

Seminar

5 Musikästhetik im 20. Jahrhundert
Dr. Marion Saxer
SS 2006

Carl Dahlhaus und das Problem der Werkästhetik

10 *Anhand der Quelltexte:*

I: „Plädoyer für eine Romantische Kategorie / Der Begriff des Kunstwerkes in der neuesten Musik“¹

15 *II: „Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs“²*

I.

Einleitung

20

Welch hoffnungslose Konfusionen können vormals paradigmatische Kategorien verursachen, wenn ihre Selbstverständlichkeit verloren geht und welche hoffnungslose Unsicherheit kann sich in die Herzen der aufgeklärteren, Musik hörenden, Menschen fressen, wenn ihnen ihre „Bewertungsgrundlagen“ genommen werden?

25

Dass durch die Probleme, die durch die Wandlung der Musik und der Sicht auf das, was man im weitesten Sinne als Musik bezeichnen könnte, entstanden sind, viele feststehende Begriffe, und die damit verbundenen Kategorien, an Tragfähigkeit verloren haben, ist und war eine der interessantesten Herausforderung einer zeitgenössischen Musikästhetik. Durch neue Herangehensweise der Musikschaaffenden an ihre Produkte und auch durch die neue Charakteristik ihrer Musik sind tradierte Kennzeichen klingender Kunst, wie „Kunstwerk“, „Werk“ oder „Komposition“ zu fragwürdigen musikästhetischen Annahmen geworden. Sie sind nicht mehr Grundlage und Paradigma,

35

¹ In: Carl Dahlhaus, „Schönberg und andere - Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch“, Schott, Mainz 1978 S. 270-278

² Ebenda: S.279-290.

sondern vielmehr Gegenstand von philosophischer Betrachtung über Musik.

Heute geben neue Kategorien, die unter dem Sammelbegriff „Situationsästhetik“ subsumiert werden können, den Ton an. Sie
5 überwinden viele der Schwierigkeiten, die die heutige Musik an die Paradigmen der Werkästhetik und ihren Grundsätzen stellt.

Dass diese neue Sicht, die *Ästhetik der Situation*, die inzwischen die paradigmatische Absolutheit ihres Vorgängers eingenommen zu haben scheint, keinesfalls ungehindert zur herrschenden Meinung der
10 musikästhetischen Geisteswissenschaft werden konnte, sondern vielmehr viele Kritiker zu überwinden hatte, davon zeugt auch der Gegenstand unserer Betrachtungen. Carl Dahlhaus, einer der großen³ Musikwissenschaftler seiner Zeit, gehörte zu den Figuren der 60iger und 70iger Jahre, die ein reflektiertes Festhalten am Begriff
15 „Kunstwerk“ und ihren Konsequenzen für die Musikästhetik nicht kampflos aufgeben wollten und auch konnten. Denn es ist im Blick zu halten, dass durch das Antasten der „Kunstwerkhaftigkeit“ von Musik im weitesten Sinne der Glaube und die Gewissheit mehrerer Generationen von Musik-Denkern in die Brüche gingen.

20 Carl Dahlhaus also, und sein „Plädoyer für eine romantische Kategorie“, nämlich die Kategorie des Kunstwerkes, sollen uns neben dem anderen Text aus gleicher Quelle⁴ einen kurzen aber spannenden Blick in die Diskussion der 60iger und 70iger Jahre um die Problematik der Konfrontation von „Werkbegriff“ und „Avantgarde“
25 gewähren.

Vielleicht kann uns die aufgeklärte und zugleich auch, wie im Positiven und Negativen, kritische Sicht eines Carl Dahlhaus auf das Wort „Kunstwerk“ in der Musik und die damit verknüpften Fragestellungen, auch heute noch im Umgang mit dem Begriff „Werk“
30 helfen.

Zunächst einige Worte zu unserer Herangehensweise.

³ Anmerkung: Hiermit möchten wir vielmehr unsere Wertschätzung äußern, als eine objektive Beurteilung des Schaffens und Lebens des Carl Dalhaus zu wagen.

⁴ „Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs“

Zu dem Thema, was uns in dieser Arbeit bewegt, ist viel geschrieben worden, vielleicht sogar zu viel. In anbetracht der enormen Masse an Gedanken, die über die Problematik des „Werkbegriffes“ im Schrifttum ihren Platz gefunden haben, können unsere Betrachtungen selbst über eine so eingegrenzte Thematik wie die beiden von uns zu untersuchenden Texte von Dahlhaus, nur Stückwerk bleiben. Wollten wir einen umfassenden Blick auf diese Diskussion werfen, so würden Verweise und Zitate aus vielen Quellen Not tun, auf die wir in der Kürze hier nicht eingehen, und denen wir auch nicht gerecht werden könnten. So möchten wir uns auf eine eingehende Betrachtung der beiden Texte von Dahlhaus beschränken und überlassen eine eingehendere Aufarbeitung dieser Thematik, die von großem Interesse wäre, einem späteren Zeitpunkt.

Weiterhin erscheint es sinnvoll, zunächst einen allgemeinen Blick auf die Thematik zu werfen, die uns Quelle I⁵ liefert, und anschließend mit Quelle II⁶ weitere Aspekte der Problematik, die Dahlhaus dort anführt, zu durchleuchten.

20

25

30

⁵ „Plädoyer für eine Romantische Kategorie / Der Begriff des Kunstwerkes in der neuesten Musik“

⁶ „Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs“

II.

