

Miriam Roner (Bern)

## Carl Dahlhaus als Musikkritiker Über die Leistungsfähigkeit des Werkbegriffs in der Konzertberichterstattung

Die journalistische Textsorte Musikkritik dient Musikwissenschaftlern als Quelle für eine Vielzahl von Fragestellungen, insbesondere der Rezeptions- und der Sozialgeschichte. Genutzt wird sie dabei als ein Quellentypus neben anderen. Die Spezifik der Textsorte dagegen ist bisher auffällig selten in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt worden<sup>1</sup> – daran hat der „performative turn“ in den Geisteswissenschaften erstaunlich wenig geändert. Für eine Musikwissenschaft, die sich in den letzten Jahren verstärkt Fragen der Performanz zuwendet, liegt gerade in der Reflexion auf die Besonderheiten der Textsorte eine bislang ungenutzte Chance, zentrale Aspekte des Phänomens Musik auf spezifische Weise gebündelt in den Blick zu bekommen:

- Gegenstand ist der Konzertabend als *Ereignis*. Nicht Notentexte, sondern die klingende Realisation von Kompositionen in der Öffentlichkeit stehen im Zentrum der Textsorte.
- Als ein *soziales* Ereignis zeichnet sich der Konzertabend durch die Beteiligung einer Vielzahl von Akteuren aus. Musik präsentiert sich nicht als Schöpfung eines Einzelnen – vielmehr tragen neben dem Komponisten auch Ausführende und Zuhörer zu ihrem Gelingen bei.
- Der Musikkritiker fällt Werturteile über Kompositionen, Ausführende, manchmal auch Zuhörer. Um begründet urteilen zu können, darf er Musik weder mit einer singulären Aufführung identifizieren noch den Notentext zum alleinigen Maßstab der Beurteilung erklären. Was Musik sei, erschließt sich erst im Spannungsfeld von Text und Klang – mit anderen Worten: Lesen, Spielen und Hören von Musik müssen als autonome Verfahren zur Konstitution eines musikalischen „Gegenstandes“ ernst genommen werden, als Perspektiven, die nicht aufeinander reduzierbar sind.

Fruchtbar für Fragen der Performanz ist die Textsorte Musikkritik aber nicht nur im Hinblick auf die Gegenstände, mit denen sie sich zu befassen hat, sondern auch durch die Funktionen, die sie als „eingreifender“ Text erfüllt. Sie ist selbst performativ.

- Musikkritiken sind mehr als Texte über Musik. Sie sind Teil der musikalischen Praxis selbst. Im Gegensatz zu anderen journalistischen Genres (wie etwa der Nachricht, die sich begnügt, darüber zu informieren, was sich wo, wann, wie ereignet hat, und wer daran beteiligt war) produziert Musikkritik gesellschaftliche Beziehungen auf Grund-

1 Die Gattung Musikkritik in ihrer Spezifik in den Blick zu nehmen, benennt Michael Walter als Desiderat der Forschung. Vgl. Walter, „Musikkritik und Kanonisierung. Über Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns Rezension der Fünften Symphonie Beethovens“, in: *Musiktheorie* 12/3 (1997), S. 255–265. Konkrete Bemühungen, spezifische Merkmale der Gattung zu umreißen, haben Susanna Großmann-Vendrey (*Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele*, Regensburg 1977) und Thomas Kabisch („Theorie der musikalischen Ausführung und Theorie der Musik. Über August Halms Konzertberichte“, in: *Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 2010*, München 2010, S. 115–140) unternommen.

lage des zu besprechenden Konzertereignisses. Die ästhetischen Erlebnisse, die Musik hervorzurufen vermag, wollen kommuniziert und diskutiert werden.

- Nimmt Musikkritik diesen sozialen Auftrag wahr, gelangen nicht nur Leser, die das besprochene Konzert gehört haben, sondern auch solche, die nicht dabei waren, zu musikalischen Einsichten. Musikkritik macht das Konzertereignis fruchtbar für die Diskussion darüber, was nicht nur einzelne Kompositionen, sondern was Musik überhaupt im Kern ausmache. Das Sprechen über Musik wird zu einem Teilmoment musikalischer Erfahrung.

Zu den Autoren, die sich den spezifischen Aufgaben und Problemen der Textsorte Musikkritik gestellt haben, zählt Carl Dahlhaus. Insgesamt 108 Opern-, Konzert- und Schallplattenkritiken hat er als Feuilletonredakteur der *Stuttgarter Zeitung* zwischen September 1960 und November 1962 verfasst.<sup>2</sup> Ausgerechnet Dahlhaus, dem man gern vorhält, dass er der performativen Seite von Musik nicht ausreichend Rechnung getragen habe, ergreift in jungen Jahren einen Brotberuf, der die Aufgeschlossenheit gegenüber klanglichen und sozialen Aspekten des Phänomens Musik unabdingbar voraussetzt.

Im vorliegenden Aufsatz soll an ausgewählten Beispielen gezeigt werden, wie Dahlhaus sich den Herausforderungen der Textsorte Musikkritik stellt, indem er eine Kategorie fruchtbar macht, die auch in seinen theoretischen und historischen Arbeiten eine wichtige Rolle spielt: die Kategorie des musikalischen Werks.

### 1. Das Werk als „soziale Institution“

Der musikalische Werkbegriff, den Dahlhaus in seinen Musikkritiken zugrunde legt und praktiziert, berührt sich in verschiedener Hinsicht mit der Phänomenologie des Musikwerks, die Roman Ingarden in seinen *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (1962) entworfen hat.<sup>3</sup> Ob Dahlhaus frühere Fassungen des Musik Kapitels der *Untersuchungen* kannte, die sämtlich in polnischer Sprache erschienen waren, ist ungewiss. Mit den Grundzügen von Ingardens Kunsttheorie, die dieser bereits 1928 in der Abhandlung *Das literarische Kunstwerk* entwickelt hatte, dürfte Dahlhaus aber vertraut gewesen sein.<sup>4</sup>

2 Die Texte, die Dahlhaus nach Antritt der Stelle als Sachbearbeiter für musikalische Landesforschung an der Universität Kiel im Jahr 1962 noch bis 1965 gelegentlich für die *Stuttgarter Zeitung* publiziert, bleiben hier unberücksichtigt. Das bislang einzige vollständige Verzeichnis der Artikel, die Dahlhaus als hauptberuflicher Redakteur zwischen 1960 und 1962 verfasst hat, sowie sämtliche digitale Kopien der Erstdrucke, enthält meine unpublizierte Master-Arbeit *Konzertberichte von Carl Dahlhaus: Perspektiven auf das musikalische Kunstwerk als gesellschaftliche Institution*, Staatliche Hochschule für Musik Trossingen 2012. Das in den *Gesammelten Schriften* von Carl Dahlhaus abgedruckte Verzeichnis seiner Musikkritiken führt nur 101 der insgesamt 108 Kritiken auf. Zwei weitere werden nicht als solche klassifiziert. Die Unterscheidung von Musikkritiken im engeren Sinn und Berichten über Vorträge und Kongresse wird nicht konsequent gehandhabt, Antworten des Musikkritikers Dahlhaus auf Leserfragen sind ohne den Diskussionszusammenhang wiedergegeben, der sie trägt.

