

Magisterarbeit

Thema:

Carl Dahlhaus' zentrale musikästhetische Thesen

von

Christian O Gazsi Laki

Einreichungsdatum:
27. Oktober 2008

Carl Dahlhaus' zentrale musikästhetische Thesen

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	
Herangehensweise	5 7
Der Werkbegriff als ästhetisches Paradigma.....	
I. Einleitung	8
1. Dahlhaus und der Werkbegriff	8
2. Über die Art der Dahlhaus'schen Begriffsreflexion	9
3. Zur Vorgehensweise	10
II. Chronologische Darstellung	11
1. Die „Musikästhetik“ von 1967 als Ausgangspunkt	12
2. Plädoyer für eine romantische Kategorie (Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik) 1968	12 16
3. Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs 1971	
4. Dahlhaus' vereinzelt Anmerkungen zum Werkbegriff zwischen 1971 und 1979	21 24
5. Der „emphatische Werkbegriff“ im „Neuen Handbuch der Musikwissenschaft“ 1982. Ein möglicher Endpunkt.	29
Ästhetische Urteile über Musik und ihre Voraussetzungen in Dahlhaus' Denksystem.....	
I. Einleitung	39
1. Problemstellungen	39
2. Quellen	40
3. Zielsetzung und Herangehensweisen	41
II. Dahlhaus' Reflexion ästhetischer Urteile über Musik.	42
1. Allgemeines	44
2. Voraussetzungen	44
3. Zusammenführung der Voraussetzungen	45
4. Kriterien	68 69
Über die Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung bei Dahlhaus.....	
I. Einleitung	81
II. Analyse der Argumentationen zur ästhetischen Erfahrungen	81 82
1. Problem der ästhetischen Erfahrungen	
2. Über die Vermittlung zwischen ästhetischem Objekt und Erfahrung	82 83
3. „Musik als Text“; Über den musikalischen Sinn	86
4. Klangschrift und Bedeutung	88
III. Eine Ästhetik des Rhythmischen? - Eine kurze Anmerkung	89

Exkurs zu Adorno	93
Dahlhaus contra Adorno (Das Problem der „höheren Kritik“)	93
1. Allgemeines zu Dahlhaus' Adorno-Sicht.	94
2. Dahlhaus' Adorno-Kritik am Beispiel seines Beitrages über „Das Problem der „höheren Kritik“; Adornos Polemik gegen Strawinsky“	
	98
Exkurs zu Hanslick	
Dahlhaus über Eduard Hanslicks Formbegriff	
	103
Exkurs zu Kant	
Dahlhaus zu Kants Ästhetik	
	110
Dahlhaus' ästhetische Thesen heute	118
Literaturverzeichnis	

„Das System der Ästhetik ist ihre Geschichte: Eine Geschichte, in der Gedanken und Erfahrungen heterogenen Ursprungs sich durchdringen.“

Carl Dahlhaus, 1967.

Vorwort

Carl Dahlhaus wäre 2008 achtzig Jahre alt geworden, und dieses Jubiläum kann als guter Anlass dienen, sich seinen Schriften zu widmen. Sein Schaffen konzentriert sich, in der Hochphase, auf die 60iger bis 80iger Jahre des vergangenen Jahrhunderts und es scheint an der Zeit, sich dem bedeutenden Musikschriftsteller, Historiker und Theoretiker aus der Perspektive der Nachwelt zu nähern. Eine Perspektive, die sich von einer übermäßigen Verehrung, die Schüler gern ihren Lehrern entgegenbringen, aber zugleich von einer, in die immanenten zeitgenössischen Diskussionen jener - nicht nur gesellschaftlich bewegten - Jahre zurückreichenden, Oppositionshaltung befreien kann; somit durch einen heute möglich gewordenen rückgewandten Blick, zumindest den Versuch wagt, unvoreingenommen zu sein.

Eine Rezeption seiner Werke steht am Anfang, und Dahlhaus kaleidoskopartige Schaffensvielfalt, die sich in einer Vielzahl von Themen, Thesen und Reflexionen widerspiegelt, macht es nicht einfach, sein Wirken einzuordnen. Allzu oft reagierte er direkt auf aktuelle Probleme – die heute nicht mehr so virulent sind -, wechselte stetig die Perspektive und verband in seinem bemerkenswerten Stil eine zutiefst individuelle Sprache mit einer, für ihn typischen, Methode, die sich oft auf Widersprüche stürzt, sie gleichsam anzieht und herausfordert, Begriffe und Kategorien nicht unreflektiert lassen kann und bisweilen durch non-lineare Argumentation den Leser herausfordert, nicht nur dem Gedankengang zu folgen, sondern oft auch *mit ihm*, also in seiner Methode und auch seiner Zeit zu denken.

Dahlhaus war kein Mann der großen Form, vielmehr findet man seine Thesen in vielen Veröffentlichungen verstreut, in denen sich häufig auf kleinstem Raum, nur schwer entwirrbare Knoten voller übersprudelnder Diversität zu komplexen Gedankengängen verdichten, nicht selten aber auch plötzlich abbrechen und den Blick auf eine andere Szenerie lenken. Und so oft er die Perspektive wechselt, so häufig trifft man auf den Musikhistoriker, den Literaten und theoretisierenden Musikwissenschaftler zugleich.

Trotz aller scheinbaren Widerstände, gegen die man ankämpfen muss, will man von dem Musikästhetiker Dahlhaus sprechen, ist es ein durchaus erfolgversprechendes Unterfangen, eine Arbeit seinen zentralen

musikästhetischen Thesen zu widmen. Thesen, die zusammengeführt und kondensiert werden müssen, die zugleich aber in ihrer Vielfalt einen breiten Blick auf den Musikwissenschaftler Dahlhaus eröffnen.

Es gibt keine ästhetische Theorie, oder eine geschlossene musikästhetische Schrift aus seiner Feder. Und auch die „Musikästhetik“, die durch die Titelgebung solches vermuten lässt, muss eher als eine Sammlung historischer und systematischer Reflexionen begriffen werden, und nicht als *eine* Theorie. Dies war auch nicht Dahlhaus' Anspruch. Ihm geht es in seinen Überlegungen um das Erkunden der Prämissen einer geltungsfähigen Musikästhetik, ein historisches Moment, das jedoch nie isoliert von der Bemühung steht, systematische, theoretische Einsichten zu formulieren, die zugleich Gültigkeit besitzen. Aber, dass ein System, eine geschlossene ästhetische Theorie, zu formulieren sei, liegt seinem Denken fern.

Beim Lesen seiner relevanten Texte, und dies sind viele an der Zahl, in denen er sich zu ästhetischen Fragestellungen äußert, kann man einzelne Fluchtpunkte aufdecken, die sein ästhetisches Denken charakterisieren. Jene Fluchtpunkte sind es auch, die in dieser Arbeit zur Sprache kommen.

Der Werkbegriff wird sich wohl als die zentrale Kategorie seines Denkens zeigen. Ohne ihn, der Vorstellung einer autonomen Kunstmusik mit individuellen in sich abgeschlossenen Werken, ist für Dahlhaus eine sinnvolle Musikästhetik und somit eine Musikwissenschaft, die auch systematisch sein will, nicht denkbar.

Ästhetik, die Frage nach der Kunst, hängt zusammen mit dem ästhetischen Urteil, was zugleich als Methode der Ästhetik seine Schriften durchzieht und dessen Erkundung und Abgrenzung gegenüber nicht ästhetischer Herangehensweisen an Musik, seine Argumentationen bestimmen.

Viele seiner Überlegungen werden erst im Spiegel seiner Beschäftigung mit der Musik seiner Zeit deutlich und ein Großteil seiner Anmerkungen zu den Problemstellungen neuer und neuester Musik ist auch zugleich wieder ein Bemühen um Aufklärung der Eigenschaften und Prämissen einer auf den Werkbegriff fußenden Ästhetik.

Doch ein rundes Bild über sein ästhetisches Denken erhält man erst, wenn seine spezifische phänomenologische Denkweise in den Fokus rückt, die

zugleich auch Überlegungen zu der ästhetischen Erfahrung einschließt. Ein Thema, das wiederum an seiner Konstitution eines geltungsfähigen Werkbegriffs haftet.

Herangehensweise:

In Anbetracht der Tatsache, dass es im Rahmen einer solchen Arbeit nicht gelingen kann, eine umfassende Darstellung sämtlicher musikästhetischer Thesen Carl Dahlhaus' zu einem geschlossenen Konstrukt zusammenzuführen, ist es sinnvoll, sich auf jene Aspekte seines musikästhetischen Denkens zu beschränken, die für sein Wirken zentral sind. Jene lassen sich unter den Schlagwörtern Werkbegriff, ästhetisches Urteil und ästhetische Erfahrung zusammenfassen. Da diese Themenkomplexe jeweils eine Zusammenführung einer Vielzahl von verschiedenen, oft nur kurzen aber dennoch bedeutenden, Bemerkungen auf der einen Seite und umfassenderen Argumentationen auf der anderen Seite erfordern, ist es notwendig, ihnen einzelne, in sich abgeschlossene, Kapitel zu widmen. Die Kapitel werden jeweils mit einer eigenen Einleitung versehen und stehen für sich. Es liegt in der Natur der Sache, dass sich die Themenfelder durchdringen und bisweilen überschneiden. So bilden die einzeln angesprochenen Aspekte, ähnlich einem Mosaik, ein schlüssiges Bild der Dahlhaus'schen musikästhetischen Denkweise.

Zugleich erwies es sich als angebracht, drei Exkurse in die Arbeit einzubinden. Aus den Betrachtungen der einzelnen Kapitel wurde deutlich, dass drei Denker maßgeblich für seine Überlegungen sind. Adorno als Gegenpol, Hanslick als Verwandter und Kant als „philosophisches Gerüst“.

Den Abschluss dieser Arbeit bildet ein Blick auf die aufkeimende aktuelle Auseinandersetzung und Rezeption mit Dahlhaus' Werk im Speziellen seiner musikästhetischen Thesen.

Der Werkbegriff als ästhetisches Paradigma

I Einleitung

Durch die kompositorischen Grenzgänge und Grenzüberschreitungen in Carl Dahlhaus' zeitgenössischem Umfeld waren der Werkbegriff und die mit diesem Paradigma zusammenhängenden musikästhetischen Vorstellungen sukzessiv ihrer scheinbaren Selbstverständlichkeit beraubt worden; zunächst in der Sphäre der Musikschaaffenden, die sich gegen die, mit dem Werkbegriff assoziierten, Festlegungen implizit oder explizit verwehrten, alsdann aber auch in der Musikwissenschaft, die sich zu der entstandenen Schiefelage zwischen Theorie und Praxis entsprechend orientieren musste. Doch Kategorien, die aus Mangel an Notwendigkeit und an Einsicht in ihre intrinsische Problematik über Generationen hinweg nicht reflektiert wurden, und auch keiner eingehenderen Kritik bedurften, lassen sich meist nicht ohne weiteres revidieren.

Sie sind bedroht, durch die Entdeckung ihrer Problematik in gleicher Weise wie sie als absolut und unumstritten galten, auch absolut und umfassend aufgegeben zu werden. Es scheint, dass Paradigmen entweder Allmacht vortäuschen, oder im Zuge eines Paradigmenwechsels gänzlich ihrer Gültigkeit beraubt werden.

Da aber die Preisgabe des Werkbegriffs, in vieler Augen, mit einem Zug die gesamten Glaubenssätze der konventionellen Musikwissenschaft mit sich gerissen hätte, verwundert nicht, dass die dringend gewordene Kritik des Werkbegriffs nur zaghaft, und von anderen, die gegen die Methodologie der Musikwissenschaft im Ganzen zielten, mit rigoroser Konsequenz betrieben wurde.

Vor diesem Horizont muss auch Dahlhaus' Beschäftigung mit dem Werkbegriff gesehen werden, die, wie sich zeigen wird, seiner Manier adäquat, weder das eine Extrem noch das andere mitgehen will, und eine kritische Reflexion gegenüber der kompromisslosen Destruktion oder reaktionären Konservierung vorzieht.

Wie diese kritische Reflexion aussehen kann, bzw. betrieben werden muss, und zu welchem Ergebnis sie kommt, wird äußerst spannende Aufschlüsse über Dahlhaus' ästhetische Denkweise geben.

1 Dahlhaus und der Werkbegriff

Ein historisch, wie auch systematisch, reflektierter Werkbegriff kann neben vielen durchaus ähnlich kraftvoll beschworenen Ideen, als Angelpunkt von Dahlhaus' musikästhetischen Überlegungen gelten. Dieses immer wiederkehrende Motiv seiner theoretischen Schriften, dessen bisweilen eindringliche Verteidigung äußerlich auf den eben beschriebenen drohenden Zerfall dieser Kategorie im zeitgenössischen Umfeld, zugleich aber auch auf seine zentrale Bedeutung für Dahlhaus' musikästhetische Denkweise zurückzuführen ist, erscheint gleichermaßen in den früheren wie auch späteren Schriften Teils explizit, Teils als vermittelte Idee.

Der Begriff des musikalischen Werkes bzw. Kunstwerkes wird in Dahlhaus' Schaffen durchaus kontrovers bewertet und es wird sich zeigen, dass einige der Thesen zu dieser Kategorie ein treffliches Beispiel für seine immer währende Reflexion sind. Eine Reflexion, die durch stetiges Einkreisen der zugrunde gelegten Idee auch verschiedene Perspektiven zulässt, gar Widersprüchlichkeiten fordert. Denn trotz der, in den Texten, stets aufblitzenden Einsicht in die Defizite, dieser von je her problematischen ästhetischen Kategorie, wird einleuchten, dass die Werkhaftigkeit bzw. ein spezifischer Objektcharakter von musikalischen Phänomenen für Dahlhaus unverbrüchlich mit der Möglichkeit einer sinnvollen ästhetischen Würdigung von Musik als Kunst zusammenhängt. Eine Kopplung, durch die eine Preisgabe des Werkbegriffs unmittelbar mit der Aufgabe einer praktisch handlungsfähigen und theoretisch fundierten Musikästhetik zusammenfallen würde.

Sein Widerspruch nämlich richtet sich nicht nur gegen die „neuen“ ästhetischen Strömungen, die den Werkbegriff mit großer Leidenschaft zu destruieren versuchten, sondern auch gegen die, „[...] die sich ans Unvergängliche klammern [...]“¹ und die unreflektierte Herrschaft einer „spät erworbene[n], gefährdete[n] Kategorie“² propagieren; einem Paradigma des *musikalischen Kunstwerkes*, wie er sich zunächst als unumstrittenes und kaum hinterfragtes ästhetisches Axiom alsbald als problematisch und schließlich als paradox, und gar als „Begriffsgespenst“³ zeigte.

1 VIII. S.216. (Plädoyer für eine romantische Kategorie)

2 VIII. S.218. (Plädoyer für eine romantische Kategorie)

3 Ebenda S.216.

Dahlhaus möchte diesen Begriff aus seinem Dornröschenschlaf als hingegenommene Selbstverständlichkeit befreien, und lässt ihn nach mehreren Rehabilitationsversuchen, 1982 in „Ästhetik und Musikästhetik“, wie „Phönix aus der Asche“ als revidierte Kategorie: „Emphatischer Werkbegriff“ wieder auferstehen; sodass diese reflektierte Idee eines Werkcharakters der Musik als „intentionaler Gegenstand“⁴ - eine der Husserl'schen Phänomenologie entlehnte Terminologie, die wohl durch Roman Ingarden zu Dahlhaus gelangte - von ihm gar als „systematische Mitte“ des „[...] Grundmuster[s] der europäischen Musikkultur der letzten Jahrhunderte [...]“ gelten kann, „[...] von dem man [...] ohne Übertreibung behaupten kann, er stelle das ästhetische 'Paradigma' dar, das eine scheinbar heterogene, geschichtlich 'zufällige' Ansammlung charakteristischer Merkmale als Teilmomente eines Systems [...] kenntlich macht.“⁵

Mag diese zentrale Rolle des „emphatischen Werkbegriffs“ aus heutiger Sicht zunächst problematisch erscheinen, so bedarf es einer eingehenden Betrachtung, was sich hinter Dahlhaus' „*emphatischen* Werkbegriff“ verbirgt, um die Triftigkeit dieser und ähnlicher Thesen nachvollziehen zu können.

Man muss zunächst den Weg der Reflexion nachzeichnen, die Eingeständnisse an die Geschichtlichkeit dieses Begriffes akzeptieren und nicht zuletzt die Prämissen des Dahlhaus'schen Werkbegriffes kenntlich machen.

Dieser Weg soll nun in diesem Kapitel dieser Arbeit eingeschlagen werden.

2 Über die Art der Dahlhaus'schen Begriffsreflexion

Die von Dahlhaus als „emphatischer Werkbegriff“ bezeichnete Kategorie ist, wie bereits eingangs erwähnt, das Ergebnis einer historischen und systematisch reflektierten Neubewertung. Diese Revision, die sich für ihn als Notwendigkeit erwies, kann auch als ein treffliches Beispiel für seine Methodik und Denkweise aufgefasst werden. Denn in ihr zeigt sich eine, für ihn typische, Synthese aus

4 I. S.601 (Ästhetik und Musikästhetik); Zum „intentionalen Gegenstand“ bzw. „rein intentionalen Gegenstand“ gibt es eine Vielzahl an Literatur und die Begriffsgeschichte reicht bis Franz Brentano (1838–1917) zurück. Doch darf angenommen werden das wegen expliziten Bezügen zu Roman Ingarden Dahlhaus mit der Ingarden'schen Terminologie laboriert, die ihrerseits jedoch stark an Husserl angelehnt ist.

5 I. S.607 (Ästhetik und Musikästhetik)

geschichtlichem Bewusstsein und systematischem Anspruch im Umgang mit, im Gewohnten als Prämissen hingenommenen, Kategorien.

Kern ist die Einsicht, dass Kategorien und Begrifflichkeiten auch immer als geschichtliche Erscheinungen begriffen werden müssen. Man muss sich ihrer Herkunft und ihrer Genese bewusst werden, um sie folglich systematisch adäquat nutzen zu können. Dabei ist diese Verknüpfung aus begriffsgeschichtlichem Bewusstsein und systematischer Stringenz für Dahlhaus insbesondere bei ideologisch tragenden, zugleich aber weitgehend kaum reflektieren Begriffen, wie dem Werkbegriff oder z. B. auch dem Idiom der „absoluten Musik“ unumgänglich. Denn, werden Begriffe wie der Werkbegriff zu absolut geltenden systematischen Fixpunkten, zu tragenden Axiomen einer Denk-Tradition, so werden sie allzu leicht immun gegen jegliche Reflexion ihrer selbst. Diese trügerische Selbstverständlichkeit, die im Falle des Werkbegriffes als Apotheose gelten kann, führt neben Verkrustungen auch zu vorschnellen Urteilen über Kategorien, deren Entmachtung oder Beschneidung nur durch Destruktion oder Elimination zu gelingen scheint. Eben dieses ist aber für Dahlhaus der falsche Weg. Denn eine geschichtlich wie auch systematisch begründete Eingrenzung und Durchleuchtung, eine Kritik im Kant'schen Sinne, kann diese scheinbar allmächtigen Begriffe von ihrem Schicksal befreien, hegemonial herrschende, aber leere oder gar paradoxe Floskeln zu werden. Liest man Dahlhaus' Schriften, so wird man stets diese Bemühungen entdecken können, und kaum ein Begriff, der ihm im wissenschaftlichen Sinne am Herzen liegt, bleibt von dieser Art der Revision in seinem Denksystem unberührt.

3 Zur Vorgehensweise

Die nun folgende Darstellung wird einerseits die zentralen Punkte der Dahlhaus'schen Kritik am Werkbegriff durchleuchten, zugleich soll sie aber auch ein treffliches Bild über die äußeren Einflüsse liefern, die ihn zu seinen Argumentationen bewegten, ohne deren Verständnis die Tragweite der zu bewältigenden theoretischen Krise kaum einleuchten würde.

In Anbetracht der Gegebenheit, dass Dahlhaus' Auseinandersetzung mit dem Werkbegriff wegen der zeitlichen wie örtlichen Verstreuung seiner relevanten Äußerungen, als ein über Jahre gehender Denkprozess begriffen werden muss,

ist es notwendig, die Entwicklung dieser Kategorie in seinem Denken mit einer chronologischen Struktur zu versehen; dass gewisse Zusammenhänge hingegen übergreifender zu betrachten sind, versteht sich natürlich von selbst.

II Chronologische Darstellung

1 Die „Musikästhetik“ von 1967 als Ausgangspunkt

Es ist sinnvoll, diese Betrachtungen mit der „Musikästhetik“ von 1967 zu beginnen. Dieser Startpunkt ist keinesfalls willkürlich gewählt, liefert diese wohl erste umfassendere musikästhetische Schrift aus Dahlhaus' Feder doch eine mehr als brauchbare Keimzelle seines ästhetischen Denkens. In ihr skizziert Dahlhaus eine Geschichte der Musikästhetik, ganz im Geiste einer historischen Reflexion.

