UDK 78.073Beethoven
DOI: 10.4312/mz.51.1.57-67

Helmut Loos

Institut za muzikologijo, Univerza v Leipzigu
Institute of Musicology, University of Leipzig

Beethoven und der Fortschrittsgedanke

Beethoven in misel napredka

Prejeto: 20. januar 2015
Sprejeto: 31. marec 2015

Received: 20th January 2015
Accepted: 31st March 2015

Ključne besede: Beethoven, recepcija Beethovna, religija umetnosti, napredek

Keywords: Beethoven, reception of Beethoven, art-as-religion, progress

IZVLEČEK

ABSTRACT

Meščanska moderna si je v 19. stoletju glasbo izbrala za religijo umetnosti, Beethoven pa je bil povzdignjen na mesto njenega vodje. Nastala je »romantična podoba Beethoven« (Arnold Schmitz), ki skladatelja idealizira in ga prikazuje kot (od)rešenega vseh zemeljskih spon. Ideja napredka, ki je bila ena vodilnih predstav tega meščanskega gibanja, je bila projicirana na Beethovna in z njim absolutizirana. Ta postopek je prikazan in obrazložen s pomočjo izbranih primerov.

The bourgeois/middle-class Modernity chose music for its art-as-religion and made Beethoven the key figure of its ideals. As a consequence, the "romantic image of Beethoven" (Arnold Schmitz) idealizes the composer as being freed of all earthly restraints. The notion of progress was one of the main ideas of this social movement and it was projected on Beethoven and totalized with his music. This process is demonstrated and explained with selected examples.

„Brahms, der Fortschrittliche“, bis heute löst Schönbergs Provokation Diskussionen aus,¹ obwohl das Thema 1933 nicht mehr sehr originell war und die Argumentation eher

1 Albrecht Dümmling, „Warum Schönberg Brahms für fortschrittlich hielt“, in *Verteidigung des musikalischen Fortschritts. Brahms und Schönberg*, hrsg. von Albrecht Dümmling (Hamburg u. a., 1990), S. 23–49. – Ludwig Finscher, „Der fortschrittliche Konservative. Brahms am Ende des 20. Jahrhunderts“, in *Die Musikforschung* 50 (1997): 393–399. – Thomas Krehahn, *Der fortschrittliche Akademiker. Das Verhältnis von Tradition und Innovation bei Johannes Brahms* (München, 1998). Zur Auswirkung auf andere Komponisten siehe: Robert L. Marshall, „Bach the progressive: observations on his later works“, in *The musical quarterly* 62 (1976): 313–357. – Martin Zenck, „Bach der Progressive. Die Goldbergvariationen in der Perspektive von Beethovens Diabelli-Variationen“, in *Johann Sebastian Bach. Goldbergvariationen*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Musik-Konzepte 56) (München, 1985), S. 29–92. – Franz Schubert – *Der Fortschrittliche? Analysen - Perspektiven - Fakten*, hrsg. von Erich Wolfgang Partsch (Tutzing, 1989). – Jürgen Heidrich, „Händel, der Fortschrittliche?“ in *Göttinger Händel-Beiträge* 10 (2004): 17–29. – Bernd Edelmann, „Franz Lachner, der Fortschrittliche. Bläservirtuosität und Schubert-Harmonik in seinen Bläserquintetten“, in

dürftig genannt werden muss.² Anscheinend hat Schönberg einen längerfristig strittigen Punkt getroffen, bei dem es um das existentiell bedeutsame Verständnis deutscher Musikkultur geht. Interessant ist bei dieser Debatte, dass die Kategorie des Fortschritts nicht als Rezeptionsphänomen wahrgenommen wird, sondern bis heute im Zeichen der Wahrheit umkämpft wird. Ludwig van Beethoven war der erste Komponist, an dem musikwissenschaftlich die Rezeptionsgeschichte als Forschungsgegenstand entdeckt und erprobt worden ist. Arnold Schmitz hat in seinem bahnbrechenden Buch 1927 Bettina Brentanos/von Arnims vier Grundvorstellungen des genialischen Naturkinds, des Revolutionärs, Zaubers und Priesters als typisch für das romantische Beethovenbild dargestellt und den Abstand benannt, den sie zur quellenmäßig belegbaren Lebenswirklichkeit Beethovens haben. Denn dies ist ja das Anliegen und die Aufgabe der Rezeptionsgeschichte, die Anverwandlungen einer Persönlichkeit oder einer Idee vor dem Hintergrund des jeweils virulenten Zeitgeistes mit anderen Zeiten und Situationen zu vergleichen und zu beschreiben. Im Unterschied zu einer rezeptionsästhetischen Verstehenslehre ist die Rezeptionsgeschichte nicht auf Deutung und Wertung hin angelegt, sondern auf Deskription. Wenn Schmitz mit seiner Arbeit eine Reinigung des „echten“ Beethoven beabsichtigte, so ist dies dem Umstand geschuldet, dass der Autor seinerzeit, zumal im Jubiläumsjahr des 100. Todestags, eine Leitfigur der bürgerlichen Gesellschaft mit religiösem Rang behandelte. Den Rang von Schmitz' Leistung schmälert dies nicht, vielmehr ist es bedenklich, dass wissenschaftsgeschichtlich nicht die so folgenschweren Anregungen aufgenommen worden sind, vielmehr bis heute wesentliche Anliegen seiner Forschung ignoriert werden und der Autor mit Angriffen auf ausgewählte Ausschnitte seiner Arbeiten desavouiert wird.³ Hinter dieser Ausgrenzung von Arnold Schmitz aus der Wissenschaftsgeschichte stehen zwei konkurrierende Wissenschaftsauffassungen, die Musikwissenschaft als emphatische Kunstwissenschaft oder als historisch-kritische Disziplin auffassen.

