eine Tendenz-Zeitschrift, denn sie rechnete sich selbst einer bestimmten Richtung – einer so genannten ‚gemäßigten Moderne‘ – zu, und sie propagierte die Ideale dieser Strömung und machte sie zur Grundlage vieler ihrer musikästhetischen Stellungnahmen und aktuellen Berichte. Der Stab ihrer ständigen Mitarbeiter setzte sich allerdings auch weitgehend aus ehemaligen Propagandisten der NS-Ideologie auf dem Felde der Musik zusammen, so dass ehemals offizielle, als kämpferische Staatsdoktrin gegen unterdrückte Minderheiten vorgetragene Ansichten oder Dogmen hier in abgeschwächter Form als private Meinungen konservativer und rückwärts gewandter Autoren wieder erschienen. Einige Artikel waren als Polemiken gegen die Zumutungen einer in Deutschland wieder aktiv werdenden Avantgarde zu verstehen, deren Aktivitäten man zwar nicht mehr verbieten konnte, deren Existenzberechtigung oder ästhetischen Wert man aber oft bestritt. Der alte, gegen andere Richtungen denunziatorische Tonfall von Hans Pfitzner, gegen ‚musikalische Impotenz‘ aus der Zeit des Kaiserreichs durfte wieder (oder noch) erhoben werden. Die alte Überhebung deutscher Musik gegenüber der anderer Völker, wie sie auch schon vor 1933 gang und gäbe und dann bis 1945 Staatsdoktrin war, wurde nun auf die gesamteuropäische Ebene übertragen, und man sprach von der Höherwertigkeit des Abendlands, die es zu verteidigen gelte.

Andererseits gab es auch Versuche, ernsthaft argumentierende Verteidiger einer neuen Musik zu Wort kommen zu lassen. Sie durften die verschiedenen Richtungen der modernen Produktion, wie sie sich in den zwölf

⁴⁰Siehe hierzu neuerdings den Tagungsband: Ulrich Blomann (Hg.), *Kultur und Musik nach 1945. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges*, Saarbrücken 2015.

Jahren von Diktatur und Krieg außerhalb Deutschlands entwickeln konnten, begründen und erläutern.⁴¹ Auch unter den Musikkritikern, die in aktuellen Konzertberichten über Aufführungen zeitgenössischer Musik berichten, befanden sich einige, die den Neuerungen und Erweiterungen der musikalischen Stilmittel aufgeschlossen gegenüber standen. Insofern hatte die redaktionelle Arbeit trotz der programmatischen Festlegung einen liberalen Anstrich. Aber keiner der ehemals selbst die nationalsozialistische Ideologie vertretenden Autoren hielt es für nötig, sich von seinen eigenen früheren Publikationen während des ‚Dritten Reiches‘ zu distanzieren, in denen er entweder gegen ‚entartete‘ Musiker polemisiert oder ‚völkische‘ Musikveranstaltungen gelobt hatte. Ganz allgemein distanzierte man sich lediglich von den ‚Übertreibungen‘ des Nationalsozialismus.

Auch die Unterdrückung, Vertreibung und Vernichtung von Musikern aus rassistischen oder ideologischen Gründen kamen relativ selten zur Sprache. Dass auch Vertreter ihrer eigenen Richtung, der ‚gemäßigten Moderne‘, oder sogar Traditionalisten von den Nationalsozialisten aus rassistischen Gründen verfolgt worden waren, wie der wegen seiner jüdischen Herkunft väterlicherseits verfolgte Komponist Günther Raphael, dem es nach 1945 gelang, wieder aufzutreten, wurde geflissentlich verschwiegen.⁴² Ein ‚hilfloser Antifaschismus‘ zeigt sich terminologisch in dunklen Andeutungen und mystifizierenden Ausdrücken wie ‚Unheil‘, ‚Katastrophe‘ etc. Man hütete sich davor, die nationalsozialistische Ideologie beim Namen und vor allem Ross und Reiter zu nennen und diese anzugreifen (weil man sich oft von seiner eigenen Vergangenheit hätte distanzieren müssen). Zum Teil wurde noch mit den gleichen Begriffen, die in der NS-Zeit hoch in Kurs standen (‚Volksverbundenheit‘, ‚Musikantentum‘, Romantik gegen Konstruktivismus, Gefühl gegen Intellektualität) operiert, um fragwürdige Gegensätze erneut aufzubauen resp. aufrechtzuerhalten.