Das Problem des Begriffes „Kunstwerk“ im Allgemeinen

5 *Im Blickpunkt von Quelle I: „Plädoyer für eine Romantische
Kategorie / Der Begriff des Kunstwerkes in der neuesten Musik“*

10 „Das Wort Kunstwerk ist in der Sprache, in der die musikalische
Avantgarde über sich selbst reflektiert, zu einem Begriffsgespenst
geworden; es wirkt ausgehöhlt und verschlissen. Komponisten
ertragen es kaum noch, die Gebilde, die sie hervorbringen, als
Kunstwerk apostrophiert zu sehen.“⁷

15 Mit diesen Worten eröffnet Carl Dahlhaus sein „Plädoyer“ für den
Begriff „Kunstwerk“ in der Musik und spricht das Problem offen an.

Das Wort „Kunstwerk“, und die damit verbundenen musikästhetischen
Paradigmen im Kontext des Selbstverständnisses neuer Strömungen
der sog. Avantgarde (Cage u. a.), stellten in den 60iger und 70iger
20 Jahren eine ernstzunehmende Problematik für die damalige
musikwissenschaftliche Diskussion dar. Um dieser großen Ablehnung
zu begegnen, die der Werkbegriff, und die tradierten Konnotationen
von „Kunstwerk“ in der damals aktuellen Komponistenszene erfahren
haben, sah sich Dahlhaus genötigt, die für die damalige Forschung
unentbehrliche Kategorie des „Werkes“ in der Musik näher zu
25 beleuchten, und somit auch in einem spezifischen Kontext zu
verteidigen.

Diesen Betrachtungen möchten wir uns nun im Einzelnen widmen und
so einen Überblick über Dahlhaus` Sicht auf diese „Romantische
Kategorie“ gewinnen.

30 Um, mit Dahlhaus, näher auf den Werkbegriff und die damit
verknüpften Momente und Diskussionspunkte eingehen zu können,
möchten wir vorerst klären, wie es zu diesem Verwürfnis zwischen

⁷ Quelle I: S.270 oben.

„Kunstwerk“ und „Avantgarde“ kam, und welche Konsequenzen sie hatte.

Wieso schienen die Komponisten jener Zeit ihre „Kompositionen“ bzw. ihre Musik nicht mehr in dieser damals noch gängigen musikästhetischen Kategorie des „Werkes“ bzw. „Kunstwerkes“
5 wieder finden zu wollen? Woher diese Furcht, die Musik der Avantgarde als Kunstwerk zu sehen bzw. die Bewertungsmechanismen der Werkästhetik an ihnen zu gebrauchen?
Kurz: wieso hatte die Werkästhetik seine Anwendbarkeit, zumindest
10 aus der Sicht derjenigen, die die zu betrachtende Musik schaffen, verloren?

Die so genannten postseriellen Strömungen zu Zeit der Entstehung von Quelle I, wie z. B. Aleatorik widerstrebten den, mit dem Begriff des
15 „Kunstwerkes“ assoziierten, Paradigmen. Ihre Produkte konnten bisweilen sogar gar nicht in das Kategoriengebilde der tradierten Musikästhetik eingepasst werden. Das „[...] Work in Progress [...]“, das „[...] machen von Musik, die Tätigkeit als solche und nicht die Sache, der sie gilt [...]“ rückte in den Vordergrund.⁸ Woraus sich,
20 gepaart mit einer Ablehnung der „alten“ Sicht auf Musik und einer radikalen Provokationslust, die Furcht der Komponisten der Avantgarde vor dem Begriff „Kunstwerk“ ergeben hat.

Die „[...] Angleichung an das Entwicklungsgesetz der Wissenschaft [...]“, und die damit verbundene Ideologie des Experimentellen und
25 der Augenblicklichkeit bzw. Vergänglichkeit des musikalischen „Ereignisses“, widerstreben naturgemäß den objektivierenden Sichtweisen einer klassischen, somit auch zutiefst romantisch geprägten, Werkästhetik.

Das *Werk* als *geschlossenes Ganzes* in seiner Gegenständlichkeit, und
30 damit einhergehenden Idee der Unvergänglichkeit, musste selbstverständlicher Weise einer neuen Generation von Musikern, die von einem Widerstreben gegenüber Fixierung geprägt ist, suspekt erscheinen. Ihre Ideale, mögen sie im Einzelnen auch

⁸ Siehe: Quelle I: S.270.

unterschiedlichen eigenen Paradigmen unterlegen gewesen sein, laufen zusammen in der Feststellung, dass Musik nur im *Kontext* der Aktualität greifbar ist. Nimmt man die Äußerungen der Schaffenden über ihre Musik ernst, soweit dies überhaupt möglich ist, und begreift man ihre Paradigmen, so ist erkennbar, dass die Werkästhetik mit ihren ganz eigenen Mitteln und ihrer tradierten Sprache diesen Werken wohl nicht mehr gerecht werden konnte.

Die Ästhetik des 19. Jahrhundert, die somit als tot und kaum noch zeitgemäß bzw. an der Sache vorbei zu sein schien, will Dahlhaus jedoch nicht so einfach aufgeben.

Für ihn wäre das Aufgeben dieser Sicht auf Musik, der wir den Rang und die Präsenz von Musik im kulturellen Bewusstsein der Menschen verdanken, ein unbedachter Fehler.⁹ Spräche man nämlich der „[...] Musik die Möglichkeit, ästhetischer Gegenstand zu werden, rigoros [ab] [...]“, so müsste man sich zugleich den rigorosen Folgen bewusst werden. Denn Musik als Kunstmusik und Musikästhetik, im klassischen Sinne an sich, sind abhängig von dem Werkbegriff und der mit ihm verbundenen Objektivierung, im Sinne von Vergegenständlichung / Gegenständlichkeit / Fassbarkeit von Musik.¹⁰

Doch wieso ist Musik, und eine sich damit auseinandersetzende Musikästhetik, in Dahlhaus` Sicht, abhängig von einer, das Kunstwerk bzw. die Musik als Objekt der Betrachtung akzeptierenden, Musikbetrachtung?

