

Ulrich Konrad

Die Musik der Klassik und Romantik als Forschungsgegenstand in der deutschen Musikwissenschaft nach 1945

Das »Forschungsunternehmen 19. Jahrhundert« der Fritz Thyssen Stiftung. Eine Skizze

Symposiumsbericht »Wege des Fachs – Wege der Forschung?«, hrsg. von Klaus Pietschmann
in: Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung,
Mainz 2016 – »Wege der Musikwissenschaft«, hg. von Gabriele Buschmeier und Klaus
Pietschmann, Mainz 2018

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 im Katalog
der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) und auf schott-campus.com
© 2018 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Die Musik der Klassik und Romantik als Forschungsgegenstand in der deutschen Musikwissenschaft nach 1945. Das »Forschungsunternehmen 19. Jahrhundert« der Fritz Thyssen Stiftung. Eine Skizze

I

»Klassik« und »Romantik«, das sind Schlüsselwörter für das Verständnis einer Kunstmusik im »Abendland«.¹ Das mit ihnen verbundene Repertoire an Kompositionen aller Gattungen sowie ein aus ihm gewonnenes Bündel ästhetischer und historischer Ideen gehörten – und gehören zum Teil noch immer – zur kulturellen Identität des Bürgertums seit dessen Etablierung in Deutschland.² Damit einhergehend ist zunächst das Denken in der Kategorie des Klassischen als eines Überzeugenden, Mustergültigen und Dauernden für die (west)europäische Musikhistoriographie entfaltet worden und vielerorts bis in die Gegenwart vertraut geblieben. Die Ausprägung eines Epochenbegriffs »Klassik« für im Kern den Zeitraum von ca. 1780 bis 1827 mit den drei Protagonisten Haydn, Mozart und Beethoven vollzieht sich dagegen endgültig erst zum Ende des 19. Jahrhunderts hin und geht aus einem dichten Wurzelwerk hervor. National(istisch) gedeutete Geschichte, musikanalytische Befunde, ästhetische Ideale – all das und mehr trägt zum emphatischen Konzept von Wiener Klassik und klassischem Musikstil bei. Eine Mischung aus musikalischen Tatbeständen einerseits, konservativ-idealistischen Werturteilen andererseits wird angereichert mit Elementen der Evolutionstheorie, übertragen auf Gegenstände der Kultur: Die deutsch-österreichische Musik mit ihrem Kern in der Wiener Klassik ist aus dieser Sicht nicht lediglich Ereignis nationaler Geschichte, sondern universal verstandene Tonkunst mit Hegemonialanspruch.³ Die Überzeugung, das Deutsche Reich sei der Hegemon der Musik, herrschte in allen Köpfen, gleich

¹ Das Verständnis musikbezogener Klassik und Romantik in der deutschsprachigen Musikwissenschaft, aber auch dessen Wandel spiegeln die einschlägigen Artikel zu diesen Lemmata in den beiden Auflagen der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Aufschlussreich sind auch die betreffenden Reflexionen in den Bänden des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft*, die dem 18. und 19. Jahrhundert gewidmet sind. Zur historiographischen Konstruktion eines einheitlichen christlichen Abendlands siehe Oskar Köhler, Art. »Abendland«, in: *Theologische Realenzyklopädie (TRE)*, Band 1, Berlin u. a. 1977, S. 17–42; Richard Faber, *Abendland. Ein politischer Kampfbegriff (= Kulturwissenschaftliche Studien, 10)*, Berlin u. a. 2002; Jonas Jost, *Der Abendland-Gedanke in West-Deutschland nach 1945. Versuch und Scheitern eines Paradigmenwechsels in der deutschen Geschichte nach 1945*, Hannover 1994. In der Musikgeschichtsschreibung wurde der Begriff in emphatischem (und nicht hinterfragtem) Sinn zuletzt von Hans Heinrich Eggebrecht verwendet, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991; dagegen die Streitschrift von Vladimír Karbusický, *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewusstsein im Spiegel der Musik*, Hamburg 1997.

² Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800–1918*, München 2013; Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte [1700–1990]*, 5 Bände, München 1987–2008. Zum Kontext der Musikgeschichte: *Zwischen Tempel und Verein. Musik und Bürgertum im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Laurenz Lütteken, (= *Zürcher Festspiel-Symposium 2012*), Kassel u. a. 2013.

³ Das enge Motivgeflecht, zu dem sich das musikhistoriographische Narrativ über Klassik und Klassischen Stil verknäult hat, bedarf noch einer alle Einzelheiten berücksichtigenden Entwirrung. Der bis in die jüngere Vergangenheit andauernde ideologische Gebrauch von Begriff und Sache mag sich im wissenschaftlichen Diskurs marginalisiert haben – aus dem öffentlichen Bewusstsein ist er längst noch nicht verschwunden (wozu der Gebrauch der Wörter als Übereinkunftsvokabeln im Alltag beiträgt). Einen wichtigen Beitrag zur Reflexion der historiographischen Klassik-Konstruktion leistete im Kontext der Haydn-Forschung James Webster, *Haydn's »Farewell« Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, Cambridge 1994, insbesondere S. 335–373.

welcher Ausrichtung. Als Arnold Schönberg die Methode des Komponierens »mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« erarbeitet hatte, teilte er 1921 seinem Freund und Schüler Josef Rufer mit: »Ich habe eine Entdeckung gemacht, durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre gesichert ist.«⁴

Romantisches Denken verbreitete sich seit den 1790er Jahren.⁵ Es handelt sich dabei um eine vielsträh-nige geistige Entwicklung von Ideen über das Verhältnis von Welt und Kunst, um einen Komplex, der sich einer klaren Definition oder Festlegung seiner Inhalte entzieht. Die Wirkung romantischer Gedanken auf das Kunstverständnis und die Kunstproduktion ist zwar unschwer festzustellen, aber fast unmöglich in ihre Einzelemente in den verschiedenen Künsten, in Werken und zeitlichen Phasen aufzulösen. Romantik verwirklicht sich primär im Geistigen, im Denken, in der Theorie, in der Weltan-schauung – sie ist mehr eine Form utopischen Denkens über Poesie und Kunst im Dienste der Weltver-wandlung als eine manifeste Kunstpraxis. Novalis formuliert:

»Die Welt muss romantisiert werden. So findet man den urspr[ünglichen] Sinn wieder. Romantisieren ist nichts, als eine qualit[ative] Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Opera-tion identifiziert. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem End-lichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es –.«⁶

Die Romantik als ein Gedankenfeld mit unscharfen Rändern, wie man sie bezeichnen könnte, ist zwar ein europäisches Phänomen, doch nirgends ist es mit solcher Emphase, Intensität und Dauerhaftigkeit belebt worden wie in Deutschland. Rüdiger Safranski nennt die Romantik mit gutem Recht »eine deut-sche Affaire«.⁷ Romantische Ideen wurden im 19. und 20. Jahrhundert unter wechselnden Vorzeichen adaptiert, auch von der Musikgeschichtsschreibung. Beinahe wichtiger aber als das verzweigte Ideengut war ihr die Möglichkeit, sie als Epochenbegriff zu funktionalisieren, mit dem für Komponisten nach der Klassiker-Trias und zum Teil neben ihr ein historiographisches und ästhetisches Gehäuse zur Verfügung stand. Allerdings geriet die Sache in ihrer hypertrophen Gestalt als Spätromantik bei der jungen Gene-ration seit den 1890er Jahren zunehmend in Misskredit – Lebensreform und Jugendbewegung sowie Formate der Sachlichkeit besaßen für sie den unmittelbareren Gegenwartsbezug.