Das Syndrom des deutschen Sonderwegs hängt auch damit zusammen, dass sich die Deutschen eine besondere, sich von anderen Völkern abhebende Affinität zur Musik andichten, dass sie glauben, besonders musikalisch zu sein oder dass die Musik diejenige Kunstform wäre, zu der sie sich besonders hingezogen fühlten, die der ‚deutschen Seele‘ am meisten entspräche,

⁴¹Siehe den Artikel von Hans Mersmann, „Das Erbe der Neuen Musik“, in: *Neue Musik-Zeitschrift* 1 (1946), H. 1, S. 7–19.

⁴²Siehe den Raphael gewidmeten Artikel von Wolfgang Pfeiffer-Belli, „Günter Raphael. Bildnis eines absoluten Musikers“, in: *Neue Musik-Zeitschrift* 1 (1947), H. 10, S. 313–315.

womit entweder auf deren Flüchtigkeit, Diffusität, Unbestimmtheit, Unklarheit, zu Schwärmereien und hysterischen Anwandlungen fähigen Charakter oder auf deren Ordnungsliebe und Gründlichkeit angespielt sein soll. So klingt es, wenn von völkerpsychologischen Konstruktionen und Mentalitätskollektivismen her gedacht wird. Von objektivierender Seite her wird es gerne so hingestellt, als sei Musik jene Kunstform, die einem imaginären deutschen Wesen entspräche, am unseligsten ausgedrückt in der schauerhaften und hypertrophen, von Thomas Mann übernommenen Formulierung Gustav Droysens aus dem Jahr 1846, Musik sei die „deutscheste der Künste“.

Nicht etwa der Tatsache, dass das Hören erklingender Musik ein eigenständiger Akt musischer Rezeption ist, sondern besonders dem angedeuteten Zusammenhang ist es geschuldet, dass die deutsche Musikwissenschaft seit ihrem Beginn sich als autonome Wissenschaft geriert und sich anhaltend zu wirklich produktiver interdisziplinärer Arbeit unfähig zeigt. Denn der Gegenstand Musik verlangt von einer sich ihm widmenden Wissenschaft, von einem akademisch geregelten Umgang mit ihm die nicht voraussetzungslose, sondern nur durch Erfahrung zu erwerbende Erkenntnis, dass sie ihm nur gerecht werden kann, wenn sie sich als in ihrer inneren Verfassung multidisziplinär begreift, weil sie nicht nur aus rein-musikalischen (melodiösen, rhythmischen, harmonikalen), sondern auch aus philologischen, historischen, ästhetischen, physikalisch-physiologischen, mathematischen, organologischen, psychologischen, soziologischen etc. Aspekten zusammengesetzt ist. Nur so könnte auch die unselige Zerrissenheit der offiziellen Musikwissenschaft in sogenannte historische und systematische Abteilungen, die sich zu Unrecht auf eine angeblich derartige Weichenstellung durch Guido Adler beruft, überwunden werden. Eine poetologische Empirie, die sich pragmatisch auf die Entscheidungen musiktheoretisch gebildeter komponierender Künstler bezieht, würde an die Stelle (pseudo)wissenschaftlicher Fiktionen treten.

In Frankreich gab es im Rahmen der bürgerlichen Emanzipationsbestrebungen immerhin eine materialistische Tradition der Musiktheorie wie sie durch Jean-Jacques Rousseau und André-Ernest-Modeste Grétry hinreichend repräsentiert ist, in Deutschland hatten wir unter den Musikwissenschaftlern nicht einmal im 20. Jahrhundert einen annähernd so scharfsinnigen, mit den idealistischen Konstruktionen abrechnenden Kopf wie ihn die Kunsthistoriker in der Gestalt von Carl Einstein besaßen, den allerdings auch sie bis heute kaum als einen der Ihren betrachtet wissen