3 Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*, Tübingen 1962.

4 Ingarden hatte seine Kunsttheorie zunächst in der Abhandlung *Das literarische Kunstwerk* entwickelt, die 1928 in deutscher Sprache erschien. Ein zeitgleich verfasster Anhang, in dem Ingarden seine Kunsttheorie auf Musik, bildende Kunst, Architektur und Film übertrug, wurde unter dem Titel *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* deutschen Lesern erst 1962 zugänglich gemacht. Ein Auszug aus dem Musikkapitel erschien 1933 in polnischer Sprache, eine vollständige Fassung wurde in den

Sowohl bei Ingarden als auch bei Dahlhaus zeichnet sich die Kategorie des Werks dadurch aus, dass sie von der Partitur ebenso wie von der klanglichen Ausführung einer Komposition unterschieden wird. Mehr noch: Weder eine Partitur noch eine auf Tonband fixierte „ideale“ Ausführung verbürgen für sich genommen die Existenz eines musikalischen Werks. Partituren müssen gelesen und gespielt, erklingende Musik muss gehört werden, damit ein identifizierbarer „Gegenstand“ (das Werk in einer seiner möglichen Konkretionen) Gestalt annimmt.

Die Partitur ist unterbestimmt, wenngleich auf ihre Weise vollständig. Das „schematische“, mit „Unbestimmtheitsstellen“ behaftete Werk,<sup>5</sup> wie es die Partitur bezeichnet, verlangt nach klanglicher Konkretion des Notierten, damit es der ästhetischen Erfahrung zugänglich werden kann.<sup>6</sup> Die individuelle Ausführung dagegen ist überbestimmt. Sie ist mit relativen und zufälligen Momenten behaftet, von denen es zu abstrahieren gilt. Das Werk muss aus der Ausführung „herausgehört“ werden.<sup>7</sup>

Die erste Aufgabe wird von den Ausführenden geleistet, die zweite vom musikalischen Publikum. Mit anderen Worten: Das Werk ist ein „intentionales“ Gebilde, das erst im Akt des Tätigwerdens, des Zusammenwirkens unterschiedlicher Personen, identifiziert werden kann. Michael Zimmermann bezeichnet es als „eine soziale Institution und eine Herausforderung, es immer wieder neu für uns zu entdecken“.<sup>8</sup> Das Werk verpflichtet alle, die sich darum bemühen wollen, zu „individuellen psycho-physischen“ Aktivitäten, die Ingarden als „schöpferisch“ begreift.<sup>9</sup>

Die Funktion des Werkbegriffs, musikbezogenes Handeln zu motivieren, ist keineswegs auf das Musik-Machen und -Hören beschränkt. Der Musikkritiker Dahlhaus ist zwar ein analytischer Beobachter der Auseinandersetzung mit Werken, die Musiker und Zuhörer leisten, zugleich aber selbst auch aktiver Teilnehmer in diesem Prozess. In seinen Musikkritiken bemüht er sich auf sprachlicher Ebene um eine Annäherung an das Gemeinte, um die Konstituierung des Werks.

## 2. Das Werk als Hilfsmittel zur Produktion musikalischer Erfahrungen

Mit der sozialen Funktion des Werks ist eine musikalische untrennbar verbunden. Das Werk ist ein Mittel, um Musik erfahrbar zu machen. Wie dieser Prozess zu verstehen sei, bedarf

---

zweiten Band der *Studien zur Ästhetik* aus dem Jahr 1956 integriert, die Ingarden ebenfalls auf Polnisch vorlegte.

5 Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, S. 101.

6 „Einerseits ist das Werk durch die Partitur vollständig bezeichnet und nicht ergänzungsbedürftig. (Aufführungspraxis und Ausführungsanweisungen sind keine Zusatzinformationen.) Das Werk erscheint in der Partitur unter der Form einer vollständigen Aufgabenstellung, die in der Ausführung vollzogen wird. Andererseits steht – wenn man so will – das Beste nicht in den Noten, ist Klang nicht äußere Einkleidung eines vorab konzipierten Sinns. Die Tätigkeit des Ausführenden ist folglich produktiv: vergleichbar, wie Peter Kivy sagt, einem Komponisten, der eine Bearbeitung eines gegebenen Werkes schreibt, der das Gemeinte in einem anderen Medium vollzieht.“ Vgl. Thomas Kabisch, „Czerny lesen“, in: *Im Schatten des Kunstwerks II. Theorie und Interpretation des musikalischen Kunstwerks im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Dieter Torkewitz, Wien 2014, S. 47–106, hier S. 58, Fn. 26.

7 Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, S. 103.

8 Michael Zimmermann, „Roman Ingarden“, in: Carl Dahlhaus/Michael Zimmermann, *Musik zur Sprache gebracht: Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, München, Kassel 1984, S. 443–457, hier S. 457.

9 Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, S. 101.

der Erläuterung. Denn das Werk als „soziale Institution“ ist nicht identisch mit dem „Gegenstand“ der einzelnen musikalischen Erfahrung.<sup>10</sup>

Die Chance, musikalische Erfahrungen zu machen, liegt in den Aktivitäten der Musiker und Zuhörer begründet, die durch das Werk, die „ideale Grenze“<sup>11</sup> oder den Fluchtpunkt ihrer Bemühungen darstellend, nur veranlasst werden. Musik-Machen und Musik-Hören können die Bemühungen um ein musikalisches Werk einschließen, müssen es aber keineswegs. Sie stellen viel umfassendere Tätigkeiten dar. Musik-Machen gestaltet sich primär als die Auseinandersetzung von Individuen mit ihren je spezifischen psychophysischen Fähigkeiten und mit den Grenzen und Möglichkeiten ihres Instruments.<sup>12</sup> Musik-Hören ist der geglückte Versuch eines Individuums, auf Grundlage seiner Vorerfahrungen und psychologischen Dispositionen akustische Eindrücke als Musik zu begreifen.

Ingarden bezeichnet diese Tätigkeiten als „seinsautonom“ und begreift sie – unabhängig davon, in welchem Grade die Bemühungen um musikalische Werke erfolgreich genannt werden können – als „produktiv“.<sup>13</sup> Gleiches gilt für den Musikkritiker Dahlhaus. Musikalische Erfahrung ist für ihn auch dann möglich, wenn ein vorgestellter ästhetischer Gegenstand vom gemeinten Werk differiert oder die ästhetische Objektivierung gar scheitert. Seine Besprechungen handeln bisweilen von Grenzfällen, in denen Ausführende ihren Instrumenten reizvolle Töne entlocken und Zuhörer Strukturen wahrnehmen, die dem Werk, auf das sie sich beziehen, äußerlich bleiben, aber dennoch Musik sind.