Das Konzept einer Ernstesten Musik als Kunst im emphatischen Sinne, dem die emphatische Kunstwissenschaft gewissermaßen als Glaubenskongregation bürgerlicher Kunstreligion zugehört, hat seine gesellschaftliche Führungsposition etwa seit 1970 verloren. Jüngere Generationen vermögen spontan weder ihre gesellschaftliche Präsenz noch ihre Begründung nachzuvollziehen, esoterische Kreise ausgenommen. Dennoch erscheint eine Auseinandersetzung damit nicht anachronistisch oder überflüssig zu sein, da entsprechende Vorstellungen vor allem in musikwissenschaftlichem Schrifttum präsent, ja historisch gesehen sogar dominant sind. Deutlich wird dies vor allem an der Leitfigur der Musik in emphatischem Sinne, Ludwig van Beethoven. Wenn Beethoven, der Fortschrittliche, bis heute weniger als Rezeptionsphänomen, denn als

Franz Lachner und seine Brüder, Hofkapellmeister zwischen Schubert und Wagner. Bericht über das musikwissenschaftliche Symposium anlässlich des 200. Geburtstages von Franz Lachner, München, 24.–26. Oktober 2003, hrsg. von Stephan Hörner und Hartmut Schick (Tutzing, 2006), S. 183–212. – Michael Zywiets, „Strauss, der Fortschrittliche - der „Rosenkavalier“ und das Musiktheater der Moderne“, in *Archiv für Musikwissenschaft* 65 (2008): 152–166.

2 Egon Voss, „Schönbergs »progressiver« Brahms. Gedanken und Einwände“, in *Die Orchesterwerke von Johannes Brahms*, hrsg. v. Renate Ulm (Kassel u. a. und München, 1996), S. 264–271.

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

wissenschaftliche Tatsachenbeschreibung wahrgenommen wird, so verweist dies direkt auf eine teleologische Geschichtsschreibung, die sich die Darstellung menschlichen Fortschritts auf allen Gebieten, durch die Kunst vor allem auch auf moralischem, zur Aufgabe gemacht hat. Dahinter steht das „Projekt der Moderne“ mit all seinen Implikationen (Fortschrittsglauben, Säkularisierung, Autonomie und Rationalität), wie es noch Jürgen Habermas zu retten beabsichtigte, wie es seit Jean-François Lyotard und neuerdings Peter Sloterdijk als postmoderne Absage an das Fortschrittsprinzip kritisch hinterfragt wird. Der von Habermas 1986 ausgelöste Historikerstreit ging – was die wissenschaftstheoretische Grundlagenproblematik betrifft – an der deutschen Musikwissenschaft nahezu spurlos vorbei, zu stark war der Einfluss von Theodor W. Adorno auf das Fach. Allenfalls anhand konkreter Einzelfragen wurden zeitweise heftige Kontroversen ausgetragen, ohne die divergierenden Grundlagen in aller Deutlichkeit auszuleuchten, wie etwa die Frage nach der Entstehung der harmonischen Tonalität bzw. den Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie zwischen Carl Dahlhaus und Bernhard Meier Mitte der 1970er Jahre⁴ oder die andauernde Diskussion um Einfluss und Bedeutung der musikalischen Rhetorik in der Kompositionsgeschichte. Erst nach Vladimir Karbusicky⁵ hat Pamela Potter⁶ zahlreichere ideologiekritische Reflexionen in der deutschen Musikwissenschaft veranlasst, die 2000/2001 in verschiedenen Sammelbänden publiziert worden sind.⁷ Eine erste umfassende Generalbestandsaufnahme deutscher Musikgeschichtsschreibung von Forkel bis Brendel hat Frank Hentschel 2006 vorgelegt.⁸ Unter dem Stichwort „Tiefenstrukturen“ bilden das „Fortschrittsdenken und die Konsequenzen“ ein zentrales Kapitel seiner Arbeit. Auch die anderen von Hentschel der bürgerlichen Ideologie überführten Leitideen gehören zum Begriffsfeld des „Projekts der Moderne“ und haben die deutsche Musikwissenschaft, was der Autor nur an wenigen Stellen zart andeutet, weit über seinen Bearbeitungszeitraum 1776–1871 hinaus dominiert.⁹

Was diese Kritik im Einzelnen für die Musikgeschichtsschreibung bedeutet, wird erst in Ansätzen sichtbar. In der deutschsprachigen Beethoven-Forschung gibt es dazu eine Reihe grundlegender Arbeiten, wenngleich Beiträge zur kompositorischen

4 Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Kassel, 1968). – Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie* (Utrecht, 1974). Zur Nachwirkung siehe Carl Dahlhaus, *Studies on the origin of harmonic tonality*, übersetzt von Robert O. Gjerdingen (Princeton NJ, 1990). Dazu die Rezension von Hartmut Krones in *Die Musikforschung* 47 (1994): 183. Viel zu wenig beachtet worden ist der Beitrag von Bernhard Meier, „Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts“, in *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, hrsg. von Walter Wiora (Regensburg, 1969), S. 169–206.

5 Vladimir Karbusicky, *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewußtsein im Spiegel der Musik* (Hamburg, 1995).

6 Pamela M. Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich* (Yale University, 1998).

7 Anselm Gerhard, Hrsg., *Musikwissenschaft - eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung* (Stuttgart u.a., 2000). – *Deutsche Meister - böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. v. Hermann Danuser u. Herfried Münkler (Schliengen, 2001). – *Musikforschung. Faschismus. Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, hrsg. v. Isolde von Foerster, Christoph Hust u. Christoph-Hellmut Mahling (Mainz, 2001).

8 Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871* (Frankfurt u.a., 2006). Neuerdings siehe auch Paul Thissen, „Tradition und Innovation in Schuberts Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (1784/85)“, in *Die Musikforschung* 67 (2014): 221–238.

9 Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik*, 132: „Dass es Musik mit Wahrheiten zu tun habe, sollte im Kontext der bildungs-bürgerlichen Institutionalisierung dieser Kunst bis hin zu ihrer späten Ikone Theodor W. Adorno von Bedeutung sein“. Dazu auch Georg Bollenbeck, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters* (Frankfurt a. M., 1994).

