

Janz, Tobias; Geiger, Friedrich (Hrsg.): *Carl Dahlhaus' Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2016. ISBN: 978-3-7705-5886-5; 295 S.

Rezensiert von: Hartmut Möller, Hochschule für Musik und Theater Rostock

Carl Dahlhaus (1928–1989) war von Ende der 1960er-Jahre bis zu seinem Tod 1989 zweifelsohne der deutschsprachige Musikwissenschaftler, der gleichzeitig international und interdisziplinär den größten Einfluss hatte. In seinen vor 40 Jahren erschienenen „Grundlagen der Musikgeschichte“¹ bearbeitet er grundlegende Fragen des Faches: Was ist Geschichte, und was ist das Spezifische von Musikgeschichte? Wie gehe ich mit Tradition um, wie kann ich Musik verstehen und mit welcher Methodik bearbeite ich meinen Gegenstand? Entstanden ist das Buch in einer Phase intensiver Theoriedebatten in den Geschichtswissenschaften. Der Argumentationsrahmen des Bandes berührt deshalb zahlreiche der in dieser Zeit diskutierte Positionen: Historismus und marxistische Musikgeschichtsschreibung, Ereignis- und Strukturgeschichte, Werk- und Rezeptiongeschichte, radikale Geschichtsskepsis und Epochengeschichte. Insbesondere das Schreckgespenst einer damals brandaktuellen sozialgeschichtlich orientierten marxistischen Musikhistoriographie geistert durch das gesamte Buch. „Verlust der Geschichte“, so die Überschrift des ersten Kapitels, meint den aus Dahlhaus' Sicht drohenden Verlust einer spezifischen musikbezogenen Geschichtsschreibung und der damit verbundenen etablierten musikhistorischen Methodik. Eine aktuelle Musikhistorik, die diesem Titel gerecht würde, existiert bis heute nicht.

Hervorgegangen ist das vorliegende Buch aus einer Ringvorlesung mit Podiumsdiskussion im WS 2013/14 am Institut für Historische Musikwissenschaft der Universität Hamburg. Zehn Re-Lektüren sind je einem Kapitel des Dahlhaus-Bandes gewidmet, hinzu kommt ein Beitrag zu Dahlhaus' Gedanken zur Musikhistoriographie unter weltgeschichtlicher Perspektive, ein wissenschaftstheoretisch angelegter Text sowie die Transkription der mit der Ringvorlesung verbun-

denen Podiumsdiskussion.

Elf Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler der gegenwärtigen Generation präsentieren ihre Erfahrungen, die sie mit Dahlhaus' 40 Jahre alter Musikhistorik gemacht haben.² In diesen Re-Lektüren, die „notwendigerweise auch eine Reflexion der aktuellen musikhistorischen Situation“ darstellen (Nikolaus Urbanek, S. 181), zeigt sich, dass die Gedanken von Dahlhaus auch in der Gegenwart unvermindert anregend sind und zur Auseinandersetzung und teilweise zu Gegenentwürfen herausfordern. In erfreulicher Weise umschiffen die einzelnen Beiträge auf je unterschiedliche Weise jede kritiklose Hagiographie genauso wie eine Dahlhaus-Schelte, sondern lesen jedes Kapitel des Buches von Dahlhaus scharfsinnig als fachgeschichtliches Ereignis der 1970er-Jahre, mit Einordnung in den wissenschaftsgeschichtlichen Kontext, kritischen und aktualisierenden Überlegungen. Dabei lässt eine Reihe von Beiträgen erkennen, dass, wie Signe Rotter-Broman formuliert hat, „eine zentrale Erfahrung dieser Re-Lektüre (darin) besteht, dass heute die besagten Debatten der 1960er und 1970er Jahre – trotz vermeintlicher partieller Zeitgenossenschaft – alles andere als vertraute Gedankenwelten sind“ (S. 120).