Doch neben einer kritisch anmutenden Betrachtung der Voraussetzungen und Wandlungen des musikästhetischen Denkens, bleibt Dahlhaus feststehenden und übergreifenden Kategorien, wie einem Werkbegriff zunächst treu. Dafür spricht die konventionelle Verwendung von Begrifflichkeiten wie „musikalisches Kunstwerk“ oder „Werk“, die mit einer Selbstverständlichkeit geschieht, die leicht darüber hinwegtäuschen mag, dass auch, zumindest im Keim, kritische Anmerkungen Platz finden. Anmerkungen, die auf die Geschichtlichkeit dieser Kategorien hinweisen und die somit scheinbar ihre umfassende Gültigkeit einschränken; so wird in dem Abschnitt „Musik als Text und Werk“⁶ der Werkbegriff selbst zum Reflexionsgegenstand, allerdings ohne in eine umfassende Kritik eingebunden zu sein.

Die tragende Aussage Dahlhaus' zum Werkbegriff in der „Musikästhetik“ lässt sich durch zwei Feststellungen kenntlich machen.

Erstens durch ein Infrage stellen der Allmacht und Selbstverständlichkeit des Werkbegriffs:

„Die Vorstellung, daß Musik Inbegriff von Werken sei ist [...], so fest eingewurzelt sie seit anderthalb Jahrhunderten ist, nichts weniger als selbstverständlich“⁷

6 I. S.454ff. (Musikästhetik)

7 Ebenda S.455.

Zweitens aber zugleich durch ein Festhalten an der These, dass Musik Werk, also ästhetischer Gegenstand sein kann, denn Dahlhaus statuiert, dass obwohl Musik per se „transitorisch“ ergo im Flusse begriffen sei, es verfehlt wäre „[...] ihr eine „für sich seiende Objektivität“ rigoros abzusprechen“⁸ und auch Musik könne „[...] analog einem Werk der bildenden Kunst, ästhetischer Gegenstand, Objekt ästhetischer Kontemplation [...]“⁹ sein.

Deutet also Dahlhaus zwar auf die Geschichtlichkeit des Werkbegriffs, und führt auch entsprechend eine kurze Historiographie dieser Kategorie an – er führt seine Anfänge bis ins sechzehnte Jahrhundert zurück¹⁰ –, so lässt er andererseits keinen Zweifel daran, dass ein Werkbegriff in der Musik ohne weiteres formulierbar sei, - ein Werkbegriff, der gar eine Analogie zur bildenden Kunst zulässt.

Und liest man, dass er „[...]die Ästhetik[...]“¹¹ als „[...] die Theorie des Kunstwerks im modernen, emphatischen Sinne [...]“¹² apostrophiert, so kann wohl kaum daran gezweifelt werden, in welchem Maße sein Denken noch von den Grundpfeilern der Werkästhetik geprägt ist.

Musik, zumindest Kunstmusik, und nur von der spricht Dahlhaus in seiner „Musikästhetik“, ist für ihn gegeben durch musikalische Kunstwerke.

Allerdings, und hier spricht in gewisser Weise schon der kritische Ton seiner späteren Schriften mit, nicht ohne eine genauere Schilderung der Umstände, unter denen musikalische Objektivität denkbar ist.

Fraglich für ihn ist hernach nur die Art und Weise jener Objektivität, also welche Interpretation, oder Vorstellung der Werkhaftigkeit von Musik trefflich ist; wozu auch die Frage zählen muss, welche die ästhetischen Voraussetzungen dieser Objektivität sind. Eine Frage die mit dem zu Grunde gelegten Bild der ästhetischen Erfahrung koagiert, ein Thema zu dem auch Anderenorts noch weitere Bemerkungen notwendig sein werden¹³.

Zu diesen ästhetischen Voraussetzungen gehört, neben der für ihn offenkundigen Notwendigkeit der schriftlichen „Verfestigung [von Musik] zu

8 Ebenda S.456

9 Ebenda.

10 I. S.455. (Musikästhetik)

11 Ebenda S.458.

12 Ebenda.

13 Dieses Problem wird im Kapitel dieser Arbeit „Phänomenologische Fragen der Musik“ näher erläutert.

einem Text“¹⁴, auch der Aspekt des spezifisch musikalischen Hörens, den Dahlhaus in „Musikästhetik“ als eine indirekte Vergegenständlichung des Gehörten durch eine Verquickung von „Verräumlichung“ vermittelt durch „Rückwendung“ und einer spezifischen Intentionalität versteht:

„Allerdings zeigt sich ihre Gegenständlichkeit weniger unmittelbar als indirekt nicht in dem Augenblick, in dem sie erklingt, sondern erst, wenn sich der Hörer am Schluss eines Satzes oder Satzteils zu dem Vergangenen zurückwendet und es sich als geschlossenes Ganzes vergegenwärtigt. [...] Das Gehörte verfestigt sich zu einem Gegenüber, einer „für sich seienden Objektivität. Und nicht wäre falscher, als in dem Zug der Verräumlichung eine Verzerrung des Wesens von Musik zu sehen. Sofern sie Form¹⁵ ist, erreicht sie, paradox ausgedrückt, ihr eigentliches Dasein gerade in dem Moment, in dem sie vergangen ist.“¹⁶

Das eben Zitierte bedarf, um den Gedankengang tiefer zu erfassen, noch folgender Ergänzung: „Musikalischer Sinn ist „intentional“; er existiert nur, sofern ihn ein Hörer erfasst.“¹⁷

Der somit skizzierte teleologische Zug eines aktiven Hörens und die Intentionalität von musikalischen Werken, die ihrerseits eine teleologische Komponente impliziert - „das Ganze eines Werkes, auch eines unbekanntes, [wird] von einem Hörer, der an artifizielle Musik gewöhnt ist, immer schon vorausgesetzt; [...]“¹⁸ - bildet den Kern eines Werkverständnisses, der auf den ersten Blick auch Zweifel an der „Identitäts“-Frage offen lässt. Denn ein Werkbegriff, welcher die Objektivierung von Musik im Sinne von Fassbarkeit oder Gegenständlichkeit eng mit der kategorialen Formung (Synthese) durch den Hörer verknüpft, könnte notierte Musik einer, als selbstverständlich geltenden, ontologischen Identität entheben. Ästhetische Wahrnehmung, also die Beschäftigung mit dem ästhetischen Gegenstand Musik, erscheint so nicht als bloßes „Betrachten“ eines fertig gegebenen, sondern vielmehr als aktiver Prozess, wenn nicht gar Interaktion zwischen Text und Rezipient.

14 Ebenda S. 456.

15 Anmerkung: Das Zugeständnis „Sofern sie Form ist“ kann einerseits als bloße Vergegenwärtigung einer von Dahlhaus als gegeben angesehenen Tatsache gelten, andererseits auch ein Eingrenzen andeuten, die somit die Allgemeingültigkeit dieser Beschreibung außer Kraft setzen würden.

16 I. S.456 (Musikästhetik)

17 Ebenda. S.457

18 Ebenda. S.513

„Musik ist gegenständlich und ist es doch nicht.“¹⁹, dieser Satz zeigt deutlich die implizite Widersprüchlichkeit, die Dahlhaus im Werkbegriff aufzeigt, allerdings ohne seine Geltung als Kategorie zu beschneiden. So entscheidet sich die „Musikästhetik“ für eine deutlich postulierte Werk-Identität:

„Dagegen ist dem notierten Werk eine Dauer immanent, die durch die Ausdehnung und Aufeinanderfolge der Teile bestimmt ist: eine Dauer, die, nicht anders als der „rein intentionale Gegenstand“, zu dessen Merkmalen sie gehört, nicht in der realen, unwiederholbaren Zeit lokalisiert ist [...] und das von der Notation Gemeinte ist das „Werk selbst“. [...]“²⁰

Dieser intentionale Werkbegriff lässt Ideale wie das „isolierte geschlossene Werk [Benjamin]“²¹, oder die „in sich ruhende Individualität“²² von Kunstwerken unberührt. Denn für Dahlhaus ist - in diesem Punkt Ingarden vollkommen zustimmend²³ - „das Werk selbst“ streng von den einzelnen Aufführungen zu unterscheiden.

Wenn Dahlhaus schreibt, dass „der Werkbegriff [...] das Zentrum [bildete], um das die klassische Ästhetik kreiste“, so spricht er zwar schon von einer geschichtlichen Kategorie, doch klingt zugleich auch in den Momenten seiner Begriffsanalyse, in denen er Vergangenes expliziert, noch eine grundsätzliche Zustimmung mit. Wir treffen hier noch keinen ausgedehnten Beschreibungen des Geneseprozesses oder gar Analysen eines drohenden Zerfalls dieser Kategorie, die wir in dem ein Jahr später entstandenen Essay „Plädoyer für eine romantische Kategorie“, die sich eben diesem Thema widmet, lesen können. In der „Musikästhetik“ schien für Dahlhaus die Hoffnung zu überwiegen, dass eine Verteidigung der Begrifflichkeit „Werk“ bzw. „musikalisches Kunstwerk“ nicht explizit betrieben werden muss. Es galt für ihn noch zu sehr als zentrales und wohl auch fixes ästhetisches Paradigma.

19 I. S.513 (Musikästhetik)

20 Ebenda S.511

21 Siehe Ebenda S.457.

22 Ebenda.

23 Siehe Ebenda. S.516.

2 Plädoyer für eine romantische Kategorie (Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik) 1968

Der 1968 entstandene Text liefert einen konzentrierten Aufriss über Dahlhaus' Werkbegriff in Form einer eingehenden Begriffsanalyse, die mit einer Verteidigung und schließlich einer musikästhetischen Positionierung dieser Kategorie verknüpft ist.

Das „Plädoyer“ kann als erste einer Reihe von Schriften gelten, in denen Dahlhaus seinen Kampf gegen die, für ihn als unreflektiert erscheinende, Preisgabe des Werkbegriffes bestreitet. Die tragende Funktion dieser Kategorie für eine Musikästhetik der europäischen Kunstmusik - die Dahlhaus in der „Musikästhetik“ mehr oder minder voraussetzte – wird hier von ihm zum ersten Mal explizit einer Kritik unterworfen. Einer Kritik, die allerdings viel mehr als Startpunkt eines geschichtlich wie systematisch Reflexionsprozesses des „Werkbegriffes“ gelten muss, an dessen Ende der „emphatische Werkbegriff“ des späten Dahlhaus stehen wird, als der „Anfang“ einer möglichen Einsicht in die Unbrauchbarkeit dieser Kategorie.

„Das Wort Kunstwerk ist in der Sprache, in der die musikalische Avantgarde über sich selbst reflektiert, zu einem Begriffsgespent geworden; es wirkt ausgehöhlt und verschlissen. Komponisten ertragen es kaum noch, die Gebilde, die sie hervorbringen, als Kunstwerk apostrophiert zu sehen.“²⁴

Dieser Eröffnungssatz ist ein Eingeständnis, durch das Dahlhaus sich den aktuellen Gegebenheiten stellt. Die Kategorie „Kunstwerk“, und die damit verbundenen musikästhetischen Paradigmen, waren im Selbstverständnis neuer Strömungen der Avantgarde jener Jahre in eine Krise geraten. Dahlhaus schildert eindringlich, wie es zu diesem Verwürfnis zwischen „Kunstwerk“ und „Avantgarde“ kam, will damit zugleich die, gegen den Begriff des „Kunstwerks“ vorgebrachten, Argumente durch eigene Reflexionen über diesen Begriff relativieren.

Als eine der auffälligsten Motive eines Misstrauens gegen die Kategorie des Werkes beschreibt Dahlhaus die Idee „des work in progress“.²⁵ In dieser

²⁴ VIII S.216 (Plädoyer für eine romantische Kategorie.)

²⁵ Vergleiche ebenda. Zu „work in progress“ siehe auch eine analoge Stelle in „Analyse und Werturteil“ (1970) II S.21.

Sichtweise wird eine der grundlegenden Neuorientierungen einer Kompositions- und Rezeptionspraxis sichtbar, die das Hauptaugenmerk weniger auf das „[...] musikalische Gebilde, das dem Hörer als abgeschlossens, in sich beruhendes Werk mit festem Anfang und Ende[...]“²⁶ richtet, sondern vielmehr auf die problemgeschichtliche Entwicklung von Musik, analog zum „Entwicklungsgesetz der Wissenschaft“²⁷. Aus dieser Sicht, die Kompositionen primär als Stationen eines geschichtlichen Prozesses begreift, ergibt sich auch eine Scheu vor dem „Kriterium des Überdauerns“²⁸, und einer möglichen Traditionsbildung.

Die Ideologie des Experimentellen und der Augenblicklichkeit bzw. Vergänglichkeit des musikalischen „Ereignisses“, widerstreben naturgemäß den objektivierenden Sichtweisen einer Werkästhetik.

„Die Aushöhlung des musikalischen Werkbegriffs ist [...]“²⁹, die Dahlhaus in entsprechenden Denkkulturen erkennt, ohne die mehr und mehr Oberhand gewinnende Konzentration auf den „Vorgang des Musizierens“³⁰ (z.B. Aleatorik) - durch das, das vom Komponisten notierte „[...] weniger als Text als ein graphisches Mittel, um Musik auszulösen [...]“³¹ verstanden wird - nicht denkbar. Zugleich sei durch die Idee, Betonung des Augenblicklichen, das man unter dem Schlagwort „Momentform“ subsumieren kann, auch die Kategorie der „Form“ an sich betroffen, die eng mit dem Werkbegriff zusammenhängt.

Doch Dahlhaus möchte die Konsequenzen, die sich aus dieser Verschiebung der Prioritäten ergeben, nicht mitgehen.

Ist der „[...] musikalische Werkbegriff, eine spät erworbene, gefährdete Kategorie, [...] unleugbar prekär“³², so sei es, trotz aller Schwierigkeiten, dennoch gleichfalls problematisch der Musik ihre „[...]Möglichkeit, ästhetischer Gegenstand zu werden, rigoros abzusprechen.“³³

Was Dahlhaus in der „Musikästhetik“ bereits angeschnitten hatte, wird im „Plädoyer“ durch den expliziten Ansatzpunkt der vorgelegten Gegenthesen zu einer umfassenderen geschichtlichen wie auch ästhetisch-theoretischen

26 Ebenda.

27 Ebenda S.217.

28 Ebenda.

29 VIII S.218 (Plädoyer für eine romantische Kategorie.)

30 Ebenda.

31 Ebenda.

32 Ebenda.

33 Ebenda.

Reflexion. Dabei greift er vereinzelt auf in der „Musikästhetik“ bereits Gesagtes zurück.

In erster Linie stellt Dahlhaus fest, dass die Geschichte der europäischen Musik eine „[...] Geschichte fortschreitender Objektivierung gewesen [...]“ ist.³⁴ Musik, die nach oder während des Hörens zurückwirkend als „[...]geschlossenes Ganzes vergegenwärtigt [werden kann]“³⁵, sozusagen retrospektiv als Form objektivierbar wird, konnte Dank des zugrunde liegenden Musikbegriffes erst zu einer Kunstform veredelt werden. Sie war kein bloßer Vorgang mehr, sie wurde ein „Kunstwerk“.

Musik als Kunstform ist, folgt man dieser These, eng verbunden mit dem „Werkbegriff“ einer „[...] Kategorie, welche, ohne in der Natur der Musik begründet zu sein, für die Musik als Kunst von tief eingreifender Bedeutung gewesen ist.“³⁶ Dahlhaus gibt zu, dass der Werkbegriff eine an sich fremde Idee, die im expliziten Sinne erst im 19. Jahrhundert Einzug in die Musik fand, von Anfang an problematisch war; sie war eine Unmöglichkeit, und doch bewirkte das Streben nach ihr die Entstehung dessen, was wir gemeinhin als europäische Kunst-Musik bezeichnen.

Es wird vorausgesetzt, dass die Prinzipien Werk und Form sich gegenseitig bedingen, ein Erbe aus der Romantik, welches mit der Idee korreliert, dass musikalische Form und nicht das Material für das Verfestigen einer poetischen Idee geeignet sei.

„Das Material, das die eine Kunst von der anderen unterscheidet, ist in der romantischen Theorie ein Stück niedere Empirie, über deren Zufälligkeit und Beschränktheit die Kunst hinausstrebt.“³⁷

Als ein weiteres strukturgeschichtliches Faktum wird, die mit der Werkästhetik einhergehende „[...]Verwerfung des Dogmatismus, des ästhetischen Regelzwangs“³⁸, gedeutet. Zugleich aber ging mit der Theorie vom in sich schlüssigen und idealen Kunstwerk auch eine Ablehnung eines radikalen Subjektivismus, zugunsten einer intersubjektiven, somit metaphysischen,

34 VIII S.218 (Plädoyer für eine romantische Kategorie.)

35 Ebenda.

36 Ebenda.

37 Ebenda S.220.

38 VIII S.222 (Plädoyer für eine romantische Kategorie.)

Qualität einher.³⁹

Aus dieser Reflexion der, den Begriff des Werkes seit seiner Entstehung umgebenden, Kategorien kann Dahlhaus schließlich einerseits eine Kritik der, für ihn zweifelhaften Alternativen zum Werkbegriff entwickeln, andererseits aber auch eine Verteidigung der Funktion dieser ästhetischen Prämisse wagen.

Die ursprünglichen Kategorien des in sich beruhenden Werkes seien zugunsten von anderen neueren Kategorien aufgelöst, die jedoch letztendlich nichts Neues darstellen, vielmehr nur durch ihre Beziehung zu ihren Vorgängern begreifbar seien. Statt von Regel spreche man von Methode, bei dem der Akzent auf die „[...]Legitimität der Entstehungsweise fällt.“⁴⁰ Die Regel, die die Tendenz des Dogmatismus weiterführt, wird als Methode, u. a. des „Work in Progress“ zu einem Grundprinzip des Schaffens von Musik.

Bei der Kategorie der ästhetischen Instanz trete der Begriff Stimmigkeit in den Vordergrund, der durchaus als „Korrelat“ zu dem des „in sich beruhenden Werkes“, also der romantischen Kategorie der Werkästhetik, gesehen werden könne.⁴¹

Die Stimmigkeit schließt zunächst die Vorstellung ein, „[...] dass zu jedem ästhetischen Moment ein kompositionstechnisches Korrelat nachweisbar sein muss.“⁴² „Gemeint ist auch [...], dass es möglich [sein müsse] ohne Berufung auf vorgegebene Normen ästhetisch und kompositionstechnisch Richtiges von Falschem zu unterscheiden.“⁴³

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“ 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.⁴⁴ Stimmigkeit, die neue Kategorie der Avantgarde, ist somit trotz ihres anderen Topos und im Detail anderen Voraussetzungen schlechthin verwandt mit „[...]der zentralen Kategorie der romantischen Kunsttheorie.“⁴⁵

39 Ebenda.

40 Ebenda.

41 Ebenda.

42 VIII S.222 (Plädoyer für eine romantische Kategorie.)

43 Ebenda.

44 Ebenda.

45 Ebenda.

Dahlhaus zeigt mit dieser Analyse, dass letztendlich zur ästhetischen Beurteilung von 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. Dieses Denkprinzip ist unabhängig von den intrinsischen Beschaffenheiten eines 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, versucht Dahlhaus nachzuweisen.

„Die Interpretation der Tendenzen, Methoden und Resultate, die für die Avantgarde der letzten anderthalb Jahrzehnte charakteristisch sind, ist im Allgemeinen den Komponisten selbst überlassen worden, ohne dass man sich des Unterschieds zwischen einer Reflexion [...] und einem Kommentar [...] bewusst gewesen wäre.“⁴⁶

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

Denn von der Wahl des Gesichtspunktes, also auf der einen Seite des Komponisten, und auf der anderen Seite des Hörers, ist abhängig, ob die Kategorie des Kunstwerkes noch sinnvoll und durchaus nützlich und notwendig ist, oder sie ihre Bedeutung verloren hat.⁴⁷

Ist die Angst der Komponisten vor dem Werk und Kunstbegriff in der Musik eng zusammenhängend mit der Idee, Musik als Prozess zu begreifen, so sei diese Angst zugleich nur aus der Sicht der Schaffenden denkbar. „Für den Hörer ist [...] der Entstehungsvorgang, die Genesis eines Werkes, im Resultat aufgehoben; er begreift Musik als Gebilde. [...]“⁴⁸ Denn der Hörer, im Gegensatz zum Komponisten oder Schaffenden, ist nicht in der Lage eine offene, variable Form durch Vergleich mit anderen möglichen Versionen als Prozess zu begreifen. Im Gesichtspunkt des Hörers sei jede Musik letztendlich nur als Werk begreifbar, unabhängig von der Sicht des Schaffenden auf seine Musik.