wollen.⁴³ Die Musikwissenschaft in der DDR verding sich (angeheizt durch den ‚Kalten Krieg‘) in marxistisch aufgeplusterten Dogmen und konnte eine wirklich freie, auf Vielfalt und gleichzeitig-gegensätzlichen Strömungen basierende Lehre von der Musik nicht hervorbringen, sondern führte zu erneuten ideologischen Vereinnahmungen der Musik unter den aus der Sowjetunion übernommenen stalinistischen Doktrinen, zu einer dogmatischen Funktionalisierung und einem Missbrauch von Musik, die jener der Nazi-Zeit nicht ganz unähnlich war. Das Dilemma einer vulgär-materialistischen Auffassung von Musik ist die Verleugnung der menschlichen Sinne und vor allem des Geistes, zu dem das Tonmaterial nicht nur fähig ist (wie Eduard Hanslick sich das als „Vergeistigung“ vorstellte), sondern der schon in ihm steckt als Ordnung resp. Unordnung der Natur. Darum gibt es auch auf dem Gebiet der Musik durchaus eine Korrespondenz zwischen dem Natur- und dem Kunstschönen, weil der nicht nur subjektiv orientierte Komponist mit den geistigen Potenzen des Tonmaterials, seinen inneren magnetischen oder magischen Kräften operieren kann. Es gibt auch inspirierte Materialisten, deren Offenbarungen von unten kommen. Von den Grenzen des arktischen Eises zurückgekehrt, setzte Alfred Andersch eine „Ästhetische Flaschenpost“ aus, die bis heute nirgends angekommen zu sein scheint, in der er projizierte, dass

morgen eine in Morphologie verwandelte Ästhetik das zentrale Problem der Naturwissenschaften einkreisen [wird], den Nachweis der Existenz von Geist in der Materie. Dagegen steht Hegel, die ‚Einleitung in die Ästhetik‘, das Postulat des absoluten Gegensatzes von ‚Naturschönem‘ und ‚Kunstschönem‘: ‚Wir fühlen uns von der Naturschönheit zu sehr im Unbestimmten ohne Kriterium zu sein . . .‘ – Dem könnte abgeholfen werden⁴⁴

⁴³ Einstein formulierte: „Jede kunstgeschichtliche Epoche ist aus ziemlich disparaten Gesinnungen und Stilen gebildet. Gerade die innere Gegensätzlichkeit einer Epoche bewirkt die geschichtliche Fortbewegung. Man verbirgt jedoch häufig die Gegensätzlichkeiten eines Zeitabschnitts und vereinfacht die geschichtlichen Abläufe, um eine scheinbar klare, doch willkürliche Entwicklungslinie der Kunst und eine trügerische Einheit des Kunstgeschehens zu erzielen. Tatsächlich enthält jede Epoche gleichzeitig zahlreiche Kunststufen und vielfältige Tendenzen. Es entscheidet, welcher Stil von den herrschenden Gruppen adoptiert und somit legitimiert wird. Von der Servilität des Künstlers.“ Siehe Carl Einstein, „Aufzeichnungen zu einer ‚Kunstgeschichte der Welt‘“, Erstdruck in: *alternative. Zeitschrift für Literatur und Diskussion* 13 (1970), H. 75: Carl Einstein, Berlin 1970, S. 266.

⁴⁴ Alfred Andersch, *Hohe Breitengrade*, Zürich 1984, S. 159.