Am 23. Februar 1961 berichtet Dahlhaus von den „Kunstgriffen“, mit denen der Cellist Antonio Janigro in der Stuttgarter Liederhalle „einige Suitensätze von Corelli [...] in Salonpiècen verwandelte“.<sup>14</sup> Um die eigenwillige Interpretation nicht „als verstörend oder sogar peinigend“ empfinden zu müssen, empfiehlt Dahlhaus, den Namen des Komponisten zu vergessen:

„[W]er in seinem historischen Bewusstsein befangen blieb, betrog sich um ein Vergnügen. Vielleicht sollte Janigro, nach dem Vorbild Fritz Kreislers, behaupten, er habe die Stücke selbst geschrieben, sei es auch nur, um sich den Spaß zu machen, daß die Musikhistoriker erst nach Jahren oder Jahrzehnten die Werke entdecken, die er ausgeplündert hat.“<sup>15</sup>

Der Abstand zwischen Corelli-Interpretationen, in denen das Vergnügen am klanglichen Reiz auf Kosten der Integrität der Komposition geht, und der Kunsterfahrung, die ein Beethoven-Abend mit Rudolf Serkin eröffnet, könnte größer kaum sein. In Dahlhaus' Besprechungen aber tritt eine kontraintuitive Gemeinsamkeit zutage. In beiden Fällen wird jenseits der individuellen Komposition das Allgemeine des Musikalischen erfahrbar. Nicht nur, wenn musikalische Erfahrung als Werk-Erfahrung verfehlt wird (wie bei Janigro), sondern gerade wenn sie (wie bei Serkin) in besonderem Maße glückt, überschreitet das musikalische

10 Das Werk ist in seiner Komplexität überhaupt durch einen einzelnen Versuch, es zu erfassen, nicht vollständig zu erschließen. Vgl. unten, Kapitel 5 dieses Aufsatzes.

11 Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, S. 103.

12 Vgl. Thomas Kabisch, „Poetik der musikalischen Ausführung. Überlegungen zu Martin Widmaiers Experiment ‚24 achttaktige Etüden nach Frédéric Chopin‘“, in: *Dissonance* 125 (2014), S. 8–15.

13 Das Werk selbst hingegen ist „seinsheteronom“. Es verfügt über eine Vielzahl an „Seinsfundamenten“, zu denen neben der produktiven Tätigkeit seines Schöpfers, der Ausführenden und der Zuhörer auch die kontingenten Bedingungen zählen, unter denen es in verschiedenen Ausführungen erscheint. Vgl. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, S. 104, 130 und 133.

14 Carl Dahlhaus, „Im Geiste Rossinis. Das Konzert der Zagreber Solisten in der Liederhalle“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 23.02.1961.

15 Ebd.

Erlebnis die Grenzen der einzelnen Komposition. Musikalische Erfahrung erschöpft sich in keinem Fall im Nachvollzug einer komponierten Struktur. Wo musikalische Erfahrung zustande kommt, wird die individuelle Komposition transzendiert.

Im Falle des Beethoven-Abends mit Rudolf Serkin lässt die Epiphanie des Musikalischen das Stück, den Komponisten und den Ausführenden in den Hintergrund treten:

„Das Ueberraschende war, daß nichts Ueberraschendes geschah. Denn daß man Beethoven-Sonaten wie Rudolf Serkin spielen müsse, schien, während man ihm zuhörte, so selbstverständlich zu sein, daß man nicht einmal aufatmete, weil es anders war als gewöhnlich, sondern glaubte, so habe man Beethoven schon immer verstanden. Die Vorstellung von der „Appassionata“ oder der „Hammerklavier-Sonate“ wird künftig, auch wenn man nicht an Serkin denkt, von seiner Interpretation geprägt sein, gerade weil sie keine Interpretation war, sondern die Sache selbst.“<sup>16</sup>

Die Differenz zwischen dem Gemeinten und seiner Darstellung ist in Dahlhaus' Schilderung aufgehoben. Er hält zwar an der Überzeugung fest, dass das Gemeinte erst in der Darstellung produziert werde, dass es Serkin sei, der „die Sache selbst“ erfahrbar mache. Mit großer Eloquenz inszeniert Dahlhaus dann aber den merkwürdigen Umstand, dass er beim Versuch, über Serkins Interpretationsleistung zu sprechen, notwendig scheiterte, weil „die Sache selbst“ ungleich mehr sei als das, was sich über Details der Ausführung im Abgleich mit der Partitur sagen lässt. Selbst Versuche, über die glücklich realisierte Struktur der Kompositionen zu sprechen, reichen an „die Sache selbst“ nicht heran. So ist am Ende nicht die einzelne Komposition, sondern „die Musik“ der Gegenstand, der als Subjekt der Erzählung übrig bleibt:

„Die Musik ist beredt. Aber wer redet aus ihr oder durch sie? Als Serkin das Adagio [der Hammerklavier-Sonate] spielte, erreichte die Empfindung eine Höhe, auf der sie aufhörte, Empfindung zu sein. Auch wäre nichts falscher, als dem Interpreten einen „langen Atem“ nachzurühen, von dem die Musik „getragen“ worden sei; sie wurde nicht „getragen“, sondern war einfach da. „Adagio sostenuto“ wurde zu einem musikalischen Zustand. Man dachte weder an Beethoven noch an Serkin. Und später, nach dem Konzert, erinnerte man sich an den Satz, daß es der letzte Schritt der Größe sei, anonym zu werden.“<sup>17</sup>

### 3. Von den Schwierigkeiten der Identifizierung eines musikalischen „Objekts“

Musik ist flüchtig in mehrfachem Sinn. Als in der Zeit sich entfaltende klangliche Erscheinung von einer gewissen Dauer ist sie nie real, sondern erlangt erst in der Erinnerung ihre volle Präsenz. Die Erinnerung wiederum ist unzuverlässig und individuell. Kann Musik unter diesen Umständen einer intersubjektiven Verständigung zugänglich werden?

Wenn Dahlhaus die Kategorie des musikalischen Werks strapaziert, wird die Flüchtigkeit von Musik damit nicht zum Verschwinden gebracht. Vielmehr macht die Kategorie des Werks erst sichtbar, wie schwierig sich der Prozess des Identifizierens gestaltet, den sie einfordert, welche erheblichen Anstrengungen es bedarf, damit sich ein Stück Musik verschiedenen Akteuren als ein gemeinsames Objekt darstellt, das zum Kristallisationspunkt eines kommunikativen Austauschs werden kann.

Die Möglichkeiten, Musik zu erkunden, sind zwar zahlreich und stehen Partiturlesern, Musizierenden und Zuhörern offen, gleichzeitig sind alle diese Möglichkeiten des Zugriffs

<sup>16</sup> Carl Dahlhaus, „Musikalische Einfachheit. Rudolf Serkin spielt Sonaten von Beethoven“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 02.11.1961.