Was macht für ihn zumindest einen Teil der Paradigmen der Werkästhetik so unentbehrlich, was macht die Funktion dieses Werkbegriffes für die Musikbetrachtung notwendig?

Um diese Fragen adäquat beantworten zu können, bedarf es einer reflektierten, und von den fest betonten Grundsätzen der scholastischen „Werkästhetik“ emanzipierten, Sicht auf den Begriff Kunstwerk und seinen Abhängigkeiten. Man muss jenseits von festgefahrenen Meinungen und Glaubensfragen eine Phänomenologie der Werkästhetik wagen, und wie Dahlhaus es meisterhaft versteht,

⁹ Quelle I: S.272.

¹⁰ Quelle I: S.272.

aus dem Geschichtlichen heraus die tatsächliche Bedeutung und auch Funktion gewisser Paradigmen und ihrer „Phänomene“ durchleuchten. Denn nur so, mit der Frage nach der tatsächlichen Bedeutung des Wortes „Kunstwerk“, kann man versuchen, seine Notwendigkeit bzw. 5 Verträglichkeit mit der „neuen“ Musik, in unserem Fall der Avantgarde des 20igsten Jahrhunderts, zu begutachten. Und genau das tut Dahlhaus, dessen Ausführungen wir nicht mit allen Unwegen, aber so umfassend es geht, folgen müssen.

Der Kunstbegriff, also auch ihre einzelnen Ausprägungen wie 10 „Kunstwerk“, „Musikstück“, „Kunstmusik“, etc. entstammt der romantischen Musikästhetik des 19. Jahrhundert.¹¹ Die Werkästhetik, die ja zutiefst abhängig ist von diesen Begrifflichkeiten, ist somit eine Frucht jener Zeit. Sind wir uns dessen bewusst, so werden Dahlhaus` Erläuterungen einleuchtender sein. Auf die umfassende 15 Auseinanderlegung von Begriffen wie „Kunstmusik“ etc. verzichten wir jedoch im Folgenden, soweit Dahlhaus nicht auf sie eingeht, vermerken aber, dass sie durchaus diskussionswürdig sind.

In erster Linie stellt Dahlhaus fest, dass die Geschichte der 20 europäischen Musik eine „[...] Geschichte fortschreitender Objektivierung gewesen [...]“ ist.¹² Dies bedeutet, dass die Kunstmusik, eine Musik, wie sie in der europäischen Kultur als Kunstform aufgefasst werden kann, durch ihre Emanzipation als Kunstobjekt bzw. als Gegenstand von ästhetischen Betrachtungen zu 25 dem geworden ist, was sie war bzw. ist. Musik, die nach oder während des Hörens zurückwirkend als „[...]geschlossenes Ganzes vergegenwärtigt [werden kann]“¹³, sozusagen retrospektiv als Form objektivierbar wird, konnte, so Dahlhaus, dank des zugrunde liegenden Musikbegriffes erst zu einer Kunstform veredelt werden. Sie war kein 30 bloßer Vorgang mehr, sie wurde ein „Kunstwerk“.

Musik als Kunstform ist somit zutiefst verbunden mit dem „Werkbegriff“ einer „[...] Kategorie, welche, ohne in der Natur der

¹¹ Quelle I: S.270.

¹² Quelle I: S.272.

¹³ Quelle I: S.272.

Musik begründet zu sein, für die Musik als Kunst von tief eingreifender Bedeutung gewesen ist.“¹⁴ Dahlhaus gibt zu, dass der Werkbegriff eine an sich fremde Idee, die Einzug fand in die Musik, von Anfang an problematisch war; sie war eine Unmöglichkeit, und doch bewirkte das Streben nach ihr die Entstehung dessen, was wir
5 gemeinhin als europäische Kunst-Musik bezeichnen.

Betrachtungen über Musik, die sich als Kunstmusik sieht, oder als Kunstmusik gesehen wird, sind begründet in dem Prinzip der Gegenständlichkeit, die eng mit der retrospektiv erkennbaren Form
10 verbunden ist.

So ist auch nachvollziehbar, dass Dahlhaus klar herausstellt, dass die „musikalische Form“ als tragendes Prinzip europäischer Kunstmusik zutiefst abhängig ist vom Werkbegriff, dass sich geradezu die beiden Prinzipien *Werk* und *Form* gegenseitig bedingen. Wird eine von den
15 beiden preisgegeben, so führt das zum „Sturz“ beider.¹⁵

In einer Zeit, wo das Material und eine vermeintliche Formlosigkeit zu prägenden Prinzipien von Musikschaaffenden geworden zu sein schien, muss natürlich Dahlhaus auf die Problematik Form contra Material eingehen. Er muss aufzeigen, wie es zu diesen gegensätzlichen
20 Prinzipien von Musik kam, und wie sie zu der Entstehung der Werkästhetik situiert sind, und wie sie sich zu den Idealen der Avantgarde verhalten.