Doch es ist für das rückblickende Verständnis von Dahlhaus' Standort sehr aufschlussreich, dass er zahlreiche Gedanken offenbar den Debatten der Forschungsgruppe „Poetik und Hermeneutik“ um Hans Robert Jauß, Hans Blumenberg, Reinhard Kosellek u.a. entnimmt. Zentraler Bezugspunkt, wie Broman herausarbeitet (S. 108ff.), ist der 1971 von Jauß veröffentlichte Sammelband „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“³. Und das Konzept einer Geschichtsschreibung, die Historie und Kunst

¹ Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977.

² Neben den beiden Herausgebern Friedrich Geiger und Tobias Janz wirkten mit: Michele Calella, Michael Custodis, Franz Hentschel, Richard Klein, Simon Obert, Ivana Rentsch, Signe Rotter-Bromann, Melanie Unseld, Nikolaus Urbanek sowie in der Podiumsdiskussion Hermann Danuser und Albrecht Riethmüller. Die Besprechung geht nicht auf jeden Beitrag einzeln ein, sondern fokussiert sich auf übergreifende Gesichtspunkte für das interdisziplinäre Gespräch.

³ Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Berlin 1971.

gleichermaßen berücksichtige, hat Dahlhaus, wie Simon Obert scharfsinnig eruiert, entweder aus dem seinerzeit einflussreichen Buch „Theory of Literature“ (1949) von René Wellek und Austin Warren⁴ oder aus Jauß' Sammelband übernommen.

Melanie Unseld arbeitet faszinierend heraus, wie Dahlhaus die in den 1970er-Jahren vieldiskutierten Grundfragen der Geschichtsschreibung aufgreift, und wie ihm damit eine Teilnahme am interdisziplinären Dialog gelingt. Positiv formuliert ließe sich sagen: Dahlhaus setzt eigene Akzente, indem er dem Historiker eine objektivierende Funktion zuweist und damit die Standortgebundenheit des Historikers, die in der Historik der 1970er-Jahre grundlegend reflektiert wurde, jenseits der Reflexionsgrenze belässt (S. 67f.). Negativ formuliert bedeutet dies zugleich, dass bezeichnenderweise ein zentraler Gesichtspunkt nicht aufgegriffen wird: nämlich die Frage nach der Perspektivität des Historikers und der Vielfalt der Wahrheiten in ihrer beständigen Revidierbarkeit. Stattdessen geht er von einer objektivierenden Funktion des Musikhistorikers aus: der Musikhistoriker benenne als Experte die Innovationskette der Werke. Diese Zusammenführung von Werk und Experten mache für Dahlhaus die Spezifik der Musikgeschichte aus (S. 71f.). Genau diese Festlegung aber habe, so Melanie Unseld, einer Interdisziplinären Anschlussfähigkeit des Faches beträchtlich im Wege gestanden. Und sie habe bis in die Gegenwart hinein die Diskussionen um die Frage, wie Musikgeschichtsschreibung zu denken sei, beeinflusst: etwa Hermann Danusers Argumentation in „Sorge um die Spezifik von Musikwissenschaft“ gegenüber den lauter werdenden Rufen nach Kontextualisierung.⁵ Danuser gehe zwar deutlich über Dahlhaus hinaus, indem er verschiedene Kontext-Ebenen einbezüge, doch im Mittelpunkt stehe auch bei ihm weiterhin das normative Kunstwerk als Text.

Unseld selber plädiert wie zahlreiche der im Band vertretenen Kollegen für eine Lösung des Werkbegriffs von einer ahistorischen Kategorie: So identifiziert Richard Klein die Entgegensetzung von „innerem Werk“ und „äußerer Funktion“ als „falsches Modell“ (S. 163) und plädiert für eine dreifache Revision des Werkbegriffs unter der Ma-