Beethoven-Rezeption nach Schmitz allzu oft in das Fahrwasser emphatischer Musikanschauung geraten sind. Hans Heinrich Eggebrechts ambitionierte Studie „Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption“ von 1972 verzeichnet den Fortschritt nicht als eigenes Begriffsfeld, subsumiert ihn auch nicht einem anderen, wie er etwa „Nationalismus“ zusammen mit zehn anderen Verweisen (usf.) dem Begriffsfeld „Benutzbarkeit“ unterordnet und damit fast verbirgt.¹⁰ Die politischen Verflechtungen der Fortschrittsparterie und ihre Wahl Beethovens als Frontfigur sind von Ulrich Schmitt 1990 thematisiert worden,¹¹ die spezifisch preußische Prägung der Beethoven-Rezeption hat Elisabeth Eleonore Bauer 1992 beschrieben.¹²

So wenig der Begriff Fortschritt bei Beethoven selbst eine Rolle spielte, so aktuell wurde er in der um 1810 geborenen Komponistengeneration. Robert Schumann kategorisierte verschiedene Parteien und charakterisierte gegenüber den „Alten“ als Liberale oder Romantiker „die Linken die Jünglinge, die phrygischen Mützen, die Formenverächter, die Genialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Classe hervorstechen.“¹³ Zwei Jahre später konstatierte er unter dem Namen Eusebius: „Ein Fortschritt unsrer Kunst erfolge erst mit einem Fortschritt der Künstler zu einer geistigen Aristokratie.“¹⁴ Richard Wagners Fortschrittsverbundenheit ist bekannt, auf Beethovens Neunte Sinfonie könne es nach seinem bekannten Diktum keinen Fortschritt geben, es könne darauf nur „das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das allgemeine Drama, folgen.“¹⁵ Auf andere Weise, mit der Schöpfung der Gattung der Sinfonischen Dichtung, sah sich Liszt, die führende Persönlichkeit der neudeutschen Partei, dem Fortschritt nach Beethoven verbunden, rückte allerdings im Alter davon ab.¹⁶ Felix Mendelssohn Bartholdy hatte ein anderes Verhältnis zum „Fortschritt“, er gebrauchte das Wort in seinen Briefen nahezu ausschließlich im Sinne einer Verbesserung bestimmter Fertigkeiten und Arbeitsvorgänge. Mit seiner geschichtsphilosophischen Bedeutung war er schon frühzeitig aus der Korrespondenz mit dem Vater vertraut, stand ihr aber reserviert gegenüber. Am 29. Dezember 1834 schrieb ihm Abraham Mendelssohn Bartholdy: „Nichts steht im Leben, und was nicht vorwärts geht, geht rückwärts; [...] das Gute, bleibt ewig gut, [...] Nur derjenige bezeugt, daß ihm Gott einen überlegenen Geist gewährt und daher auch z. B. daß er ein Künstler sey, welcher sich, als Mensch gewordener Fortschritt der Richtung dokumentirt, die ihm seine Natur gegeben. Nenne Du das nun eine Reform od. wie Du sonst willst, ich bin ganz mit Dir einverstanden, daß dasjenige, was die Franzosen in Kunst und Literatur Fortschritte nennen fast nur Verirrungen sind. Da Du aber an diesen keinen Theil genommen und Deinen Weg gegangen bist, die jüngsten unter

10 Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970* (Mainz-Wiesbaden 1972), S. 56.

11 Ulrich Schmitt, *Revolution im Konzertsaal. Zur Geschichte der politischen Beethoven-Deutung* (Mainz, 1990).

12 Elisabeth Eleonore Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos* (Stuttgart u. a., 1992). Weiter auch Andreas Eichhorn, *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption* (Kassel-Basel u. a., 1993). – Angelika Corbineau-Hoffmann, *Testament und Totenmaske. Der literarische Mythos des Ludwig van Beethoven* (Hildesheim, 2000).

13 NZfM Bd. 1 (5. Mai 1834), S. 38; Kreisig 1, S. 144.

14 NZfM Bd. 4 (22. April 1836), S. 139; Kreisig Bd. 1 S. 167.

15 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 3 S. 96.

16 Matthias Krautkrämer, *Fortschritt als Prinzip: Liszts Schaffen am Beispiel der Dante-Symphonie* (London, 2007). – Axel Schröter, „Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst“. *Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption*, 2 Bde (Sinzig, 1999). – Helmut Loos, „Die Beethoven-Nachfolge Franz Liszts“, in *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens* (Bonn, 1986), S. 41–64.

Deinen Kunstgenossen aber Dir die Ehre erzeigen, Dich einen Repräsentanten des Fortschrittes nennen, so geht mir daraus hervor, daß sie besser fühlen was Noth thut, als es selbst bewirken können“.¹⁷ Felix Mendelssohn brachte Beethoven bei aller Anerkennung keine religiös geprägte Verehrung entgegen und unterschied sich dadurch von Schumann und Wagner ganz erheblich.¹⁸ Anscheinend war diese Differenz auch ein Grund für die Entfremdung zwischen Mendelssohn und Adolph Bernhard Marx, der zu den ganz frühen Beethoven-Apologeten gehörte. Bereits 1824 schrieb Marx in der Berliner Allgemeinen musikalische Zeitung, es sei „Beethoven, in dessen Werken nach Mozart der größte Fortschritt der Tonkunst sichtbar geworden ist; am meisten in seinen Sonaten und in den Symphonien.“¹⁹ blieb dies anfangs noch ein vereinzelter Hinweis auf den Fortschritt, so avancierte er 1855 in seinem Buch über „Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege“ zu einem Leitbegriff. „Die Frage nach dem Standpunkt und Fortschritte der Kunst ist eins mit der Frage nach dem Standpunkt und Fortschritte des Volks und der Zeit.“²⁰ Hier wird die politische Bedeutung der Musik offenbar, und Beethoven war ihr Herold: „in dieser Betheiligung des Orchesters am geistigen Inhalt des Tongedichts, die wir schon bei Bach und Händel erkennen – ist der weitere Fortschritt gegeben, der sich in Beethoven vollenden sollte.“²¹ Die Zukunft ist von Marx „mit dem Wesen der Kunst und alles geistigen Lebens angeschaut worden als Fortschritt, und zwar Fortschritt in der Idee – Vollendung solcher Ideen, die geahnt und denen man entgegengestrebt, ohne sie verwirklichen zu können, oder Eintritt neuer Idee in das Leben – Fortschritt des Geistes.“²² Gewissermaßen biologisch-naturwissenschaftlich untermauert Marx in seiner Beethoven-Biographie 1863 des Komponisten „Fortschritt zur folgenden Stufe“ mit einem „Naturprozess des Geistes“ in „drei Stufen der musikalischen Entwicklung“.²³