Aufschluss über die romantische Charakteristik der *Form* und seinem Gegenpart, das *Material*, liefert ein Blick in die Musikästhetik Schumanns. In Schumanns Ästhetik ist das Prinzip von Kunst bedingt durch die, im metaphysischen Sinne, *poetische Idee*¹⁶ der Kunst, sie, die Idee, und nicht das Material ist das bedeutende.¹⁷ In der Form, die als Prinzip allen Kunstwerken, egal welcher Gattung, gemein ist, in
25

¹⁴ Quelle I: S.272.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Anmerkung: Die Poësis, das Hervorbringen der Kunst im Sinne des in Erscheinung treten einer Idee eines höheren Prinzips ist streng zu unterscheiden von dem Alltagsgebrauch des Wortes Poetik in der Literatur. „Poësis“ in dieser Verwendung ist ein zutiefst romantisches Prinzip. Sie steht für eine höhere, apriorische Ebene der Kunst, die teilhaftig sein soll an einer Wahrheit einer Absolutheit bzw. einem intersubjektiven „Ideal“.

¹⁷ Quelle I: S.274.

ihrer „poetischen“ Idee als fassbare Form, lag für die Werkästhetik das, was Kunst ausmacht. Das Material, der Stoff, der bearbeitet und verwendet wird, sollte in der poetischen Form aufgehen, sollte ihr dienen.

5 Aus der Sicht auf Musik als Kunstwerk, als Gegenstand der Ästhetik, ergab sich folglich auch diese Überbetonung des Formalen und die Instrumentalisierung des Materials. Auch das Technische und Handwerkliche war in der Musikästhetik von Schumanns Zeit ein zwar nutzbares Mittel zum Zweck, aber ohne jegliche künstlerische
10 Bedeutung. Sie war ein notwendiges Übel, „[...] [ein] sekundäres, untergeordnetes Moment, das, so unumgänglich es ist, nicht selbständig hervortreten soll.“

Dass sich gegenüber einer Musikästhetik, die das, sich in Form bildende, Wahre als Ideal ansieht, Musiker wie Cage mit ihren
15 Einsichten und Ideen als Konterpart gebärden mussten, ist nachvollziehbar. Denn, so Dahlhaus, das Material ist „heute“ (damals) „[...] zu selbständiger Bedeutung emanzipiert.“¹⁸. Eine Musik, in der Form zum Mittel des Materials wird oder gar, wie bei Cage, das Material als Natur der Musik sich gänzlich von der Unterdrückung der
20 Form zu befreien sucht, ist wohl ein Grund dafür, dass die Avantgarde nicht einpassbar scheint in die Werkästhetik eines Schumann.

Doch mit der Wende in der Sicht auf Form und Material geht auch eine neue Sicht auf das Begriffspaar *Kunstmusik* und *Gebrauchsmusik* einher. Eine Dichotomie, die zwar allzu oft als selbstverständlich
25 gesehen, aber in ihrem Ursprung nicht begriffen wird, denn hat sie ihre Wurzeln in der Entstehung der romantisch geprägten ästhetischen Sicht auf die idealisierte Kunst. Bedingt durch die werkästhetische Beurteilungsmethode eines Musikstückes anhand ihrer trefflichen Anwendung des Materials für die übergeordnete Idee der poetischen
30 Form ist eine umfassendere frühere Kategorie, die keinen Gegensatz in Gebrauch / Material und Kunsthaftigkeit / Form von Musik sah,

¹⁸ Quelle I: S.274.

zerfallen. Musik konnte Kunstmusik sein, der es um die Idee ging, oder sie war bloß Gegenstand, bloß tönendes Material.¹⁹

Dass sich die Avantgarde in Dahlhaus` Zeit durchaus zwischen den beiden Kategorien behaupten musste, leuchtet ein.

5 Vermittlungsversuche jedoch zwischen Gebrauchscharakter und Kunstcharakter, an denen es wohl nicht gefehlt haben dürfte, sieht Dahlhaus jedoch gescheitert an der Angst der „avancierten Musik“ vor „Banalität“. Als Konsequenz könnte es wohl angenommen werden, dass die Angst vor der Verwechslung und Gleichsetzung mit einer
10 „niederer“ Musik, die aufgeklärte Musik mit einem „künstlerischen Anspruch“ sich wohl dazu zwingen wird, Kunst im emphatischen Sinne zu bleiben.²⁰

Nach diesem Blick auf die, die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts bestimmenden dichotomisch angelegten, Paradigmen kehren wir mit
15 Dahlhaus zu der Ausgangsfrage zurück. Wie kann man eine werkästhetische Sicht noch legitimieren angesichts ihrer offenkundigen Probleme mit neueren Strömungen von nicht „werkhafter“ Musik?

Im Folgenden wird sich zeigen, dass, wenn wir noch eine weitere
20 Kategorie, die des in sich *beruhenden Werkes*, zu unseren Betrachtungen hinzuziehen, sich sogar zeigen könnte, dass zumindest in gewisser Hinsicht die Werkästhetik durchaus mit den aufkeimenden neuartigen Kompositionsweisen verträglich zu sein scheint. Es könnte sich sogar herausstellen, dass dieser Aspekt der romantischen
25 Kunsttheorie durchaus hilfreich ist für die damals neuen „Paradigmen“ der Musikschaftenden.

Die große Chance, die die romantische Kunsttheorie, also die Werkästhetik, in sich birgt, ist ihre „[...]Verwerfung des
30 Dogmatismus, des ästhetischen Regelzwangs.“²¹ Zugleich ging mit der Theorie vom in sich schlüssigen und idealen Kunstwerk auch eine Ablehnung eines radikalen Subjektivismus, zugunsten einer

¹⁹ Vergleiche hierzu: Quelle I: S.275.

²⁰ Vergleiche Quelle I: S.275.