„Dem Werk, als Werk die Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, die der Komponist ihm vorenthält, ist Sache des Hörers“⁴⁹, so Dahlhaus.

⁴⁶ VIII S.223 (Plädoyer für eine romantische Kategorie.)

⁴⁷ Ebenda S.224.

⁴⁸ Ebenda.

⁴⁹ Ebenda.

Unter diesen Umständen sieht er die Gültigkeit des Werkbegriffes weiterhin gegeben, denn durch den eben beschriebenen gedanklichen Streich kann der Werkbegriff auch für Musik, die von ihrer tatsächlichen Beschaffenheit her nicht kompatibel scheint, angewendet werden. Nicht als Bestimmung von musikalischen Phänomenen sondern vielmehr als Paradigma der kategorialen Formung von Musik durch den Rezipienten, die als Voraussetzung für ästhetisches Urteilen begriffen wird.

3 Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs. 1971

Nur wenige Jahre nach dem eben beschriebenen Text, widmet Dahlhaus dem musikalischen Werkbegriff erneut ein Essay, das durch den Titel eine skeptischere Herangehensweise an die Thematik vermuten lässt, denn dem „Plädoyer“ folgt hier ein Aufsatz über einen „Zerfall“. Der Verteidigung weicht, auf den ersten Blick, ein explizit auf Reflexion⁵⁰ ausgerichteter kritischer Text – den Dahlhaus gleichfalls an aktuellen Gegenargumenten verankert – , dessen umfassende Betrachtung wegen zahlreicher Dopplungen zum Vorangegangenen wenig Sinn zu machen scheint, der aber dennoch, insbesondere wegen der hinzugekommenen Aspekte, erwähnenswert ist.

Die bereits in das „Plädoyer“ eingegangene geschichtliche Reflexion des Werkbegriffes - d.h. ein Aufriss seiner Entstehungsbedingungen - findet hier in deutlicheren Feststellungen über die, auch im Rückblick auf das 19. Jahrhundert, problematische Daseinsweise der Kategorie, ihren Ausdruck.

So weist Dahlhaus eindringlich auf die Dichotomie zwischen „Selbstverständlichkeit“ und zugleich auch „eingeschränkter Geltung“ schon in der Hochphase des Werkbegriffs im 19. Jahrhundert hin.⁵¹ Denn, obwohl der Werkbegriff „[...] dessen Rechtmäßigkeit im 19. Jahrhundert zwar nicht bestritten, dessen Anspruch aber andererseits nicht erfüllt wurde“⁵², ästhetisches Postulat war, könne er geschichtlich gesehen „[...] als herrschende und dennoch ohnmächtige Idee [...]“⁵³ apostrophiert werden. Diese Betonung der impliziten Fragwürdigkeit bemüht Dahlhaus nicht zuletzt, um den Kritikern

50 Siehe VIII S. 231 (Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs).

51 Vergleiche Siehe VIII S. 231 (Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs).

52 Ebenda S. 231.

53 Ebenda.

des Werkbegriffs unnütze Bemühungen in Form einer unverhältnismäßigen Polemik gegen das vermeintliche Trugbild einer scheinbar unzerbrüchlichen Tradition vorhalten zu können.

Dahlhaus scheint überzeugt, dass Aufklärung über die Genese und Beschaffenheit der Vorstellung eines autonomen musikalischen Werkes von Nöten ist, die ihm allerdings als Basis für eine große Geste der Ablehnung zeitgenössischer kompositorischer und zugleich theoretischer Strömungen fungiert.

So verweist er auch auf die enge Verknüpfung zwischen der Entwicklung bürgerlicher Konzertpraxis mit ihren besonderen Prämissen und der Verfestigung der Vorstellung von einer musikalischen Form - dessen Verknüpfung zum Werkbegriff bereits zuvor erläutert wurde - als tragendes ästhetisches und kompositionspraktisches Moment: „Die ästhetische raison d'être der Konzertmusik ist demnach [...] die musikalische Form in dem Sinne, wie der Begriff im 18. und 19. Jahrhundert verstanden und kompositorisch realisiert worden ist.“⁵⁴ Dieser Aspekt erscheint im Kontext der im „Plädoyer“ skizzierten Werkbegriffs als schlüssige Prämisse für eine Musikkultur, unter dessen Einfluss das spezifische teleologische „Hören“ zur tragenden Rezeptionsweise einer ästhetischen Sicht auf Musik avancieren konnte.

Die Zurücknahme dieser Entwicklung „zur großen Form“, die sich in der „[...] Reduktion der musikalischen Form zur Momentform, wie Stockhausen sie nannte [...]“⁵⁵ manifestiert, wird einem strengen Urteil unterworfen. Diese „Reihung von musikalischen Augenblicken“ kann Dahlhaus offensichtlich nicht ernst nehmen, er unterstellt ihnen, dass sie „[...]sich in sich selbst erschöpfen“⁵⁶.

Dieses Urteil ist jedoch bloß der Anfang einer Aneinanderreihung von Polemiken gegen andere damals aktuelle musikkulturelle Phänomene wie die Improvisation, Betonung des Materials, oder die Tendenzen zur Programmmusik, in denen er ein Zugeständnis der Schwäche des zusammenhanglosen und bloß auf Augenblicklichkeit zielenden musikalischen Prozesses in gewissen Strömungen der Avantgarde sieht.⁵⁷

54 Ebenda S.233.

55 VIII S. 233 (Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs).

56 Ebenda.

57 Hierzu siehe Ebenda. S. 243.

Spätestens zu diesem Punkt muss erkannt werden, dass die scheinbare Beschreibung eines „Zerfalls“, wie der Titel des Essay suggeriert, viel mehr eine Maske für einen mit Herzblut betriebene Verteidigung ist. So kommt Dahlhaus auf die Objektivierung von Musik, die er gegen den Vorwurf der Erstarrung und Entfremdung immunisiert⁵⁸ und schreibt über das Problem der musikalischen Schrift, die als „[...] Medium der musikalischen Reflexion“⁵⁹ verteidigt. Mit der Auflösung des Werkbegriffs geht, wie schon mehrmals erwähnt, die Abkehr von der Form einher. Dahlhaus' Kritik, die zugleich auch eine Verteidigung des Form-Gebundenen liefert, richtet sich darum auch gegen eine Überbetonung des Materials in der Musik der Avantgarde.⁶⁰

Diese Verneinung des Formal-Werkhaften in Kompositionen haben natürlich auch Konsequenzen in der ästhetischen Beurteilung, auf die Dahlhaus hier im Gegensatz zu den zuvor betrachteten Schriften explizit eingeht.

Dass er das ästhetische Urteil als „geschichtlich begrenzte Urteilsform“⁶¹ relativiert, mag erstaunen, doch richtet sich seine Argumentation gleichfalls gegen die Absolutheitsansprüche der Rezeptionsästhetik, die als Gegenpart gesehen werden kann. Seine Argumentation lässt sich in der These zusammenfassen, dass eine Musikästhetik, die das Werkhafte verneint, sich als „Rezeptionsforschung“ gebärden muss, und sich auf „[...] sozialpsychologische statt auf ästhetische Kriterien [...]“⁶² stützt, diese seien zwar für nicht werkhafte Musik triftig, doch ihre scheinbar „voraussetzungslose“ Empirie ist - nicht zuletzt wegen den implizit gegebenen ästhetischen Vorurteilen der Rezipienten selbst - nicht weniger problematisch als der Werkbegriff selbst.

Lässt Dahlhaus in seinem 1971 entstandenen Text die Konsequenz – dass der Werkbegriff noch weiterhin ästhetische Gültigkeit habe - die er noch 1968 formulierte, offen, so kann man dennoch, wohl auch durch den häufigen Gebrauch des Konjunktivs in Sätzen, in denen er den Werkcharakter der Musik in Frage stellt, im Kern seines Gedankenganges die gleiche Position wie im „Plädoyer“ durchscheinen sehen.

58 Ebenda S.235f.

59 Ebenda S.237.

60 Vergleiche VIII S. 239 (Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs)

61 Siehe Ebenda S. 240 .

62 Ebenda S. 241.

Die im folgenden betrachteten Schriftstellen, die sich von 1971 bis 1979 erstrecken, lassen viele der bereits erwähnten Anmerkungen zum Werkbegriff in verschiedenen Kontexten auftauchen und es wird auffallen, dass die Verteidigung stets primäres Ziel bleibt, auch wenn Dahlhaus bisweilen kaum noch Zweifel am drohenden Schicksal der ursprünglichen Kategorie „Werk“ hegt.

4 Dahlhaus' vereinzelte Anmerkungen zum Werkbegriff zwischen 1971 und 1979

Dass der Werkbegriff in Dahlhaus' Schaffen auch in Texten auftaucht und thematisiert wird, die sich nicht direkt mit der Werk-Thematik beschäftigen, wurde bereits angesprochen. Denn diese Kategorie nahm in Dahlhaus' ästhetischem Denken - und soviel kann nach dem bis hier Geschriebenen festgehalten werden - nach wie vor eine zentrale Rolle ein. Vornehmlich jedoch, und dies konnten die vorigen Anmerkungen deutlich aufzeigen, als eine Kategorie, die ihre Gültigkeit einer spezifischen Art und Weise der Konstitution von ästhetischen Urteilen verdankt. Einem ästhetischen Denken, dass, analog zur bildenden Kunst, Musik als ästhetisches Objekt zu betrachten bemüht ist, also auch ein Denken, dass eine Objektivität - wie sie dann auch beschaffen sein mag – von Musik voraussetzt.

A.

Der Text, der nun auf den Werkbegriff hin durchleuchtet werden soll, ist in seiner Thematik mit der Frage nach der Möglichkeit von ästhetischen Urteilen verwandt.

Die 1971, also zeitgleich zum Essay über den „Zerfall“, entstandene Schrift über die „Probleme der Kompositionskritik“ beschäftigt sich, da Kompositionskritik stets mit ästhetischen Urteilen verknüpft ist, auch mit diesem Konnex. Denn durch die Entmachtung der Kategorien Werk, Form und musikalischer Zusammenhang, wie sie Dahlhaus in seiner Umgebung zu beobachten hatte, sieht er auch die Grundlagen einer begründeten Kompositionskritik gefährdet. Denn neben anderen Konsequenzen, sieht er auch eine mit dem Paradigmenwechsel oder Paradigmenzerfall des ästhetischen Urteilens und

kompositorischen Schaffens einhergehende Verschiebung des Blickpunktes auf Musik.

Dieser neue Blick auf eine Musik, die das Werkhafte verneint, hat für Dahlhaus eine fatale Verschiebung der Betrachtungsweise als Folge.⁶³

„[...] Das Beharren auf der These, dass ein musikalisches Werk nichts als geschichtlich sei, [ist] mit der Tendenz verbunden, es ausschließlich als Dokument und Ausdruck der Zeit, aus der es stammt, zu begreifen und das Überdauern als Schwund der geschichtlichen Substanz, als bloßen Schein eines Fortlebens, als Aushöhlung und Versteinerung gering zu schätzen und zu schmähen.“⁶⁴

Eine Betrachtungsweise also, die der Idee des „work in progress“ folgend das Dokumentarische von Musik in den Fokus setzt. Die für Dahlhaus einen Verlust des Gegenstandes der Kompositionskritik nach sich zieht: die Idee des Zeit enthobenen, ästhetisch autonomen Werkes, das als Objekt einen Gegenstand einer ästhetischen Kritik bilden kann. Denn die, so in den Vordergrund geratenen, „soziologischen Kategorien“⁶⁵ nehmen den Platz der ästhetischen Beurteilungsgrundlagen ein. Ein Schritt, der für Dahlhaus im „Zerfall-Essay“ bereits suspekt erschien.

Wenn man bei Dahlhaus' Denken jedoch von einem geschichtlich reflektierten Blick auf verschiedenen Ebenen reden muss, so mag diese Aversion gegen eine geschichtliche Betrachtungsweise erstaunen. Doch muss hier differenziert werden, denn wie sehr sich Dahlhaus gegen eine *reine* Historisierung von Musikerscheinungen verwehrt, so oft findet man bei ihm auch Hinweise auf die Defizite einer *rein* Werk immanenten ästhetischen Herangehensweise, im Sinne, bzw. übertragenen Sinne des „new criticism“. Denn, wie sich noch zeigen wird, wirken beide Wege, für ihn im Extrem defizitär. Die dialektische Verknüpfung beider Momente enthebt Musikästhetik dem Verhängnis des ausschließlich dokumentarischen Blickes, und der Unmöglichkeit einer nicht auf geschichtliche und äußere Umstände referierende Musikbeschreibung.

63 Vergleiche ebenda S.249.

64 Ebenda.

65 Ebenda S.252.

B.

Die Betonung der Musik als ästhetisches und nicht bloß geschichtliches Objekt, führt im gleichfalls 1971 entstandenen Text über die „Musiktheorie“ zu weiteren Überlegungen zum musikalischen Werk.

„Am tönenden Phänomen sind zwei Momente, ein reales und ein intentionales, zu unterscheiden die [...] akustische Verwirklichung des Notentextes einerseits und der musikalische „Wortlaut“ andererseits, der zum Text selbst, nicht zu dessen variabler Realisierung gehört [...].

Das musikalische Werk impliziert einen identischen musikalischen „Wortlaut“ jenseits des immer wieder anderes akustischen Materials, in dem er erscheint.“⁶⁶

Ein Statement zur Werk-Identität, das zugleich auch auf eine, bei Dahlhaus, immer wieder auftauchende dialektische Verknüpfung verweist. Die Unterscheidung der doppelten Existenz des Werkes als intentional und real.

Der Begriff der Intention, als „Sinn“⁶⁷ allerdings ist für Dahlhaus nicht unproblematisch, denn der Begriff sei vage und das, was er meint bleibe weitestgehend ungreifbar.⁶⁸ Die Intention, sofern sie als Intention des Komponisten verstanden werde, führt zwangsläufig zu Verirrungen, die man wohl im weitesten Sinne in der „verrotteten“ Ecke der „Gefühlsästhetik“ vermuten kann.

Doch Dahlhaus weiß hier um die möglichen Missverständnisse, die der Begriff Intention wohl zwangsläufig nach sich zieht:

„So bleibt nichts anderes übrig, als unter Intention entweder den Inbegriff der bewußten und unbewußten Regungen des Komponisten bei der Konzeption des Werkes oder aber das psychische Korrelat zu einem im Werk objektivierten Sinn zu verstehen. Im einen Fall ist es jedoch fast immer unmöglich, die Intentionen zu rekonstruieren, und im anderen ist es überflüssig: Es genügt, den objektivierten Sinn zu erkennen.“⁶⁹

Hiermit kann Dahlhaus die Problematik um die Unergründbarkeit der kompositorischen Intention umschiffen, denn soweit man den objektivierten

66 II. S. 214 (Musiktheorie)

67 Hier ist eine Klärung der Begrifflichkeiten nötig, ohne die eventuelle Verwirrungen nicht ausgeschlossen sind, denn man muss zwischen Intention, wie Dahlhaus ihn im folglich Zitierten verwendet und dem „intentionalen Gegenstand“ im Sinne der Phänomenologie differenzieren.

68 Vergleiche II. S. 213 (Musiktheorie)

69 Ebenda.

Sinn von Musik erfasst – das Werk als objektivierter Geist – bedarf es keiner psychologischen Rekonstruktion des Subjektiven.

„Ein musikalisches Werk ist – ähnlich wie das Sprachsystem, dem es angehört und von dessen Substanz es zehrt – ein Stück objektivierter Geist. Und die Identität [...] beruht auf der Kontinuität der musikalischen Tradition, einer Tradition, die immer zugleich Aneignung und Veränderung bedeutet. Die „Selbigkeit“ musikalischer Werke in verschiedenen Aufführungen ist ein Begriff, der ohne feste musikalische Überlieferungen eine leere Worthülse wäre.“⁷⁰

Dieses Zitat zeigt deutlich, dass die Idee des Werkes als „objektivierter Geist“ nicht voraussetzungslos gedacht werden kann.

So ist die Notwendigkeit einer „Kontinuität der musikalischen Tradition“ ein erneuter Hinweis auf die Idee des „*emphatischen* Werkbegriffs“, in dem das Werk unter der Konstitution für ein mit spezifischen Voraussetzungen – des Wahrnehmens und Synthetisierens - ausgestattetes Subjekt nur Identität erhält. Ein Aspekt der theoretischen Reflexion des Werkbegriffs, dessen Spuren in den meisten der bis hier erwähnten Textstellen entdecken lassen.

C.

Erweisen sich die vorangegangenen Thesen als starke Argumente, bzw. Reflexionen über die Voraussetzungen der Notwendigkeit einer Werk-Objekt-Ästhetik, so kann man in den Texten der folgenden Jahre auch auf pessimistische Äußerungen stoßen, die am Festhalten an der Idee des Werkes oder der Ästhetik überhaupt - die für Dahlhaus untrennbar scheinen – zweifeln lassen. Mögen diese polemischen Stellen auch als Spitzen gelten können, die vor einer drohenden Katastrophe - und dieses Wort scheint aus Dahlhaus' Sicht kaum übertrieben - warnen wollen. So schreibt er 1972 pathetisch: „Das Zeitalter der Ästhetik, das im 18. Jahrhundert begann, geht seinem Ende zu.“⁷¹ Denn vom „[...] vom Ausgang des Streites über den Werkbegriff [hänge] unmittelbar oder indirekt der Weg ab, den eine künftige Musikwissenschaft einschlägt“⁷², wie Dahlhaus in seiner Schrift „Der Versuch einen faulen Frieden

70 II. S. 213 (Musiktheorie)

71 VIII S.258 (Über Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik)

72 I S. 210 (Der Versuch einen faulen Frieden zu stören)

zu stören“ diagnostiziert. Eine Folgerung, die natürlich nur unter den Prämissen Sinn macht, dass ästhetische Urteile über Musik den Werkbegriff als Kategorie voraussetzen müssen und dass diese Urteile für eine Musikwissenschaft unumgänglich seien; doch eben dieses ist für Dahlhaus scheinbar nicht diskutierbar. Denn die Feststellung, dass die „[...] Krise des Werkbegriffs [...] die tragende Voraussetzung einer Musikwissenschaft [...]“⁷³ gefährde, spricht diesbezüglich eine deutliche Sprache, auch wenn im gleichen Atemzug die Geltung des Werkbegriffs offensichtlich deutlich eingeschränkt wird:

„Die Erfahrung, daß die Hervorbringungen der postseriellen Musik keine Werke mehr sind, regte – nachdem die Kategorie erst einmal den Schein der Selbstverständlichkeit eingeübt hatte – zu Reflexionen an, die sich schließlich zu einem Ideologieverdacht gegen den Werkbegriff schlechthin verdichteten.“⁷⁴

Dass sich Dahlhaus aber den Konsequenzen aus diesem Ideologieverdacht anschließt, oder gar die alternativen Theorien kompromisslos mitgeht, würde erstaunen. Denn 1978 insistiert er, obwohl „vom Zerfall des musikalischen Werkbegriffs seit anderthalb Jahrzehnten mit einer hartnäckigen Beharrlichkeit die Rede [sei], als suche man sich durch beschwörende Repetition davon zu überzeugen, daß das isolierte, in sich geschlossene Werk auch wirklich tot ist“⁷⁵, dass der Zerfall der Werkästhetik keinesfalls als ein unaufhaltsamer Prozess feststehe.⁷⁶

Doch was genau versteht Carl Dahlhaus unter einer seinerzeit noch geltungsfähigen Werkästhetik?

Diese Frage kann durch die folgende Analyse beantwortet werden, die sich mit der tragenden Schrift „Musik und Musikästhetik“ beschäftigen wird.

Die vorangegangenen Betrachtungen haben eine Reihe von recht isolierten Thesen in eine chronologisch vermittelte argumentative Struktur zu bringen versucht; dass ein solches Unterfangen stets auch zu gewissen Dopplungen und Denksprüngen führen kann, sollte die Sinnhaftigkeit der geleisteten Zusammenführung von Dahlhaus' Äußerungen zum Werk nicht schmälern. Doch auch wenn dieser Ritt durch Dahlhaus' Schriften von Nöten war, um die

73 I S. 211 (Der Versuch einen faulen Frieden zu stören)

74 Ebenda.

75 VIII S.116 (Über offene und latente Traditionen in der neusten Musik)

76 Vergleiche ebenda S.117.

Stationen seiner Denkweise zu skizzieren, so bedarf es auf der anderen Seite auch einer stringenten Analyse des Endpunktes - mag er auch vorläufig gewesen sein - von Dahlhaus' Kampf um den Werkbegriff. Denn erst dadurch kann das Ergebnis seiner Reflexion und der damit verbundenen schlüssigen Sichtweise auf die Idee des musikalischen Werkes in seiner vollen dialektischen Vielfalt und theoretischen Eleganz angemessen gewürdigt werden.