Auch den nationalsozialistischen Ideologen war sie nicht ganz geheuer. Gewiss, an romantische Ideen über Volk und Volkskultur oder an romantische Organismus-Vorstellungen in Bezug auf Staat und Gesellschaft ließ sich anknüpfen, wenn man sie sowohl um das biologistische Rasse- als auch um das Führerprinzip erweiterte. Aber das gänzlich Unheroische der Romantik musste überwunden werden.

⁴ Zitiert nach Willi Reich, *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, München 1974, S. 139. Als konkreter Beleg für die der Überlieferung nach auf einem Spaziergang gesprochene Äußerung Schönbergs ist eine die Tendenz des weitrezipierten Dictums relativierende Formulierung in einem Brief vom 26. Juli 1921 an Alma Mahler fassbar: »Rasch: denn, nach dem ich meinen Mattseer Mitmenschen – Ewig-Zeitgeisteskranken einen Tribut an Geld (an sehr viel Geld) und was noch mehr ist: in Arbeitszeit (3 Wochen!) gezahlt habe, habe ich wieder zu arbeiten begonnen. Was ganz Neues! Die Deutscharier, die mich in Mattsee verfolgt haben, werden es diesem Neuen (speziell diesem) zu verdanken haben, dass man sogar sie noch 100 Jahr lang im Ausland achtet, weil sie dem Staat angehören, der sich neuerdings die Hegemonie auf dem Gebiet der Musik gesichert hat!«, in: *Alma Mahler – Arnold Schönberg. »Ich möchte so lange leben, als ich Ihnen dankbar sein kann«*. Der Briefwechsel, hrsg. von Haide Tenner, St. Pölten u. a. 2012, S. 181. Bei dem »ganz Neuen« handelt es sich um den ersten Satz der *Suite* für Klavier op. 25. Für förderlichen Austausch in dieser Sache danke ich Herrn Dr. Ulrich Krämer herzlich.

⁵ Einen knappen interdisziplinären Epochenabriss bietet Gerhard Schulz, *Romantik. Geschichte und Begriff*, München 32008. Jüngere Gesamtdarstellungen der musikalischen Romantik u.a. von Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge 1995, deutsch als *Musik der Romantik*, Salzburg u. a. 2000; Carl Dahlhaus und Norbert Miller, *Europäische Romantik in der Musik*, 2 Bände, Stuttgart u. a. 1999, 2007.

⁶ »Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen 1798«, Nr. 105, in: *Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Band 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, hrsg. von Hans-Joachim Mähl, München 1978, S. 334.

⁷ Rüdiger Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München u. a. 2007.

Deswegen entwarf Goebbels den Umriss einer neuen »Lebensauffassung«, einer von ihm so genannten »Art von stählerner Romantik«. Von ihr hieß es am 15. November 1933 anlässlich der Eröffnung der Reichskulturkammer, sie sei

»eine Romantik, die sich nicht vor der Härte des Daseins versteckt oder ihr in blaue Fernen zu entrinnen trachtet, eine Romantik, die den Mut hat, den Problemen gegenüberzutreten und ihnen fest und ohne Zucken in die mitleidslosen Augen hineinzuschauen.«⁸

Musik der Klassik und der Romantik – Musik also von Mozart bis Strauss, abzüglich der als »entartet« diffamierten Werke jüdischer und »bolschewistischer« Komponisten, aber ergänzt um den barocken Heroen Bach – standen im Zentrum der musikalischen Praxis und der Ideologie im »Dritten Reich«, sie dominierten den Musikbetrieb. Klassische und romantische Werke der deutschen Meister galten als lebendiges Erbe, nicht als abgelebte Vergangenheit; sie verkörperten zusammen mit ideologisch konformen Neuschöpfungen die Gegenwart. Entscheidend bei allem blieb die »völkische« Deutung: Diese Klassik und Romantik waren durch und durch deutsch, das hieß in erster Linie kämpferisch und heroisch. Wenn der nationalsozialistische Staat im gleichen Atemzug auch den Anspruch auf die »junge Zeit« erhob, die »über den überlebten Begriffen von modern und reaktionär«⁹ stehe, dann sah er sich dazu legitimiert als Sachwalter eines zeitgenössisch letztgültig gedeuteten Geistes eben der klassisch-romantischen Epoche, einer Epoche, die im »Dritten Reich« fort dauerte – und in ihr konnte, so die verblendete Sicht, die Phantasie des Künstlers »wieder in die ewigen Räume der Unendlichkeit vorstoßen«.¹⁰

II

Das hier mit breitem und grobem Pinsel auf die Geschichtslinwand gemalte Bild war mit Kriegsende nicht einfach weggewischt. Im Gegenteil. Auf den Programmen der Konzert- und Opernspielstätten standen wie zuvor die Werke eines unverbrüchlich kanonischen Repertoires.¹¹ Nach all den Schrecken und Zerstörungen der jüngsten Vergangenheit schien in und mit ihm eine heil gebliebene Welt repräsentiert. Die Kompositionen aus Klassik und Romantik – nicht alle, doch die meisten – schienen ohne Kontamination durch den Ungeist der zurückliegenden Jahre geblieben zu sein und es zu ermöglichen, unter neuen Verhältnissen gleich wieder an die machtvoll-guten Seiten Deutschlands zu glauben. Bei

⁸ *Rede des Reichsministers Dr. Joseph Goebbels bei der Eröffnung der Reichskulturkammer am 15. November 1933*, Sonderdruck, hrsg. von der Reichsfachschaft Gebrauchsgraphik, Gau Hessen-Mittelrhein im Reichskartell der Bildenden Künste, Frankfurt 1933, S. 18f. Zum Romantik-Verständnis in der NS-Kulturpolitik siehe Safranski, *Romantik*, S. 326–347.

⁹ Ebd., S. 22.

¹⁰ Ebd., S. 23.

¹¹ Diese generelle Aussage, der vermutlich niemand widersprechen wird, da sie sowohl nach Stichproben als auch nach individuellen Berichten aus dem öffentlichen Musikleben evident zu sein scheint, ist gleichwohl durch keinerlei empirische Erhebungen gedeckt. Eine breite Auswertung von Programmen im bald nach Kriegsende wieder aufgenommenen Konzert- und Opernleben, getrennt nach den solistischen, kammermusikalischen, symphonischen und dramatischen Sparten, auch nach Regionen (Besatzungszonen), bleibt noch zu leisten; einen guten Ansatz bietet Andreas Linsenmann, *Musik als politischer Faktor. Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungs- und Kulturpolitik in Deutschland 1945–1949/50* (= *edition lendemains*, 19), Tübingen 2010. Allgemein zu Musikleben und Musikrepertoires im »Dritten Reich« Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963, als Taschenbuch Reinbek 1966; Donald W. Ellis, *Music in the Third Reich: National Socialist Aesthetic Theory as Governmental Policy*, Diss., Lawrence 1970; Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt/Main 1982; *Das verdächtige Saxophon. »Entartete Musik« im NS-Staat – Dokumentation und Kommentar*, hrsg. von Albrecht Dümling²2015; Michael H. Kater, *The Twisted Muse*, New York 1997, deutsch als *Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*, München u. a. 1998; Willem de Vries, *Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940–45*, Köln 1998; *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945*, hrsg. von Michael H. Kater und Albrecht Riethmüller, Laaber²2004; Ulrich Drüner und Georg Günther, *Musik und »Drittes Reich«. Fallbeispiele 1910 bis 1960 zu Herkunft, Höhepunkt und Nachwirkungen des Nationalsozialismus in der Musik*, Wien u. a. 2012.