²¹ Ebenda.

intersubjektiven, somit metaphysischen, Qualität einher.²² Die Idee von der in *sich beruhenden Musik* als *metaphysisch* verankertes und *ästhetisch* greifbares Objekt der Sinne ist eng verbunden mit dem Paradigma der Werkhaftigkeit.

5 In dem Augenblick aber, in dem der Begriff des Werkes zerfällt, treten die auseinanderstrebenden Tendenzen, die er verklammert hatte, wieder selbstständig hervor [...]“²³ Diese Tendenzen, wie Dahlhaus sie nennt, sind subsumierbar unter den gegensätzlichen Begriffen des Dogmatismus und Subjektivismus, die ja durch den Kunstbegriff der
10 Romantik vereint bzw. gegeneinander aufgehoben waren.

Doch wie genau verhält es sich nun mit dem Prinzip der Schlüssigkeit, also des *In-Sich-Ruhenden* in der avantgardistischen Musik aus Dahlhaus' Zeit, die ja eben die Auflösung des Werkbegriffes anstrebt?

Die ursprünglichen Kategorien des in sich beruhenden Werkes
15 scheinen zugunsten von anderen neueren Kategorien aufgelöst, die jedoch letztendlich nichts Neues darstellen, vielmehr nur durch ihre Beziehung zu ihren Vorgängern begreifbar sind.

Statt Regel spricht man von Methode, bei dem der Akzent auf die „[...]Legitimität der Entstehungsweise fällt.“²⁴ Die Regel, die die

20 Tendenz des Dogmatismus weiterführt, wird als Methode, u. a. des „Work in Progress“ zu einem Grundprinzip des Schaffens von Musik. Soweit ist dieser Punkt nicht deckungsgleich mit dem Ideal der Werkästhetik.

Bei der Kategorie der ästhetischen Instanz tritt der Begriff *Stimmigkeit*
25 in den Vordergrund, der, wenn man ihn richtig liest, durchaus als „Korrelat“ zu dem des „in sich beruhenden Werkes“, also der romantischen Kategorie der Werkästhetik, gesehen werden kann.²⁵

Die Stimmigkeit schließt zunächst die Vorstellung ein, „[...] dass zu jedem ästhetischen Moment ein kompositionstechnisches Korrelat
30 nachweisbar sein muss.“²⁶ „Gemeint ist auch [...], dass es möglich [sein

²² Ebenda.

²³ Quelle I: S.275.

²⁴ Quelle I: S.276.

²⁵ Quelle I: S.276.

²⁶ Ebenda.

müsse] ohne Berufung auf vorgegebene Normen ästhetisch und kompositionstechnisch Richtiges von Falschem zu unterscheiden.“²⁷

Dieser Anspruch der „Stimmigkeit“ ist jedoch im eigentlichen Sinne nichts anderes als ein anderes Synonym für das, in sich beruhende, Werk. Denn, so Dahlhaus, ohne die Annahme, dass ein „Stück Musik“
5 ein geschlossenes Ganzes bildet, dessen Teile auf sich beziehbar sein müssen, ist die Stimmigkeit, also ein begründetes, aber nicht auf einer Regel beruhendes Urteil, nicht evaluierbar.²⁸ Stimmigkeit, die neue Kategorie der Avantgarde, ist somit trotz ihres anderen Topos und im
10 Detail anderen Voraussetzungen schlechthin verwandt mit „[...]der zentralen Kategorie der romantischen Kunsttheorie.“²⁹

Doch was sagt uns das?

Dahlhaus zeigt mit dieser durchaus feinsinnigen Analyse der neuen Sprache seiner Zeit, dass letztendlich zur ästhetischen Beurteilung von
15 Musik, sei sie auch so zeitlos und von der Methode her dem Kontext verhaftet, die Annahme notwendig scheint, dass das Stück Musik auf sich, auf seine Einzelteile, und zuletzt auf ihre Prinzipien bezogen werden kann. Diese *Auto-Authentizität*, wir mögen sie jetzt so titulieren, ist unabhängig von den intrinsischen Beschaffenheiten eines
20 musikalischen Stückes, sie ist vielmehr eine Notwendigkeit zur Beurteilung und Betrachtung.

Dass diese Beurteilung stets nur mit der Annahme eines Werkcharakters von Musik möglich ist, das versucht Dahlhaus im letzten Teil von Quelle I deutlich zu machen, dem wir uns jetzt
25 zuwenden.

„Die Interpretation der Tendenzen, Methoden und Resultate, die für die Avantgarde der letzten anderthalb Jahrzehnte [50iger bis ende 60iger] charakteristisch sind, ist im Allgemeinen den Komponisten
30 selbst überlassen worden, ohne dass man sich des Unterschieds

²⁷ Ebenda.

²⁸ Quelle I: S.276.

²⁹ Ebenda.

zwischen einer Reflexion [...] und einem Kommentar [...] bewusst gewesen wäre.“³⁰

Mit diesem Satz trifft Dahlhaus genau die seines Erachtens für die Problematik um den Begriff „Kunstwerk“ verantwortliche Ursache.