<sup>17</sup> Ebd.

auf das Werk in je spezifischer Weise beschränkt. Damit die Identifizierung des Werks im Konzertbericht gelingt, ist es erstens notwendig, die divergierenden Zugänge gleichermaßen ernst zu nehmen. Sie werden von Dahlhaus verschränkt und in Kombination zur Gewinnung von musikalischen Einsichten genutzt. Zweitens müssen die Grenzen und die spezifischen Potentiale der divergierenden Zugänge präzise gefasst werden. Mögliche Aussagen über die Qualitäten eines musikalischen „Gegenstands“ im Allgemeinen, seinen ästhetischen Wert im Besonderen, sind an die Voraussetzungen des gewählten Zugangs gebunden. Die Frage, was aus der Perspektive des Hörers, Spielers und Partiturlesers über Musik jeweils überhaupt zu erfahren ist, gewinnt in Dahlhaus' Musikkritiken deshalb essentielle Bedeutung.

In einer Rezension über die *Tage der neuen Musik* im Funkhaus Hannover erörtert Dahlhaus Grenzen und Möglichkeiten des musikalischen Hörens:

„Mauricio Kagels *Transición II* für Klavier, Schlagzeug und zwei Tonbänder, ein Werk von abweisender Kälte, brachte uns eine Schwäche, eine blinde Stelle in unseren Hörgewohnheiten zu Bewusstsein: die mangelnde Fähigkeit zur Wahrnehmung differenzierter Schlagzeugwirkungen. Unser musikalisches Denken und Empfinden ist durch eine lange Tradition primär auf Beziehungen zwischen Tonhöhe und Tondauer gerichtet; so beruht etwa ein Urteil über eine Melodie auf nichts anderem als einem Gefühl für sinnvolle oder sinnlose Zusammenhänge zwischen Rhythmen und Tonfolgen. Um aber einer Komposition wie der von Mauricio Kagel gerecht zu werden, käme es darauf an, ein ähnlich genaues Wahrnehmungsvermögen für Beziehungen zwischen Rhythmen, Tonfarben und Lautstärken zu entwickeln.“<sup>18</sup>

Darüber, was zu hören war, herrscht kein Zweifel: nicht ein stimmiges Gebilde, sondern eine Aneinanderreihung von Einzelaktionen, deren Zusammenhang sich nicht erschließt. Was aber verrät dieser Höreindruck über den musikalischen „Gegenstand“? Ist überhaupt eine Verständigung darüber möglich, solange unentschieden ist, ob unser traditionell geprägtes Hören den musikalischen Strukturen, die es hier zu erfassen und zu beurteilen gilt, adäquat sei oder nicht?

Man könnte, wie Dahlhaus andeutet, das Unbefriedigende des Gehörten dem eingeschränkten Wahrnehmungsvermögen der Hörer statt der Komposition zur Last legen und damit Hörgewohnheiten in Frage stellen. Doch Dahlhaus verurteilt die Prägungen der Zuhörer durch traditionelle Musik nicht vorschnell – getreu dem Motto „Happy New Ears“ (John Cage) – als Hemmnis für ein befreites Hören des Neuen der Neuen Musik. Der Gedanke, dass sich die Neue Musik womöglich in eine Richtung entwickelt, in der sie einen Teil ihrer Möglichkeiten einbüßt, wird ausdrücklich zugelassen: Dahlhaus hält es für ungewiss, ob das, „worauf es [an]käme, um [...] einer Komposition wie der von Mauricio Kagel gerecht zu werden“,<sup>19</sup> vom Hörer überhaupt eingelöst werden kann. Angenommen, dass nicht nur der ungeschulte Hörer, sondern das menschliche Gehör schlechthin versage – ist die Abwesenheit musikalischer Zusammenhänge in der klingenden Musik dann nicht vielleicht doch ein Mangel der Komposition, eine Gefährdung musikalischer Rationalität?<sup>20</sup>

18 Carl Dahlhaus, „Musikalische Paradoxien. ‚Tage der neuen Musik 1961‘ im Funkhaus Hannover“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 25.01.1961.

19 Ebd.

20 Über Reduktion musikalischer Rationalität ist nur historisch zu urteilen. Zur Debatte zwischen Claude Lévi-Strauss, der die serielle Musik für ein Unding hält, weil ihr der Sprachcharakter abgehe, und Umberto Eco, der den Sprachcharakter auch der seriellen Musik nachzuweisen sucht, bemerkt Michael Zimmermann: „[V]ielleicht ist es ganz richtig, daß die Musik unserer Tage eine Weile lang stumm ist.“ Vgl. Dahlhaus/Zimmermann, *Musik zur Sprache gebracht*, S. 462f.

Oder muss man womöglich dem Interpreten zur Last legen, dass er an der Aufgabe scheitere, Zusammenhänge, die sich dem Notentext ablesen lassen, hörbar zu machen?

Das Problemfeld, das sich an dieser Stelle eröffnet, ist weitläufig. Erstens wird deutlich, dass die Frage nach den Qualitäten des musikalischen „Gegenstands“ von der Frage nach den Grenzen und Möglichkeiten des musikalischen Hörens nicht zu trennen ist. Zweitens zeichnet sich ab, dass zur Beantwortung der Frage, ob und warum das, was der Hörer hört, das Wesentliche der Musik Kagels erfasse oder nicht, auf andere Werk-Zugänge rekurriert werden muss, vor allem auf das Verhältnis von Noten-Text und klanglicher Realisation.

#### 4. *Das Werk im Spannungsfeld von Text und Klang*

Gleichgültig, ob Dahlhaus sich für den Wert einer Komposition interessiert oder die Leistungen von Ausführenden oder Zuhörern beurteilt, stets nimmt er Bezug auf eine Instanz, die seine Arbeit als Kritiker überhaupt erst möglich macht: Es müssen sich zuverlässige Aussagen treffen lassen über das „Wesen der Sache“. Erst wenn Einsichten in das „Wesen der Sache“ vorliegen, ist eine Komposition zu beurteilen, erst dann lassen sich Kriterien benennen, die es erlauben, die Bemühungen von Interpreten und Zuhörern auf den Gegenstand ihrer Bemühungen zu beziehen.

Dahlhaus' begriffliche Unterscheidung zwischen dem „Wesen der Sache“ und der „Erscheinung, in der es uns vermittelt wird“,<sup>21</sup> ist nicht zu verwechseln mit dem realen Unterschied von Partitur und klanglichem Ereignis. Notentext und klingende Musik sind für Dahlhaus zwei Erscheinungsweisen für das „Wesen der Sache“, zwei Quellen eigenen Rechts. Sie werden vor allem dadurch zum Sprechen gebracht, dass man sie konfrontiert. Der Notentext kann die Erfahrung dessen, was sich auf klanglicher Ebene vom musikalischen „Gegenstand“ wahrnehmen lässt, bereichern. Umgekehrt werden in der klingenden Musik wesentliche Aspekte des musikalischen „Gegenstands“ erfahrbar, die nicht unmittelbar dem Notentext abzulesen sind.