xime, ihn zu verändern, und nicht ihn abzuschaffen (S. 176f.). Frank Hentschel wirbt dafür, dass „jegliche innerhalb einer Kultur existierende musikalische Praxis potentielles Objekt der Musikgeschichte“ sei (S. 270), und Friedrich Geiger bringt in diesem Zusammenhang die zahlreichen Symbiosen ins Spiel, in denen in der heutigen Musikwissenschaft selbstverständlich werkanalytische und rezeptionsgeschichtliche Ansätze ineinanderwirken (S. 225). Als möglichen Theorieansatz optiert Simon Obert für eine Musikgeschichtsschreibung, die sich an einer Handlungstheorie orientiert: Unter Berufung auf Ralf Konersmann fasst er musikalische Werke als kulturelle Tat-Sachen, als in individuellen und kollektiven Handlungen hergestellte Gegenstände, als Ereignis und Ergebnis kulturellen Handelns (S. 59f.).⁶ Zu Recht führt in diesem Zusammenhang Michael Custodis ins Feld, dass heute die Konzeption eines werkfixierten Universalkanons, die Dahlhaus vertritt, kontrovers diskutiert werde: einerseits würden Kanonisierungen als historisches Phänomen vielfältig dekonstruiert, andererseits werde aber der Kanon immer wieder mit anderen Inhalten reproduziert (S. 151f.).⁷

Bei aller berechtigten Kritik dürfe freilich, wie Hermann Danuser in der Podiumsdiskussion erinnert, keinesfalls vergessen werden, in welche erstaunlichen Breiten Dahlhaus auf bestimmten Feldern den engen Kanon überführt habe: „Historik braucht Geschichtsschreibung“ (S. 284), das heißt, um die „Grundlagen der Musikgeschichte“ wirklich verstehen zu können, müssen auch Dahlhaus' praxisbezogene Schriften einbezogen werden. Und so überrascht es nicht, wenn Nikolaus Urbanek zu dem Schluss kommt (dem sich eine Reihe seiner Mitautoren anschließen),

⁴ René Wellek / Austin Warren, *Theory of Literature*, New York 1949.

⁵ Hermann Danuser, *Die Kunst der Kontextualisierung. Über Spezifik in der Musikwissenschaft*, in: Tobias Bleek / Camilla Bork (Hrsg.), *Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung*. Für Reinhold Brinkmann, Stuttgart 2010, S. 41–64.

⁶ Vgl. Ralf Konersmann, *Kulturelle Tatsachen*, Frankfurt am Main 2006.

⁷ Klaus Pietschmann / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.), *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte – ein Handbuch*, München 2013.

dass es sich bei Dahlhaus' geschichtstheoretischen Reflexionen genau besehen nicht um Grundlagen der gesamten Musikgeschichte, sondern enger gefasst um methodische Überlegungen zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts handele (1980 veröffentlichte Dahlhaus den Darstellungsband „Die Musik des 19. Jahrhunderts“).

Bereits 2008 hatte Anne Shreffler mit der steilen These überrascht, Dahlhaus' „Grundlagen“ seien im Kontext des Kalten Krieges zu lesen (S. 29f.): der autonomieästhetischen Position von Dahlhaus habe damals buchstäblich auf der anderen Seite der Berliner Mauer Georg Kneplers marxistischer Ansatz gegenübergestanden. So sei Dahlhaus paradoxerweise bei allem Pochen auf der ‚Ideologiefreiheit‘ der eigenen Wissenschaft selber in die ideologischen Zusammenhänge des Kalten Krieges verstrickt gewesen (S. 159f.).⁸ Demgegenüber argumentiert im vorliegenden Band Richard Klein überzeugend, dass der Kampf gegen den Knepler'schen Marxismus genau besehen nur ein Nebenschauplatz gewesen sei. Das eigentliche Zentralproblem sieht Klein in der Idealisierung des Werkbegriffs (S. 160). Dahlhaus wirkte zu einer Zeit, als in der deutschen Musikwissenschaft die Beschäftigung mit dem 19. und 20. Jahrhundert, geschweige denn mit Oper und Musiktheater nicht selbstverständlich war. Insofern habe Dahlhaus, so Klein, seinerzeit in seinem Fach einen Modernisierungsschub ausgelöst. Doch habe er bei seinem Pochen auf den normativ aufgeladenen skripturalen Werkbegriff Bereiche wie Rezeption, Performativität und Mediengeschichte theoretisch nicht wirklich ernst genommen. Deshalb konnte er auf exemplarischem Niveau über Wagner forschen, ohne ein Wort über dessen Orchester und seine Klangmacht zu verlieren. In Musiksoziologie und Regietheater sah Dahlhaus, wie Klein zugespitzt formulierte, „jene normative Beliebigkeit heraufziehen, vor der seinem idealistischen Kunstethos graute, von der Verachtung der ‚Trivialmusik‘ ganz zu schweigen“ (S. 175). Und bis in die Gegenwart werde, so Klein, allzu oft Rezeption, Performance, Soziologie, Regietheater usw. wie gewohnt als jenseits des Werkprinzips eingeordnet.