Es ist aber nun durchaus nicht so, dass es in Deutschland im Verhältnis zur natürlichen Seite der Musik nicht auch andere Orientierungen musikalisch-praktischer und theoretischer Art gegeben hätte. Eigentlich müsste es beispielsweise schwer fallen, Mozarts musikalische Fantasie und überbordende Spontaneität beim Komponieren dynamischen Tonmaterials in das Prokrustesbett der normativen Ästhetik einer von Adolf Bernhard Marx nachträglich kodifizierten ‚Klassik‘ zu zwingen. Und doch scheint Mozart sich nie mehr von dieser Einordnung in eine ‚Wiener Klassik‘ erholen zu können. Schon Franz Schubert bleibt diesen Marx’schen, am vergewaltigten Beethoven exemplifizierten Schemata exterritorial. Sodass gewiss diese Spielart eines verkappten Marxismus in der Musikwissenschaft, der nicht von Karl Marx herrührt, angesichts etlicher, auch deutscher Musikstücke in die Irre läuft, denn die experimentellen ‚Abweichungen‘ Louis Spohrs, Mendelssohn Bartholdys, Robert Schumanns, ja schon Beethovens selber, können letztlich nicht verschwiegen werden. Aber auch schon vor der Geburtsstunde der Übertragung des Durchführungsmodells von der Fuge auf die deutsche Sonatenform bei Carl Philipp Emanuel Bach und Joseph Haydn gab es andere, stets für minderwertig gehaltene, fantastische Formbildungen, auch und gerade in der wortunabhängigen Instrumentalmusik, z. B. (um von dem verpönten Telemann zu schweigen, der allerdings mit seinen *Pariser Quartetten* nicht wenig zur Gattungsgeschichte beitrug) bei einem anderen der Bach-Söhne, nämlich dem krisenbewussten Wilhelm Friedemann.

Wegen dieser vielen möglichen Gegenbeispiele, zu denen sich im europäischen Maßstab noch eine Unmenge in Deutschland erzogener, aber kosmomusikalisch eingestellter Musiker aufzählen ließe (man denke nur an Antonín Rejcha, Muzio Clementi, George Onslow oder an die Skandinavier Niels W. Gade und Edvard Grieg oder an jede Menge Osteuropäer, Russen, Polen, Tschechen, Ungarn) erscheint die als einzig gültig proklamierte Fortschrittlinie Bach–Beethoven–Wagner–Schönberg⁴⁵ etwas dünn und in zwischen auch fadenscheinig, nur hat es die auf einem Kanon basierende

⁴⁵Bach selbst wusste noch, was er Italienern und Franzosen zu verdanken hatte (seine Notenbibliothek beweist es), auch Beethoven selbst wusste noch, was er Luigi Cherubini, Clementi, Reicha und Étienne-Nicolas Méhul schuldig war. Wagner war einer der nicht gerade wenigen antiwelschen, antijüdischen Nationalisten unter den 48ern, bei denen sich der radikalisierte schwarz-rote Einheitsbrei der Nationalsozialisten späterer Tage schon andeutete, Schönberg hat später akzeptiert, dass deutsches Wesen angeblich zwangsläufig auf Hitler hinausliefe.

deutsche Musikwissenschaft noch nicht gemerkt. Ohne einen solchen normativen Kanon würde sich erst erweisen, dass das Romantische als Eigendynamik in jeglicher Musik ein poetischer Überschuss ist, für den es noch keine musikalische Poetik gibt, und dass das romantische Surplus jeglicher Musik immer schon ein ständiger Begleiter der musikalischen Produktion und Reproduktion war. Die über den Gehörsinn vermittelte menschliche Musikalität ist ein von allen anderen Sinnen wesentlich unterschiedenes Phänomen und kann nur unter Preisgabe ihrer künstlerischen Autonomie zwanghaft mit anderen ästhetischen Vermögen verbunden werden, am ehesten wohl noch mit der Sprache als reiner Poesie, mit der sie gewisse Ähnlichkeiten aufweist.⁴⁶ Wäre der medientheoretische Diskurs der letzten Jahrzehnte nicht so extrem und fast ausschließlich Bild-fixiert, hätten sich für das autonome Medium Klang in Raum und Zeit einige erfahrungsfundierte Theorien entwickeln lassen.