- 5 Denn, so Dahlhaus, von der Wahl des Gesichtspunktes, also auf der einen Seite des reflektierenden Komponisten, und auf der anderen Seite des kommentierenden Hörers, ist abhängig, ob die Kategorie des Kunstwerkes noch sinnvoll und durchaus nützlich und notwendig ist, oder sie ihre Bedeutung verloren hat.³¹
- 10 Hat nämlich ein Komponist stets den Prozess des Komponierens im Kopf, also das „Work in Progress“ im Sinne des Wortes, in sich, so ist der Hörer im Moment des Hörens mehr oder minder mit einem fertigen „Etwas“ konfrontiert. Ist die Angst der Komponisten vor dem Werk und Kunstbegriff in der Musik eng zusammenhängend mit der
- 15 Idee, Musik als Prozess zu begreifen, so ist diese Angst zugleich, mit Dahlhaus, nur aus der Sicht der Schaffenden zu verstehen und überhaupt denkbar. „Für den Hörer ist [...] der Entstehungsvorgang, die Genesis eines Werkes, im Resultat aufgehoben; er begreift Musik als Gebilde. [...]“³² Denn der Hörer, im Gegensatz zum Komponisten
- 20 oder Schaffenden, ist nicht in der Lage eine offene, variable Form durch Vergleich mit anderen möglichen Versionen als Prozess zu begreifen. Der Hörer, so Dahlhaus, ist durch seine Position als Hörer, der kommentiert und aufnimmt, zwangsläufig dazu verleitet, jede auch so freie Musik als Werk, als Gebilde als Objekt seiner Betrachtung
- 25 wahrzunehmen. Im Gesichtspunkt des Hörers ist jede Musik letztendlich nur als Werk begreifbar, unabhängig von der Sicht des Schaffenden auf seine Musik, die durchaus eine freie oder gar völlig neue musikalische Konstruktion bzw. Darstellung sein kann.
- „Dem Werk, als Werk die Gerechtigkeit widerfahren zu lassen , die
- 30 der Komponist ihm vorenthält, ist Sache des Hörers“³³, so Dahlhaus.

³⁰ Quelle I: S.276.

³¹ Quelle I: S.277.

³² Ebenda.

³³ Ebenda.

Denn, ist auch die Kategorie Kunstwerk in seiner romantischen, vielleicht antiquierten Konnotation in mancher Hinsicht überkommen, und ist mit ihr die Werkästhetik vielleicht auch nicht mehr allumfassend in ihrer Dogmatik gültig, so ist für eine ästhetische Auseinandersetzung mit Musik die Notwendigkeit von einer Vergegenständlichung des Gehörten gegeben. Und ästhetische Betrachtung ist nun einmal Aufgabe des Hörers.

Musikästhetik im romantischen Sinne kann also, so Dahlhaus, auch in der Zeit der aufkommenden Situationsästhetik, die das Werk als Solches nicht als Betrachtungsschwerpunkt sieht, eine wichtige Rolle spielen. Sie ist nicht tot, doch vielmehr ein Ding der Kommentatoren und Hörer, die das Abstrakte und Schwebende, das Fließende und Vergängliche in ihrem Bewusstsein durch Verdinglichung / Objektivierung fassbar machen können.

Denn wie Kant sinngemäß sagt: Das Mannigfaltige muss auf einen Nenner gebracht, synthetisiert zu dem „Ich denke“ fassbar gemacht werden.

„Versucht wurde nichts anderes, als bewusst zu machen, dass die Kategorie des Kunstwerkes [...] immer noch eine Funktion erfüllt.“³⁴ Diese Funktion ist, Musik dem Hörer, im retrospektiven objektivieren des Klanggeschehens, fassbar zu machen und eine ästhetische Beurteilungsgrundlage zu bieten, die nicht nur an der Situation oder Konnotation, sondern am tatsächlichen Objekt der Betrachtung ansetzt.

Wir haben versucht, anhand der Quelle I, die einen guten Überblick über Dahlhaus` Sicht auf die Problematik der Werkästhetik im Lichte der damaligen Avantgarde und der aufkommenden „Situationsästhetik“ bietet, zu liefern. Wir konnten erfahren, dass, um sich mit ihr zu verwerfen, man zuerst erkennen muss, was einzelne Aspekte der Begrifflichkeit „Kunstwerk“ bewirken und für unsere Art, mit Musik umzugehen, bedeuten.

³⁴ Quelle I: S.278.

Wir haben gelernt, dass bei Musik von „Werk“ zu sprechen nichts Selbstverständliches ist, und dass die Werkästhetik jedoch Essentielles geleistet hat für die Entwicklung europäischer Musik, einer Musik, die Kunst wurde. Will Musik allerdings weiterhin als Kunst gesehen werden, so muss sie erlauben, dass sie ästhetisch beurteilt wird. Und dies geht, wie Dahlhaus es aufzeigt, nur durch die, die Begrifflichkeit „Werk“ umgebenden, Kategorien.

Unsere Quelle II liefert uns noch weitere Details zu dieser Diskussion, die wir im nächsten Abschnitt kapitelweise heranzuführen möchten.

III.

15

Der Werkbegriff und seine einzelnen Problemfelder

Quelle II: „Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs“³⁵

Wir widmen uns nun stichwortartig den einzelnen Abschnitten in Quelle II und beleuchten kurz die verschiedenen Problemstellungen des Werkbegriffes, die Dahlhaus in diesem Essay detailliert anspricht.

I

Im ersten Abschnitt³⁶ von Quelle II treffen wir viele Erkenntnisse aus Quelle I wieder, doch verweist Dahlhaus in diesem, im Jahre 1970 entstandenen, Werk auch auf weitere wertvolle Einsichten in den Werkbegriff.

Der Werkbegriff wurde aus der Poetik und Kunsttheorie in die Musikästhetik übernommen. Er ist eine zunächst fremde Kategorie gewesen. Dahlhaus weist darauf hin, dass er von Anfang an ein prekärer Gedanke war und gewisse Widersprüche in sich trug. Er wurde zwar nicht bestritten, im 19. Jahrhundert fast eine

³⁵ Ebenda: S.279-290.