Im Juli 1961 bringt das Stuttgarter Kammerorchester unter der Leitung von Karl Münchinger an zwei Abenden Johann Sebastian Bachs Brandenburgische Konzerte zur Aufführung. Die dazugehörigen Konzertberichte reflektieren in besonderer Weise das Verhältnis von Text und Klang und die Bedeutung, die ihnen für den Zugang zum „Wesen der Sache“ jeweils zukommt:

„Lässt man – aus Angst vor Differenzierungen, die von Puristen als ‚stilwidrige‘ Eingriffe in den Notentext ausgelegt werden könnten – im Hauptsatz des Ersten Brandenburgischen Konzerts alle Instrumente in einem gleichmäßigen Mezzoforte spielen, so wird die Entgegensetzung und Entwicklung der Motive – also der musikalische Inhalt – einer Fassadenwirkung starrer Pracht geopfert. Die Oboen konnten sich auch dann, wenn sie thematisch Wesentliches zu sagen hatten, nicht durchsetzen gegenüber der Solovioline, die ihrerseits immer wieder von den Hörnern erstickt wurde. Die Treue zum Notentext, die es nicht wagte, die Klangproportionen zurechtzurücken, geriet in Gefahr, in einen Verrat am musikalischen Inhalt umzuschlagen.“<sup>22</sup>

Aus der Passage geht hervor, dass Dahlhaus nicht bereit ist, den „musikalischen Inhalt“ mit dem Notentext zu identifizieren, im Gegenteil: Der „musikalische Inhalt“ ist relativ auto-

21 Carl Dahlhaus, „Der unbekannte Bach. Karl Münchinger dirigiert die Brandenburgischen Konzerte“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 01.07.1961.

22 Ebd.

nom und muss im Zweifelsfall auch gegen den Notentext durchgesetzt werden.<sup>23</sup> Mit anderen Worten, die musikalische Ausführung ist nicht das bloße Resultat einer detailgetreuen Umsetzung des Notentextes, sondern konstitutiver Teil der Realisierung musikalischer Sachverhalte. Dabei folgt sie einer Reihe von Eigengesetzlichkeiten jenseits dessen, was sich verschriftlichen lässt. Die musikalischen Eigenschaften sinnlicher Töne, die Qualitäten eines spezifischen Instrumentariums, die individuellen Prägungen der Ausführenden rücken ins Zentrum der Betrachtungen, die Dahlhaus in seinen Musikkritiken anstellt.<sup>24</sup>

Dahlhaus plädiert für eine Art der Ausführung, die in der Realisierung der musikalischen Substanz einer Komposition produktiv wird. Das Werk, wie es durch die Partitur bezeichnet wird, verlangt vom Interpreten nicht, dass er sich – aus vermeintlicher Texttreue – selbst „verleugne“,<sup>25</sup> sondern dass er die Partitur überschreite, dass er all das, was die Partitur bezeichnet, aber auch, was sie unbestimmt lässt, mit instrumentalen Mitteln konkretisiere. „Der Glaube, es genüge, den Notentext ohne Zutun des Interpreten ‚für sich sprechen zu lassen‘“ ist Dahlhaus zufolge „ein Irrtum“.<sup>26</sup>

In derselben Rezension, in der Dahlhaus die produktiven Leistungen der Interpreten hervorhebt, stellt er auch die eigenständige Bedeutung der Partiturlektüre heraus. Angesichts der spezifischen Schwierigkeiten, Kompositionen Johann Sebastian Bachs überhaupt angemessen zum Klingen zu bringen, scheint es notwendig, auf musikalische Einsichten zu rekurrieren, die ausschließlich durch Partiturlektüre gewonnen werden.

„[S]o klar für jeden, der Noten lesen kann, die musikalischen Sachverhalte in Bachs Werken sind, so ungewiß ist noch immer, ob und wie sie sich in Klang übersetzen lassen. Man braucht nur einmal in einem Chor mitgesungen zu haben und die musikalische Erfahrung von ‚innen‘ mit der von ‚außen‘ zu vergleichen, um die Bestürzung über den Unterschied zwischen dem Komponierten und dem Wahrnehmbaren nicht wieder zu vergessen.“<sup>27</sup>

Musikalische Einsichten, die durch Partiturlektüre gewonnen werden, ersetzen jedoch nicht ästhetische Erfahrungen, die nur das Musikhören ermöglicht. Dahlhaus hält fest: „Aller Ruhm der Polyphonie und der Motivarbeit Bachs bleibt abstrakt, so lange es nicht gelingt, den in geduldiger Analyse erschlossenen musikalischen Inhalt auch hörbar zu machen.“<sup>28</sup>

23 Die Überzeugung, dass eine musikalische bzw. szenische Aufführung, gerade weil sie dem komponierten Text widerspricht, dem Werk zugutekommen kann, vertritt Dahlhaus mehrfach, u. a. in seiner Rezension „Begeisternder ‚Ring‘. Richard Wagners Zyklus in der Stuttgarter Staatsoper“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 03.05.1961. Wie musikalische Sachverhalte, die dem Notentext abzulesen sind, erst durch Eingriffe in denselben, etwa durch eine Neuinstrumentierung, zum Klingen gebracht werden können, beschäftigt auch den Musikwissenschaftler Dahlhaus. Vgl. Carl Dahlhaus, „Analytische Instrumentation: Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns“, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 197–206.

24 Zur produktiven Tätigkeit der Ausführenden vgl. die Arbeiten von Thomas Kabisch. Die Kategorien, deren Verhältnis Carl Dahlhaus in seinen Musikkritiken reflektiert (Komposition – instrumentale Mittel – psychophysische Prägungen der Ausführenden – Erwartungshorizont der Zuhörer), werden von Kabisch im Rahmen einer Theorie der musikalischen Ausführung zusammengeführt. („Czerny lesen“, in: *Im Schatten des Kunstwerks II*, Wien 2014; „Poetik der musikalischen Ausführung“, in: *Dissonance 125* (2014); „Verlässlicher Text und sachgerechte Lektüre oder: Litt der Komponist an einer Rechenschwäche? Anmerkungen zu Debussys Préludes“, in: *EPTA Dokumentation 2012*, Düsseldorf 2014.)

25 Dahlhaus, „Der unbekannte Bach“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 01.07.1961.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Ebd.