Um dem zu begegnen, plädieren die beiden Herausgeber Geiger und Janz vorsich-

tig („möglicherweise“) für eine Neuformulierung des Gegenstandsbereichs der Musikgeschichtsschreibung als „jedwede Geschichte, die nur mit musikalischer Kompetenz erkannt und beschrieben“ werden könne (S. 39). Sie führen aus, dass in der Globalgeschichte mit einhergehender „Provinzialisierung Europas“ (so das Schlagwort von Dipesh Chakrabarty) auch nach angemessenen (musik-) historiographischen Modellen für eine sich verändernde post-koloniale Weltordnung gesucht werde. Allerdings stimmen die Antworten von über 100 Kollegen überwiegend außerhalb der deutschsprachigen und angloamerikanischen Musikwissenschaft eher skeptisch, ob sich der gegenwärtig stattfindende Polylog irgendwann zu ‚einer‘ Geschichte zusammenführen lassen werde.

Nach so viel Abwägen und Differenzieren läutet Frank Hentschel mit seiner fast ketzerisch klingenden Frage, welche Relevanz eigentlich der von Dahlhaus behauptete Sonderstatus von Kunstwerken tatsächlich für die Historiographie habe, erfrischend direkt eine sehr lesenswerte Schlussrunde ein (S. 253–270). Hentschels Analyse zufolge habe die sogenannte Klassische Musik deshalb eine so große ästhetische Präsenz, weil es eine ungebrochene Tradition gebe; und Dahlhaus stehe mit seiner Berufung auf einen Kanon von Musikwerken in eben dieser unbewussten Tradition, doch sei die Berufung auf den Kanon als Grundlage musikhistorischer Selektion „als Auswahlinstrument wissenschaftstheoretisch nicht zulässig“ (S. 260). Hentschel erinnert daran, dass die Idee der Autonomie in der bürgerlichen Gesellschaft selbst eine soziale Funktion besaß und folgert für die Gegenwart: „Die ästhetische Präsenz bestimmter Musik in der Gegenwart ist kein wissenschaftliches Prinzip und auch keine Prämisse der Historiographie, sondern ein, wissenschaftstheoretisch betrachtet, zufälliger Faktor bzw. ein Stück Tradition“ (S. 263). Hentschel nimmt kein Blatt vor den Mund und

⁸ Anne C. Shreffler, Berlin Walls. Dahlhaus, Knepler and Ideologies of Music History, in: *The Journal of Musicology* 20 (2003), S. 498–525; Im selben Jahr wie Dahlhaus' Grundlagen erschien von Georg Knepler, Ordinarius an der Ostberliner Humboldt-Universität, das Buch *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*, Berlin 1977.

bezeichnet Dahlhaus unumwunden als „Gefangenen einer bildungsbürgerlichen Ideologie des 19. Jahrhunderts“ (S. 265). Die „Verwischung von wissenschaftlichem und ästhetischem Hinübertragen älterer Musik in die Gegenwart“ bewirke eine „radikale Schiefelage der gesamten so agierenden Disziplin“ (S. 261). Starke und aufrüttelnde, aber zutiefst bedenkenswerte Worte zur heutigen Lage der Historischen Musikwissenschaft! Kein Wunder, dass Albrecht Riethmüller in der Hamburger Podiumsdiskussion offen zugibt: „Wir haben noch keine Antwort darauf, was aus der Geschichte die heutigen Musikwissenschaftler wissen möchten und sollen“ (S. 283).

HistLit 2017-3-034 / Hartmut Möller über Janz, Tobias; Geiger, Friedrich (Hrsg.): *Carl Dahlhaus' Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre*. Paderborn 2016, in: H-Soz-Kult 14.07.2017.