der Musikwissenschaft lagen die Dinge ein wenig anders. Nach 1945 erfolgte die Wiederbelebung der universitären Lehre und Forschung auf den historischen Feldern, die bereits in den Jahrzehnten zuvor nachhaltig bestellt worden waren.¹² Das weiterhin zuständige wissenschaftliche Personal gehörte den Generationen an, die von den antiromantischen Prinzipien der bereits erwähnten Erneuerungsbewegungen beeinflusst waren. Nicht, dass sie sich der Hochschätzung des Meisterrepertoires verweigert hätten. Doch in den ersten Vorlesungsverzeichnissen sowie den Listen von abgeschlossenen Dissertationen, wie sie in der Zeitschrift *Die Musikforschung* seit 1948 veröffentlicht wurden, zeigt sich eine bemerkenswerte Konzentration auf Themen der Geschichte vor oder bis Bach – Klassik, Romantik (und Moderne) firmieren keineswegs als Hauptgebiete.¹³ Dieser Befund spiegelt sich in drastischer Weise in den Berichten über die internationalen Kongresse der bereits 1946 gegründeten Gesellschaft für Musikforschung. Auf den Programmen der Tagungen in Bamberg 1953, Hamburg 1956 und Köln 1958 standen entweder gar keine oder nur verschwindend wenige Referate zur Musik der Klassik und Romantik.¹⁴

Die musikwissenschaftlichen Hauptakteure der Jahre 1933 bis 1945 blieben weitgehend die Akteure des Wiederaufbaus.¹⁵ Sie setzten, als seien sie aus dem Traum eines gespenstischen Betriebsunfalls aufgewacht, in jeder Hinsicht auf Kontinuität:¹⁶ in der Lehre, bei Tagungsthemen und bei Unternehmen der »Großwissenschaft«¹⁷, will man »Denkmäler-Reihen« und Musiker-Gesamtausgaben unter solche

¹² Die Geschichte des Fachs im Allgemeinen und im NS-Staat im Besonderen ist erst in jüngerer Zeit vermehrt Gegenstand intensiverer Forschungen geworden. Genannt seien hier nur einige der anregenden und grundlegenden Publikationen: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hrsg. von Anselm Gerhard, Stuttgart u. a. 2000, darin Eckhard John, »Deutsche Musikwissenschaft. Musikforschung im ›Dritten Reich‹«, S. 257–279; Pamela M. Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven u. a. 1998, deutsch als *Die deutsche der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Stuttgart 2000; Anselm Gerhard, »Musicology in the ›Third Reich‹. A preliminary report«, in: *The Journal of Musicology* 18 (2001), S. 517–543.

¹³ Die Rubrik »Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen« in der Zeitschrift *Die Musikforschung* wurde mit einem Nachtrag zum Sommersemester 1948 und dem Programm fürs Wintersemester 1948/49 begonnen, siehe *Die Musikforschung* 1 (1948), S. 194–198; seither wurde und wird sie kontinuierlich gepflegt. Für den vorliegenden Beitrag wurden die Vorlesungsverzeichnisse bis 1965 ausgewertet. In diesem Zeitraum behandeln durchschnittlich 21% der Veranstaltungen Themen aus dem Zeitraum von 1770 bis 1900. Eine Zusammenstellung des Lehrangebots aus dem Jahrzehnt 1945 bis 1955 enthält der Sammelband *Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik. Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland. Mit den Lehrveranstaltungen 1945 bis 1955 (mit CD-ROM)*, hrsg. von Jörg Rothkamm und Thomas Schipperges, München 2015.

¹⁴ *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bamberg 1953*, hrsg. von Wilfried Brennecke, Willi Kahl und Rudolf Steglich, Kassel u. a. 1954, S. 303–306 (Gesamtübersicht über die Kongressveranstaltungen, Verzeichnis der Referate); *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg 1956*, hrsg. von Walter Gerstenberg, Heinrich Husmann und Harald Heckmann, Kassel u. a. 1957, S. [5f.] (Inhalt), S. 9–12 (Gesamtübersicht über den Kongress); *Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958*, hrsg. von Gerald Abraham u. a., Kassel u. a. 1959, S. [5–8] (Inhalt), S. 10–14 (Gesamtübersicht über den Kongress).

¹⁵ 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)*, hrsg. von Isolde v. Foerster, Christoph Hust und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2001, S. 489–509; Michael Custodis, »Westliche Kontinuität. Musikwissenschaftliche Expertennetzwerke vor und nach 1945«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 67 (2012), S. 41–47. Persönliche Erinnerungen aus der Sicht eines Studenten der unmittelbaren Nachkriegszeit: Walter Salmen, »Nu pin ich worden alde ...«. *Begegnungen und Verweigerungen im Leben eines Musikwissenschaftlers*, Hildesheim u. a. 2011, insbesondere S. 86–100, passim. Rothkamm/Schipperges, *Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik*, passim.

¹⁶ Von heute nur noch bestürzend anmutender Selbstgerechtigkeit sind in dieser Hinsicht die Einführungstexte von Friedrich Blume zum ersten Jahrgang 1948 der Zeitschrift *Die Musikforschung*: »Zum Geleit«, S. [1f.], »Bilanz der Musikforschung«, S. 3–19. Wie selbstverständlich ist gleich zu Beginn des Geleitworts von »dem neuen ›Hause‹« die Rede, »das die deutsche Musikforschung sich gebaut« habe und über dem der »alte Hausspruch« stehen möge: »Das alte Haus zerfallen ist / Durch Feuer in Aschen nieder. / Nimm dieses Dach, Herr Jesu Christ, / In deinen Schutz nun wieder.«

¹⁷ Den Begriff der »Großwissenschaft« – Vorläufer von »Big Science« oder »Big Scholarship« unserer Tage – prägte Theodor Mommsen in seiner Antrittsrede als Mitglied der Berliner Akademie der Wissenschaften, in: *Monatsberichte der Berliner Akademie*, Berlin 1858, S. 393–395, Nachdruck in: ders., *Reden und Aufsätze*, hrsg. von Otto Hirschfeld, Berlin 1905, S. 35–38. Zum Kontext der Sache (ohne Musikbezug) erhellend Stefan Rebenich, »Vom Nutzen und Nachteil der Großwissenschaft. Altertums-

subsumieren. Das aus den *Denkmälern deutscher Tonkunst* hervorgegangene *Erbe deutscher Musik* wurde mit nur unwesentlich veränderter Programmatik fortgeführt.¹⁸ In der ersten Welle von Editionsunternehmen seit den 1950er Jahren – es hatte die »Stunde der Gesamtausgabe« geschlagen¹⁹ – wurden die großen »deutschen Meister« des 17. und 18. Jahrhunderts bedacht, wobei zum Teil diesbezügliche Pläne aus den 1930er/40er Jahren reaktiviert wurden: Telemann, Bach, Händel, Gluck, Mozart, Haydn, außerdem ältere Musiker wie Lechner oder der Wittenberger Drucker Rhau. Die überkommenen, zum Teil erst während der nationalsozialistischen Jahre geschärften Komponistenbilder blieben unangetastet – entsprechende, von unterschiedlichen Akteuren angestoßene Revisionen späterer Jahre wie im Falle Bachs 1962, Beethovens 1970 oder Mozarts 1977 lösten stets heftige Reaktionen aus.²⁰