Wie dominant der Fortschrittsgedanke im Musikleben um die Jahrhundertmitte wurde und wie zentral Beethoven in diesem Denkmuster verortet war, belegen die Jahrgänge der konkurrierenden Musikzeitschriften des Revolutionsjahres 1848, der 50. und vorerst letzte Band der Allgemeinen musikalischen Zeitung (AmZ) und die Bände 28 und 29 der Neuen Zeitschrift für Musik (NZfM). Die Redaktion der AmZ eröffnete den letzten Jahrgang mit einem programmatischen Vorspann „An den geneigten Leser“, in dem der thematische Schwerpunkt des Jahres umrissen wird: „Das grosse Wort unserer Zeit heisst: Fortschritt. Es ist das Wichtigste was es gibt, denn es liegt in ihm unsere höhere Bestimmung, es ist der Marschbefehl Gottes für die ganze Menschheit.“ Ironie schwingt in dieser Formulierung mit, zumal sogleich angefügt wird, „wenn nur Alle, die das Wort geläufig im Munde oder in der Feder führen, auch wüssten, was es bedeutet.“ Gleich im Anschluss an den Vorspann, noch auf derselben Seite, wird

17 Mendelssohn Briefausgabe, Bd. 4, S. 526.

18 Helmut Loos, „Mendelssohn und Beethoven“, in *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest* 2 (2010), Heft Juni-Juli (<http://www.musicologytoday.ro/studies1.php>).

19 Adolph Bernhard Marx, „Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache“, in *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1824): 173.

20 Adolph Bernhard Marx, *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik* (Leipzig, 1855), S. 179. Zum Motto wählte das Zitat nicht zufällig Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 2 Bde (Berlin, 1961), Bd. 1, S. 705.

21 Ebd., S. 85.

22 Ebd., S. 192. Verantwortlich dafür sind die Lehrenden, denn „Zustand und Fortschritt der Kunst beruhen zuletzt auf der Bildung für sie; die Pflege der Bildung aber liegt zunächst in den Händen des Lehrstands.“ Ebd., S. 241.

23 Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Bd. 1, 2. Aufl. (Berlin, 1863), S. 270.

auf das Mozart-Buch von Alexander Oulibicheff (1794-1858) hingewiesen und ein Auschnitt aus der deutschen Übersetzung, eine Eloge auf Mozart eingerückt: „sein Genie hatte sich zu seiner Höhe erhoben [...] wo das Genie [...] sich selbst studirt und aus jedem Werke eine neue Lehre für das nächstfolgende zieht; so immer im Fortschritt begriffen“.²⁴ Hier kündigt sich die bekannte Fehde mit Wilhelm von Lenz (1808-1883) an, die in den folgenden Jahren ausgefochten wurde.²⁵

Johann Christian Lobe, der Redakteur der AmZ, hat im Jahrgang 1848 seiner Zeitung eine zehnteilige Artikelfolge „Der Fortschritt“ veröffentlicht (die letzten sechs Teile sind der dritten Sinfonie von Nils Gade gewidmet²⁶). Nachdem er sich im ersten Teil zum Fortschritt bekennt und dezidiert die Definitionsfrage aufwirft, geht er im zweiten Teil auf Beethoven ein: Beethoven bildet für Lobe den absoluten Höhepunkt des Fortschritts, er kann in der deutschen Tonkunst nichts erkennen, von dem behauptet werden könne, „es zeige einen Fortschritt über jenes Geistes letzte höchste Kunstformen hinaus“.²⁷ Deshalb sei ein Fortschrittsverständnis im Sinne eines beschleunigten Voranschreitens zu seiner Zeit schlicht falsch: „Die Riesenfortschritte [der Epoche Haydn bis Beethoven] hat die Epoche nach Beethoven nicht gemacht.“²⁸ Verstehe man die Fortschrittsphrase als Forderung an die Gegenwart aufgrund akuten Notstands, „alles Vorhandene steht auf abgethanen, abgelebten Standpunkten“, so widerspreche dem „die blühende Welt herrlicher Tonwerke früherer und jetziger Meister, an denen sich das wirkliche Tongemüth ergötzen“ könne.²⁹ Solle drittens die Phrase bedeuten, es werde „in unserer Zeit viel Mittelmäßiges, Hohlers, Inhaltsloses, ja ganz Schlechtes gebracht, welches zu beseitigen ist,“ so sei dies „zu allen Zeiten gesagt worden“ und verstehe sich von selbst.³⁰ Hart geht Lobe mit einer Musikkritik ins Gericht, die nach „dem Geschrei unserer Zeit [...] den Fortschritt“ zu machen behaupte,³¹ und wirft ihr „anmaassende Selbstlobhudelei und Ueberschätzung“ vor.³² Keinesfalls will Lobe „für einen Konservativen“ gehalten werden, er bekennt sich in der Ablehnung von Kirche (für „religiösen Fortschritt“) und Adel zu bürgerlichen Idealen, ohne doch „jeden Fürsten für einen Feind der Menschheit und ihres Fortschritts“ zu halten.³³ Er spricht sich für Berlioz und Liszt aus und ganz entschieden gegen Wagner.³⁴

Franz Brendel dagegen machte sich zum Sprachrohr der Geschichtsphilosophie Richard Wagners und vertrat dezidiert die Fortschrittspartei. Band 28 der NZfM eröffnete er 1848 mit einer „vergleichende Charakteristik“ über „Haydn, Mozart und Beethoven“:

²⁴ AMZ 50, Sp. 2.

²⁵ Alexander Oulibicheff, *Nouvelle biographie de Mozart* (Dresden, 1843). – Wilhelm von Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, 2 Bde (Brüssel, 1852–1855). – Alexander Oulibicheff, *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs* 1857. – Lenz schrieb Beethoven „den Fortschritt im Geiste“ als die „durch ihn zur Anschauung gekommene Idee“ zu. Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunststudie, Zweiter Theil: Der Styl in Beethoven* (Kassel, 1855), S. 186.

²⁶ Zu Mendelssohn unterhielt Lobe freundschaftliche Beziehungen. Johann Christian Lobe, „Ein Quartett bei Goethe. Erinnerung aus Weimars großer Zeit“, in *Die Gartenlaube* (1867), Heft 1, S. 4–8.