Es ist in diesem Zusammenhang auf einen relativ frühen, von der damaligen Redaktion der *Zeitschrift für Sozialforschung* unterdrückten Versuch hinzuweisen, das Kontinuitätsproblem der deutschen Musik und ihrer Wissenschaft kritisch zu beleuchten. Joachim Schumacher hatte 1940 in den USA, in unmittelbarer, nicht nur geistiger Nachbarschaft zu Eisler und Bloch (die gerade eine gegen die Moskauer Linie von Georg Lukács gerichtete Schrift über die „Kunst zu erben“ publiziert hatten) eine erst 1980 in gekürzter Form in Deutschland abgedruckte Schrift mit (wie es im Untertitel heißt) „Anmerkungen zur Nationalisierung der Musik und Musikwissenschaft in Deutschland“ verfasst. Sie hat bis heute eine großzügige Ignoranz von Seiten der Zunft der deutschen Musikwissenschaft zu erdulden, obwohl oder gerade weil Schumacher keiner der in ihr wirkenden miteinander befreundeten oder verfeindeten Gruppierungen angehörte.⁴⁷ Schumacher spricht im Haupttitel von „Organisierten Geräuschen“ und meint damit jenen gewaltigen Hauptstrom von propagiertem Deutschtum in der Musik, wie er vor, während und nach der Herrschaft der Nationalsozialisten gang und gäbe war. Leider kennt oder erwähnt Schumacher außer Hanslick keine vom kritisierten Hauptstrom abweichenden Musiker und Musikwis-

⁴⁶Hier sei umgekehrt auf die Musikalität im Duktus der reinen Sprachpoesie Friedrich Hölderlins verwiesen. Schon Franz Grillparzer fand, wer von „Tondichtern“ spreche, solle auch von „Wörtermusikanten“ reden.

⁴⁷Siehe Joachim Schumacher, „Organisierte Geräusche. Anmerkungen zur Nationalisierung der Musik und Musikwissenschaft in Deutschland“, in: *Freibeuter, Vierteljahresschrift für Kultur und Politik*, Nr. 6, Berlin 1980, S. 15–34.

senschaftler (auch Gustav Jacobsthal, immerhin der erste reichsdeutsche Ordinarius des Fachs, gehört mit seinen inzwischen posthum publizierten Bach-, Beethoven- und Wagner-Kritiken zu ihnen⁴⁸). Der kulturimperialistisch-chauvinistische Ton in der deutschen Musikwissenschaft verstärkte sich erst im späten Kaiserreich im Rahmen einer kulturellen Mobilmachung im Vorlauf zum Ersten Weltkrieg, und er wurde auch nach dem Zusammenbruch Nazi-Deutschlands weiter gepflegt nach dem Motto: die Nazis waren zu radikal, aber wir lassen uns unsere kunstreligiöse Ideenmusik nicht nehmen, um sie der an ihr genesen sollenden Welt zu schenken. Für den gerade in der Musikwissenschaft nicht vorhandenen Bruch im Jahr 1933 gelten weiterhin Joseph Wulfs ebenso goldene wie ignorierte Worte von den „Bemühungen, vom Einsatz und Aufgebot des nationalsozialistischen Staates, eine bereits im deutschen Musikleben vorhandene Strömung weiterzuentwickeln. Selbstverständlich verabsolutierte das Dritte Reich diese Strömung.“ Aber:

Auf keinem Gebiet der Künste fanden die spezifischen Mittel der Macht des Dritten Reichs – Expansion und Selbstvergötzung – eine so gute Grundlage, solche Voraussetzungen für die eigenen Auffassungen und überhaupt für die ganze Einstellung vor wie gerade bei der Musik.⁴⁹

Es ist jene „ganze Einstellung“, die immer wieder die Ideologie der Meisterwerke auffrischt und eine mystifizierte Kette zu vergötternder Wesen etabliert, gegen die jede Durchforstung der Vergangenheit, jedes Gegen-den-Strich-Bürsten der Traditionen, jedes Aufdecken verborgener Traditionen wirkungslos bleibt, weil sie stets wieder den Monumenten einer affirmativen Kultur den Sieg zuschanzt.

⁴⁸Siehe Peter Sühning, *Gustav Jacobsthal – ein Musikologe im deutschen Kaiserreich. Musik inmitten von Natur, Geschichte und Sprache. Eine kultur- und ideengeschichtliche Biografie mit Dokumenten und Briefen*, Hildesheim 2012. Jacobsthal (1845–1912) scheint auch einer der ersten und letzten Vertreter des im Entstehen begriffenen Fachs Musikwissenschaft gewesen zu sein, der noch eine in sich vielfältige Einheit der Disziplin repräsentierte, jenseits resp. diesseits der Spaltung in Geschichtsschreibung und Systematik.

⁴⁹Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963, hier zitiert nach der Ausgabe Reinbek 1966, S. 5.