Die herrschende Kontinuität lässt sich auch an der Anlage universitärer Karrierewege ablesen: In den 1950er Jahren begannen solche für die Generation der zwischen 1925 und 1930 Geborenen üblicherweise mit einer Dissertation zu einem Thema aus – in der Reihenfolge der Häufigkeit – Renaissance, Barock oder Mittelalter. Die entsprechenden Arbeiten etwa von Rudolf Stephan, Hans Heinrich Eggebrecht, Carl Dahlhaus, Ludwig Finscher, Theodor Göllner, Wolfgang Osthoff, Klaus Wolfgang Niemöller, Günther Massenkeil oder Gerhard Croll können den Befund belegen,²¹ und die wenigen Ausnahmen der Themen zu einem Gegenstand des 19. Jahrhunderts beispielsweise von Georg von Dadelsen, Franz Krautwurst oder Hermann Beck bestätigen nur die Regel.²² Den an diesem Punkt herrschenden *common sense* erhellt eine Begebenheit, die sich wohl beim Hamburger Kongress 1956 zugetragen hat. Einige Doktoranden – sie alle sollten im Laufe der 1960er Jahre auf Professuren gelangen – unterhielten sich in einer Pause über ihre entstehenden Dissertationen. Als die Reihe an den in Bonn studierenden Siegfried Kross gelangte und er von seinen Studien zur Chormusik von Johannes Brahms berichtete, entfuhr es einem gleichaltrigen, später sehr prominent gewordenen Kommilitonen: »Über so etwas promoviert man doch nicht.«²³

wissenschaftliche Unternehmungen an der Berliner Akademie und Universität im 19. Jahrhundert«, in: *Die modernen Väter der Antike. Die Entwicklung der Altertumswissenschaften an Akademie und Universität im Berlin des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Annette M. Baertschi und Colin G. King, Berlin 2009, S. 397–422.

¹⁸ Zum Editionsvorhaben *Das Erbe deutscher Musik* und seinem fach- wie ideengeschichtlichen Kontext siehe die Beiträge von Laurenz Lütteken, Otto Gerhard Oexle, Axel Gellhaus, Anselm Gerhard und Peter Gülke zu einem Symposium, das von der Musikgeschichtlichen Kommission im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Lübeck 2013 veranstaltet wurde, in: *Die Musikforschung* 57 (2004), S. 329–388.

¹⁹ So der Titel eines Beitrags des Verlegers Karl Vötterle, der programmatisch in die Musikwissenschaft hineinwirken sollte, in: *Musica* 10 (1956), S. 33–36.

²⁰ Friedrich Blume, »Umriss eines neuen Bachbildes«, in: *Musica* 16 (1962), S. 169–176; Mauricio Kagel, *Hommage von Beethoven* für Kammerensemble (1970; dazu: Werner Klüppelholz, *Mauricio Kagel 1979–1980*, Köln 1981, S. 18–21); ders., *Ludwig van* (1970; dazu: Klüppelholz, Mauricio Kagel, S. 11–18, und Mauricio Kagel, *Das filmische Werk I 1965–85*, hrsg. von Werner Klüppelholz und Lothar Prox, Köln u. a. 1985, S. 87–98, passim); Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Frankfurt a. M. 1977 (dazu Ulrich Konrad, »Die Mozartpflege im „Dritten Reich“«, in: *Acta Mozartiana* 56 (2009), Heft 1, S. 48–68).

²¹ Rudolf Stephan, *Die Tenores der Motetten ältesten Stils*, Göttingen 1949 (1950); Hans Heinrich Eggebrecht, *Melchior Vulpius*, Jena 1949; Carl Dahlhaus, *Studien zu den Messen Josquins des Prés*, Göttingen 1952 (1953); Ludwig Finscher, *Die Messen und Motetten Loyset Compères*, Göttingen 1954 (1955); Theodor Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters. Mit Veröffentlichung der Orgelspiellehre aus dem Cod. Lat. 7755 der Bayer. Staatsbibliothek München*, Heidelberg 1957; Wolfgang Osthoff, *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*, Heidelberg 1954 (1955); Klaus Wolfgang Niemöller, *Nicolaus Wölflück (1480–1641) und sein Musiktraktat*, Köln 1955; Günther Massenkeil, *Die oratorische Kunst in den lateinischen Historien und Oratorien Giacomo Carissimis*, Mainz 1952 (1953); Gerhard Croll, *Das Motettenwerk Gasparis van Weerbeke*, Göttingen 1954 (1956).

²² Georg von Dadelsen, *Alter Stil und alte Techniken in der Musik des 19. Jahrhunderts*, Diss., Berlin 1951; Franz Krautwurst, *Untersuchungen zum Sonatensatztypus Beethovens, dargestellt am I. Satz der 1. Symphonie*, Erlangen 1950; Hermann Beck, *Studien über das Tempoproblem bei Beethoven*, Erlangen 1954.

²³ Auf die ihn verstörende Begebenheit ist Kross häufig im Studenten- und Kollegenkreis zurückgekommen. Promoviert wurde er 1957 in Bonn mit der Dissertation *Die Chorwerke von Johannes Brahms*. Vgl. Ulrich Konrad, »Erinnerungen an einen akademischen Lehrers«, in: *In Memoriam Siegfried Kross (24.08.1930–06.07.2004)* (= *Alma Mater*, 105), Bonn 2010, S. 14–22.

Wenn also Klassik und Romantik, genauer muss es wohl heißen, die traditionellen Konzepte von Klassik und Romantik in den 1950er Jahren in der Musikwissenschaft noch keiner tiefgehenden Reflexion unterzogen wurden, so deutete sich gleichwohl ein Wandel an. Das lag nicht zuletzt an der auch an diesem Fach nicht vorbeigehenden Frontstellung des Kalten Krieges. Denn wenn eine historische Epoche im Fadenkreuz der sich etablierenden Musikwissenschaft in der Deutschen Demokratischen Republik stand, dann die bürgerliche des 19. Jahrhunderts – an ihr und dem Umgang mit ihr ließ sich die marxistische Geschichtsdeutung und deren grundsätzliche Abkehr von der historistischen und in Teilen irrationalen Methodik der Musikwissenschaft in der Bundesrepublik trefflich demonstrieren. Schlaglichter auf die damalige Situation werfen einige Publikationen aus dieser Zeit. In den Artikeln »Deutschland« (1954) und »Klassik« (1958) für die Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* hatten Ernst Laaf und Friedrich Blume bei aller Berücksichtigung der europäischen Verhältnisse doch an der vertrauten These von der im Kampf erstrittenen Weltherrschaft der deutschen Musik festgehalten. Bei Laaf heißt es, seit dem späteren 18. Jahrhundert habe sich »die deutsche Musik [...] Schritt für Schritt aus der fremden Umklammerung« gelöst und den »Aufbruch [...] zu einer weltbeherrschenden Macht«²⁴ vollzogen, bei Blume ist davon die Rede, dass es »zu einer deutschen Hegemonie und damit einer tiefgreifenden Änderung in der nationalen Struktur der europ. Musik gekommen sei«: »Das ital. Zeitalter des Barock wurde durch das deutsche Zeitalter der Klassik und Romantik abgelöst.«²⁵