²⁷ AMZ 50, Sp. 66.

²⁸ AMZ 50, Sp. 68.

²⁹ AMZ 50, Sp. 68.

³⁰ AMZ 50, Sp. 68.

³¹ AMZ 50, Sp. 171.

³² AMZ 50, Sp. 172.

³³ AMZ 50, Sp. 337.

³⁴ Torsten Brandt, *Johann Christian Lobe (1771–1881). Studien zu Biographie und musikschriftstellerischem Werk* (Göttingen, 2002).

„Alle drei [...] spiegeln schon in ihren äußeren Verhältnissen die Entwicklung der deutschen Zustände und des deutschen Geistes im Laufe des letzten Jahrhunderts.“³⁵ Beethoven kommt dabei der höchste Stand der Selbständigkeit zu, „eine im Inneren des Individuums erschlossene Welt [...], eine Welt des Geistes, welche über die bestehende hinausgreift.“³⁶ Brendel sieht Haydn in „kindlich-patriarchalischen Zuständen“ befangen, bei Mozart „die bunte Mannichfaltigkeit des Lebens“, während Beethoven ihn „in eine innere Welt des Geistes“ führt und „die ausschließliche Wahrheit findet.“³⁷ Auf dieser unerschütterlichen Basis nimmt Brendel zu „Fragen der Zeit“ Stellung und fordert von den Musikern politisches Engagement im Sinne des Fortschritts: „Die Musiker waren zu sehr gewohnt, ihre Kunst als ein abgesondertes Gebiet zu betrachten, welches außerhalb aller geschichtlichen Bewegung steht; sie haben dem Fortschritt der Freiheit zu wenig gehuldigt; im Gegentheil die conservative Partei zählt unter ihnen die eifrigsten Anhänger.“³⁸ Damit erhält der Fortschritt deutlich eine politische Dimension, zumal er nach Brendel in einer paradoxen Formulierung das nationale Bekenntnis erfordere, denn „die Tonkunst ist die Weltsprache“ und habe bewirkt, „daß die Musiker die nationale Basis zu sehr aus den Augen verloren, daß sie sich einem grundfalschen Weltbürgerthum [...] ergeben haben.“³⁹ Es sei „ein tief eingewurzelter Uebel“ im „Gesamtleben der Nation“, dass „die aristokratische Haltung der Bildung, der Stolz derselben“ und ein „Mangel an gesundem Volksleben“ der Zersplitterung Vorschub leisteten und „die Aristokraten der Bildung hinter dem gesunden Sinne des Volkes, hinter der natürlichen Frische und gesunden Empfindung zurückbleiben.“⁴⁰ Anstelle des notwendigen Engagements sei „die Tonkunst [...] mit einem leeren Formalismus bedroht.“⁴¹ Zahlreiche Schlagworte kulturpolitischer Auseinandersetzungen des 20. Jahrhunderts sind hier zu finden. Im Streit mit der AMZ konstatiert Brendel 1848, dass es „bei der Frage nach Fortschritt“ noch „keine organisierten Parteien“ gebe, es aber „nur noch weniger Schritte [bedürfe], um bis zur wirklichen Partei gelangen zu können.“ Doch sei es ungerecht, „von der Musik schon zu verlangen, was sogar auf politischem Gebiet erst jetzt zu bilden sich beginnt.“⁴² Die Deutsche Fortschrittspartei wurde 1861 gegründet und gehörte zum national-liberalen Lager.

Zu ihren Vorläufern zählte der politische Freisinn in der Schweiz, dem der engagierte Pädagoge Hans Georg Nägeli (1773-1836) zuzurechnen ist. Er war ein entschiedener Vorkämpfer Beethovens, von dem er bereits 1826 meinte, er habe die „reine“ Musik „von Neuem emporgehoben“ und „auf ewig gesichert.“⁴³ Mit Blick „auf die so rasch und unfehlbar fortschreitende Kunstentwicklung“ sei Beethoven

35 Franz Brendel, *Haydn, Mozart und Beethoven. Eine vergleichende Charakteristik*, in *NZfM* Bd. 28 (1. Januar 1848), S. 3.

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Franz Brendel, „Fragen der Zeit. II. Die Ereignisse der Gegenwart in ihrem Einfluß auf die Gestaltung der Kunst“, in *NZfM* Bd. 28 (22. April 1848), S. 193.

39 Ebd.

40 Ebd., S. 194.

41 Ebd., S. 195.

42 Franz Brendel, „Erwiderung, die Tonkünstler-Versammlung und die Kritik derselben durch Hr. F. Hinrichs betreffend“, in *NZfM* Bd. 28 (27. Mai 1848), S. 256. [Mit Verweis S. 255 auf „Nr. 34 dies. Bl. und Nr. 15 der Allg. Musik. Zeitung.“] Vgl. dazu Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (Stuttgart, 1999), S. 29.

43 Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten* (Stuttgart und Tübingen, 1826), S. 187.

„als bedeutender Kunsterfinder“⁴⁴ letztlich „der Kunstheld des neuen Jahrhunderts im Geist der Bache“.⁴⁵ Wie Nägeli war Wilhelm Christian Müller (1752-1831) pädagogisch im volksbilnerischen Sinne Pestalozzis tätig und umschrieb 1830 die jüngste Zeit („Zehnter Zeitraum, von 1800 bis 1830“) in seinen „Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst“ als „Gipfel der Tonkunst; höchste Instrumental-Musik“, darin war ihm „Louis v. Beethoven der Einzige, Oberste.“⁴⁶ Gustav Schilling bezeichnet in seiner Encyclopädie 1835 Beethoven als den Komponisten, „in dessen Werken die Tonkunst [...] einen wesentlichen Entwicklungsmoment erlebt, über dessen Schaffen hinaus sich noch kein weiterer Fortschritt gezeigt hat.“⁴⁷