Für eine solche stringente Analyse ist „Musik und Musikästhetik“ trefflich geeignet und kann mit dem im gleichen Jahr und an gleicher Stelle veröffentlichtem Text „Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft“ wunderbar verknüpft werden.

5 Der „Emphatische Werkbegriff“ im „Neuen Handbuch der Musikwissenschaft“ 1982. Ein möglicher Endpunkt.

A.

Nennt man Dahlhaus einen „Werkästhetiker“, tut man ihm partiell unrecht. Denn dieser Begriff steht im großen Maße für eine Theorie, die sich an der Selbstverständlichkeit und Absolutheit der Idee des Werkes festbindet - also voraussetzt, dass Musik per se ein Werk sei.

Werkästhetik bei ihm ist vielmehr eine Möglichkeit, mit Hilfe des Werkbegriffs, der selbst Teil ästhetischer Reflexion wird, bestimmte musikalische Momente sinnvoll zu erläutern und aufzuklären. Die Idee des Werkes steht nicht am Anfang, sondern, obwohl er zunächst am Anfang stand, vielmehr am Ende, als Konsequenz, welches zugleich in neuer Form unter Umständen auch wieder Paradigma werden kann.

Wie dieses Paradigma möglich ist, also welche geschichtliche und systematische Reflexion – diese beiden Momente gehen bei Dahlhaus immer Hand in Hand – durchschritten wird, soll nun endlich beschrieben werden. Eine Beschreibung, die zugleich eine Beschreibung des „emphatischen Werkbegriffs“ ist, wie er hier Dahlhaus folgend – auch wenn er ihn nicht explizit als Begriff einführt -tituliert wird.

Die Argumentation in „Ästhetik und Musikästhetik“ ist vertrackt. Doch muss man

einen Anfangspunkt setzen. Dieser Anfangspunkt kann im vorliegenden Fall, wo zuvor schon viel über die Angriffe auf die Werkästhetik geschrieben wurde, durchaus der folgende Satz sein, indem klar wird, was Dahlhaus aus seinem Denkfeld ausschließt:

„Es ist jedoch überaus zweifelhaft, ob eine soziologisch fundierte Musikgeschichtsschreibung an den Kunstcharakter der Werke heranreicht, deren Entstehungsbedingungen sie rekonstruiert, deren ästhetisches Wesen sie jedoch verfehlt.“⁷⁷

Ästhetik ist nicht (nur) Musikgeschichte, und wie Dahlhaus immer wieder betont, kann für ihn Ästhetik auch nicht durch Denkmodelle und soziologische Kategorien dieser ersetzt werden. Stimmt man ihm in diesem Punkt, also dieser Voraussetzung nicht zu, so wird das Folgende auch Zweifel wecken können. Doch diese These sei zu Anfang postuliert. Für ihn durchdringen sich Systematik und Historik in dialektischer Weise, wobei, und dies ist wohl eine nahezu metaphysische Denkweise, das ästhetische Objekt das Werk, gar im Sinne eines Kant'schen Dinges an Sich, den Angelpunkt bildet. Ästhetik ist Ästhetik am Werk, Geschichte folglich Werk-geschichte.

Eine zweite Grundvoraussetzung für das Folgende ist zugleich ein zentraler Punkt der Begriffsreflexion. Denn die Art und Weise, wie man sich mit Begriffen beschäftigt, also die Frage, welche kategoriale Bedeutung ihnen zugeschrieben werden kann, hängt nicht unmaßgeblich von dem Anspruch ab, welcher der Idee, die sich um den Begriff bildet, entgegengebracht wird.

Diese Grundvoraussetzung für Dahlhaus' Werkbegriff ist die Aufgabe des „Universalitätsanspruches“ des ihn umgebenden ästhetischen Systems; denn, so Dahlhaus, dass dieser hohe, fast Vermessene Anspruch „[...] gleichzeitig mit dem „Sturz des Hegelianismus“, zusammengebrochen ist, gehört zu den Tatsachen, die niemand -außer einigen Nachzüglern des Systemdenkens – ernstlich leugnet, deren Konsequenzen jedoch, obwohl sie ständig fühlbar sind, selten ausgesprochen und in ihre fatalen Extreme verfolgt werden. [...]“⁷⁸ Eine zentrale Einsicht, die zugleich auch die These von der Geschichtlichkeit einer jeden ästhetischen Kategorie in sich schließt, die ihre Geltung von bestimmten Umständen bzw. geschichtlich begrenzten Gegebenheiten abhängig macht,

77 I. S.589 (Ästhetik und Musikästhetik)

78 I. S.591 (Ästhetik und Musikästhetik).

Gegebenheiten, die nicht unveränderlich sind. Das, und dies muss hier gesagt werden, heißt aber in Hinblick auf den Werkbegriff keinesfalls, dass er von Dahlhaus als bloß geschichtliche Kategorie abgetan wird. Er ist eben *auch* geschichtlich und von bestimmten Umständen abhängig.

So muss der Wirkungskreis der Kategorie des musikalischen Kunstwerkes auch entsprechend eingegrenzt werden. Diese Eingrenzung ist retrospektiv einfach bestimmt durch das Auftauchen dieser Idee als „Zentrum [...] einer auf die europäische Kunstmusik der Neuzeit bezogene[n] [...] Musikästhetik“⁷⁹.

Im direkten zeitgenössischen Umfeld bestimmt Dahlhaus sie durch das Aufzeigen ihrer „extremen Negation“⁸⁰ personalisiert in der Figur des John Cage.⁸¹

Die Grenze zieht er zu der von ihm als „Anti-Musik“ gekennzeichneten Kompositionen, „[...]die sich in der Funktion des „Wahrnehmbar-Machens“ akustischer Phänomene erschöpft [...]“⁸² Eine Grenzziehung, die einen signifikanten Teil der zeitgenössischen Musik ausschließt, und dadurch als problematisch gelten muss. Ein Schritt, der die Kategorie des musikalischen Kunstwerks bei Dahlhaus als normative Kategorie⁸³ erscheinen lässt. Eine Kategorie, die hiernach, nahezu zirkelhaft, durch das Ausgrenzen dessen, was mit ihren Voraussetzungen - wie „[...]„Zusammenhang“, „Entwicklung“ und „Kontext“, „Anfang“, „Mitte“ und „Schluss“[...]“⁸⁴ - nicht fassbar ist, ihr Geltungsbereich legitimiert.

„Gerade die extreme Negation aber, die Cage betreibt, läßt im Gegenzug die Merkmale, die der Begriff des musikalischen Kunstwerks einschließt, um so sinnfälliger hervortreten. Mit dem Begriff „Kunst“, den Cage verwirft, ist also der Bereich umrissen, den ästhetische Theorie auszufüllen trachtet [...]“⁸⁵

79 Vergleiche II. S.611 (Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft).

80 Ebenda S.597.

81 Hierzu siehe auch VIII S.347 (Warum ist die Neue Musik so schwer Verständlich?) 1986

82 I. S.599 (Ästhetik und Musikästhetik)

83 These geprägt durch Albrecht Wellmer (Carl Dahlhaus Symposium 2008, Berlin). Wellmers These vom normativen Charakter des Dahlhaus'schen Werkbegriffs gründet auf der Annahme, dass Dahlhaus durch die Formulierung dieser Kategorie und ihrer möglichen Anwendbarkeit auf „ästhetische Objekte“ bereits eine antizipierte Entscheidung über den Kunstcharakter der Musik trifft. Werke seien in Dahlhaus' Denken gelungene „Ästhetische Objekte“.

84 I. S.599 (Ästhetik und Musikästhetik)

85 Ebenda. S.597

Unter diesen Umständen kann Dahlhaus den „emphatische Werkbegriff“ ohne größere intrinsische Widerstände deduzieren.

Den Kern seiner Überlegungen nimmt er vorweg, den wir hier gerne als Antizipation des zentralen Gedankenganges, als Orientierungshilfe, zitieren:

„Die Begriffe, in die man zu fassen versuchte, was die Idee des in sich geschlossenen Werkes – des „höchsten Wirklichen der Kunst“ (Walter Benjamin) – überhaupt besagt [...] umkreisen im Grunde immer das selbe Prinzip: daß Musik im gleichen Maße, in dem sie aus einem bloßen „Vorgang“ zu einem zielgerichteten „Prozeß“ wird [...], vielmehr als formales Gefüge erkennbar wird, das am Ende dem Hörer als Ganzes „vor Augen“ steht.“⁸⁶

Dementsprechend sei die „ästhetische Idee“⁸⁷ der artifiziellen Musik der europäischen Neuzeit in ihrem „teleologischen Zug“⁸⁸ begründet, durch das sie dem Hörer bzw. Rezipienten „als Ganzes“⁸⁹ gegeben ist. Eine These, die in ihren Grundzügen aus älteren Schriften Dahlhaus' bekannt ist. Wiederholungen können nicht vermieden werden, insbesondere, wenn man Dahlhaus' Thesen adäquat beleuchten möchte, denn die Kunst der scheinbaren Wiederholung, die im Grunde ein immer währendes Einkreisen des Denkkerns ist, zählt bei hinreichender Betrachtung zu den tragenden Methoden des Dialektikers Dahlhaus.

B.

Haben wir zuvor die äußeren Voraussetzungen des emphatischen Werkbegriffs - d.h. Diejenigen, die den Geltungsbereich betreffen – aufgezählt, entsprechend müssen nun die inneren Voraussetzungen folgen.

Eine der wichtigsten Momente des emphatischen Werkbegriffs ist die Notwendigkeit der „Überlieferung durch eine Schrift“⁹⁰. Aber in Dahlhaus' „Deduktion“⁹¹ bedarf es einer Differenzierung. Denn die Möglichkeit, dass Musik

86 I. S.599 (Ästhetik und Musikästhetik)

87 Ebenda.

88 Ebenda.

89 Zum Problem der Ganzheit, die auch in Hinblick auf die Analyse interessant ist, siehe IV S.311 ff (Die Idee der Ganzheit)

90 Ebenda S. 600.

91 Ob hier von „Deduktion“ im engeren Sinne gesprochen werden darf, sollte wohl offen bleiben, denn trotz einer Stringenz des Denkvorgangs, wird man verhäuft auch über gewisse Brüche stolpern.

als „Text“ intendiert sei, also auch als solche begriffen werde, ist keine ausreichende Bedingung für die Idee des „Werkhaften“ in der Musik.

Denn, ist die Auffassung der Musik als Text zwar der Fixpunkt, der „[...] eine Identität des musikalischen Werkes verbürgt [...]“⁹², so bedarf es laut Dahlhaus auch der „[...] kategorialen Formung im menschlichen Bewußstein [...]“⁹³ um Musik als ästhetischen Gegenstand zu konstituieren. Für Dahlhaus steht fest, dass „[...] die Schrift musikalische Bedeutung *meint* und nicht bloß die Hervorbringung „fordert“.“⁹⁴

Diese Identität des musikalischen Kunstwerkes, welches der Text verbürgt, kann verschieden interpretiert werden.

So ist der Werkcharakter von Musik für Dahlhaus

1. „als „Intention“ des Komponisten als latentes „Zentrum““,
2. „als „objektivierter Geist“, der sich in einem musikalischen Text „manifestiert“

und

3. „phänomenologisch als „intentionaler Gegenstand“

interpretierbar.⁹⁵

Der „intentionale Gegenstand“, „[...]der zwar eines subjektiven Bewusstseins bedarf, um als objektiver – und das heißt schlicht: für ein Subjekt am Objekt haftender – Sachverhalt manifest zu werden, [ist] aber darum nicht etwa eine bloße „Projektion“ des Subjekts [...], sondern „gegeben“ [Kant], wenn auch ausschließlich „für“ ein Subjekt, und zwar eines, das zu adäquater Wahrnehmung fähig ist.“⁹⁶

Sind diese drei Auslegungen zwar mit einem divergierenden Schwerpunkten versehen, und scheint Dahlhaus eher zur dritten zu tendieren, so haben sie für ihn ein verbindendes Moment. Nicht die Unterschiede, die sie aufzeigen, seien tragend - jeder Weg kann ein möglicher Zugang zum philosophischen Verständnis des Werkbegriffes sein - sondern das, worin sie übereinstimmen: „die Einheit des Problems“.⁹⁷ Denn Werk als „idealer Gegenstand“, manifestiert

92 Ebenda.

93 I. S.600 (Ästhetik und Musikästhetik)

94 Ebenda S. 601.

95 Ebenda S. 601.

96 Ebenda S. 601.

97 I. S.601 (Ästhetik und Musikästhetik)

im musikalischen Text, ähnlich zur Vorstellung, von der „Intention des Komponisten“ als latentes, aber dennoch nicht feststehendes „Zentrum“, und schließlich die Idee vom „intentionalen Gegenstand“ „[...] konvergieren in der Überzeugung, daß ein „intentionales Moment“ existiert, das sich weder im akustischen Substrat noch in der subjektiven Reaktion des einzelnen erschöpft.“⁹⁸

Letztendlich sind dementsprechend alle drei Denkwege im Grunde nur unterschiedliche Beschreibungen der viel beschworenen „kategorialen“ Formung des „intentionalen Momentes“, welches als Identität des Werkes und als systematischer Kern des Werkbegriffs bei Dahlhaus gelten kann.

Eine Idee, die nur durch ein Verständnis der Kant'schen Erkenntnistheorie, die Dahlhaus scheinbar immer mitdenkt, nachvollzogen werden kann.

Denn, soweit man Kant folgt, bedarf das „Gegebene“, was immerhin auch vom „Ding an sich“ zu unterscheiden ist, einer Synthese, anhand (apriorischer) Kategorien, durch denjenigen dem das „Gegebene“ affiziert.⁹⁹ Diese Kategorien sind bei Kant intersubjektiv, allgemeingültig und notwendig, ergo transzendental apriorisch. Spricht Kant von der Wahrnehmung überhaupt, so überträgt Dahlhaus diese Idee auf den Prozess der ästhetischen, spezifisch der musikästhetischen Wahrnehmung, indem Musik als Objekt der Wahrnehmung konstituiert wird. Hier sind zwei Schichten unbedingt trennbar: Einerseits die Schicht der tatsächlichen Wahrnehmung als intersubjektiv apriorisch und die Schicht der ästhetischen Konstitution als Objekt der Betrachtung, als intersubjektiv paradigmatisch, aber nicht apriorisch. Auf was es ankommt, ist die analoge Denkweise der synthetischen kategorialen Formung, also das Denkmodell, nicht aber auf die Kategorien.

Diese kategoriale Formung zusammen mit der Vorstellung, dass ein musikalisches Werk Text sei, bzw. als Text intendiert sei, bildet in Dahlhaus' Sicht eine Subjekt-Objekt-Korrelation, indem sich Musik als ästhetisch-intentionales Gebilde konstituiert.¹⁰⁰ Die These setzt voraus, dass man ein wichtiges Zugeständnis gelten lässt: Dass artifizielle Musik trotz seiner unterschiedlichen Interpretationen in der Geschichte stets singulär überhaupt

98 Ebenda. S. 602.

99 Siehe hierzu Kant KrV Einleitung B VII f.

100I. S.602 (Ästhetik und Musikästhetik)

existent ist. Also, so Dahlhaus, dass Beethovens neunte Symphonie, immer die gleiche Symphonie bleibt und somit ontisch ist.¹⁰¹ Doch dieses Zugeständnis ist selbst Teil eines Erwartungshorizonts, also der Kategorien, durch die der Rezipient das „gegebene“ musikalische Phänomen, durch Synthese objektiviert, als geschlossenes ganzes Gebilde wahrnimmt.

Nimmt man das vorhin Gesagte als Basis für einen Werkbegriff, so muss auch der Begriff des „Verstehens“, den die Idee der „Intentionalität“ in sich birgt, Erwähnung finden. Musik sei da, verstanden zu werden:

„Die Auffassung, daß ein musikalisches Werk ein Text ist [...] bildet das Korrelat eines hermeneutischen Verfahrens, das vom Begriff des „Verstehens“ ausgeht.“¹⁰² Diese Idee ist wiederum geschichtlich, doch ist ohne sie für Dahlhaus eine sinnvolle Musikästhetik, also auch systematische Musikwissenschaft, nicht denkbar, dessen Grundmethode die Analyse ist: Musikalische Analyse als Textanalyse.

„Denn das Festhalten an der Werk-Identität als zentraler Kategorie einer auf Kunst bezogenen Systematischen Musikwissenschaft besagt, daß musikalische Analyse ein sinnvolles [...] Unterfangen ist [...]“¹⁰³

Hat der „emphatische Werkbegriff“, dessen Reflexion hier nachgezeichnet wurde, nur eingeschränkte Bedeutung, sofern die äußeren und inneren Voraussetzungen gegeben sind – sie kann man unter der Frage nach der Analysierbarkeit von Musik zusammenfassen – so sieht Dahlhaus in dieser Kategorie noch viel mehr. Sie ist für ihn die „systematische Mitte“, „der europäischen Musikkultur der letzten Jahrhunderte [...] von dem man darum ohne Übertreibung behaupten kann, er stelle das ästhetische „Paradigma“ dar, das eine scheinbar heterogene, geschichtlich „zufällige“ Ansammlung charakteristischer Merkmale als Teilmomente eines Systems kenntlich macht“¹⁰⁴

Ein Zitat, das schon Eingangs erwähnt wurde.

Doch was sind diese charakteristischen Merkmale?

Neben den systematischen Voraussetzungen vornehmlich auch geschichtliche Momente. Kategorien, die aus geschichtlichen Prozessen wie die Emanzipation von Gattungsnormen, die Durchsetzung der Idee der ästhetischen Autonomie

¹⁰¹ Vergleiche Ebenda S. 600f.

¹⁰² Ebenda. S. 602.

¹⁰³ Ebenda.

¹⁰⁴ I. S.607 (Ästhetik und Musikästhetik)

und des individuellen Werkes, oder auch aus dem traditionsbildenden Prozess der Herausbildung eines Konzert und Opernrepertoires ableitbar sind.

Das Verdichten einzelner geschichtlicher Prozesse und Ereignisse zu einem System: einem alles überspannendem Ideal, mag zurecht dem Vorwurf ausgesetzt sein, nach der als gescheitert geltenden *geistesgeschichtlichen Methode* zu klingen. Doch wie Dahlhaus im gleichen Text anmerkt, ist die von ihm angewandte „strukturgeschichtliche Methode“ nicht daran interessiert geschichtliche Momente als Ausprägung eines feststehenden „Zeitgeistes“ kenntlich zu machen, oder gar Geschichte auf diesen Zeitgeist hin zu reflektieren. Dahlhaus geht es vielmehr darum, „Ideen, Institutionen und Praktiken aufeinander zu beziehen und zu „Strukturen“ zusammenzufassen, deren Entstehungszeiten um Jahrzehnte differieren, deren innerer Konnex aber keiner strikten äußeren Gleichzeitigkeit bedarf.“¹⁰⁵

Als Angelpunkt einer solchen „Struktur“ der europäischen Kunstmusik, begreift er folglich seinen emphatischen Werkbegriff, der dialektisch verwoben zugleich geschichtlich als auch systematisch gesehen werden muss.

C.

Ergebnis dieser geschichtlichen, wie systematischen Reflexion, wie wir sie bis hier zu beschreiben versucht haben, ist somit der „emphatische Werkbegriff“ als aus einer Reflexion hervorgegangenes ästhetisches Paradigma, das nicht selbstverständlich war und ist, doch wohl als Angelpunkt, als *Ideal* der europäischen Kunstmusik gelten kann.

„Die konstitutive Kategorie des autonomen ästhetischen Bewußtseins ist der Begriff des für sich bestehenden Werkes. Das höchste Wirkliche der Kunst ist“, wie Walter Benjamin formulierte, „isoliertes, abgeschlossenes Werk“.¹⁰⁶

Als *Ideal* ist er Erwartung, Ziel, und Kategorie zugleich, doch als deskriptives Moment für eine allgemeingültige Theorie über musikalische Erzeugnisse durchaus defizitär.

Seine Gültigkeit ist immer gebunden an seine Funktion - bei Dahlhaus auch als tragende „normative“ Kategorie. Also eine Kategorie, die als Bestimmungsgrund einer geschichtlich begreifbaren Musikästhetik fungiert, dessen tragende

105 I. S. 613 (Ästhetik und Musikästhetik)

106 VIII S.16 (Fortschritt und Avantgarde)

Paradigmen die Objektivierbarkeit und folglich die Analysierbarkeit von Musik sind.

Doch dem emphatischen Werkbegriff in Dahlhaus' Denken bloß *eine* Funktion zuzusprechen wäre der weiten Perspektive dieser Kategorie inadäquat. Der emphatische Werkbegriff erfüllt, wie zuvor deutlich wurde, auch eine Funktion als Emblem für einen Konnex innerlich zusammenstimmender musikgeschichtlicher Prozesse.