Dieser Anschauung steht der marxistisch basierte Entwurf einer weit ausgreifenden *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* diametral entgegen, die Georg Knepler, der Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Humboldt-Universität zu Berlin, 1961 vorlegte.²⁶ Die methodisch und ideologisch eindeutig positionierte, konzeptionell neuartige und intellektuell profilierte 1000-seitige Darstellung hätte der Fehdehandschuh sein können, den die West-Musikwissenschaft hätte aufnehmen können, eigentlich müssen²⁷ – die im selben Jahr errichtete Berliner Mauer dürfte auch das verhindert haben (wenn es nicht gar willkommen war). Einen weiteren Stachel gegen das westdeutsche Meister-Programm der Gesamtausgaben setzte die ebenfalls 1961 begonnene *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*,²⁸ eines Komponisten, dessen schändliche Verbannung aus dem Musikbetrieb des »Dritten Reichs« im Westen zwar nicht explizit fort dauerte, der aber weiterhin auf seine Rehabilitierung in der bundesrepublikanischen Musikwissenschaft wartete. Vor diesem Hintergrund setzte der universalhistorische Entwurf *Die vier Weltalter der Musik* von Walter Wiora, auch er ein Produkt des Jahres 1961,²⁹ einen bedeutsamen Kontrapunkt, bot er doch aus systematischem Blickwinkel einerseits eine insgesamt nüchterne Bewertung der »Sonderstellung der abendländischen Musik« ohne germanozentrische Perspektivierung, andererseits eine erstaunlich hellsichtige Diagnose der damals rasant fortschreitenden Technisierung und der einsetzenden Globalisierung samt deren Folgen für die Musikkultur.

²⁴ Ernst Laaf, Art. »Deutschland«, in: *MGG1*, Band 3, Kassel u. a. 1954, Sp. 322.

²⁵ Friedrich Blume, Art. »Klassik«, in: *MGG1*, Band 7, Kassel u. a. 1958, Sp. 1039.

²⁶ Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band I: *Frankreich · England*, Band II: *Österreich · Deutschland*, Berlin 1961.

²⁷ Ob das Buch von Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 6), Wiesbaden u. a. 1980, die (späte) »bürgerliche« Antwort auf Kneplers marxistischen Entwurf darstellt, wäre zu diskutieren (wobei Dahlhaus den Namen seines Ostberliner Kollegen nur ein einziges Mal auf der ersten Seite *en passant* erwähnt).

²⁸ *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Leipzig 1960ff. Bis zum Ende der DDR erschienen 10 Bände; seither wird die Ausgabe von der Sächsischen Akademie der Wissenschaften fortgeführt.

²⁹ Walter Wiora, *Die vier Weltalter der Musik* (= *Urban Bücher*, 56), Stuttgart 1961. In zweiter, veränderter und erweiterter Neuausgabe erschien das Buch 1988, ergänzt um den Untertitel *Ein universalhistorischer Entwurf*, Carl Dahlhaus begleitete diese Auflage mit einem Vorwort. Bemerkenswert sind die sprachlichen Differenzen zwischen den beiden Versionen; sie wären einer eigenen Untersuchung wert, weil in der zweiten Version eine gegenüber der ersten deutlich gesteigerte Sensibilität im Umgang etwa mit außereuropäischen Kulturen und Ethnien erkennbar wird.

III

In der Rückschau will es so scheinen, als stellten die frühen 1960er Jahre die Präparationsphase für eine nun tatsächlich sich vollziehende Wende im Umgang mit Klassik und Romantik hin zu einer entideologisierten, kritischen Auseinandersetzung mit dem 19. Jahrhundert dar. Der entscheidende Anstoß dazu, nicht nur für die Musikwissenschaft, sondern für die Gesamtheit der geistes- und sozialwissenschaftlichen Fächer, zum Teil auch für die Naturwissenschaften, kam schließlich, soweit ersichtlich, nicht aus dem *forum internum* der Disziplinen, sondern im Zuge des ersten von einer außeruniversitären und außerhalb der Akademien angesiedelten wissenschaftlichen Großprojekts der Bundesrepublik, dem 1962 ins Leben gerufenen *Forschungsunternehmen 19. Jahrhundert* der Fritz-Thyssen-Stiftung.

Die Vita des 1873 geborenen deutschen Großindustriellen Fritz Thyssen war zunächst beinahe typisch für einen Menschen seiner Herkunft verlaufen, hatte aber 1939 einen tiefen Bruch erfahren.³⁰ Zeit lebens politisch engagiert, hatte er der nationalkonservativ-monarchistischen Deutschnationalen Volkspartei (DNVP) angehört, jedoch schon 1923 begonnen, die nationalsozialistische Bewegung finanziell zu unterstützen. Nach dem förmlichen Eintritt in die NSDAP am 1. Mai 1933 avancierte er rasch zu einer der obersten Autoritäten in wirtschaftspolitischen Fragen im NS-Staat. Ungeachtet seiner engen Zugehörigkeit zum System behauptete er in zentralen Fragen eine eigene Position und kritisierte sowohl die Pogromnacht vom 9. November 1938 als auch Hitlers Kriegstreiberei scharf. Anfang September 1939 emigrierte er in die Schweiz; in der Folge musste er die Enteignung seines gesamten Besitzes hinnehmen. Ende 1940 wurden er und seine Familie von der Gestapo in Frankreich verhaftet und bis Kriegsende in Gefängnissen und Konzentrationslagern festgehalten. 1945 internierten die Alliierten den einstigen Finanzier Hitlers und setzten ihn erst drei Jahre später, nachdem im Entnazifizierungsverfahren die Einstufung als »minderbelastet« erfolgt war, auf freien Fuß. Wenig später übersiedelte er zu seiner Tochter in Buenos Aires; dort starb er 1951.

Im Gedenken an Fritz Thyssen und dessen Vater August errichteten die Witwe und die Tochter am 7. Juli 1959 in Köln mit einem Aktienpaket im Wert von 100 Millionen DM aus ihrem Privatvermögen die erste große private wissenschaftsfördernde Einzelstiftung der jungen Bundesrepublik Deutschland, eben die *Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung*.³¹ Dem ersten wissenschaftlichen Beirat, der in entscheidender Weise die Weichen für die Förderprogrammatische der Stiftung stellte, stand der bedeutende deutsche Rechtswissenschaftler und spätere langjährige Kanzler des Ordens Pour le Mérite vor, der 1912 geborene Helmut Coing, seinerzeit Vorsitzender des Wissenschaftsrats.³² Er stieß 1962 die Einführung eines Förderungsschwerpunktes für Forschungen zur Geschichte des 19. Jahrhunderts an.

³⁰ Hans O. Eglau, *Fritz Thyssen. Hitlers Gönner und Geisel*, Berlin 2003; Günter Brakelmann, *Zwischen Mitschuld und Widerstand. Fritz Thyssen und der Nationalsozialismus*, Essen 2010; Johannes Bähr, *Thyssen in der Adenauerzeit. Konzernbildung und Familienkapitalismus (= Familie – Unternehmen – Öffentlichkeit. Thyssen im 20. Jahrhundert, 5)*, Paderborn 2015; Felix de Taillez, *Zwei Bürgerleben in der Öffentlichkeit. Die Brüder Fritz Thyssen und Heinrich Thyssen-Bornemisza (= Familie – Unternehmen – Öffentlichkeit. Thyssen im 20. Jahrhundert, 6)*, Paderborn 2017.