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde das Fortschrittsattribut für Beethoven obligatorisch, wenngleich nicht unumstritten. Dabei erschien der musikalische Fortschritt wie bei Marx als organische Entwicklung mit quasi naturwissenschaftlich-biologischer Begründung. Louis Koehler sah in Beethovens Streichquartetten eine Reihe von Werken, „welche alle Mittelstadien jenes großen Entwicklungslaufes gleichsam musikalisch-krystallisiert in sich begreifen. Beethoven schließt Haydn und Mozart vereint in sich und Beide gehen in seiner weltumspannenden Individualität auf.“⁴⁸ Auch Wilhelm von Lenz hatte Beethovens Streichquartette im Blick, als er über das Streichquartett e-Moll op. 59 Nr. 2 schrieb, es sei „das potenzierte, seiner Freiheit und höheren Lebensfähigkeit bewußte Quartett, ein organischer Fortschritt in's Unendliche.“⁴⁹ Beethovens „Fortschritt im Quartettschreiben“⁵⁰ weise ihn als einen „der größten Fortschrittsgeister“ aus und belege insgesamt den „Fortschritt im Geiste“.⁵¹ Gemäßigter äußerte sich August Wilhelm Ambros, für ihn gehörte Beethoven nicht zu den Komponisten, die „revolutionären Fortschritt wollten“, sondern zu denen, die mit „gesetzmäßigen Erweiterungen des Bestehenden“ zu einer „friedlichen Erweiterung des musikalischen Reiches“ beigetragen haben.⁵²

Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Fortschrittsdenken immer stärker evolutionstheoretisch durchdrungen, gerade auch die Gründungsgeneration der universitären Musikwissenschaft zeigte eine kulturdarwinistische Grundeinstellung, besonders deutlich zu erkennen bei Arthur Prüfer.⁵³ Hugo Riemann folgte ihr in seinen

44 Ebd., S. 192.

45 Ebd., S. 196.

46 Wilhelm Christian Müller, *Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst. Erster Teil: Versuch einer Aesthetik der Tonkunst im Zusammenhange mit den übrigen schönen Künsten nach geschichtlicher Entwicklung* (Leipzig, 1830), S. 4.

47 *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder, Universal-Lexicon der Tonkunst*, herausgegeben von Gustav Schilling, Bd. 1 (Stuttgart, 1835), S. 513. Wegen des verbreiteten Plagiatvorwurfs Schilling gegenüber ist die Zuordnung dieser Stellungnahme schwierig.

48 Louis Koehler, *Die Gebrüder Müller und das Streichquartett* (Leipzig, 1858), S. 26.

49 Wilhelm von Lenz, Beethoven. *Eine Kunst-Studie*. Vierter Theil. *Kritischer Katalog sämtlicher Werke Beethovens mit Analysen derselben*. Dritter Theil. II. Periode op. 21 bis op. 100 (Hamburg, 1860), S. 40.

50 Ebd., S. 16.

51 Ebd., S. 136.

52 August Wilhelm Ambros, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, 2. Aufl. (Leipzig, 1865), S. 132. Dass auch er dem Fortschrittsdenken anhing, dass sich „bei den primitiven Anfängen der Tonkunst ein stetiger Fortschritt des Bildungsgrades zeigt“, ist seiner Musikgeschichte zu entnehmen: August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 1: *Die ersten Anfänge der Tonkunst. Die Musik der antiken Welt* (Breslau, 1862), S. XVII.

53 Helmut Loos, „Musikwissenschaft an der Universität Leipzig“, in *600 Jahre Musik an der Universität Leipzig*, hrsg. v. Eszter Fontana (Wettin, 2010), S. 265–284.

Überblicksdarstellungen⁵⁴ und insbesondere bei seinen Arbeiten über Beethoven. Er war für ihn „der Träger der größten Fortschritte“ auf dem Gebiet der Harmonik wie in der „Fortentwicklung der Rhythmik“.⁵⁵ In seiner Bearbeitung von Thayers Standardwerk über Beethoven ist nicht nur vom Fortschritt des jungen Zöglings zu lesen,⁵⁶ sondern auch von dem einzelner Werke und Gattungen⁵⁷ und schließlich vom „organische[n] Fortschritt“.⁵⁸ Geradezu inflationär wurde bei Riemann die Verwendung des Wortes „Entwicklung“,⁵⁹ und so ist auch in Guido Adlers musikgeschichtlichem Handbuch vom „entwicklungsgeschichtlichen Fortschritt“ bei Beethoven zu lesen.⁶⁰ Anton Webern schloss sich dieser Auffassung als promovierter Musikwissenschaftler nahtlos an und legitimierte die Schönberg-Schule mit dem Verweis auf die „Evolution des Harmonischen“⁶¹ und „die bei Beethoven erreichte Höhe der Entwicklung“.⁶² Zurückhaltender äußerte sich etwa Leopold Schmidt.⁶³

Die Vorstellungen eines linearen musikalischen Fortschritts, wie sie vor dem Ersten Weltkrieg noch verbreitet waren (etwa 1889 bei dem bedeutenden Neodarwinisten August Weismann), wurden durch die Dichotomie von Reaktion und Fortschritt abgelöst. Berühmt ist die Kontroverse zwischen Theodor Wiesengrund Adorno und Ernst Krenek um diese Frage.⁶⁴ Sie korrespondiert mit fortschrittstheoretischen und verfallstheoretischen⁶⁵ Geschichtsdeutungen, die seinerzeit konkurrierten, und ist demselben Denkmuster verpflichtet. Allerdings lassen sich mit diesen Dichotomien endlose dialektische Spielereien aufführen, die ebenso geistreich wie ergebnislos sein können.⁶⁶ Adornos grundlegende Kategorie von dem Fortschritt des musikalischen Materials, einmal spricht er sogar von der „deutschen Evolution

54 Beispielsweise Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert* (Leipzig, 1898), 2. Aufl. Berlin 1920, insbesondere S. 118, 316, 510.

55 Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)* (Berlin-Stuttgart, 1901), S. 100.

56 Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, deutsch bearbeitet von Hermann Deiters, hrsg. von Hugo Riemann, Bd. 1, 3. Aufl. (Leipzig, 1917), S. 149, 150, 152.

57 Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, deutsch bearbeitet von Hermann Deiters, hrsg. von Hugo Riemann, Bd. 2, 2. Aufl. (Leipzig, 1910), S. 51, 82, 144. – Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, deutsch bearbeitet von Hermann Deiters, hrsg. von Hugo Riemann, Bd. 3, 2. Aufl. (Leipzig, 1911), S. 19.