Dahlhaus' emphatischer Werkbegriff will aber nicht absolut sein, eine der wohl wichtigsten Erkenntnisse seiner Reflexion:

„Die Kontroverse über den Werkbegriff ist [...] eine Auseinandersetzung über eine zentrale Kategorie der artifiziellen Musik weniger Jahrhunderte[...] von der außerdem zu vermuten ist, daß sie in der Realität der Musikkultur oft genug bloßes Postulat blieb[...].“¹⁰⁷

Konsequenter weise muss eine nicht Objektivierbare und als Text analysierbare Musik, aus diesem normativen Rahmen herausfallen. Sie ist für Dahlhaus ästhetischer Würdigung nicht gemäß. Ein hartes aber implizites Urteil über eine Musik, die sich nicht „[...] durch Beziehungsreichtum zwischen akustischen Phänomenen konstituiert.“¹⁰⁸, welches eine zentrale Voraussetzung für das von Dahlhaus so bemühte objektivierende und folglich teleologisch Antizipierende und retrospektiv Analysierende Hören artifizierender Musik ist.¹⁰⁹

Für Dahlhaus ist das Ideal „musikalischer Kunstwerk“ - wie im „Plädoyer“ bereits ausgeführt – in erster Linie also eine Sache der Rezeption, und so nach der ästhetisch begründeten Kritik werkhafter – oder zumindest werkhafte hörbarer – Musik. Eine Musik, die implizit *verstanden* werden will oder von außen *verstanden* werden kann, also die „intentional“ ist¹¹⁰.

Als Selbstverständlichkeit in einer alles umfassenden Musikkultur, infolgedessen auch als Maßstab für Komponisten kann dieser Werkbegriff nicht mehr herangezogen werden. Diese Allmacht hatte die geschichtliche Kategorie „Werkbegriff“ bereits Jahre vor der Entstehung der hier besprochenen Texte verloren. Dies stand dem im Herzen wohl doch „Werkästhetiker“ gebliebenem

107 VIII S.116 (Über offene und latente Traditionen in der neusten Musik)

108 I. S. 597 (Ästhetik und Musikästhetik)

109 Siehe hierzu auch VIII S.293 (Ästhetische Probleme der elektronischen Musik).

110 Zum Problem des musikalischen Verstehens siehe auch: VIII S.336f (Warum ist die neue Musik so schwer verständlich?)

Musikschritsteller Carl Dahlhaus mit großer Wahrscheinlichkeit als bedauernswerte, aber hingenommene, Entwicklung einer geschichtlichen Musikkultur deutlich vor Augen.

Ästhetische Urteile über Musik und ihre Voraussetzungen in Dahlhaus' Denksystem

I Einleitung

Urteile über Musik, wie auch immer geartet, sind primär dem Wirkungsfeld der Musikkritik zuzuordnen. Doch kommt die Bestimmung und Erkundung der Urteilsgründe einerseits, und der Urteilsform bzw. Methode andererseits, der Musikästhetik zu, die durch wissenschaftliche Reflexion die Grundlagen für die Musikkritik ebnet oder die gegebenen Prämissen hinterfragt.

Ästhetische Urteile über Musik, Urteile die den Anspruch implizieren, das ästhetische Objekt adäquat einzuordnen und es auf seinen Kunstcharakter hin zu untersuchen, bewegen sich ohnehin per se im Spannungsfeld zwischen ästhetischer Theorie und praktischer Kritik. Ist das ästhetische Urteil die Schnittstelle zwischen Theorie und ästhetischer Einlassung auf das musikalische Phänomen, hernach in gewisser Weise der Prüfstein, an dem sich Musik und Musikästhetik begegnen, und auf ihr Zusammenstimmen hin untersucht werden können, so liegt es nahe, dass das Urteil selbst Gegenstand einer musikästhetischen Reflexion werden muss. Und es ist anzunehmen, dass sich in der Art und Weise wie diese Reflexion von statten geht, auf welchen Prämissen sie fußt und zu welchen Fragestellungen und schließlich auch Ergebnissen sie gelangt, viel über die Methode, die Prämissen und nicht zuletzt die Schwerpunktsetzung der musikästhetischen Theorie zu erfahren ist, in oder aus der die Reflexion entwickelt wird.

Es erscheint also sinnvoll, sich auf die Dahlhaus'schen Reflexionen über das ästhetische Urteil einzulassen und somit den Versuch zu wagen, seine Thesen und Denkwege in Bezug auf das ästhetische Urteil über Musik aufzuzeigen. Dieser Versuch scheint insbesondere auch deswegen von tragender Bedeutung für diese Arbeit zu sein, da in Anbetracht der kompositionsgeschichtlichen, wie auch theoretischen Umbrüche zu Dahlhaus' Lebzeiten – die das ästhetische Urteil ihrer Selbstverständlichkeit beraubten - eine Kritik und zugleich auch Verteidigung ästhetischer Urteilsformen und Urteilsgründe eine zentrale Stelle in Dahlhaus' musikästhetischen Überlegungen einnimmt.

Bei Dahlhaus treffen wir auf eine Revision der, dem ästhetischen Urteil zugrunde liegenden Kriterien, zugleich aber auch auf eine Kritik - im Sinne einer

Reflexion, wie wir es schon vom Werkbegriff kennen – der Voraussetzungen für die Möglichkeit ästhetischer Urteile. Denn es bedürfen, dahingehend das mehr oder minder versteckte Programm des Musikschriftstellers Dahlhaus, tragende Kategorien bzw. gewohnte Denkschritte stets einer Reflexion, um nach dem Verlust ihrer Selbstverständlichkeit noch als sinnvoll gelten zu können.

1 Problemstellung

Ästhetische Urteile, die von einem Subjekt über ein Objekt gefällt werden, implizieren zwangsläufig eine Wertung, so finden wir auch die Begriffe „Werturteil“ und „ästhetisches Urteil“ auch weitestgehend gleichgesetzt vor.

Doch sind die Normen, nach denen ein eben solches Werturteil gefällt wird, dem Objekt nicht mehr adäquat, oder geraten die Normen ihrerseits in den Verdacht, problematisch zu sein, was nach dem Zerfall der festgezogenen „klassizistischen Dogmatik“¹¹¹ des 19. Jahrhunderts eingetreten war, muss sich eine Reflexion der Frage nach der Begründbarkeit ästhetischer Urteile stellen.

„Das ästhetische Urteile und die Voraussetzungen, die ihnen zugrunde liegen, in ihrer Geltung geschichtlich, sozial und ethnisch begrenzt sind, ist ein Sachverhalt [...]“¹¹², den Dahlhaus nicht leugnet; doch die Konsequenz, dass ästhetisches Urteilen dadurch ein Ding der „subjektiven Willkür sei“¹¹³, also bloß relativ und einem objektivem Anspruch nicht gerecht werde, ist für ihn ein Vorurteil, das zu widerlegen ist. „Der Anspruch ästhetischer Urteile, objektiv und wahr zu sein[...]“¹¹⁴, sei keinesfalls „[...]eine leere, nichtige Anmaßung[...]“¹¹⁵.

Somit kann seine Verteidigung der Triftigkeit ästhetischer Urteile bzw. Werturteile als ein Versuch gewertet werden, Ästhetische Urteile, die sich nicht (mehr) durch eine Norm begründen lassen, dennoch als begründbar, zugleich aber, in Bezug auf das ästhetische Objekt, als adäquat konstituieren zu können.¹¹⁶ Dass dies ohne eine Reflexion über die Voraussetzungen ästhetischer Urteile, die auch stets geschichtlich betrachtet werden müssen, nicht gelingen kann, leuchtet ein.

Als Prämisse kann der „emphatische Werkbegriff“, wie er bereits eingehend

111 II. S.12 (Analyse und Werturteil)

112 II. S.85 (Wertkriterien)

113 Ebenda.

114 Ebenda.

115 II. S.85 (Wertkriterien)

116 Siehe II. S.11f. (Analyse und Werturteil)

beschrieben wurde, gelten, eine Vorstellung, die musikalische Phänomene als „intentionalen Gegenstand“ begreift, die in sich die Möglichkeit implizieren, „verstanden“ zu werden. Die Methode - zumindest soll dies vorerst postuliert werden – des „Verstehens“ eines musikalischen Werkes, ist die Analyse.

Daher verwundert nicht, wenn der Versuch, ästhetische Urteile zu begründen, bei Dahlhaus mit der These übertitelt werden kann, dass „ein ästhetisches Urteil aber, das nicht durch eine Norm fundiert ist, von nichts anderem ausgehen [kann] als von der Erkenntnis der Besonderheit des individuellen Werkes, also von einer Analyse.“¹¹⁷ Da sich ästhetische Urteile in Dahlhaus' Augen hernach nur Anhand des „Besonderheit des individuellen Werkes“ begründen lassen, muss eine Kritik des Urteils neben dem Werturteil auch das Sachurteil im Blickpunkt haben und ihre Beziehung zueinander reflektieren; eine Trennung in Werturteil und Sachurteil muss allerdings selbst begründet werden. Denn, wenn Dahlhaus mit großer Selbstverständlichkeit statuiert, dass „Sachurteile [jene sich auf Analyse stützen] notwendige – wenn auch nicht hinreichende – Voraussetzungen für Werturteile“¹¹⁸ seien, dann muss dieser Zusammenhang auch nachweisbar sein.

Womit die Kritik der Analyse selbst zu einem Bestandteil der Kritik des ästhetischen Urteils werden muss.

Beides, Analyse und ästhetisches Urteil sind, unter dem Paradigma des emphatischen Werkbegriffs, nicht voneinander abtrennbar. Sie durchdringen sich.

2 Quellen

Eine umfassende ästhetische Theorie oder ähnliches wird man bei Dahlhaus nicht finden können und ähnlich wie bei dem Werkbegriff ist die Quellenlage durchaus vertrackt. Es gibt viele Fundstellen, Teils kürzere Essays, Teils einzelne isolierte Äußerungen und nur wenige geschlossene Abhandlungen, in denen sich Dahlhaus diesem Thema widmet. Ist sein Arbeitsschwerpunkt doch die Reaktion auf aktuelle Probleme, und nicht zuletzt die Historiographie, bzw. begriffs- und ideengeschichtliche Analyse, so lohnend ist es dennoch, seine musikästhetischen Äußerungen zusammenzutragen.

¹¹⁷ VII. S.12 (Analyse und Werturteil)

¹¹⁸ Ebenda. S.87.

Dass die Thesen konsistent zusammenzuführen sind, postulieren wir, doch können einzelne Aspekte von Dahlhaus' Denkwegen durchaus divergierende Nuancierungen der Sachverhalte implizieren, - nicht zuletzt auch wegen der unterschiedlichen Entstehungszeit bzw. den unterschiedlichen Herausforderungen, mit denen sich die Äußerungen konfrontiert sahen. Unsere Betrachtungen zielen aber hier nicht auf das Aufzeigen der Widersprüche, denn dieses wird an anderer Stelle dieser Arbeit Platz finden.

Als ertragreiche Quelle kann „Analyse und Werturteil“¹¹⁹ dienen, wo Dahlhaus eingehende Betrachtungen über die Begründbarkeit ästhetischer Urteile formuliert - im Speziellen mit Hinblick auf die Verknüpfung zwischen der Begründbarkeit ästhetischer Urteile über individuelle Werke und ihrer Analyse. „Analyse und Werturteil“ wird in gewisser Weise das Gerüst dieses Kapitels bilden.

3 Zielsetzung und Herangehensweise

Aus dem oben Gesagten dürfte deutlich geworden sein, dass ein Versuch, eine in sich schlüssige und (ab)geschlossene Theorie des ästhetischen Urteils bei Dahlhaus zu formulieren, erhebliche Schwierigkeiten in sich bergen würde.

Was kann dieses Kapitel leisten?

In erster Linie ist der Weg das Ziel, denn wie Dahlhaus in Analyse und Werturteil selbst formuliert, sind „die ästhetischen Reflexionen über Voraussetzungen und Kriterien des musikalischen Urteils [...] Ansätze, die weniger auf die Lösung als die Präzisierung von Problemen zielen.“¹²⁰ Es wäre wohl auch eine unzulässige Simplifizierung Dahlhaus'schen Denkens, würde man hinter seinen Bemühungen den utopischen Versuch aufdecken wollen, alle Probleme, die mit der Fragestellung des musikalischen Urteils zusammenfallen, lösen oder gar allgemeingültig beantworten zu wollen. Dahlhaus geht es um Reflexion und Aufklärung über die Voraussetzungen, deshalb muss auch dieses Kapitel primär auf die Darstellung dieser Reflexion zielen.

119II. S.11 (Analyse und Werturteil) [1970] Anmerkung: Diese Schrift wurde verfasst in „Musikpädagogik, Forschung und Lehre 8“, mag somit wohl auch einen pädagogischen Anspruch in sich bergen, der allerdings wohl in den meisten der Dahlhaus'schen Schriften zu spüren sein dürfte. Es muss vor allem aber deutlich sein, dass, wie Dahlhaus selbst formuliert, der Ansatz von „Analyse und Werturteil“ nicht im engeren Sinne musikpädagogisch genannt werden kann. Die musikpädagogischen Aspekte mögen eher äußerer Anlass als innere Zielsetzung gewesen sein.

120II. S.11 (Analyse und Werturteil)

Diese Reflexion findet in Analyse und Werturteil in einzelnen recht isolierten Abschnitten statt, die jeweils einen spezifischen Aspekt beleuchten. Diese Abschnitte sollen im gleichnamigen Abschnitt dieses Kapitels

II.2. „Voraussetzungen“ Platz finden.

Da einzelne Aspekte Teils allgemeine, somit tragende, Voraussetzungen reflektieren, andere auf ihnen aufbauen, manche bisweilen isoliert ein Teilmoment beleuchten, ist es denkbar schwierig, eine eindeutige Struktur in diese Untersuchung zu bringen. Dass auch Textabschnitte aus anderen Quellen herangezogen werden müssen, um gewisse Voraussetzungen deutlich zu beleuchten, macht eine Strukturierung – die auch in Analyse und Werturteil nur sporadisch verfolgt wird – zu einem fragwürdigen Unterfangen. Dennoch sollen die Betrachtungen über die Voraussetzungen am allgemeineren Ansätzen und durch Eingrenzung sich dem Spezifischeren nähern.

Dass sich die Voraussetzungen Teils auf die Beschaffenheit ästhetischer Urteile beziehen, Teils die Methode reflektieren und die Frage der Begründbarkeit erörtern, kommt es zu häufigen Wechseln des Blickpunktes.

In **II.3.** soll der Versuch einer **„Zusammenführung der Voraussetzungen“** unternommen werden, welche die isolierten Aspekte zu einem abstrakteren Bild des ästhetischen Urteils bei Dahlhaus synthetisieren wird.

Die Zusammenführung kann ein durchaus schlüssiges Bild der Denkweise des Musikästhetikers Carl Dahlhaus über die Beschaffenheit und Struktur ästhetischer Urteile liefern.

Geht es bei den „Voraussetzungen“ zunächst um die Bestimmung der Urteilsform und implizit um die Frage, worauf sich die Begründung der Urteile beziehen sollte, so geht es bei den „Kriterien“ **II.4.** um die Erkundung und Kritik der spezifischen Urteilsgründe, sprich Urteilkriterien selbst. Bei diesen spezifischen Urteilkriterien folgen wir den einzelnen Abschnitten von Analyse und Werturteil, mit dem Ziel, die musikästhetischen Implikationen aufzuzeigen, somit Einblick in die ästhetische Sichtweise auf musikalische Kunstwerke von Dahlhaus am besonderen Beispiel zu gewinnen.

II Dahlhaus' Reflexion ästhetischer Urteile über Musik.

1 Allgemeines

Bei Betrachtung des ästhetik-theoretischen Umfeldes der sechziger und siebziger Jahre, muss sich Dahlhaus, falls er am ästhetischen Urteil festhalten möchte, ähnlich wie beim Werkbegriff als Kategorie, gegen verschiedene Strömungen behaupten. Die sich in einer Soziologisierung bzw. im Umkehrschluss in einer strikten Psychologisierung ästhetischer Reflexion manifestieren. Diese beiden „Schulen“ führen im Extrem zu einer zentralen Kontroverse über die Sinnhaftigkeit geschichtlicher Implikationen im ästhetischen Reflexionsprozess. Auf der einen Seite wird der geschichtlichen Einordnung und kontextualen Verortung die tragende Rolle einer sinnvollen ästhetischen Kritik musikalischer Phänomene zugesprochen¹²¹; auf der anderen Seite steht eine, zumindest postulierte, Beschränkung auf die, ausschließlich aus der Musik ergreifbaren, Rückschlüsse, bzw. im Extrem auf die psychologisch oder wahrnehmungstheoretisch ergründbare Wirkung der musikalischen Erscheinungen¹²².

Doch beide Wege, die entweder die Geschichtlichkeit von Werken in den Fokus bringen, oder sie vernachlässigen, dürften den Dialektiker Dahlhaus nicht zufrieden stellen.¹²³ In Folge dessen wird anderen Voraussetzungen auch die Frage nach der Art und Weise der Einbeziehung der geschichtlichen Situation von musikalischen Werken zu ergründen sein.

Es kann allerdings vorweggenommen werden, dass für Dahlhaus keiner der für sich absoluten Denkmodelle, in ihrer Ausschließlichkeit ohne Verknüpfung und Relativierung, im Sinne einer dialektischen Verschmelzung - die ihre jeweiligen Defizite zu Gunsten ihrer Vorteile im Zusammenschluss aufhebt - Ziel führend sein können.

¹²¹Vergleiche hierzu: I. S.592 (Ästhetik und Musikästhetik).

¹²²Siehe hierzu: I. S.524 (Musikästhetik)

¹²³Zu dem Problem des geschichtlichen Kontexts liefert Dahlhaus in seinem Beitrag „Das Problem der „höheren Kritik““ ein sehr treffendes Diktum: „So wenig die extremen Ausprägungen des New Criticism, die zur Geschichtsblindheit tendieren, ein Modell adäquater Kunstkritik darstellen, so triftig waren die Einwände [...] gegen die Auflösung von Kunstwerken in Dokumente von Geschichtsprozessen [...]“ S.12. Leider ist dieser interessante Text in die Gesammelten Schriften nicht aufgenommen worden. Ein durchaus bedauernder Mangel.

2 Voraussetzungen

Doch nun zu den Voraussetzungen des ästhetischen Urteils über Musik im Einzelnen, die wir im Folgenden nacheinander betrachten werden.

A. (*Subjektiv contra Objektiv, Werturteil und Sachurteil*)

Die wohl erste, und wissenschaftsgeschichtlich auch schillerndste, Frage ist die nach der Subjektivität und im Gegenzug nach einer möglichen Objektivität von Urteilen überhaupt, in unserem Fall spezifischer von ästhetischen Urteilen. Ergo kann eine über die Voraussetzungen reflektierende Untersuchung an diesem Punkt ansetzen.

Zu fragen hernach ist, ob ästhetische Urteile objektiv sein können, eine Frage, an deren Beantwortung das gesamte Projekt einer wissenschaftlich fundierten Betrachtung von musikalischen Werturteilen scheitern könnte.

So sieht sich Dahlhaus angesichts des, in seinen Augen, tendenziös gepflegten „Gemeinplatzes“, dass „[...] ästhetische Urteile „subjektiv und *nichts sonst* seien [...]“¹²⁴, unter Zugzwang, und bemüht sich um eine differenzierte Sichtweise, die zugleich aufzuzeigen gezwungen ist, dass eine Objektivität in ästhetischen Urteilen unter bestimmten Prämissen durchaus gegeben sei.

Ergo muss die Frage lauten: unter *welchen Umständen* die Objektivität von ästhetischen Urteilen möglich ist. Zugleich betont er, dass „[...]einen Begriff von „Objektivität“ zu formulieren, der den Voraussetzungen, auf denen ästhetische Urteile beruhen [...]“¹²⁵ gerecht werden kann, sich als durchaus schwieriges Unterfangen gebärden wird.

Doch welches Argument spricht für eine bloße Subjektivität des ästhetischen Urteils, und wie kann man es widerlegen?

Bevor aber ein näherer Blick auf diese Frage geworfen werden kann, muss, um Dahlhaus' Argumentation nachvollziehen zu können, sein Objektivitätsbegriff in der Musik erläutert werden.

Dies geschieht in drei Schritten.

1. Die Vorstellung, dass wahre Objektivität nur durch das Ausschalten oder Verweigern jeglicher 'Selbstheit' gelingen mag, schließt Dahlhaus aus.

¹²⁴II. S.12 (Analyse und Werturteil)

¹²⁵Ebenda. S.13.