³¹ Die Informationen zur Stiftungsgeschichte sind der offiziellen Website der Institution entnommen: www.fritz-thyssen-stiftung.de, Link: Über uns / Historie (zuletzt aufgerufen: 19. Februar 2017). Christian Flämig, »Die Fritz Thyssen Stiftung«, in: *Stiftungen aus Vergangenheit und Gegenwart (= Lebensbilder deutscher Stiftungen, 4)*, hrsg. von Rolf Hauser, Jürgen Rossberg und Winfried Freiherr von Pölnitz-Egloffstein, Tübingen 1982, S. 187–203; Manfred Schneider, »50 Jahre private Wissenschaftsförderung«, in: *50 Jahre Fritz Thyssen Stiftung in Köln. Eröffnung des neuen Stiftungssitzes*, Hildesheim 2011, S. 13–17.

³² Klaus Luig, »Helmut Coing«, in: *Juristen im Portrait. Verlag und Autoren in 4 Jahrzehnten. Festschrift zum 225jährigen Jubiläum des Verlages C. H. Beck*, München 1988, S. 215–224. In seiner Autobiographie, postum erschienen unter dem Titel *Für Wissenschaften und Künste. Lebensbericht eines europäischen Rechtsgelehrten*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort von Michael F. Feldkamp, Berlin 2013, geht Coing zwar auf seine Tätigkeit für die Fritz Thyssen Stiftung ein (S. 217–222), erwähnt dabei das »Forschungsunternehmen 19. Jahrhundert« jedoch nicht. Diese Zurückhaltung ist typisch für Coing gewesen, wie Feldkamp in seinem kundigen Nachwort hervorhebt, S. 243–258, insbesondere S. 247f.

Eine solche Initiative hatte es weder inhaltlich noch organisatorisch zuvor gegeben. In einem Verbund von fünfzehn Arbeitskreisen aus den beiden Theologien, der Philosophie, der Wissenschaftstheorie, der Rechtswissenschaft, den Altertumswissenschaften, der Allgemeinen Geschichte, der Deutschen Literaturwissenschaft, der Kunstgeschichte, der Musikwissenschaft, des Erziehungs- und Bildungswesens, der Industriellen Gesellschaft, der Geschichte der Naturwissenschaften und Technik, der Medizingeschichte sowie der Politischen Rhetorik, in einem interdisziplinären Zusammenschluss bislang nicht erprobten Umfangs also sollte die Geistes- und Sozialgeschichte des 19. Jahrhunderts erforscht werden.

Dazu verlautbarte die Stiftung:

»Dieses Jahrhundert – verstanden als Epoche von der französischen Revolution bis zum Ersten Weltkrieg – hat auf allen Gebieten des geistigen und gesellschaftlichen Lebens neue Formen entstehen lassen. Das wissenschaftliche Weltbild ist in diesem Zeitraum nicht nur durch den Aufschwung der Naturwissenschaften aller Disziplinen, sondern auch durch die Entwicklung und Anwendung der kritischen historischen Methode grundlegend umgestaltet worden. In den bildenden Künsten folgte dem Bruch mit der Tradition eine Reihe von revolutionären Neuansätzen. In Staat, Wirtschaft und Gesellschaft wurden die Ideen, die das 18. Jahrhundert entwickelt hatte, in die Wirklichkeit überführt und schufen eine neue soziale Umwelt grundverschieden von derjenigen, in der Europa jahrhundertlang gelebt hatte. In all diesen Bereichen des Lebens wurde das 19. Jahrhundert zur Grundlage unserer heutigen Zeit: In dem, was es erreichte ebenso wie in dem, was es als ungelöste Probleme hinterließ. Die Kenntnis der Ideen, die seine Menschen bewegten, die Ziele, die sie sich setzten, sind daher zugleich aufschlußreich für die Situation des Menschen im 20. Jahrhundert.«³³

Hier war keine Rede mehr von allein deutschen Verhältnissen, auch nicht von idealistisch verbrämten Gegenwelten der Kunst außerhalb der gemeinen Wirklichkeit. Unvermutet sah sich die Musikwissenschaft in einem Kontext wahr- und ernstgenommen, in dem sie sich bislang kaum bewegt hatte. Die Leitung ihres Arbeitskreises übernahm der Kölner Ordinarius Karl Gustav Fellerer (1902–1984).³⁴ Das war ein deutlich wahrnehmbares innerfachliches Signal für einen weiteren Richtpunkt im Koordinatensystem der Kräfte neben der seit dem Kriegsende dominierenden Kiel-Kasseler Achse der Musikwissenschaft nach dem Zuschnitt Friedrich Blumes. Letzterer war 1958 emeritiert worden; sein institutioneller Einfluss begann zu schwinden.³⁵ Als Verleger der geplanten Publikationsreihe trat sein Vertrauter Karl Vötterle mit dem Bärenreiter-Verlag nicht direkt auf, sondern nur als Eigner des in seine Firma integrierten, aber mit eigenem Programm weiterarbeitenden Gustav Bosse Verlags Regensburg – auch das ein Zeichen.³⁶

Fellerer nahm die Leitungsaufgabe offensichtlich sehr ernst, wobei er sich mit eigenen wissenschaftlichen Ambitionen völlig zurückhielt (zu Lebzeiten publizierte er keine Zeile in den Veröffentlichungen des Arbeitskreises; erst postum erschien eine vierbändige Sammlung seiner Schriften zum 19. Jahrhundert³⁷). Er verstand sich als Anreger, Ermöglicher und Organisator von Aktivitäten, für die er in

³³ Zitiert nach: Fritz Thyssen Stiftung, *Forschungsunternehmen 19. Jahrhundert. Bibliographie*, bearbeitet von Ingeborg Unger, Köln 1984, Vorwort, S. 5. Unterlagen zur Planungsphase und aus der Arbeitszeit des Forschungsunternehmens sind im Original offensichtlich nicht mehr und in Mikroverfilmung nur unvollständig vorhanden. Für freundliche Auskünfte danke ich Frau Hendrikje Gröpler, Referentin der Fritz Thyssen Stiftung, Herr Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller hat seine Erinnerungen an die aktive Zeit des Forschungsunternehmens mit mir geteilt, wofür ich ihm verbunden bin.

³⁴ Zu Fellerers Aktivitäten im »Dritten Reich« ausführlicher (und kritisch) Potter, *Die deutsche Kunst (wie Anm. 12)*, passim.

³⁵ Michael Custodis, »Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren«, in: *Mf* 65 (2012), S. 1–24 (dazu Albrecht Dümling, S. 389f., Custodis S. 391f.); Sebastian Werr, »Anspruch auf Deutungshoheit. Friedrich Blume und die musikwissenschaftliche »Rassenforschung«, in: *Mf* 69 (2016), S. 361–379.

³⁶ Eckart Rohlf, »Bosse, Gustav (Musikverlag)«, in: *MGG Online*, online 2015, <https://mgg-online.com/article?id=mgg01876&v=1.0&rs=id-9dd2186f-c1d3-552a-e72c-86ad4fbeat37>, 23.05.2017. Das Programm des Bosse-Verlags hatte sich in den 1930er/40er Jahren auch nationalsozialistischen Funktionsträgern geöffnet, allen voran Peter Raabe, dem Präsidenten der Reichsmusikkammer, dessen dreiteilige Publikation *Die Musik im Dritten Reich* 1935 bei Bosse erschien.