58 Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, weitergeführt von Hermann Deiters, hrsg. von Hugo Riemann, Bd. 5 (Leipzig, 1908), S. 23.

59 „Entwicklung der Kunstmittel“ TDR, Bd. 1, S. 361, wird in von Henry Edward Krehbiel übersetzt als „evolution of art-means“, <http://books.google.de/books?id=705rbWmqzQEC&printsec=frontcover&dq=intitle:The+intitle:Life+intitle:of+intitle:Ludwig+intitle:van+intitle:Beethoven&hl=de&sa=X&ei=mHopVKLCOO6X7QbbzIH4Ag&ved=0CDEQ6AEwAgv=onepage&q=evolution&f=false> (29.09.2014).

60 Alfred Orel, „Die katholische Kirchenmusik seit 1750“, in *Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von Guido Adler, 2. Aufl. (Berlin-Wilmersdorf 1930, Nachdruck München 1975), Bd. 3, S. 850.

61 Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik (1933)*, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 23.

62 Ebd., S. 31.

63 Leopold Schmidt, *Beethoven. Werke und Leben* (Berlin, 1924), S. 137f.: „Beethoven gehörte nicht zu denen, die den Fortschritt um jeden Preis anstreben und hat das Neue nicht um seiner selbst willen (wie Richard Wagner) den Jüngeren ans Herz gelegt.“ Zu Tradition und Fortschritt S. 138: „dies Maßvolle und Vorsichtige im Beschreiten neuer Wege“. Beethovens späten Werken S. 244, die „als die größten, für den Fortschritt in der musikalischen Entwicklung wichtigsten dastehen.“

64 Theodor Wiesengrund-Adorno, „Reaktion und Fortschritt“, in *Der Anbruch* 12 (1930): 191–195. – Ernst Krenek, „Fortschritt und Reaktion“, in *Der Anbruch* 12 (1930): 196–200.

65 Walter Niemann, „Vom wahren und vom falschen musikalischen Fortschritt“, in *NZfM* 88 (1921): 181. – Alfred Heuß, „Fortschritt, Entwicklung oder Wandlung in der Tonkunst. Zum 57. Tonkünstlerfest des A. D. M. in Krefeld“, in *NZfM* 94 (1927): 405.

66 So kann bei Adorno der „Fortschritt als Agonie des Todgeweihten“ gelesen werden, siehe Martin Thrun, *Eigensinn und soziales Verhängnis. Erfahrung und Kultur „anderer Musik“ im 20. Jahrhundert*, Leipzig 2009, S. 245–261.

des musikalischen Materials“;⁶⁷ ist u. a. von Kurt Blaukopf aufgegriffen und kritisch analysiert worden.⁶⁸

Nach dem Zweiten Weltkrieg geriet die Deutung des fortschrittlichen Beethoven vollends unter den Einfluss der politischen Blockbildung. Im Ostblock wurde Beethoven als „Kämpfer für den gesellschaftlichen Fortschritt“ vereinnahmt,⁶⁹ im Westen als Zentralgestalt seiner Epoche zu dem „von keiner ‚poetischen Idee‘ angekränkelten absoluten Musiker“ in der Tradition Hanslicks und Pfitzners gedeutet.⁷⁰ Das Jubiläumsjahr 1970 brachte einen Höhepunkt der gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung, speziell den Fortschrittsaspekt thematisierten Harry Goldschmidt⁷¹ und Hans Heinz Stuckenschmidt.⁷² Gleichzeitig markiert das Jahr einen Bruch in der Beethoven-Rezeption, die gesellschaftspolitische Bedeutung emphatischer Kunstmusik im Sinne des „Projekts der Moderne“ und damit Beethoven als ihre Gallionsfigur verloren in der Folge immer stärker an Gewicht.⁷³

Der Parforceritt durch ein so komplexes Thema wie den Fortschrittsgedanken in der Beethoven-Rezeption wirft viele Fragen auf, er bedarf vor allem einer genaueren Einordnung der einzelnen, disparaten Äußerungen in die jeweiligen Kontexte. Auffällig sind jedenfalls einzelne Gedankenverbindungen wie die Kopplung von Fortschritt und Freiheit, die auf Hegel verweist, die Verbindung mit den Begriffen Revolution und Evolution, die ganz unterschiedliche Richtungen bezeichnen, sowie die ausufernde Verwendung des Fortschrittsbegriffs auf Ideen, Prozesse oder das musikalische Material, wobei einzelne Parameter gesondert angesprochen werden. Ungeachtet ihrer Disparatheit weisen die einzelnen Belege doch auf, wie stark das Fortschrittsdenken evolutionsbiologisch geprägt war, wenn von organischem Fortschritt, organischer Entwicklung oder fortschreitender Entwicklung die Rede ist. Die Ausschmückungen und Verzeichnungen, die sich aus den unterschiedlichen Richtungen ergeben haben, sind der Grund für viele Kontroversen über die Musikwissenschaft hinaus und Gegenstand der Rezeptionsgeschichte. Die unterschiedlichen Auslegungen betreffen in der Hauptsache die zentralen Prämissen des „Projekts der Moderne“. Neben dem

67 Theodor W. Adorno, „Musikalische Schriften V. Zum Stand des Komponierens in Deutschland“, in *GS* 18, S. 134f.

68 Kurt Blaukopf, „Der Begriff des Fortschritts in der Musiksoziologie“, in *Ders., Was ist Musiksoziologie? Ausgewählte Texte*, hrsg. von Michael Parzer (Frankfurt a. M., 2010), S. 143–154, besonders S. 151.

69 Christian Lange, „Ludwig van Beethoven - ein Kämpfer für den gesellschaftlichen Fortschritt“, in *Musik in der Schule* (1952), S. 17–21. Siehe dazu Günther Diezel, *Funktion der Zeitschrift „Musik in der Schule“ bei der Verwirklichung der Bildungs- und Erziehungsziele der sozialistischen Schule in der Deutschen Demokratischen Republik. Ein Beitrag zur Geschichte der Schulumusik in der DDR*, Diss. Berlin 1971. – Dazu weiter Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 1* (Berlin, 1961), S. 729–735: Fortschritt und Reaktion im deutschen Musikleben.