Die „rigorose Selbstverleugnung“ die eine solche Objektivität voraussetze ist in seinen Augen fragwürdig, nicht zuletzt durch die These, dass „[...] Gefühlsurteile den Ausgangspunkt für die Entdeckung rationaler Urteilsgründe bilden.“¹²⁶ Diesem kann man leicht folgen, ist die Vorstellung, ein Subjekt sei in der Lage seine Subjektivität aufzugeben, sich sozusagen von seinen subjektiven Momenten zielgerichtet zu befreien, stets ein utopisches Postulat, dessen Sinn fragwürdig sein kann; denn „[...]Objektivität entsteht nicht dadurch, daß der Urteilende sich selbst vergißt und auslöscht, sonder durch die Anstrengung, zwischen dem ästhetischen Gegenstand und dem, was das Subjekt von sich aus mitbringt zu vermitteln.“¹²⁷

2. Soweit man Objektivität als „Intersubjektivität“ begreift – die soziologische Bestimmung – ist ihr Rechtsanspruch als Instanz triftig, aber geschichtlichen Veränderungen unterworfen, denn gleich wie die Voraussetzungen der einzelnen Subjekte sich im Wandel befinden, so kann ihre Eignung „über einen Sachverhalt sinnvoll zu Urteilen“ auch unter bestimmten Umständen zweifelhaft sein.¹²⁸ Dies sei insbesondere dann der Fall, wenn sie zu einer „Intersubjektivität der Eingeweihten“¹²⁹ mutiert, ein Fall, der unter den bestimmten Bedingungen einer Musik-Kultur durchaus denkbar ist.

3. Von zentraler Bedeutung ist, dass Dahlhaus „Objektivität“ mit den Eigenschaften eines Postulats versieht. Auf diese Weise ist sie keine absolut bestimmbare Eigenschaft und in der Musik folglich verschiedenen Färbungen und Abstufungen unterworfen; je nachdem in welchem Maße das Postulat erfüllt wird.¹³⁰ Auch scheinbar objektive Momente oder Eigenschaften von Musik entpuppen sich bei näherer Betrachtung als „intentional“ - wie im Kapitel über den Werkbegriff zu genüge demonstriert wurde.

Was dieser Objektivitätsbegriff im Grunde zum Ausdruck bringt, ist, dass, zumindest in der Musik, ein strenger naturwissenschaftlicher Objektivitätsanspruch, schon durch die Natur der Materie, also durch die zugrunde liegende „Intentionalität“ gewisser Momente nicht adäquat ist, und zugunsten eines flexibleren Begriffes aufgegeben werden muss. Eine

¹²⁶Ebenda.

¹²⁷Ebenda S.13

¹²⁸Siehe II. S.13 (Analyse und Werturteil)

¹²⁹Ebenda.

¹³⁰Siehe ebenda S.14.

Denkweise, welche Begriffe und Kategorien stets im Kontext ihrer Funktion begreift; ein wiederkehrendes Prinzip in Dahlhaus' Argumentationen, dem man den Vorwurf einer gewissen Beliebigkeit vorwerfen könnte.

Die Notwendigkeit einer derartigen Bestimmung von „Objektivität“ in Urteilen leuchtet aber ein, mag die Frage nach der Subjektivität und einer möglichen Objektivität ästhetischer Urteile auch hierdurch noch nicht beantwortet oder zu genüge präzisiert sein.

Lehnt Dahlhaus demgemäß einen „rigorosen Objektivitätsbegriff“ in der Musik zugunsten einer abgestuften Idee von „Sachlichkeit“ ab, so kann er folglich auch bei Urteilen von einer *mehr oder minder* erfüllten Objektivität sprechen; denn „[...]daß ein ästhetisches Urteil in geringerem Maße objektiv ist als die Bestimmung einer Tonhöhe, ist unleugbar [...]“¹³¹. Was ihnen aber gemein ist, ist das sie „Merkmale des Gegenstandes“¹³² sind oder auf sie zielen, auch wenn diese „nur“ intentional, jene scheinbar zweifelsfrei „real“ seien.

Kehren wir nun zur Frage zurück, wie eine *Objektivität als Postulat*, beim ästhetischen Urteil möglich erscheint und welches Argument für eine bloße Subjektivität des ästhetischen Urteils spricht, und wie es unter den gegebenen Prämissen widerlegbar ist.

Zunächst könnte angenommen werden, dass ein ästhetisches Urteil im engeren Sinne ein Gefühlsurteil *ist*¹³³. Denn es mag - angesichts landläufiger Vorurteile über ein Urteil das Geschmacks -, so Dahlhaus, der Eindruck entstehen, dass „Argumente, die sich auf Sachverhalte stützen [...] das Gefühlsurteil nicht fundieren, sondern bloß illustrieren“¹³⁴, demzufolge einen Zusatz darstellen oder bloß den Schein einer Rationalität vorgaukeln. Ein Vorwurf, der sich auf die Vorstellung stützt, dass sich das ästhetische Werturteil im Gefühlsurteil erschöpfe.

Dieser Vorwurf sei aber nur dann aufrecht zu erhalten, wenn man aus dem Postulat - welches Dahlhaus nicht anzweifelt -, dass ein Gefühlsurteil den Urgrund, ergo die psychologische Voraussetzung für die Entdeckung rationaler

131Ebenda.

132Ebenda.

133Siehe ebenda.

134Ebenda.

Gründe bildet¹³⁵, folgert, dass das *Gefühlsurteil selbst* zur Legitimation herangezogen wird.¹³⁶ Geht man aber die fatale Konsequenz, nämlich den Zirkel, dass im Grunde das Gefühlsurteil selbst, durch eine „pseudologische Verkleidung des Irrationalen“¹³⁷ über seine Triftigkeit entscheide, nicht mit, kann in dieser Weise Platz für eine mögliche Objektivität der Legitimation, sprich des Sachurteils, geschaffen werden.

Dahlhaus betont hernach, dass „[...] die Entstehung, die Genesis eines ästhetischen Urteils von dessen Legitimation unterschieden werden“¹³⁸ muss, wodurch die Thesen, das ästhetische Urteile in Gefühlsurteilen begründet seien, zugleich aber auch Objektiv sein können, nebeneinander Bestand haben können; gewissermaßen als zwei Seiten, oder zwei Schritte eines Prozesses.

Die Annahme, dass Gefühlsurteile bloß subjektiv sind, und Sachurteile bloß objektiv, ist in Dahlhaus' Augen aber auch ein Missverständnis. Denn, obwohl man zwischen Genesis und Legitimation des ästhetischen Urteils unterscheiden muss, bedarf es der Ergründung der Beziehung, in der sie zueinander stehen.

Ästhetische Urteile sind in Bezug auf ihre subjektive und objektive Komponente hybrid. Sie changieren zwischen dem „Ersten Eindruck“ und dessen Rechtfertigung, die in sich zurück schlägt auf die impliziten Voraussetzungen des Gefühlsurteils, in denen „[...] frühere musikalische Erfahrungen und Einsichten aufbewahrt [sind], ohne explizit zu Bewußtsein zu kommen.“¹³⁹ Diese dialektische Verschränkung, dass das Gefühlsurteil in sich objektive Voraussetzungen trägt, auf die sie sich stützt, die durch Reflexion zu Tage gefördert werden müssen, zugleich dieser erste „Eindruck“ die Grundlage (den Anstoß), somit eine Antizipation der Legitimation, also der Reflexion, selbst bildet, ist der Kern dieser Denkweise; dessen Konsequenz nur sein kann, dass Gefühlsurteile ohne Sachgehalt leer sind und Bemühungen um Sachlichkeit ohne ein Gefühlsurteil, von dessen Substanz sie zehren, blind seien.¹⁴⁰

Unterscheidet man folglich zwischen erstens der primär subjektiven Genesis des ästhetischen Urteils und seiner primär objektiven Legitimation in Form eines

¹³⁵Siehe ebenda S.13.

¹³⁶Vergleiche ebenda.

¹³⁷Ebenda S.12.

¹³⁸II. S.12 (Analyse und Werturteil)

¹³⁹II. S.12 (Analyse und Werturteil)

¹⁴⁰Siehe ebenda S.13.

Sachurteils, statuiert aber zugleich, dass zwischen diesen beiden Momenten eine dialektische Beziehung gegeben sei, und setzt einen Objektivitätsbegriff voraus, der sich gegen eine solche Durchdringung nicht per se verschließt, dann ist die These von der bloßen Subjektivität von musikalischen Werturteilen nicht mehr haltbar.

„Nichts berechtigt dazu, sich über die Gegenstandsbezogenheit des ästhetischen Urteils hinwegzusetzen und einzig physikalisch faßbare Merkmale [...] als objektiv gelten zu lassen: die Ästhetik muß und darf vielmehr davon ausgehen, daß sie objektiv nennt, was sich in der Subjekt-Objekt-Beziehung am Gegenstand als dessen Eigenschaft zeigt.“¹⁴¹

Zugleich muss auch der Hinweis Beachtung finden, dass die Idee, dass sich Werturteile aus Sachurteilen zwingend ableiten lassen, angezweifelt werden sollte. In Dahlhaus' Essay „Wertkriterien“ lesen wir sogar: „Werturteile sind *niemals* aus Sachurteilen *zwingen ableitbar*“¹⁴²; aber Werturteile, „[...] auch die scheinbar unverfänglichen [...]“¹⁴³ müssen sich, so in „Analyse und Werturteil“, „[...]um nicht haltlos zu sein, [...] auf Sachurteile *stützen*, die dem Gegenstand, *mindestens im Groben*, adäquat sind.“¹⁴⁴

Dieses und das folgende Zitat können vortrefflich als Bindeglied zwischen diesen Überlegungen und den nun folgenden Gedanken über die Analyse fungieren. In ihnen wird nämlich die Verschränkung deutlich, die ästhetische Urteile, Sachurteile und die Methode der Werkanalyse (falls man vom Paradigma des Werkbegriffs ausgeht) nicht voneinander trennbar macht.

„Ästhetische Urteile [...] sind durch Sachurteile fundiert, die ihrerseits von den analytischen Methoden abhängig sind, in denen sich die musikalische Anschauungsform einer Zeit dokumentiert. Und umgekehrt sind analytische Verfahren, auch die scheinbar vorurteilslos deskriptiven, an ästhetische Voraussetzungen gebunden.“¹⁴⁵

Hier wird neben der zentralen Rolle der Analyse für ästhetische Urteile auch wieder die geschichtliche Komponente deutlich, die bei Dahlhaus immer mit zu

141II. S.85 (Wertkriterien)

142II. S.86 (Wertkriterien)

143II. S.14 (Analyse und Werturteil)

144II. S.14 (Analyse und Werturteil)

145II. S.15 (Analyse und Werturteil)

denken ist. Diese geschichtliche Dimension besagt, dass Methoden wie die Analyse oder Kategorien, auf die sich solche Methoden stützen, stets geschichtliche Phänomene sind, die entsprechend auch auf ihre Veränderlichkeit hin untersucht werden müssen.

B. (*Analyse, Theorie und Sachurteil*)

Analyse, die vorangesetzte oder implizite Methode des ästhetischen Sachurteils über ein ästhetisches Objekt, muss hernach selbst einer Kritik unterzogen werden, die neben der Verknüpfung zwischen Urteil und Analyse auch auf die Voraussetzungen der Analyse selbst bezogen sein muss.

Um die Veränderlichkeit dieser Voraussetzungen zu belegen, zieht Dahlhaus zwei geschichtliche Beispiele heran¹⁴⁶, in denen deutlich wird, dass, je nachdem welche ästhetische Dogmen in der Methode walteten, die Ergebnisse bisweilen zu Verzerrung musikalischer Sachverhalte tendierten und zu entgegengesetzten Feststellungen führten. So können Analysen, abhängig von ihrem theoretischen Hinterbau, also dem Ergebnishorizont, auf welches die Sachurteile ausgerichtet sind, Gegebenheiten eines Werkes unterschiedlich deuten.¹⁴⁷ Vielleicht mag diese Erläuterung etwas pedantisch wirken, da sie scheinbar einen Allgemeinplatz zu untermauern versucht, doch für das Folgende ist es von äußerster Wichtigkeit, klar zu stellen, dass Analysen und Theorie sich gegenseitig beeinflussen; denn auf jener Annahme basiert Dahlhaus' Bestimmung des Begriffes der musikalischen Analyse.

Diese Bestimmung geht davon aus, dass Theorie und Analyse in divergierenden Beziehungen zueinander stehen, wenn Theorie sowohl die Voraussetzung, aber auch das Ziel und Resultat musikalischer Analyse sein kann.¹⁴⁸ „Und so mag es gerechtfertigt sein, daß ein Versuch, den Begriff der musikalischen Analyse genauer zu bestimmen, von deren Verhältnis zu Theorie ausgeht.“¹⁴⁹

Das Verhältnis bestimmt Dahlhaus in mehrfachen Schritten, die, hier im

¹⁴⁶Siehe II. S.15 (Analyse und Werturteil): Dahlhaus bezieht sich auf Christoph Koch und Adolf Bernhard Marx.

¹⁴⁷Hierzu ebenda: „Während Koch thematische Gegensätze zu bloßen Modifikationen herabzustimmen versuchte, tendierte Marx gerade umgekehrt dazu, Ausweitungen oder Episoden übertrieben als Kontraste zu erklären.“

¹⁴⁸Siehe ebenda S.16

¹⁴⁹Ebenda.

Einzelnen nach zu zeichnen, zu weit vom Ziel dieses Kapitels wegführen würde. Im Grunde geht es ihm um folgende Differenzierung:

Ist eine Analyse als „Abstraktion“ ergo ein „Mittel“, um als Exempel für eine Theorie zu fungieren, behandelt sie ein Werk als Dokument. Mit diesem Dokument lässt sich durch eine „partielle“ Analyse, die ein spezifisches Moment oder eine besondere Charakteristik des ästhetischen Objektes als Beispiel, oder wissenschaftlich gesehen als Beweis für eine theoretische Einsicht benutzt, eine Theorie verifizieren. Umgekehrt kann eine Analyse natürlich auch als vorangehendes Experiment betrachtet werden, aus dessen Schlüssen eine Theorie gebildet werden könne.¹⁵⁰ Beide Wege, so Dahlhaus, zielen in erster Linie nicht auf ein ästhetisches Urteil über ein individuelles Werk.

Hingegen kann Analyse auch aus dem Anspruch heraus betrieben werden, nicht ein äußeres theoretisches Moment zu belegen, sondern im Gegenteil ein Werk als Ganzes zu durchdringen und zu begreifen. In diesem Fall „[...] kann auch umgekehrt Theorie ein Mittel der Analyse sein.“¹⁵¹ Solche Analysen sind Methoden, die individualisierend verfahren, demzufolge mit Hilfe von Theorie bemüht sind, die inneren Zusammenhänge eines „Einzelnen“ und „Individuellen“ Werkes *möglichst* „umfassend“ in Begriffe zu fassen. Nicht aber aus dem Individuellen auf Abstraktes zu schließen.

Wie Dahlhaus hierzu in „Ästhetik und Musikästhetik“ formuliert, bedarf es der Theorie, also u. a. einer Einsicht in die „Normen und Kriterien“ der „Gattungs- und Formtradition“ aus der das Werk stammt, um sich mit der Hilfe dieses „Gerüsts“ zur „Individualität des Werkes“ vorzutasten.¹⁵²

„Die Analyse eines musikalischen Werkes besteht, sofern sie sich nicht in „Buchstaben“ erschöpft, in der Entdeckung und Explikation eines Formprinzips, das den inneren Zusammenhalt oder Teile verbürgt und zugleich darüber entscheidet, welche Strukturmerkmale als wesentlich gelten sollen und welche nicht.“¹⁵³

Eine „musikalische Analysemethode, die sich an den bloßen „Buchstaben“ des Textes klammert“ oder umgekehrt den Versuch unternimmt, ein Werk um jeden Preis in das Korsett der Formenlehre zu zwängen, ist in Dahlhaus' Augen

¹⁵⁰Siehe hierzu II. S.16 u. 17. (Analyse und Werturteil)

¹⁵¹Ebenda S.16.

¹⁵²I. S.603 (Ästhetik und Musikästhetik).

¹⁵³IV S.620 (Zur Ästhetik der Werkanalyse)

genauso verfehlt, „[...] wie eine „Kommunikationstheorie“, die [das Werk] zur Reizstruktur degradiert[...].“¹⁵⁴

Womit die Berücksichtigung der geschichtlichen Situation von dem „ästhetischen Objekt“ impliziert ist; denn, wie Dahlhaus anderenorts formuliert, sei die Identität – die durch Analyse erfasst werden soll - „[...] in der Kontinuität einer Überlieferung begründet, die von der Entstehungszeit des Werkes bis zur Gegenwart reicht.“¹⁵⁵ Eine Kritik, die sich der Traditionen, aus denen die einzelnen musikalischen Werke entstammen, verschließt oder sie nicht ergründet, „[...]verfängt sich in Reaktionsformen, die inadäquat sind.“¹⁵⁶

Sinnvolle Analysen zielen demzufolge entweder auf die Entdeckung innerer Zusammenhänge oder auf die Demonstration äußerer Thesen.¹⁵⁷ Wenn sie auf innere Zusammenhänge bezogen sind, ist ihre Funktion bei einem ästhetischen Urteil bzw. Werturteil einleuchtend; eine solche „Analyse in ästhetischer Absicht“¹⁵⁸ kann durchaus als Methode des bereits oben als Notwendigkeit erklärten „Sachurteils“ gelten.

Zugleich ist auch deutlich geworden, dass, in Dahlhaus' Sichtweise, die Analyse durch ihre Abhängigkeit von der angewandten Methode und der zu Grunde gelegten theoretischen Voraussetzungen dem geschichtlichen Wandel unterworfen ist.

Sind aber die Methoden der Analyse durch geschichtliche Modifizierungen der angeknüpften Theorie und des Erwartungshorizonts nicht Zeit enthoben, paradigmatisch und die Objektivität dieser Sachurteile bloß ein Postulat, müssen die ästhetischen Urteilsformen - deren Legitimationen sich auf ein eben solches Sachurteil stützten – nicht zuletzt unter dem Gesichtspunkt der Geschichtlichkeit untersucht werden.

C. (Funktionales, Ästhetisches und Historisierendes Urteil; eine Eingrenzung)

Das ästhetische Urteil, wie es Dahlhaus vorschwebt, muss eingegrenzt werden, eine logische Konsequenz aus dessen keinesfalls immer und überall gleichen

154Ebenda.

155VIII. S.266. (Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionskritik).

156Ebenda.

157Siehe ebenda S.17.

158Ebenda.

Voraussetzungen. Mit dieser Eingrenzung gehen natürlich auch Abgrenzungen gegenüber, durch Dahlhaus als inadäquat empfundenen oder erkannten, Methoden einher.

Soweit man annimmt, dass das „ästhetische Urteil“ unter den oben beschriebenen Voraussetzungen ein geschichtliches Phänomen ist, ist es nur unter bestimmten Gegebenheiten denkbar. Diese Gegebenheiten sind subsumierbar unter dem Ideal des „emphatischen Werkbegriffs“ einerseits und der „Idee des musikalischen Schönen“¹⁵⁹ anderseits.

Allerdings stößt die „Idee des Schönen“ und ihre geschichtlich variierenden Bestimmungsversuche auf größte Schwierigkeiten und intrinsische Widersprüche. „Der Begriff darf [...] nicht zu eng gefaßt werden [...]“¹⁶⁰, vielmehr scheint es für Dahlhaus sinnvoll, diesen weit gespannten dialektisch verwobenen Begriff im Kontext des Kunstcharakters von Musik zu sehen. Dies heißt, dass ein ästhetisches Urteil über die Teilhabe eines musikalischen Werkes an der Idee des Schönen, im Grunde mit dem Urteil darüber gleichzusetzen sei, ob ein musikalisches Werk „[...] Kunst im Sinne des klassisch-romantischen Kunstbegriffs [emphatischer Werkbegriff?] ist oder nicht [...]“¹⁶¹.

Dabei darf diese Formulierung nicht zu dem Irrtum führen, Dahlhaus wolle die Bestimmungsgründe die auf das „Kunstwerk“ angewendet werden, um die Idee des Schönen systematisch versammeln wollen, oder gar postulieren, sie daraus ableiten zu können. Ästhetische Ideen bilden kein hierarchisches System, sie sind heterogen und stehen unreduzierbar nebeneinander.¹⁶²

„[...] Es wäre kaum eine Übertreibung, wenn man behaupten würde, daß die Kategorie des Schönen im 19. Jahrhundert die gleiche Funktion erfüllte, die im 20. dem Begriff des Kunstcharakters zugefallen ist.“¹⁶³

Ist der Begriff des ästhetischen Urteils ein geschichtliches, demnach eine veränderliche Kategorie, so sieht Dahlhaus in „Analyse und Werturteil“ die

159II. S.18 (Analyse und Werturteil)

160Ebenda.