Beide Aspekte, Text und Klang, unterliegen je für sich einem Verstehensanspruch. Und selbst wenn Dahlhaus, der den Notentext gelesen hat, weiß, „[d]aß im fünften Brandenburgischen Konzert das Solistenensemble, das Concertino, einen streng vierstimmigen Satz zu spielen hat“<sup>29</sup>, beklagt er, dass ihm dieses Wissen nichts nütze, dass er – seinem Wissen zum Trotz – eine Musik höre, die nicht verständlich sei. Was man nicht hören kann, ist nicht da.<sup>30</sup>

Im Falle des fünften Brandenburgischen Konzerts erklärt Dahlhaus den Grad der Annäherung an etwas, das sich im Notentext als wesentlich der Sache zugehörig darstellt (motivischer Kontrapunkt<sup>31</sup> vs. Konzertstil, Versenkung ins Einzelne vs. großer Zug des Ganzen) zwar zum Kriterium „einer Interpretation, die das, was Bach komponiert hat, hörbar machen will.“ Gleichzeitig sieht er sich jedoch keineswegs veranlasst, einen gescheiterten Versuch, diesen Anspruch tatsächlich einzulösen, den Ausführenden zur Last zu legen:

„Es waren nicht die schlechtesten Hörer, die Bach vorwarfen, daß die kompositorische Idee mancher seiner Konzertsätze utopisch sei: der dekorative Konzertstil und ein Kontrapunkt, dessen Substanz die Entwicklung von Motiven ist, seien Gegensätze, die sich ausschließen, und die Einheit der Extreme, die im Notentext erreicht werde, müsse in der musikalischen Wirklichkeit des Konzertsaals wieder zerfallen.“<sup>32</sup>

Dahlhaus nimmt die Ausführenden gegenüber einem Text, dessen klangliche Realisierbarkeit Zweifeln ausgesetzt ist, in Schutz. Er hält es für „ungerecht“,<sup>33</sup> dem Interpreten abzufordern, was er mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln nicht leisten kann. Das „utopische“ Moment Bach'scher Musik sei womöglich in einer Aufführung gar nicht zu bewältigen, sondern lediglich begrifflich-diskursiv zu erhellen. Was den Bach-Kritikern unter den Hörern als Mangel erscheint, zeigt sich dem Blick des Historikers als Ausdruck einer aporetischen musikhistorischen Situation.<sup>34</sup>

Dahlhaus beantwortet die Frage, wie das gemeinte Werk möglichst umfassend erfahrbar werde, weder einseitig zugunsten des Notentextes noch zugunsten der klanglichen Gestalt einer Komposition. Das „Wesen der Sache“ entfalte sich vielmehr im Spannungsfeld von Text und Klang. Dahlhaus beharrt darauf, dass die Möglichkeiten, sich hörend, lesend und spielend um Musik zu bemühen, je Spezifisches leisten und dass die Ergebnisse dieser Bemühungen gleichberechtigt und mitunter konfliktreich nebeneinanderstehen.

### 5. Das Werk im Spannungsfeld von Historie und ästhetischer Gegenwart

Anders als eine Partitur, die als historisches Dokument gelesen werden kann, ist klingende Musik – selbst wenn sie von einer historischen Tonaufnahme ertönt – für die jeweiligen

29 „Daß im fünften Brandenburgischen Konzert das Solistenensemble, das Concertino, einen streng vierstimmigen Satz zu spielen hat, konnte man, außer im Affettuoso-Teil, nur wissen, aber kaum hören.“ (Carl Dahlhaus, „Trompetensolo und Kontrapunkt. Bachs Brandenburgische Konzerte“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 13.07.1961.)

30 Vgl. Kabisch, „Poetik der musikalischen Ausführung“, in: *Dissonance* 125 (2014), S. 11.

31 Wenn Dahlhaus hier von „motivischem Kontrapunkt“ spricht, bezieht er sich auf das Bach-Verständnis der Zweiten Wiener Schule. Vgl. Dahlhaus, „Analytische Instrumentation“, in: *Bach-Interpretationen*, S. 204.

32 Dahlhaus, „Trompetensolo und Kontrapunkt“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 13.07.1961.

33 Carl Dahlhaus, „Falscher Karfreitag. Zur ‚Parsifal‘-Aufführung in der Stuttgarter Staatsoper“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 04.04.1961.

34 So lautet die Schlusspointe von Dahlhaus' Aufsatz, „Analytische Instrumentation“.

Zuhörer ästhetische Gegenwart. Sie gehen von der Voraussetzung aus, dass das, was sich ihnen als Gegenstand der ästhetischen Kontemplation präsentiert, das Werk sei, dessen Entstehung Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte zurückliegt. Wie können ausführende Musiker dieser Erwartung gerecht werden?

Dahlhaus hält es für wichtig und hilfreich, die historischen Maßstäbe jener Epoche zu berücksichtigen, der ein Werk entstammt. Er gibt aber auch zu bedenken, dass die Aktualisierung des ästhetischen Gehalts eines Werks letztlich von zeitgenössischen für zeitgenössische Menschen geleistet wird. Um die Verschränkung von Gegenwart und Historizität in der musikalischen Erfahrung der Reflexion zugänglich zu machen, forciert Dahlhaus eine Pluralisierung des Historischen.

Die Interpretation der Klavierwerke Bachs auf dem modernen Flügel (statt auf „period instruments“) gilt Dahlhaus als „eine Übersetzung, die nicht das Original verrät, sondern reicher werden lässt“.<sup>35</sup> Mit Jürgen Uhde vertritt er die These: „[D]as *Espressivo* und die dynamische Abstufung widersprechen nicht der Forderung, Bachs Polyphonie durchsichtig zu machen und die einzelnen Stimmen deutlich zu unterscheiden, sondern erfüllen sie.“<sup>36</sup> Dahlhaus geht nicht von einer einzigen, sondern von einer Vielzahl möglicher Perspektiven auf das Werk aus. Wenn sich ein Spieler ein Werk mit jenen Mitteln anzueignen trachtet, die ihm gegenwärtig zu Gebote stehen, reiht er sich ein in eine Überlieferungstradition. In ihrer Gesamtheit ergibt sie eine Geschichte, die zugleich als Entfaltung des Werks verstanden werden kann.<sup>37</sup>

Noch deutlicher wird die Notwendigkeit komplexer Historisierungsstrategien aus der Perspektive der Zuhörer. Restaurierungsversuche, die darauf abzielen, ein Werk mit historischem Instrumentarium und historischen Stilmitteln so zu realisieren, wie es in seiner Entstehungszeit erklingen sein mag, werden fragwürdig unter dem Gesichtspunkt, dass sich das musikalische Hören nicht entsprechend wiederherstellen lässt:

„Regers Musik muß mit fast übertriebener Deutlichkeit dargestellt werden, wenn sie nicht in Gefahr geraten soll, als das Gegenteil von dem wahrgenommen zu werden, was sie ist: als musikalische Plakatmalerei. Denn zwei Ursachen sind zusammengetroffen, um Regers Kunst der ‚Wechselwirkung zwischen Harmonik und Polyphonie‘, zwischen der Motivierung der Melodik durch die Akkordfolge und umgekehrt der Akkordfolge durch die Melodik, unserem musikalischen Bewusstsein zu entfremden: einerseits die Gewöhnung an Bachs Polyphonie, in der man auf die Harmonik kaum zu achten braucht (nicht, weil sie bedeutungslos wäre, sondern weil sie selbstverständlich ist); andererseits der Umschlag der tonalen Kompositionsmethode in die atonale, die melodisch-polyphones Hören voraussetzt und in der die Harmonik nur negativ – durch Regeln, die vorschreiben, was zu vermeiden sei – bestimmt ist.“<sup>38</sup>

35 Carl Dahlhaus, „Plädoyer für das Hammerklavier. Probleme der Bach-Interpretation“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 10.11.1961.