³⁶ Quelle II: S.279.

Selbstverständlichkeit geworden, aber der Anspruch des „Werkbegriffs“ wurde zugleich auch nicht erfüllt.

Somit ist Kritik oder Zerstörung dieses Begriffes der Kampf gegen „[...] eine herrschende und dennoch ohnmächtige Idee.“

5

II³⁷

Zu dieser grundlegenden Feststellung zur Problematik gesellt sich weiterhin ein Blick auf die Entstehungsumstände bzw. Abhängigkeiten des Werkgedankens.

10 Es besteht eine Verbindung und zugleich gegenseitige Abhängigkeit des „Gedankens des autonomen musikalischen Werkes“ mit der bürgerlichen Konzertpraxis, die seit dem 18. Jahrhundert zur festen Institution wurde. Eng mit ihr verknüpft ist die Kultur des „Hörens von außen“. Das Hören von Form und Gestalt im Kontext des Konzertes, 15 und somit auch eine ganze Epoche der kompositorischen Praxis sind bedingend und bedingt durch die Paradigmen der Werkästhetik.

„Die Konsequenz eines Zerfalls der Institution des Konzertes wäre die Reduktion der musikalischen Form zur Momentform[...]“.

Diese Verbindung zwischen Konzertpraxis, also zugleich auch 20 Rezeptionspraxis und Aufführungspraxis und Werkbegriff, lässt diese Kategorie in einem geschichtlichen Kontext neu begreifbar machen. Werk in der Musik ist somit auch und vor allem eine Frage der Sicht auf Musik und des Musikmachens allgemein.

25 **III**

In diesem Abschnitt³⁸ versucht Dahlhaus, Musik als Werk in Gegenüberstellung mit der Improvisation, die zur „Parole“ geworden ist, zu sehen. Diese neue Hoffnung der Musiker, freier zu wirken, sieht Dahlhaus jedoch als Irrtum. Die scheinbare Spontaneität und Freiheit 30 der Improvisation, völlig Unbefangenes und Neues hervorzubringen, entpuppt sich als Mangel.

³⁷ Zweiter Abschnitt: Quelle II: S.279-281.

³⁸ Quelle II: S.281-282.

„Substantiell Neues hervorzubringen, gelingt eher der geduldigen Anstrengungen des Komponierens als dem raschen Zugriff der Improvisation.“

5 **IV**³⁹

Die Kritik am Werkbegriff bezieht sich häufig auf die, dieser Kategorie vorgeworfenen, Konsequenz der „Verfestigung und Erstarrung“.

10 Wichtig jedoch ist der Unterschied zwischen der „Entfremdung“ und der „Objektivierung“.

Gegen jeden Vorwurf von Erstarrung, die mit dem Werkbegriff einhergehe, stellt sich Dahlhaus sicher und bestimmt. Denn, so Dahlhaus, „erst durch eine Objektivierung, die über eine Realisierung als bloßer Vorgang und Vollzug hinausgeht, erhält Musik
15 Werkcharakter.“ Diese Objektivierung wurde in Quelle I schon durchaus umfassend besprochen. Sie ist keinesfalls in die Schublade zu zwängen, in der sie einige wohl zu Dahlhaus` Zeit sehen wollten. Objektivierung in der Musik ist in erster Linie eine Möglichkeit, Musik als ästhetisches Betrachtungsobjekt zu betrachten.

20

V

Zum Problem der musikalischen Schrift.⁴⁰

Mit der Betonung der Improvisation als Weg zum Unkonventionellen und Neuen geht die Verachtung der „Musikalischen Schrift“ und des
25 „Textcharakters“ einher. Die neuen Wege, wie graphische Notation, führen jedoch zu neuen Problemen: Banale Assoziationen des Ausführenden, etc.

Dahlhaus` Hauptthese zu dieser Frage:

„[...]Die Reflexionen und Experimente [führen] zur Originalität“ „das
30 Medium der musikalischen Reflexion aber ist die Schrift.“

³⁹ Quelle II: S.283-284.

⁴⁰ Quelle II: S.284-285.

VI⁴¹

Das Problem der „Akzentuierung“ des musikalischen Materials geht einher mit der Tendenz zu „Momentform“ oder gar Formlosigkeit. „Im gleichen Maße [aber], in dem die Bedeutung der Form sich verringert, wächst die des Materials.“

Diese Feststellung haben wir schon in Quelle I eingehend erfasst, doch Dahlhaus` Konsequenz entlarvt seine eindeutig romantische ästhetische Sicht, die sicherlich im Kontext seiner Formauffassung und Musikauffassung nachvollziehbar ist:

10 „[...]Isolierte Materialreize, denen der Rückhalt an Formen und Strukturen fehlt, verschleißten sich rasch.“, „Nichts wirkt so veraltet in der Musik wie der überraschende Klangeffekt von gestern.“

(VII

15 Werkbegriff und Trivialmusik / Werkbegriff und Avantgarde. Die sog. „Pop Music“, auf die wir hier nicht näher eingehen wollen.)

VIII⁴²

20 „Ein Urteil über Musik, die Werkcharakter entweder nicht erreicht oder aber verleugnet, muss sich, um triftig zu sein, primär auf sozialpsychologische statt auf ästhetische Kriterien stützen.“ Diese Art des Urteils führt jedoch schnell zu Widersprüchen und kann sich den ästhetischen Vorurteilen der Rezipienten nicht entziehen.