161Ebenda S.19. ; Zur Charakterisierung des ästhetischen Urteils als Kunsturteil siehe auch: V S.755 (Zur Kritik des Ästhetischen Urteils. Über Liszts Prometheus)

162Vergleiche hierzu I. S.522 (Musikästhetik)

163Ebenda.

Notwendigkeit gegeben, das ästhetische Urteil von anderen Urteilsformen zu unterscheiden, die sich auf Musik in musikhistorischen Kontexten beziehen, welche sich dem Ideal des Werkbegriffs und seiner Implikationen bzw. Folgen verschließen oder verschlossen. So sei für die Epochen der sogenannten „Alten Musik“ - in diesen übergreifenden Epochen-Bezeichnungen sieht Dahlhaus eine „rohe Etikettierung“ – das „funktionale Urteil“, für die „Neue Musik“, das „historisierende Urteil“ charakteristisch.¹⁶⁴

1. Funktionales Urteil.

Die Bezeichnung dieser geschichtlichen Urteilsform über Musik erklärt sich nahezu intuitiv. Denn wie es der Begriff schon andeutet, handelt es sich bei derartigen Urteilen primär um eine Wertung über die Angemessenheit der Musik an ihre Funktion. Doch zugleich bedarf das funktionale Urteil einer tiefen Betrachtung; insbesondere, da der Begriff der zweckgebundenen Musik im heutigen Bewusstsein durchaus vorurteilsbeladen ist.

Solche Urteile gründen sich auf der Vorstellung einer Musik die „[...] die Einheit von Gebrauchswert und Kunstcharakter [...]“¹⁶⁵ in sich trägt. Eine Vorstellung, die sich, in Abgrenzung zum modernen bisweilen pejorativ geprägtem Sammelbegriff der „Gebrauchsmusik“¹⁶⁶, auf den „Kunstbegriff des Mittelalters und der frühen Neuzeit“ zurückführen lässt: dem Begriff „ars“¹⁶⁷.

Hierbei besteht Dahlhaus darauf, diesen gewichtigen Begriff nicht schlicht als „Handwerk“ zu übersetzen. Denn Handwerk und Kunst seien in ihrer Urkonfiguration, wie sie vor ihrem Auseinanderfallen begriffen worden, nicht trennbar. Unter dieser Vorstellung der vermittelten Durchdringung von Kunst und Handwerk kann das funktionale Urteil als Bewertung der Kunstfertigkeit aufgefasst werden, mit der Musik seinem Zweck gerecht wird.

Der Zweck manifestiert sich „[in einer] triftigen und zu Normen verfestigte[n] Theorie der musikalischen Gattungen“¹⁶⁸ die von den Konditionen abhängig sind, die Musik z.B. „als Begleitung einer liturgischen Handlung“¹⁶⁹

¹⁶⁴Siehe ebenda.

¹⁶⁵VIII S.221 (Plädoyer für eine romantische Kategorie)

¹⁶⁶II. S.19 (Analyse und Werturteil)

¹⁶⁷II. S.20 (Analyse und Werturteil)

¹⁶⁸Ebenda.

¹⁶⁹II. S.20 (Analyse und Werturteil)

berücksichtigen musste. Gattungen waren hernach „in Funktionen begründet“, je nach der Rolle, die Musik im spezifischen Geschehen einzunehmen hatte. In einem solchen musikgeschichtlichen Kontext konnten Gattungsnormen als Absolutheit gelten, an denen sich musikalische Werke auszurichten hatten.

Neben dem Normativ einschlägiger satztechnischer Regeln, die wiederum von der Funktion abhängig sind, lässt sich die Bestimmung des „funktionalen Urteils“ folgendermaßen zusammenfassen: „[...] Ein Urteil über das Maß, in dem ein Werk den Begriff einer Gattung erfüllte, [war] zugleich ein Urteil über die Angemessenheit an den Zweck, dem es diente [...]“¹⁷⁰ Somit erreicht Musik, im Sinne des „nüchtern aristotelischen“¹⁷¹ funktionalen Urteils, Vollkommenheit, wenn sie die „[...] Merkmale der Gattung rein ausprägt [...]“¹⁷²

2. Historisierendes Urteil

Im Gegensatz zum funktionalen Urteil wirkt der Begriff, den Dahlhaus für die charakteristische Urteilsform „Neuer Musik“ bemüht, sperriger und mag einen auf den ersten Blick in gewisse Verwirrung stürzen. Dennoch kann ein Blick zu Theodor W. Adorno - Dahlhaus selbst nimmt auf ihn Bezug – Abhilfe schaffen. Denn versteht man den bei Adorno tradierten Gebrauch der beiden Kategorien des „Stimmigen“ oder des „Authentischen“, die Dahlhaus der historisierenden Methode zu Grunde legt¹⁷³, leuchtet auch die Verbindung zur Theorie und kompositorischen Praxis der Neuen Musik ein.

So sinniert Adorno in seinen einschlägigen Schriften über die „Stimmigkeit“ des „authentischen Werkes“ als Kriterium für den Wahrheitsgehalt – mit Dahlhaus' „Ausdruck dessen [...] was „die Stunde geschichtsphilosophisch geschlagen hat“ - eines Kunstwerkes. Wenn Adorno schreibt, dass die „Objektivität [des Werkes] [...] durch die Stimmigkeit der Konfiguration verbürgt wird[...]“¹⁷⁴, zugleich „diese Objektivität [...] schließlich nichts anderes sein [kann] als der Wahrheitsgehalt[...]“¹⁷⁵, [...] im authentischen Werk [...]“¹⁷⁶, so lässt sich die

¹⁷⁰Ebenda S.21.

¹⁷¹Ebenda S.19

¹⁷²Ebenda S.21.

¹⁷³Siehe ebenda S.19.

¹⁷⁴„Ästhetische Theorie“: S.424 (Paralipomena) In diesen Fragmenten findet sich eine wunderbare Stelle, die auf kleinstem Raum den Zusammenhang „Stimmigkeit“, „authentisches Werk“ und „Wahrheitsgehalt“ deutlich macht.

¹⁷⁵„Ästhetische Theorie“: Ebenda.

¹⁷⁶Ebenda.

folgende Feststellung Dahlhaus' mühelos nachvollziehen und belegen.

Er schildert den Nexus dieser Kriterien – die man für das Verständnis des historisierenden Urteils voraussetzen muss - in bravourös kondensierter Form: „Nach [...] Adorno ist ein musikalisches Werk „stimmig“, wenn es in seiner kompositionstechnischen Zusammensetzung [- siehe Konfiguration] „authentischer“ Ausdruck dessen ist, was - metaphorisch gesprochen - „die Stunde geschichtsphilosophisch geschlagen hat“ [siehe Wahrheitsgehalt]“¹⁷⁷

Wenn Urteile über Musik diese Kriterien voraussetzen, demnach den Gehalt der Musik über den Wahrheitsgehalt bestimmen, der seinerseits eine geschichtsphilosophisch konnotierte Kategorie ist, erscheint das Etikett „historisierend“ schon sinnfälliger. Denn die „Stimmigkeit“, die in sich die dialektische Verknüpfung von Konfiguration und Wahrheitsgehalt trägt, sei eine These, die die Möglichkeit impliziere kompositionstechnische Sachverhalte als geschichtsphilosophische Zeichen lesen, bzw. dekodieren zu können.¹⁷⁸

„In der kaum greifbaren [...] Kategorie [Stimmigkeit] verbirgt sich die These, daß ein musikalisches Werk, das der geschichtsphilosophischen Forderung des Tages gerecht werde, auch ästhetisch-kompositionstechnisch gelingen müsse“¹⁷⁹.

Ein Schluss, den die Konstitution dieser Kategorien bereits impliziert und der die Schriften Adornos durchweg methodisch durchzieht.

[...]„Stimmigkeit“ [bei Adorno] erscheint als Substitut für „Sinn“[...]“¹⁸⁰, so Dahlhaus' Verdikt.

Hernach ist die Urteilsform, die wir bei Adorno antreffen, für Dahlhaus in erster Linie eine Bewertung über das Ausmaß dessen, wie und wann ein Werk über sich hinaus weist, zugleich dieses *Außen* in seiner *inneren* Konfiguration er“scheinen“ lässt, folglich dem geschichtlichen Kontext seiner Außenwelt in einem spezifischen geschichtlichen Zeitrahmen durch gegenseitige Mittelbarkeit gerecht werden kann:

„Entscheidend sei nichts anderes, als daß ein musikalisches Gebilde, unbekümmert um ästhetische Stimmigkeit, als triftiger und drastischer Ausdruck des geschichtlichen Augenblicks erscheint, dessen Bedeutung

177II. S.19 (Analyse und Werturteil).

178Vergleiche Ebenda.

179VIII S.256 (Über Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik)

180Ebenda.

*es in Töne faßt und in dessen Kontext es zu wirken versucht.*¹⁸¹

Solche Urteile aber, und Dahlhaus' Skepsis zieht sich durch sein gesamtes Schaffen, zielten nur im geringen Maße auf das ästhetische Gebilde, von denen sie ausgehen, als auf das Korrelat des musikalischen Moments im Zustand der Gesellschaft im ganzen¹⁸², würden aber gerade dadurch dem individuellen, isolierten und geschlossenen Werk nicht gerecht.

Wie wir schon an anderen Stellen lesen konnten, wirft Dahlhaus dieser Methode - die den Gehalt von Musik ausschließlich *anhand* und nicht auch *mit* seinem geschichtlichen Kontext bewertet - mit großer Beharrlichkeit vor, Musik bloß als Dokument, als zeitgebundenes Beweisstück oder Artefakt einer sozio-historischen Geisteskonstellation, erfassen zu wollen:

*„Die dokumentarische Wahrnehmung [...] ist das Zeichen eines in den Alltag eingedrungenen Historismus; das historische Bewußtsein besetzt den Platz, aus dem das ästhetische verdrängt wurde.“*¹⁸³

Es bedarf keiner großen Verrenkungen seitens des Betrachters dieser Thesen über historisierendes und zuvor funktionales Urteil, um zu erkennen, dass Dahlhaus in beiden ähnlich defizitäre Züge entdeckt.

Denn, und dies kann hingegen durchaus als Simplifizierung gelten, schwebt bei beiden Urteilsformen, wenn auch strikt unterscheidbar, ein spezifischer Zweck oder ein aussermusikalisches Moment, über dem musikalischen Urteil.

Dass sich beide dem individuellen Werk gar verschließen, zumindest aber nicht auf eben diese Individualität zielen, kennzeichnet sie als jeweiliger Gegenpart der Methode des ästhetischen Urteils.

Diese Abgrenzung des Ästhetischen Urteils in „Analyse und Werturteil“, dem wir hier mehr oder minder linear folgen, war aus verschiedenen Gründen notwendig. Erstens kann dadurch das ästhetische Urteil mit einer nahezu hegelianischen Geste durch Dahlhaus geschichtlich eingegrenzt werden. Zweitens zeigt die Abgrenzung deutlich die Aspekte auf, die in ihrer extremen Ausprägung die theoretischen Grenzen eines, für Dahlhaus funktionsfähigen

181VIII S.252 (Probleme der Kompositionskritik)

182Hierzu siehe auch S. 15 (Das Problem der „höheren Kritik“)

183VIII S.76 (Vom Missbrauch der Wissenschaft)

musikästhetisch, begründeten Urteils zu Tage fördern.

Dass die Abgrenzung auch gut dazu taugt, das ästhetische Urteil durch Pejorisieren der beiden anderen, von Dahlhaus postulierten und beschriebenen, Urteilsformen, zu stärken und in seiner Triftigkeit zu untermauern, soll nicht geleugnet werden. Dahlhaus' „geheimer“ Ansporn, das ästhetische Urteil zu verteidigen, lässt sich wohl am leichtesten durch die Verknüpfung der geschichtlichen Eingrenzung und Einordnung mit einer Betrachtung über die Instanzen, von denen die Urteile gefällt werden, ergründen, die er folgendermaßen andeutet:

„Die Veränderungen der Urteilsformen, der Übergang von der funktionalen [geschichtlich das erstere] zur ästhetischen und zur historisierenden Kritik [jene steht am Ende dieser geschichtlichen Einordnung], hängt zusammen mit einem Wechsel der Instanzen, von denen Urteile gefällt werden, die Bedeutung und Einfluß prä tendieren.“¹⁸⁴

Kritik über die Angemessenheit von Musik an seine Funktion wird gefällt von der Auftraggebern, die ihrerseits die zu erfüllenden Konditionen prägen. Die Defizite solcher Urteile erwähnt Dahlhaus nicht explizit, doch es scheint selbstverständlich zu sein, dass Urteile die von denen gefällt werden, die die Voraussetzungen der zu erfüllenden Funktion selbst festsetzen, kaum der individuellen Musik gerecht werden, bzw. gerecht werden brauchen.

Kritik „an Werken, die sich als autonome Kunst präsentieren“ ist hingegen die Aufgabe einer projizierten oder realen Öffentlichkeit. „[...]Der Kritiker erscheint in der Epoche der Ästhetik, mindestens der Idee nach, als Repräsentant des Publikums [...]“¹⁸⁵, der falls er sich in Kritik übt, dem einzelnen individuellen Werk – unter der Idee des emphatischen Werkbegriffs und seiner Implikationen – widmen möchte; des Werkes wegen.

Die historisierende Kritik des 20. Jahrhunderts – jene die in Dahlhaus' Augen dem *Anschein* nach die ästhetische Abzulösen droht – ist „[...] gezwungen das Moment des Professionellen hervorzukehren [...]“¹⁸⁶.

Denn eine Kritik, die sich bemüht ein Werk als Dokument auf den „[...]

¹⁸⁴II. S.22 (Analyse und Werturteil).

¹⁸⁵Ebenda.

¹⁸⁶Ebenda.

Entwicklungsstand der kompositorischen Methoden und des musikalischen Denkens zu analysieren [...]“¹⁸⁷ ist per se genötigt eine „Sondersprache“ und „technologisch“ anmutende Abhandlungen zu bemühen, die den Personenkreis, welche hierzu noch Zugang hat, einschränken.

Solche Kritik, sei aber in das Dilemma geraten „[...] sich entweder über die Natur ihres Gegenstandes hinwegzusetzen oder so esoterisch zu werden wie die Werke, über die sie spricht.“¹⁸⁸

Diese Argumentation pointiert, durch seine implizite Kritik am historisierenden Urteil und das Aufzeigen der Ohnmacht des funktionalen Urteils durch die Bindung an einen überlebten geschichtlichen Kontext, die Überlegenheit des ästhetischen Urteils.

D. (Ästhetik und Rezeptionsforschung)

Eine weitere Abgrenzung ist in „Analyse und Werturteil“ für Dahlhaus offenbar notwendig, um das ästhetische Urteilen über musikalische Werke, gegen methodologische Einwände zu immunisieren, bzw. zumindest zu schützen.¹⁸⁹

„Skeptiker, die an der Möglichkeit eines objektiven, in der Sache begründeten ästhetischen Urteils hartnäckig anzweifeln, setzen andererseits [...]manchmal ein ungebrochenes Vertrauen in die Aussichten einer „voraussetzungslos“ empirischen Untersuchung der Rezeption von Musik.“¹⁹⁰

Doch die Methode der so genannten „Rezeptionsforschung“, krankt, nach Dahlhaus, an seinen eigenen Voraussetzungen, denn „der Schein der „Voraussetzungslosigkeit“ sei eine Täuschung. Ihr könne eine Methode nicht gerecht werden, die sich auf die Gleichsetzung und Quantifizierung mehr oder minder begründeter Urteile stützt, die ihrerseits auf verschiedenen gegebenen Rezeptions- und Urteils-Voraussetzungen des Hörers basieren.

„Die Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit musikalischer Wahrnehmung ist [...] vom Stand der Einsicht in die Struktur von Musik abhängig“, denn, wie wir an

¹⁸⁷Ebenda.

¹⁸⁸II. S.22 (Analyse und Werturteil).

¹⁸⁹Da diese Betrachtungen für die Konstitution eines schlüssigen Bildes vom ästhetischen Urteil und den adäquaten Voraussetzungen nicht übermäßig ertragreich sind, beschränken wir uns auf eine kürzere Anmerkung. Dieses scheint auch deswegen sinnvoll, da das Postulat der Kürze und Prägnanz in den vorigen Abschnitten, wegen der Natur der Sache, nicht immer eingehalten werden konnte.

¹⁹⁰II. S.30 (Analyse und Werturteil).

anderer Stelle bereits erläutert haben, ist in einer, durch den emphatischen Werkbegriff konstituierte Kunstmusiktradition, die ästhetische Würdigung von Musik nur durch eine „kategoriale Formung“ möglich, die jedoch einen spezifisch „qualifizierten Hörer“¹⁹¹ voraussetzt.¹⁹²

Die Methode, die sich primär um die Erkundung der Reaktion des einzelnen Hörers auf Musik stützt, zugleich aber ästhetische Begründung oder Verwurzelung ablehnt, werde deshalb dem Kunstwerk nicht gerecht. Sie endet für Dahlhaus in der Registratur von Meinungen.¹⁹³ Ihr Mangel an Begründung oder Legitimation lässt die Rezeptionsforschung als defizitär erscheinen; dadurch sei sie für das, durch Analyse fundierte, ästhetische Urteil kein Konkurrenz oder gar Ersatz.

Implizit wird durch das Aufzeigen der Mängel der Rezeptionsforschung als Urteilsverfahren, hier auch erneut eine zentrale Voraussetzung ästhetischer Urteile betont: Die Vorstellung, dass Kunstmusik, folglich auch die Urteile über sie nur für eine durch bestimmte Traditionen und Konventionen des Schaffens und Hörens geprägte Gruppe von Subjekten möglich ist, also nur unter spezifischen geschichtlichen Gegebenheiten. Denn Kunstwerke sind als intentionaler Gegenstand für ein Subjekt gegeben, eines das adäquater Wahrnehmung fähig ist.

An der Idee der „Gruppennormen“ als ästhetische Kategorie kommt man unter diesen Prämissen nicht vorbei.

Zu diesem Terminus hat Dahlhaus aber eine durchaus zwiespältige Beziehung, denn formuliert er einerseits, „[...] daß ein Geschmacksurteil in der Regel weder individuell geprägt noch ausschließlich von der Sache selbst diktiert, sondern in einer Gruppennorm oder -konvention begründet ist“¹⁹⁴, verwehrt er sich andererseits gegen die These, dass ästhetische Urteile ausschließlich in „Gruppennormen“ begründet seien.¹⁹⁵

Wenn man Geschmacksurteil im engeren Sinne und ästhetisches Urteil nicht per definitionem gleichsetzt, sondern ihre Beziehung aufzeigt, demzufolge

191II. S.30 (Analyse und Werturteil).

192An solchen Stellen wird eine gewisse Problematik der Dahlhaus'schen Musikästhetik stets deutlich zu Tage gefördert.

193Siehe ebenda S.31.

194II S.112 (Sind musikalische Werturteile begründbar)

195Siehe II. S.15 (Analyse und Werturteil).

differenziert zwischen verschiedenen Arten der ästhetischen Argumentation, widersprechen sich diese Aussagen nicht.

E. (*Ästhetisches Urteil als Kunsturteil, Geschmacksurteil und Echtheitsurteil; eine Differenzierung*)

Wie soeben deutlich wurde, ist es an der Zeit, über Dahlhaus' Verständnis der verschiedenen ästhetischen Argumentationsarten zu sprechen. Haben wir schon darüber geschrieben, welche Urteilsarten sich vom ästhetischen Urteil unterscheiden, so sollen jetzt die unterschiedlichen Ausprägungen der ästhetischen Argumentation selbst betrachtet werden. Denn eine greifende Kritik, im Sinne einer Auseinanderlegung, muss neben den allgemeineren Voraussetzungen auch in die internen Differenzen, auf Verschiedenes zielender, Urteile eintauchen. Diese allgemeinen Voraussetzungen ins Spezifischere setzen, bedeutet hier auch, durch das Differenzieren verschiedener Arten solcher Urteile, die Frage nach dem Maß der Objektivität bzw. Rationalität, die Urteile unter spezifischen Umständen erlangen können - Objektivität als Postulat – zu eruieren.

Die Unterscheidung zwischen drei Arten ästhetischer Argumentation, die Dahlhaus im gleichnamigen Essay¹⁹⁶ vorschlägt, muss als eine Etikettierung begriffen werden, die nicht den Anspruch erhebt, eine Terminologie zu fixieren. Dennoch ist es sinnvoll, sich anhand dieser Begriffe dem Problem zu nähern. Dabei wird es auch zu gewissen Rückgriffen zu Kant kommen, zu dessen Rezeption durch Dahlhaus wir noch an anderer Stelle dieser Arbeit einige Anmerkungen machen. Es kann ohnehin vieles bei Dahlhaus ohne das Mitschwingen Kant'scher Ideen nicht recht nachvollzogen werden, wie sich bei der Frage nach der kategorialen Formung im „Werkbegriff“ - Kapitel dieser Arbeit schon zeigte.