36 Ebd.

37 Am Schluss der Abhandlung *Analyse und Werturteil* wird die Frage, ob eine Entfaltung musikalischer Werke in der Geschichte möglich sei, ohne dass das Werk seine Identität einbüße, als ein ungelöstes Problem festgehalten. Eine positive Antwort deutet Dahlhaus in seiner Analyse von Liszts *Mazeppa* an. Er vertritt dort die starke These, Liszts musikalische Formen seien erst im 20. Jahrhundert angemessen rezipiert worden. Vgl. Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970, Wiederabdruck in: Dahlhaus, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Bd. 2, S. 11–76, hier S. 76 und S. 69f.

38 Carl Dahlhaus, „Musica Sacra. Konzerte und Abendmusiken der Stuttgarter Kirchenmusiktage“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 07.11.1961.

Gegen einen naiven und direkten Historismus, wie er zeitweilig in den Kreisen einer Authentizität beanspruchenden historischen Aufführungspraxis kursierte,<sup>39</sup> grenzt Dahlhaus sich dezidiert ab. Der Anspruch auf überzeitliche Gültigkeit einer Interpretation ist ihm suspekt – erst recht, wenn dieser sich historisch zu legitimieren versucht. Dass jeder neue Versuch, ein Werk zu realisieren, an jeweils aktuelle Bedingungen geknüpft ist und sich damit als zeitgebunden erweist, ist für Dahlhaus kein Defizit, sondern ein Gewinn. Gerade die Einseitigkeit der zu einem bestimmten Zeitpunkt durch Instrumentarium und Hörprägungen gegebenen Möglichkeiten, ein Werk zu realisieren, offenbart sich als Chance. Wer sich auf die je spezifischen historischen Umstände einlässt, dem gelingt es, das Werk immer wieder neu zu entdecken. Erst aus der Summe der jeweils historischen Möglichkeiten des Werkzugangs, an die wir uns im Lauf der Geschichte annähern, ohne sie je zu erreichen, resultiert die Identität des Werks. Die Substanz des Werks besteht in der Geschichte seiner Ausführungen und Deutungen.

#### 6. *Der Werkbegriff in Dahlhaus' wissenschaftlichen Texten. Möglichkeiten einer Re-Lektüre.*

Der Kategorie des musikalischen Werks kommt in den Musikkritiken von Carl Dahlhaus eine zentrale Bedeutung zu. Die Diskussion über Dahlhaus' Werkbegriff ist hingegen bis heute auf seine wissenschaftlichen Texte beschränkt. Dahlhaus-Kritikern zufolge verteidigen diese Texte das ideologische Konzept eines in sich geschlossenen, autonomen Werks. Dahlhaus wird vorgeworfen, an einem Relikt aus dem 19. Jahrhundert festzuhalten, das als veraltet gelten müsse, weil sich eine Hypostasierung des Notentextes damit verbinde, deren Kehrseite die Ablehnung soziologischer Deutungen von Musik und die Ausblendung der Rezipientenperspektive sei.<sup>40</sup>

Nimmt man die Arbeiten des Musikkritikers Dahlhaus erstens zur Kenntnis und zweitens ernst, erweisen sich diese Einwände aus zwei Gründen als problematisch. Zum einen lässt Dahlhaus sich in seinen Musikkritiken auf die klangliche und soziale Dimension von Musik gründlich ein.<sup>41</sup> Zum anderen handeln seine Musikkritiken zwar genretypisch von Konzerteignissen und den Aktivitäten von Ausführenden und Zuhörern, nicht primär von Partituren. Doch nutzt Dahlhaus ausgerechnet die angeblich ungeeignete Kategorie des Werks, um den Anforderungen der Textsorte Musikkritik gerecht zu werden und soziale wie klangliche Aspekte von Musik differenziert zu beleuchten.

Weil die Kategorie des musikalischen Werks in Dahlhaus' Musikkritiken genau das leistet, was man ihr in seinen wissenschaftlichen Texten abspricht, legt die Beschäftigung mit

39 Vgl. Nicholas Kenyon (Hrsg.), *Authenticity and Early Music: A Symposium*, Oxford 1988; dazu kritisch: Peter Kivy, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca 1995; Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, New York 1995.

40 Vgl. u. a. Anne C. Shreffler, „Berlin Walls, Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History“, in: *The Journal of Musicology* 20/4 (2003), S. 498–525; dies., „Dahlhaus und die ‚höhere Kritik‘: Schriften über Neue Musik und Politik“, in: *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*, hrsg. von Hermann Danuser, Schliengen 2011, S. 249–264; Richard Klein, „Werk vs. Theater. Carl Dahlhaus im Konflikt mit Richard Wagner“, in: *Musik & Ästhetik* 12/3 (2008), S. 34–60.

41 Das wird selbst von einem Dahlhaus-Kritiker wie Richard Klein nicht bestritten. Der Befund veranlasst Klein jedoch nicht, seine harschen Urteile über Dahlhaus' angeblich verengten Musikbegriff zu überprüfen. Er belässt es dabei, auf vermeintliche Widersprüche zwischen den musikkritischen Texten und späteren wissenschaftlichen Arbeiten hinzuweisen – „Widersprüche [...], die man in Kauf nehmen muss, auch wenn sie einen verwirren.“ Vgl. Klein, „Werk vs. Theater“, in: *Musik & Ästhetik* 12/3 (2008), S. 42.

den Musikkritiken nahe, die Frage nach Problemen und Chancen des musikalischen Werkbegriffs in Dahlhaus' wissenschaftlichen Arbeiten neu zu stellen. Die Lektüre der Musikkritiken und die Erfahrung, wie Dahlhaus den Werkbegriff in dieser Textsorte einsetzt, kann der Lektüre seiner wissenschaftlichen Texte neue Impulse geben. Stereotype, die Lektüren wie Re-Lektüren belasten, lassen sich auflösen.