70 Friedrich Blume, „Art. Romantik“, in *MGG* 11 (1963), Sp. 785–844, hier 804.

71 Harry Goldschmidt, „Beethoven und der Fortschritt“, in *Ders., Die Erscheinung Beethoven* (Leipzig, 1974) (Beethoven-Studien 1), S. 11–24.

72 Hans Heinz Stuckenschmidt, „Beethoven - Höhepunkt und Fortschritt“, in *Beethoven im Mittelpunkt. Beiträge und Anmerkungen. Beiträge und Anmerkungen. Internationales Beethovenfest Bonn 1970. Festschrift*, hrsg. von Gert Schroers (Bonn, 1970), S. 13–40. Siehe auch Karl-Heinz Köhler, „Beethoven und der Fortschritt“, in *Ludwig van Beethoven 1770–1827*, hrsg. von Hans Gunter Hoke (Berlin, 1977).

73 Herbert Rosendorfer, „Die letzte Welle, oder: Wann endet der Fortschritt? Festvortrag zur Eröffnung des Bonner Beethovenfestes 2003“, in *Wege zu Beethoven. Sieben Bonner Reden zu den Internationalen Beethovenfesten 1999 bis 2003*, hrsg. von Bürger für Beethoven, Gesellschaft der Freunde und Förderer der Internationalen Beethovenfeste in Bonn e.V. (Bonn, 2004), S. 82–98. – „progress“ und „evolution“ werden in der englischsprachigen Beethoven-Literatur noch ähnlich unterschiedlich behandelt wie im Deutschen, siehe William Kinderman, *Beethoven* (Berkeley-Los Angeles, 1995), und David B. Dennis, *Beethoven in German Politics, 1870–1989* (Yale University, 1996).

Fortschrittsglauben zählt dazu das Prinzip der Säkularisierung, das schon seit Adolph Bernhard Marx und Anton Schindler zur Ablehnung der christlichen Wurzeln Beethovens, zu seiner Zuordnung zu Deismus, Naturreligion und Atheismus geführt hat, besonders fassbar in Interpretationen der „Missa solemnis“ etwa als „verfremdetes Hauptwerk“. Rezeptionsgeschichtlich dominierend ist weiter das Prinzip der Autonomie seiner Werke als reine Instrumentalmusik im Sinne eines opus perfectum et absolutum, das eine Ablehnung jeder Existenz von musikalischer Rhetorik in seinen Werken bedingt,⁷⁴ und schließlich das der Rationalität, das ihnen Vernunft und Wahrheit in höchstem Maße garantiere. Zusammen genommen ergeben diese Elemente eine Meistererzählung ganz im Sinne einer historischen Großdeutung zur bürgerlichen Identitätsstiftung der „Moderne“ als einer menschlichen Gesellschaft auf dem höchsten Stand ihrer Perfektibilität.⁷⁵

POVZETEK

Kocept resne glasbe kot umetnosti v emfatičnem smislu, ki mu emfatična muzikologija nekako pripada kot verska ločina meščanske religije umetnosti, je okrog leta 1970 izgubil svoj vodilni družbeni položaj. Mlajše generacije – razen ezoteričnih krogov – spontano ne prepoznavajo niti njene družbene prisotnosti niti njene utemeljitve. Kljub temu se diskusija o tem ne kaže kot anahronistična ali odvečna, saj so temu ustrezne predstave prisotne v muzikološkem akademskem pisanju o glasbi, historično gledano pa so celo dominante. Posebej jasno se to pokaže v povezavi z vodilno osebnostjo glasbe v emfatičnem smislu – Ludwigom van Beethovnom. Če se – naprednega – Beethovna dojema ne toliko kot recepcijski fenomen, temveč kot znanstveni opis dejanskega stanja, potem to neposredno kaže na teleološko zgodovino, ki si je zadalo nalogo prikazati človeški napredek na vseh področjih – v umetnosti zlasti na moralnem. Za tem stoji »projekt moderne« z vsemi svojimi implikacijami (vera v napredek, sekularizacija, avtonomija in racionalnost), tako kot ga je še Habermas poskušal rešiti in tako kot se vsaj že od Jeana-Françoisa Lyotarda in od nedavnega tudi zaradi Petra Sloterdijka – razumljen kot postmoderno zavračanje principa napredka – postavlja pod vprašaj. Spor zgodovinarjev, ki ga je leta 1986 sprožil

Habermas, o znanstveno-teoretični problematiki osnov se muzikologije takorekoč niti dotaknil ni, saj je bil vpliv Theodora W. Adorna na stroko premočan. Kvečjemu kot posledica konkretnih posameznih vprašanj so se vsake toliko bile hude polemike, vendar ne da bi se ob tem v vsej jasnosti prikazale nasprotujoče si osnove, ko npr. vprašanje po nastanku harmonične tonalitete oz. vrstah tonov klasične vokalne polifonije med Carlom Dahlhausom in Bernardom Meierjem sredi 70-ih let minulega stoletja ali nenehna diskusija o vplivu in pomenu glasbene retorike v zgodovini kompozicije. Šele po Vladimirju Karbusickyju je Pamela Potter poskrbela za to, da so leta 2001 in 2002 znotraj nemške muzikologije v različnih zbornikih izšle številne ideološko kritične refleksije. Prvi celovit splošni popis nemškega glasbenega zgodovinoписа od Forkela do Brandela je predstavil Frank Hentschel leta 2006. Pod geslom »globinske strukture« tvorita »mišljenje napredka in posledice« enega osrednjih poglavij njegovega dela. Tudi druge vodilne misli, ki so po Hentschelu prevzete od meščanske ideologije, spadajo pod pojmovno polje »projekta moderne« in so dominantno vplivale – na kar avtor na nekaj mestih zgolj nežno nakaže – na nemško muzikologijo daleč onkraj časa njegove obravnave (1776–1871). Prispevek sledi temu, kako in iz katerih zgodovinskih situacij je nastala povezava med Beethovnom in mišljenjem napredka.

⁷⁴ Dazu Hartmut Krones, *Ludwig van Beethoven. Sein Werk – sein Leben* (Wien, 1999).

⁷⁵ *Die historische Meistererzählung. Deutungslinien der deutschen Nationalgeschichte nach 1945*, hrsg. von Konrad H. Jarausch und Martin Sabrow (Göttingen, 2002).