³⁷ Karl Gustav Fellerer, *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Studien zur Musikgeschichte im 19. Jahrhundert*, 60), Band 1: *Musik und Musikleben im 19. Jahrhundert*, Band 2: *Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*, Band 3: *Romantik und Akademismus*, Band 4: *Vom*

der Hauptsache die nächste Generation verantwortlich sah. Für Tagungen, Qualifikationsschriften und Sammelbände verstand er es mit einem arbeitswilligen Kollegenkreis, in den immer auch außerhalb des Mainstreams agierende Wissenschaftler einbezogen wurden, ein erstaunlich reichhaltiges Programm zu entwickeln: Bis 1981 erschienen 57 Bände einer Studienreihe, dazu weitere 14 Bände, die aus einer Anfang der 1970er Jahre zusätzlich eingerichteten Arbeitsgemeinschaft *100 Jahre Bayreuther Festspiele* hervorgingen. Rechnet man die Publikationen von Musikwissenschaftlern in anderen Arbeitskreisen hinzu, etwa in denen der Philosophie oder der Kunstgeschichte, so gelangt man zu dem überraschenden Befund, dass sich die Musikwissenschaft als einer der größten, wenn nicht als der größte Aktivposten des Forschungsunternehmens erwies.³⁸

IV

Überblickt man die Tagungs- und Bandtitel, so stößt man von Anfang an auf seinerzeit neuartige Themenstellungen. Fragen etwa der Musiktheorie, der Musikkritik, der Trivialmusik, des Historismus, der Hermeneutik, der Operngeschichte Europas, der Institutionengeschichte, der außer-europäischen Musikkulturen, der institutionellen Musikerziehung, der Musikästhetik, der Unterhaltungsmusik, des Militärmusikwesens oder der Arbeiter-Werkchöre, um beinahe wahllos einige Stichwörter zu nennen, wurden in zum Teil wegweisenden Bänden behandelt. Monographische Studien und Materialsammlungen zu Raphael Georg Kiesewetter, E. T. A. Hoffmann, Felix Mendelssohn Bartholdy, Theodor Kirchner, Gabriel Josef Rheinberger, Franz Schreker, Luigi Cherubini, Erik Satie, Franz Liszt, Walter Braunfels und zu manch anderen Komponisten mehr eröffneten Zugänge zu einem Musikgeschichtsverständnis jenseits der tradierten Meisternarrative. Dabei fehlten die Großen wie Beethoven und vor allem Wagner keineswegs, doch zeichnen sich Arbeiten wie die – nur dieses eine Beispiel sei hervorgehoben – lucide Studie zu *Beethoven und Wagner* von Klaus Kropfnger³⁹ durch eine bis dahin nicht eben auf der intellektuellen Tagesordnung des Fachs stehenden reflexiven Durchdringung der Materie aus.

Von den jüngeren Wissenschaftlern, die dem Arbeitskreis von Anfang an zentrale Impulse gaben, muss einer an erster Stelle genannt werden, nämlich der bei Beginn des Unternehmens erst 34-jährige Carl Dahlhaus (1928–1989). Promoviert worden war er in Göttingen bei Rudolf Gerber mit einer Dissertation über die Messen von Josquin Desprez; für die Habilitation in Kiel unter der Betreuung von Blumes Nachfolger Wiora beabsichtigte er sich mit *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* zu qualifizieren.⁴⁰ Diese Forschungsgebiete lagen im beschriebenen Trend der späten 1950er, frühen 1960er Jahre. Wie anders demgegenüber sein offenkundig zu heller Begeisterung entfacht Interesse am 19. Jahrhundert: Bereits bei der ersten Arbeitstagung in Kassel im Oktober 1964 referierte er über »Wagners Begriff der »dichterisch-musikalischen Periode«, initiierte einen grundlegenden Studienband zur Trivial-Musik (erschienen 1967), trug Aufsätze etwa zur Philosophie der Musikgeschichte im 19. Jahrhundert bei, organisierte 1972 das vielbeachtete Symposium *Das Problem Mendelssohn* und setzte

Musikdrama zum Futurismus, Regensburg 1984–1989. Die postum erschienene Sammlung wurde von Fellerers Schüler und Nachfolger auf dem Kölner Lehrstuhl Klaus Wolfgang Niemöller herausgegeben.

³⁸ Ein vollständiges Verzeichnis aller Veröffentlichungen liegt vor in Fritz Thyssen Stiftung. Forschungsunternehmen 19. Jahrhundert. Eine Titelliste der *Studien zur Musikgeschichte* im Anhang zu vorliegender Studie.

³⁹ Klaus Kropfnger, *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 29), Regensburg 1975.

⁴⁰ Daten zu den genannten Qualifikationsschriften in Carl Dahlhaus, *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2000–2008. Dissertation: Band 10 (Varia), Laaber 2007, S. 15–133, 747f. (Auszüge) und CD (komplett); Habilitationsschrift: Band 3 (Alte Musik. Musiktheorie des 17. Jahrhunderts – 18. Jahrhundert), Laaber 2001, S. 9–307, 777.

immer wieder starke Akzente auf die Wagner-Forschung. Kein Autor hat so viele Bände selbst verfasst oder herausgegeben und Beiträge geliefert wie Dahlhaus.⁴¹

Mitte der 1970er Jahre konnte die Stiftung befriedigt feststellen, dass ihre Absichten bei Einrichtung des *Forschungsunternehmens 19. Jahrhundert* mehr und mehr in Erfüllung gingen: »Es hat sich langsam eine stärkere geistige Verbindung zu diesem Jahrhundert entwickelt, die auch zunehmend über die Fachwelt hinaus wirkt.«⁴² Tatsächlich haben Programmatik und Ergebnisse dieses langfristigen Großvorhabens bis in die 1980er Jahre hinein nicht nur die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit allen Facetten der Musik im bürgerlichen Zeitalter beflügelt, sondern das Methodenspektrum des Fachs insgesamt erweitert und nicht zuletzt dessen Anschlussfähigkeit an außermusikalische Diskurse erwiesen. Das Denken und Reden über Klassik und Romantik sind radikal, von der Wurzel her anders geworden, jedenfalls in ernsthaft betriebener Musikwissenschaft. Ein derart in die Fachbreite wirkendes Forschungsunternehmen hat es seither nicht wieder gegeben. Für es selbst, inzwischen in den Schatten des Halbvergessens gerückt, scheint im Kontext fachgeschichtlicher Reflexionen die Zeit einer gründlichen historiographischen Würdigung gekommen.

Anhang

Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Regensburg 1965–1989

Liste der Titel

- 1 *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Walter Salmen, 1965.
- 2 Ursula Eckart-Bäcker, *Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne. Die Zeit im Spiegel der Kritik*, 1965.
- 3 Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770–1814*, 1965.