In seinem Aufsatz *Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik* (1969) geht es Dahlhaus nicht darum, eine fragwürdig gewordene ästhetische Kategorie zu restaurieren, die vor allem einen Fokus auf Notentexte garantieren soll. Vielmehr vertritt Dahlhaus die These, dass das Misstrauen der musikalischen Avantgarde gegen die Kategorie des Werks zwar „unter dem Gesichtspunkt des Komponisten verständlich“ sei, nicht aber aus der Perspektive des Publikums.<sup>42</sup> Dahlhaus' Plädoyer für die Kategorie des Kunstwerks ist ein Plädoyer für den Gesichtspunkt des Hörers bzw. gegen Versuche, dem Hörer eine zentrale Kategorie seiner Musikerfahrung zu entziehen. Es sind die Komponisten der Neuen Musik, die ihre Werke als „offene Formen“, als bloße Nebenprodukte der Entwicklung von Methoden oder als Dokumente der Kompositionsgeschichte auffassen – kurz: Musik als Prozess und nicht als Gebilde begreifen.<sup>43</sup> „Für den Hörer ist gerade umgekehrt der Entstehungsgang, die Genesis eines Werkes, im Resultat aufgehoben.“<sup>44</sup> Dass der Zuhörer Musik als „abgeschlossenes“ und „in sich vollendet[es]“ Gebilde begreift,<sup>45</sup> liegt nicht nur daran, dass er diese Perspektive aus dem Umgang mit älterer Musik gewohnt ist, sondern erklärt sich vor allem aus den benennbaren Vorteilen, die die Werk-Perspektive – Dahlhaus zufolge – (nicht zuletzt auch für das Hören Neuer Musik) birgt: Die Kategorie des Werks stellt den Zuhörer nicht vor die unbefriedigende Wahl, den künstlerischen Wert von Musik einseitig an der Befolgung von Regeln oder an der Genialität des Autors messen zu müssen. Sie bewahrt vor „Dogmatismus“ und „Subjektivismus“ gleichermaßen.<sup>46</sup> Stattdessen lädt sie den Zuhörer ein, aus der Musik selbst, aus dem individuellen musikalischen Gebilde, die Kriterien der ästhetischen Beurteilung zu schöpfen.<sup>47</sup> Die Kategorie des Werks ist für Dahlhaus zwar „unleugbar romantischen Ursprungs“, hat also einen historischen und geografischen Ort, erfüllt im zeitgenössischen Musikleben aber nach wie vor eine Funktion: „Um sie gruppieren sich die Begriffe, die dem Gesichtspunkt des Hörers, im ergänzenden Gegensatz zu dem des Komponisten, zur Sprache verhelfen.“<sup>48</sup>

42 Carl Dahlhaus, „Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik“, in: *NZfM* 130 (1969), S. 18–22, Wiederabdruck in: *CDGS*, Bd. 8, Laaber 2005, S. 216–224, hier S. 224. Was Richard Klein Bezug nehmend auf Dahlhaus' Aufsatz „Parteinahme für Notation“ nennt, findet keinerlei Rückhalt in Dahlhaus' Text selbst. Vgl. Richard Klein, „Über die ‚relative Autonomie‘ der Musikgeschichte“, in: *Carl Dahlhaus' Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre*, hrsg. von Friedrich Geiger und Tobias Janz, Paderborn 2016, S. 157–178, hier S. 170f.

43 Vgl. Carl Dahlhaus, „Schlußreferat“, in: *Form in der Musik (=Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 10)*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1966, S. 71–75, hier S. 75. An die Adresse der Komponisten gerichtet sagt Dahlhaus: „Man braucht Form – und Form ist Ausgleich – nicht zu wollen. Doch sollte man, wenn man Form nicht will, von Form nicht sprechen.“

44 Dahlhaus, „Plädoyer für eine romantische Kategorie“, in: *CDGS*, Bd. 8, Laaber 2005, S. 224.

45 Ebda., S. 223.

46 Ebda., S. 222.

47 Seine Leistungsfähigkeit erweist der Werkbegriff im Rahmen des „niemals ganz gelingenden Versuch[s] zu begreifen und zu demonstrieren, daß sämtliche Teile eines Werkes sinnvoll aufeinander und auf das Ganze bezogen sind und daß jeder von ihnen in der Funktion aufgeht, die er erfüllt.“ (Ebda., S. 223f.)

48 Ebda., S. 224.

In *Analyse und Werturteil* (1970) stehen nicht Belange des Hörens, sondern Probleme des Analysierens im Zentrum. Reduziert Dahlhaus das musikalische Werk deshalb auf die Partitur? Spuren der Behauptung, dass der Notentext selbst das Werk sei, sucht man in *Analyse und Werturteil* vergeblich. Der Notentext ist für Dahlhaus nicht das Werk, sondern eine Quelle für das Werk. Der Nutzen, den die Partitur für den Zugang zum Werk haben kann, hängt davon ab, wie man sie zum Sprechen bringt, wie man sie liest. Denn die Partitur ist, wie Michael Zimmermann sagt, „Text“, nicht „Kommando“.<sup>49</sup> Mit anderen Worten: Musikalische Sachverhalte sind „nicht da wie Kieselsteine“ (Gregor Wittkop) – sie werden von Menschen in intentionalen Akten erschlossen. Das Ergebnis der verstehenden Bemühungen, also das, was ein Mensch als „musikalische Tatsache“ erfährt, ist von seinem Blickwinkel, seinen Voraussetzungen und von seinen Analyse- und Wahrnehmungsstrategien bestimmt. Mitnichten handelt es sich dabei um ein Spezialproblem von Analytikern – auch Ausführende und Zuhörer sind davon betroffen. Gleiches gilt für das Problem musikalischer Urteilsbildung. Dahlhaus nennt Kategorien wie „Neuheit“, „Originalität“, „Beziehungsreichtum“, ja sogar „Hörbarkeit“ als Kriterien, mit deren Hilfe ein Analytiker versucht, sich über den ästhetischen Wert einer Komposition Klarheit zu verschaffen. Auch vom Konzertpublikum werden sie zur ästhetischen Bewertung von Höreindrücken strapaziert. Inwiefern eine Musik diese Kriterien erfüllt oder nicht, erschließt sich auf vielfältige Weise – auch, aber nicht nur, durch Lektüre der Partitur.

Weder die Fragestellungen in *Analyse und Werturteil* noch die methodischen Verfahren, mit denen Dahlhaus sich ihnen stellt, sind textspezifisch. Wie sich eine „musikalische Tatsache“ erfassen lässt und unter welchen Voraussetzungen sich bestimmte Wertkriterien angemessen auf eine solche „Tatsache“ beziehen lassen, diese Fragen betreffen jeden, der lesend und/oder spielend und/oder hörend musikalische Erfahrungen machen und diese Erfahrungen diskutieren und kritisch prüfen will. Zeitlose Antworten gibt es nicht, sie müssen immer wieder aufs Neue verhandelt werden. Die Kategorie des Werks, die diese Fragen bearbeitbar macht, hat also nicht nur in den Musikkritiken, sondern auch in *Analyse und Werturteil* eine gesellschaftskonstituierende Funktion und die Aufgabe, musikalische Erfahrung im unverkürzten Sinn möglich zu machen. Der Vorwurf, der Werkbegriff sei das Instrument eines Textfetischisten, geht ins Leere.<sup>50</sup>

49 Michael Zimmermann, „Die Partitur – Text oder Kommando“, Vortrag im Rahmen des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung „Musik als Text“, Freiburg 1993. Das Abstract sowie ein handschriftliches Fragment des Vortragsmanuskripts in: Christoph Goldstein, *Michael Zimmermann – Edition sämtlicher Texte*, Master-Arbeit, Staatliche Hochschule für Musik Trossingen 2016.

50 Für kritische Kommentare und konstruktive Anregungen bei der Überarbeitung des Textes sei den beiden anonymen Peer-Reviewern sowie Arnold Jacobshagen und Thomas Kabisch sehr herzlich gedankt.