25 IX

Ein wichtiger Punkt, auf den Dahlhaus auch hier⁴³ eingeht, ist das Problem der Zeitenthobenheit bzw. Langlebigkeit von Werken als ästhetische Herangehensweise im Kontext der Absage an das Kriterium des „Überdauerns“. Damit verbunden:

30 Das Problem des Historismus.

⁴¹ Quelle II: S.285-286.

⁴² Quelle II: S.287-288.

⁴³ Quelle II: S.288-289.

Dahlhaus hält gegen: „[...]Das ästhetische Urteil [...] schließt immer [...] eine Voraussage über die Wirkung in der Zukunft ein.“

Denn, auch wenn Musik von seinen Schöpfern als Zeit enthoben gesehen wird, so wird, mit Dahlhaus gesehen, der ästhetisch
5 Urteilende automatisch auch eine prospektive Wertung vornehmen, und das Werk im Kontext der Zeit wahrnehmen, zu dem auch eine historische Sicht, die auch voranblickend sein muss, gehört.

X⁴⁴

10 „Eine der Konsequenzen aus dem Zerfall der musikalischen Form [...], ist eine Tendenz zur Programmmusik, die sich immer deutlicher abzeichnet [...].“ Dahlhaus sieht in dieser Tendenz einen Versuch, die Formschwäche bzw. „formale Brüchigkeit“ avantgardistischer Musik durch einen „außermusikalischen Konnex“ abzuschwächen.

15 ***„Die Tendenz zur Programmatik impliziert [...] das Eingeständnis einer Schwäche, die dem Rekurs auf das Momentane anhaftet, einen Rekurs, der die extreme Konsequenz aus dem Zerfall des musikalischen Werkbegriffs darstellt.“***

20 Wir haben nun kurz einen Blick auf die Hauptthesen von Quelle II geworfen, und hoffen so noch andere Gesichtspunkte, als die in Quelle I bereits erwähnt worden waren, mit ins Blickfeld gebracht zu haben. Auf sie einzeln einzugehen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

25

Nun noch einige Schlussbemerkungen.

30

⁴⁴ Quelle II: S.289-290.

IV.

Schlussbemerkungen

5 Es ist einleuchtend, dass wir in der vorliegenden Arbeit wenig
essentiell Neues zu der großen Diskussion der Musikästhetiken
beitragen konnten, obwohl dieses spannende Thema durchaus zu
eigenen Überlegungen anregt, die an anderer Stelle vielleicht Platz
finden werden. Doch einen Blick auf die Werkästhetik und ihre
10 reflektierte Kritik konnten unsere Auseinandersetzungen mit Carl
Dahlhaus durchaus liefern.

Dass die Werkästhetik, wirkt sie auch bisweilen veraltet und nicht
mehr zeitgemäß, nicht *ohne* Vorbehalt aufgegeben und vergessen
werden sollte, haben wir hier zu zeigen versucht. Denn, wie auch
15 Dahlhaus in seiner zutiefst differenzierten Sicht zu erkennen und
lehren versucht hat, ist Werkästhetik untrennbar von dem, was wir
Europäer als *Kunstmusik* begreifen. Jede Ästhetik, die sich das hohe
Ziel setzt, Musik zu begreifen, oder zumindest sie zu handhaben, muss
sich zwangsläufig mit den Ursprüngen der Musikästhetik beschäftigen.
20 Mit den Wurzeln der Musikästhetik, die Musik zur Kunst erklärt und
sie zu einer kulturellen Angelegenheit gemacht hat.

Man kann trefflich darüber streiten, ob Musik einen Platz in der Kultur
haben sollte oder haben muss, und wie dieser Platz auszusehen hat;
genauso kann darüber gestritten werden, was unsere Kultur an sich
25 eigentlich ist, doch eines ist für uns durchaus mit Sicherheit
annehmbar:

Musik als Kunst - wollen wir die Philosophie nicht gänzlich begraben
- braucht eine Ästhetik, die sie für die Menschen etwas verständlicher
oder fassbarer macht.

30 Aber eine Musikästhetik, die ernst genommen werden möchte, muss
sich auch zu ihren Vorgängern, seien sie auch so gegensätzlich,
positionieren. Neuere Strömungen, wie die Situationsästhetik, sind
somit gezwungen, sich gegenüber der alten tradierten Werkästhetik
mit all ihren Irrtümern und dogmatischen Paradigmen zu behaupten

und sich abzugrenzen. Dies kann aber nur soweit geschehen, wenn man die Paradigmen dieser vorherigen Ästhetik reflektiert und nicht von Grund auf ablehnt. Ähnlich, wie Einstein durch seine Theorien die Thesen seiner Vorgänger nur verfeinert und sich mit ihnen und gegen
5 ihnen positioniert hat, ohne aber die vorherigen Paradigmen unbeachtet zu verwerfen.

Je nach Umfeld und Thema, so z. B. bei der Installationskunst und der Klangkunst im Allgemeinen, mag die Werkästhetik heute wenig
10 Bedeutung haben, doch gibt es Gebiete, wo sie immer noch ihren altgedienten Zweck erfüllt, so in der Welt der heutigen Konzertkultur und nicht zuletzt in der Musikwissenschaft, die sich immer noch zum großen Teil mit der Musik früherer „Epochen“ bzw. Jahrhunderten beschäftigt, einer Musik, von der als Kunstmusik gesprochen wird.
15 Und glaubt man Dahlhaus zumindest in diesem Punkt uneingeschränkt, so kann man sagen: „Kunstmusik“, so wie wir es kennen, ist ohne die Kategorie „Kunstwerk“ ein Widerspruch in sich.