⁴¹ Die insgesamt 22 Herausgeberschaften und Beiträge aus den Jahren 1965 bis 1980 in chronologischer Folge: (1) »Wagners Begriff der »dichterisch-musikalischen Periode«, in: *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 1), hrsg. von Walter Salmen, Regensburg 1965, S. 195–223; (2) »Über den Begriff der tonalen Funktion«, in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 4), hrsg. von Martin Vogel, Regensburg 1966, S. 103–132; (3) *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 8), hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1967, darin: (4) »Trivialmusik und ästhetisches Urteil«, S. 29–52, sowie (5) »Über musikalischen Kitsch«, S. 71–82; (6) »Geschichtliche und ästhetische Erfahrung«, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 14), hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 251–257; darin: (7) »Klassizität, Romantik, Modernität. Zur Philosophie der Musikgeschichte im 19. Jahrhundert«, S. 277–280; (8) »Formprinzipien in Wagners »Ring des Nibelungen«, in: *Beiträge zur Geschichte der Oper* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 15), hrsg. von Heinz Becker, Regensburg 1969, S. 131–138; (9) *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 23), hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1970, darin: (10) »Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Wagner«, S. 41–61, sowie (11) »Das unterbrochene Hauptwerk. Zu Wagners Siegfried«, S. 239–256; (12) *Richard Wagner. Werk und Wirkung* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 26), hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1971, darin: (13) »Über den Schluß der Götterdämmerung«, S. 117–125; (14) *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas* (= *Hundert Jahre Bayreuther Festspiele*, 5), Regensburg 1971; (15) »Formprinzipien. Über die »mittlere Musik« des 19. Jahrhunderts«, in: *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst* (= *Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts*, 18), hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Frankfurt a. M./Mainz 1972, S. 148–162; (16) *Das Problem Mendelssohn* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 41), hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1974, darin: (17) »Mendelssohn und die musikalischen Gattungstraditionen«, S. 61–77; (18) *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 43), hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1975, darin: (19) »Fragmente zur musikalischen Hermeneutik«, S. 173f., sowie: (20) »Thesen über Programmmusik«, S. 205–222; (21) *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 56), hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1980, darin: (22) »Geschichte als Problem der Musiktheorie. Über einige Berliner Musiktheoretiker des 19. Jahrhunderts«, S. 415–428.

⁴² Fritz Thyssen Stiftung: *Forschungsunternehmen 19. Jahrhundert*, S. 6.

- 4 *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Martin Vogel, 1966.
- 5 *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik*, hrsg. von Heinz Becker, 1965.
- 6 Martin Vogel, *Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums*, 1966.
- 7 Helmut Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland dargestellt vom Ausgange des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Teil 4: *Das zeitgenössische Wagner-Bild: 1. Wagner in Dresden, 1972, 2. Dokumente 1842–1845, 1968, 3. Dokumente 1846–1860, 1968.*
- 8 *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, 1967.
- 9 Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, 1967.
- 10 Imogen Fellinger, *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*, 1968.
- 11 Rudolf Heinz, *Geschichtsbegriff und Wissenschaftscharakter der Musikwissenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Philosophische Aspekte einer Wissenschaftsentwicklung*, 1968.
- 12 Peter Rummenhölter, *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert. Versuch einer Interpretation erkenntnistheoretischer Zeugnisse in der Musiktheorie*, 1967.
- 13 Herfried Kier, *Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850). Wegbereiter des musikalischen Historismus*, 1968.
- 14 *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, hrsg. von Walter Wiora, 1969.
- 15 *Beiträge zur Geschichte der Oper*, hrsg. von Heinz Becker, 1969.
- 16 Gerhard Allroggen, *E. T. A. Hoffmanns Kompositionen. Ein chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner musikalischen Werke. Mit einer Einführung*, 1970.
- 17 Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, 1969.
- 18 Karl H. Wörner, *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik*, 1969.
- 19 Jürgen Kindermann, *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Ferruccio B. Busoni*, 1980.
- 20 Nicht erschienen.
- 21 Reinhold Sietz, *Theodor Kirchner. Ein Klaviermeister der deutschen Romantik*, 1971.
- 22 Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus*, 1970.
- 23 *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, hrsg. von Carl Dahlhaus, 1970.
- 24 Egon Voss, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, 1970.
- 25 Adolf Nowak, *Hegels Musikästhetik*, 1971.
- 26 *Richard Wagner. Werk und Wirkung*, hrsg. von Carl Dahlhaus, 1971.
- 27 Gösta Neuwirth, *Die Harmonik in der Oper »Der ferne Klang« von Franz Schreker*, 1972.
- 28 Richard Müller-Dombois, *Die Fürstlich Lippische Hofkapelle. Kulturhistorische, finanzwirtschaftliche und soziologische Untersuchung eines Orchesters im 19. Jahrhundert*, 1972.
- 29 Klaus Kropfingher, *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*, 1975.

- 30 Edward Bellais, *Luigi Cherubini. Leben und Werk in Zeugnissen seiner Zeitgenossen. Aus dem Englischen des Edward Bellais übersetzt von Josef Rheinberger*, hrsg. von Hans-Josef Irmen, 1972.
- 31 *Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Robert Günther, 1973.
- 32 Nicht erschienen.
- 33 Georg Sowa, *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800–1843). Pläne, Realisierung und zeitgenössische Kritik. Mit Darstellung der Bedingungen und Beurteilung der Auswirkungen*, 1973.
- 34 Johannes Piersig, *Beiträge zu einer Rechtssoziologie der Kirchenmusik*, 1972.
- 35 Ute Jung, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*, 1974.
- 36 Grete Wehmeyer, *Erik Satie*, 1974.
- 37 Hans-Josef Irmen, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers*, 1974.
- 38 Manfred Wagner, *Die Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, 1974.
- 39 Wilhelm Jerger, *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886 dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*, 1975
- 40 Hermann Ullrich, *Alfred Julius Becher. Der Spielmann der Wiener Revolution*, 1974.
- 41 *Das Problem Mendelssohn*, hrsg. von Carl Dahlhaus, 1974.
- 42 *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker, 1976.
- 43 *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hrsg. von Carl Dahlhaus, 1975.
- 44 Werner Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*, 1974.
- 45 Nicht erschienen.
- 46 Hermann Danuser, *Musikalische Prosa*, 1975.
- 47 Irmgard Keldany-Mohr, *»Unterhaltungsmusik« als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Untersuchungen über den Einfluß der musikalischen Öffentlichkeit auf die Herausbildung eines neuen Musiktypes*, 1977.
- 48 *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist. Vorträge, Referate und Diskussionen*, hrsg. von Hellmut Federhofer und Kurt Oehl, 1977.
- 49 Josef Eckhardt, *Zivil- und Militärmusiker im Wilhelminischen Reich. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Musikers in Deutschland*, 1978.
- 50 Grete Wehmeyer, *Edgar Varèse. Mit gezeichneten Aufnahmen von seiner Musik von L. Alcopley*, 1977.
- 51 *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, gemeinsam mit Günther Massenkeil und Klaus Wolfgang Niemöller hrsg. von Walter Wiora, 1978.
- 52 Dorothee Eberlein, *Russische Musikanschauung von 1900 von 9 russischen Komponisten. Dargestellt aus Briefen, Selbstzeugnissen, Erinnerungen und Kritiken*, 1978.
- 53 Johannes Piersig, *Das Fortschrittsproblem in der Musik um die Jahrhundertwende. Von Richard Wagner bis Arnold Schönberg*, 1977.
- 54 *Musik und Industrie. Beiträge zur Entwicklung der Werkschöre und Werksorchester*, unter Mitarbeit von L. Blank u.a. hrsg. von Monica Steegmann, 1978.

- 55 *Periodica Musicalia (1789–1930)*, im Auftrag des Staatlichen Instituts Preußischer Kulturbesitz bearbeitet von Imogen Fellingner, 1986.
- 56 *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Carl Dahlhaus, 1980.
- 57 *Die Musikulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Robert Günther, 1982.
- 58 Ute Jung, *Walter Braunfels (1882–1954)*, 1980.
- 59 Martin Wolschke, *Von der Stadtpfeiferei zu Lehlingskapelle und Sinfonieorchester. Wandlungen im 19. Jahrhundert*, 1981.
- 60 Karl Gustav Fellerer, *Studien zur Musik im 19. Jahrhundert*, 4 Bände, 1984–1989.