Als erstes zum Kunsturteil.

1.

„Mit dem Begriff des Kunsturteils ist zunächst und in erster Instanz nichts anderes gemeint, als das Einverständnis darüber, ob ein musikalisches Gebilde

196II. S.94 (Arten ästhetischer Argumentation)

[...] „Kunst“ oder „Nicht-Kunst“ ist.“¹⁹⁷ Diese kurz und bündige Feststellung bedarf einiger Erläuterungen, zumal nicht per se einleuchtet, inwieweit ein Kunsturteil von einem anders gearteten ästhetischen Argumentationen zu unterscheiden ist.

Das ästhetische Urteil figuriert zwar bei Dahlhaus durch und durch als Kunsturteil, was aber nicht impliziert, dass ästhetische *Argumentation* nicht auch auf anderes zielen könne.

Dass ein Kunsturteil, ein Urteil über die Frage ob ein musikalisches Gebilde Kunst oder Nicht-Kunst sei, von der Behauptung, „[...] daß es [das musikalische Gebilde] als attraktiv oder abstoßend empfunden werde, prinzipiell unabhängig ist“, postuliert Dahlhaus, mit Berufung auf gewisse musikpsychologische Experimente, auf die er nicht näher eingehen möchte.¹⁹⁸ Dieses Postulat ist erstens ein einschlägiger Anhaltspunkt für die vorgeschlagene Differenzierung unterschiedlicher ästhetischer Argumentationsarten, zugleich aber auch Ausgangspunkt einer Untersuchung, dessen Ziel sein soll, den Unterschied der Urteilsformen aufzuzeigen. Die Trennung zwischen Kunst- und Geschmacksurteil spielt bei Dahlhaus eine sehr wichtige Rolle.

Kunsturteile sind in Dahlhaus' Augen argumentativ bestimmbar, das heißt, dass sie sich auf Prämissen stützen können, die durch Rationalität der Gründe für alle nach geprüft werden können. Diese rationalen Gründe sind u.a. bestimmbar als fußend in einer „ästhetisch-historischen Dialektik“¹⁹⁹, worunter Dahlhaus, beispielhaft, das Verhältnis eines musikalischen Phänomens zu dessen kompositionsgeschichtlichen Prämissen versteht. Ist hernach eine bestimmte Musik eine „zwingende Konsequenz“²⁰⁰ jener Prämissen, d.h. stringent durch sie legitimierbar, hat sie „kompositionsgeschichtliche Berechtigung“²⁰¹; also kann argumentativ, durch Rekurs auf eben jene Prämissen, ein positives Kunsturteil gefällt werden. Dabei fungiert die „kompositionsgeschichtliche Berechtigung“ als tragendes Argument. Diese ästhetische Argumentation seinerseits kann sich jedoch von dem

197Ebenda S.95.

198Auf die Trennung zwischen Kunsturteil und Geschmacksurteil hat Dahlhaus vielerorts referiert; Sie kann auf Kant zurückgeführt werden, wie in „Musikästhetik“ bereits deutlich wird. I S.473ff. (Musikästhetik).

Siehe hierzu auch den „Exkurs über Kant“.

199II. S.96 (Arten ästhetischer Argumentation)

200Ebenda.

201Ebenda.

Geschmacksurteil über das gleiche Phänomen unterscheiden.²⁰²

2.

Sind demnach Kunsturteile argumentativ, zeigt sich bei Geschmacksurteilen eine Problematik, die auf ihre vermeidliche bloße Subjektivität zurückzuführen ist.

Doch wenn man Kant heranziehe, also die Idee vom „subjektiv Allgemeinen“²⁰³, könne „[...]ein begründeter Anspruch auf Rationalität[...]“²⁰⁴ erhoben werden. Aber, „de[n] „sensus communis“²⁰⁵ von dem Kant in der *Kritik der Urteilskraft* [sic] sprach und in dem er den Anspruch von Geschmacksurteilen, „subjektiv allgemein“ zu gelten, verwurzelt glaubte [...]“ betrachtet Dahlhaus als ein Ziel, ein Ideal, dem man durch „unablässige Anstrengung“ einer ästhetischen Kommunikation nachzukommen versucht. Jene Objektivität oder Rationalität ist, nach Dahlhaus - der hier aber auf den tatsächlichen Kern der Kant'schen Theorie nicht referiert – Kant umdeutend, als Postulat begreifbar. Dieses Postulat kann mehr oder minder erfüllt werden.

„Die Gründe, mit denen man operiert [...]“²⁰⁶, um Geschmacksurteile zu legitimieren, „[...] sollen nicht etwa demonstrieren, was ästhetisch „der Fall ist“, sondern die Funktion erfüllen, eine „Evidenz“ herbeizuführen [...].“²⁰⁷. Folglich ist Dahlhaus' „Geschmacksurteil“, sofern es auf Konsens zielt, „[...] ein bloßes Evidenzurteil [...]“²⁰⁸, welches nicht durch schlüssige Argumentation stringent nachweisbar sei, auch nicht zu sein braucht, wie das Kunsturteil, sondern sich „[...] lediglich durch Hinweise herbeiführen [...]“²⁰⁹ lasse.

Für Dahlhaus kann aber dieses Urteil unter einem bestimmten Blickwinkel

202 Was Dahlhaus anhand des Beispiels belegt, dass ein positives Kunsturteil über „elektronische Musik“, also ein Urteil, was sie als Kunst anerkennt, mit einem negativen Geschmacksurteil koexistiert.

203Ebenda. / Anmerkung: Bei Kant „Kritik der Urteilskraft“ S.23f: „subjektive Allgemeingültigkeit, d.i. der ästhetischen, die auf keinem Begriffe beruht,“ [S.26] „welches zugleich als für jedermann gültig betrachtet werden könne.“ (Es ist zu bedauern, dass Dahlhaus seinen Lesern bisweilen die Fundstellen seiner Zitate vorenthält. So bedarf es recht umfangreicher Nachforschungen um auf seine entsprechenden Argumente zu reflektieren) {Zur Paginierung siehe Literaturverzeichnis}

204Ebenda.

205Siehe hierzu auch Kant: „Kritik der Urteilskraft“ S.156: „Unter dem *sensus communis* aber muss man die Idee eine gemeinschaftlichen Sinnes, d.i. Eines Beurteilungsvermögens verstehen, welches in seiner Reflexion auf die Vorstellungsart jedes anderen in Gedanken (a priori) Rücksicht nimmt.“

206II. S.97 (Arten ästhetischer Argumentation)

207Ebenda.

208Ebenda S.98.

209Ebenda.

dennoch Rationalität beanspruchen, - zumindest aber ein bestimmtes Maß an postulierter Objektivität. Denn die Rationalität des Geschmacksurteils ist begründet in ihrem ebensolchen Anspruch; vornehmlich aber auch in der „Richtung [des ästhetischen Dialogs] auf [ein] Ziel“²¹⁰, „[...]zu dem sich die ästhetischen „Evidenzen“²¹¹, die im unablässigem Diskurs über Kunstwerke erreicht werden, gewissermaßen wie Mittel zu einem Zweck verhalten.“ Dieses Ziel, auf diese Weise wagen wir diese dunkle Stelle zu deuten, ist durchaus erkennbar in der Sphäre des „intentionalen Gegenstandes“, im „subjektiv Allgemeinen“ als Zuhandenheit einer spezifischen Gruppe.

3.

Der wohl am meisten prekäre Typus des musikalischen Urteils ist „das Urteil darüber, ob musikalische Expressivität „echt oder „unecht“ sei“²¹², oder anders gesprochen die Frage nach der „Authentizität musikalischer Werke“²¹³. Ein Gebiet, das spätestens nach Adorno in einer ästhetischen Theorie als vermient gelten muss, was Dahlhaus im Übrigen auch selbst zugesteht.

Doch könnte man durchaus fragen, ob die Probleme, die insbesondere durch die Okkupation dieses Feldes durch eine unreflektierte Populärästhetik unausweichlich scheinen, nicht dennoch würdig, sind auch unter dem Gesichtspunkt einer möglichen Rationalität solcher Urteile reflektiert zu werden. Dahlhaus scheint, und dies ist nicht unverwunderlich, eine eben solche entdecken zu können. Allerdings nur unter ganz spezifischen Bedingungen, die sich subsumieren lassen unter der These, dass man den „sensus communis“ Immanuel Kants auch bei Echtheitsurteilen über Musik postulieren könne.

Voraussetzung hierfür ist die strikte Trennung zwischen „Subjekt“ eines musikalischen Werkes als ästhetisches Subjekt, sprich der intrinsischen „Musikalischen Expressivität“ und dem Subjekt, „das hinter dem Werk steht“, sprich die Privatperson des Komponisten oder des Interpreten.²¹⁴

„So wenig aber Echtheit als psychologische Kategorie – und als Rechtfertigung für biographische Neugier – aufgefaßt werden darf, so

210Ebenda.

211II. S.98 (Arten ästhetischer Argumentation)

212Ebenda S.99

213Ebenda. S.100.

214Siehe Ebenda S.99f.

*verfehlt wäre es andererseits, den Begriff als ästhetisches Kriterium [...] preiszugeben.*²¹⁵

Der Anspruch, solche Urteile über die Authentizität des Ausdruckscharakters zu fällen, impliziert folglich erstens, eine „Indifferenz“, „[...]gegenüber der Existenz oder Nicht-Existenz privater Gefühle, die in die Konzeption eines Werkes eingeflossen sind[...]“²¹⁶, zweitens die Fähigkeit, sich „über musikalische Expressivität ohne Berücksichtigung der eigenen, zufälligen psychischen Verfassung [...]“²¹⁷ zu verständigen. Dahlhaus skizziert dieses Urteilen mit der Annahme, dass es z.B. möglich sei, „intersubjektiv“²¹⁸ und „ohne Beimischung irrationaler Momente“²¹⁹ „einen Trauermarsch als solchen zu erkennen“²²⁰, ohne selbst traurig gestimmt zu sein, oder, und dies fasst das vorhin Gesagte in sich, ohne zu glauben, dadurch eine Aussage über das Subjekt des Komponisten getroffen zu haben.

Ein solches Urteil, sei, auch wenn es sich mit Gefühlen und deren Ausdruck auseinandersetzt, durchaus potentiell rational. Im Grunde treffen wir hier auf einen analogen Fall wie bei dem Geschmacksurteil.

(In „Analyse und Werturteil“ trifft man auch den Begriff des „Echten“ hingegen als „ästhetisch-moralischer“ Mischbegriff, der da unter anderen Voraussetzungen „[...]unabhängig von den Abstufungen und Umfärbungen seiner Bedeutung, [als] eine konservative und insgeheim polemische Kategorie“²²¹ denunziert wird.)

Aus diesen Unterscheidungen wird neben anderen Spezifizierungen eines deutlich: Begründung musikalischer Urteile, unabhängig von ihrer Zielsetzung, beziehen sich entweder argumentativ oder evidenziell auf die Sachurteile anhand des ästhetischen Gegenstandes, erlangen dadurch einen Anspruch auf Objektivität. Diese Objektivität mag auch abgestuft und von Fall zu Fall mehr oder minder erfüllbar sein.

Doch eines darf bei aller Differenzierung nicht vergessen werden; das ästhetische Urteil ist in „Analyse und Werturteil“ eine Instanz, die primär die

215Ebenda S.100.

216Ebenda.

217Ebenda.

218Ebenda.

219Ebenda.

220Ebenda.

221 II. S.26 (Analyse und Werturteil).

Aufgabe erfüllt zu entscheiden, „[...]ob ein musikalisches Gebilde Kunst ist oder nicht [...]“²²². Wonach das Kunsturteil als die explizite Ausprägung des ästhetischen Urteils gelten muss.

„Das Geschmacksurteil [...] muss [zumindest nach Kant, aber dieser Unterscheidung folgt Dahlhaus] vom Kunsturteil, der Kritik an Kunstwerken unterschieden werden.“²²³ Das Kunsturteil aber ist das ästhetische Urteil.

Gewisse Widersprüchlichkeiten scheinen hier nicht vermeidbar zu sein. Doch fällt es leichter, hier ein Verständnis herbeizuführen, wenn man zwischen dem Idiom „ästhetisches Urteil“ und dem Begriff ästhetische Argumentation unterscheidet.

Was hier primär gezeigt werden sollte, ist, dass ästhetische Urteile als Kunsturteile argumentativ begründbar sind, andere Urteilsformen, wie das Geschmacksurteil, hingegen nur Evidenzurteile sind, was aber nichts an ihrer möglichen Rationalität ändert.

F. (Ästhetisches Urteil und Geschichtlichkeit des Werkes und der Kriterien)

Dass Urteile über Musik auch auf die Geschichtlichkeit der Werke Rücksicht zu nehmen haben, wurde in mehreren Abschnitten schon angedeutet, oder formuliert. Doch es ist sinnvoll, hier kurz noch einmal darauf hinzuweisen, dass eine ernst zunehmende musikalische Kritik, nach Dahlhaus, nicht verzichten kann, auf Kategorien wie „Neu und Epigonal“ einzugehen.²²⁴

„Die Idee eines ästhetischen Urteils, das von der Entstehungszeit der Werke abstrahiert, ist [...] utopisch im schlechten Sinne; ein Zerrbild des Urteils sub specie aeternitatis.“²²⁵

(Anmerkung zum „Neuen“²²⁶:

Der Begriff des Neuen muss neben dem „chronologischen“ Sinne auch als „qualitative“ Kategorie aufgefasst werden.²²⁷

Unter diesem Gesichtspunkt kann Musik als neu gelten, wenn es einen Bruch

222 Ebenda S.24

223 Ebenda.

224 Siehe ebenda S.27.

225 Ebenda.

226 Vergleiche hierzu auch die Abhandlung über „'Neue Musik' als historische Kategorie“ VIII S.22ff.

227 Siehe ebenda.

mit der Kontinuität der Tradition vollzieht, oder zu vollziehen scheint – dies impliziert Assoziationen der Gewaltbarkeit -; oder dem Anspruch der Aktualität gerecht wird, spricht wenn es „geschichtsphilosophisch „an der Zeit ist“; oder schließlich wenn ihre Wirkung über die Gegenwart der Aktualität, in retrospektiver Anschauung, hinaus zu reichen scheint, somit seinen geschichtlichen Kontext perforiert.²²⁸⁾

(Anmerkung zum „Epigonalen“

Als Gegenpart kann der Begriff des „Epigontum[s] [gesehen werden als ein] [...] suspekt gewordene[r] Traditionalismus“²²⁹ Doch diese Kategorie darf nicht mit dem Etikett, etwas sei veraltet gleichgesetzt werden. Für Dahlhaus schließt nämlich die Vorstellung des „Epigonalen“ das Moment in sich, „geschichtlich folgenlos zu sein“, hingegen das Veraltet-Sein bloß die Feststellung in sich berge, dass etwas aus dem Blickpunkt der Geschichte verdrängt, oder in seiner Bedeutung scheinbar überlebt worden sei.²³⁰

Epigonales ist stets abhängig von kanonischen Vorbildern, demnach Ergebnis „[...]aus [einem] Enthusiasmus für musikalische Vergangenheit [...]“²³¹ entsprungener Restaurationsversuche, wodurch es in eine denkbar vertrackte Beziehung mit dem Historismus tritt. Denn einerseits scheint durch die „[...]Historisierung der musikalischen Praxis [...]“²³² Epigontum ins überflüssige abzuleiten, andererseits „[...]stützen Historismus und Epigontum sich gegenseitig und greifen ineinander“²³³.)

Aus diesen beiden Anmerkungen wird deutlich, dass ästhetische Kriterien, wie z. B. das des „Epigonalen“, ihrerseits auch geschichtlichen Abhängigkeiten unterliegen. Sie müssen in ihrer Reichweite begrenzt und historisiert werden. Denn ein Urteil, Musik sei epigonal, ist nur dann triftig, wenn die Musik über die sie gefällt wird, unter spezifischen geschichtlichen Bedingungen entstanden ist, die ein solches Urteil rechtfertigen. Eine solche Bedingung wäre z.B. der

228 Vergleiche ebenda f.

229 II. S.28 (Analyse und Werturteil).

230 Vergleiche II. S.29 (Analyse und Werturteil).

231 Ebenda.

232 Ebenda.

233 Ebenda.

Historismus, zu dem die Idee des „Epigonalen“ in Beziehung steht und ohne die es nicht vorstellbar wäre. Historismus seinerseits ist aber auch ein geschichtlich begrenztes Phänomen, ein Phänomen das nicht hinter das 19. Jahrhundert zurückreicht.

„Die Prinzipien ästhetischen Urteilens sind, nicht anders als die Werke selbst, von der Epoche geprägt, aus der sie stammen: sie tragen deren Signatur.“²³⁴

3 Zusammenführung der Voraussetzungen

Nach der Betrachtung der, bis hier angeführten, Voraussetzungen des ästhetischen Urteils können wir fragen, was man für Schlüsse über die Urteilsform und den Umgang mit den Urteilsgründen bei Dahlhaus ziehen kann. Eine solche Zusammenführung kann selbstverständlich nicht unter dem Anspruch einer Theoriebildung geschehen; man kann resümieren. Prämisse einer möglichen Objektivität ästhetischer Urteile ist zunächst Dahlhaus' spezifische Vorstellung einer musikalischen Objektivität, die man als eine graduelle postulierte apostrophieren kann. Unter dieser Prämisse muss auch seine Trennung in Wert- und Sachurteil gedacht werden, dessen spezifische Beziehung wird bereits eingehend erläutert haben. Sachurteile sind nicht unabhängig von der zugrunde gelegten Theorie, Werturteile nicht unabhängig von Sachurteilen; beide zielen auf und sind verwickelt mit der ästhetischen Frage, ob ein analysierbarer ästhetischer Gegenstand, von dem sie ausgehen und auf den sie zurückfallen, Kunst oder Nicht-Kunst sei. Dabei darf ein Urteil nur von ästhetischem, also immanentem, Charakter sein. Wenngleich auch die Urteilsgründe, die zugrunde gelegt werden, historischer Reflexion bedürfen, um als Kriterien Geltung zu beanspruchen, so darf dennoch ästhetisches und sozialgeschichtliches Interesse nicht miteinander vermengt werden. Spricht Dahlhaus auch von unterschiedlichen ästhetischen Argumentationen, so ist das ästhetische Urteil ein Kunsturteil im emphatischen Sinne. Das, wie sich in den einzelnen Blickwinkeln betrachteten Aspekten, wie es in diesem Kapitel geschieht und geschehen ist, objektiv als Bindeglied zwischen Subjekt und Gegenstand dialektisch verwirklicht und eben nicht aus vorgeschriebenen Normen, sondern aus stetig reflektierten Kriterien heraus entwickelt.

4 Kriterien

234 I. S.524 (Musikästhetik)

Nachdem wir nun die Voraussetzungen, also die Beschaffenheit und die Prämissen des ästhetischen Urteils betrachtet haben, sollen nun die Urteilsgründe, also die Kriterien, näher in Augenschein genommen werden.

Ästhetische Kriterien bei Dahlhaus werden stets historisiert betrachtet, hernach immer auch mit Hinblick auf ihre geschichtliche Begrenztheit und wechselnde Anwendbarkeit. Sie sind, „[...]selten isolierbar, ohne an Relevanz und Farbe einzubüßen [...]“²³⁵, und erreichen ihre Wirkung erst in den spezifischen „Argumentationszusammenhängen“, „[...] in denen sie sich gegenseitig ergänzen stützen einschränken und durchkreuzen“²³⁶; „die Kriterien, die einem ästhetischen Urteil zugrunde liegen, bilden [...], nicht eine Summe, sondern eine Konfiguration.“²³⁷ Dies ist eine Konsequenz aus der Vorstellung, dass ästhetische Urteile vielmehr auf dem Zusammenklang der Sachurteile über ein individuelles Werk beruhen, somit sich durch Analyse und ästhetische Argumentation am Werk selbst fundieren, und nicht die bloße Subsumtion der Kunstwerke unter festgesetzte Dogmen vollziehen.

Doch die Trennung zwischen Wert und Sachurteil besagt auch, dass „Ästhetische Kriterien [...] niemals, weder einzeln noch im Zusammenhang, eine *genügende* Stütze für ein Urteil über ein musikalisches Werk [bilden]“²³⁸ Denn ein Versuch, musikalische Kritik streng kausal aus Rationalem heraus zu fundieren, müsste scheitern oder, wie Dahlhaus es nennt, „[...]ins sektiererisch Verstiegene geraten[...]“²³⁹, - wie bereits deutlich wurde.

Sind Kriterien nur bedingt absolut bestimmbar, oder isoliert zu analysieren, bemüht sich Dahlhaus dennoch in „Analyse und Werturteil“ um eine Würdigung einzelner Aspekte.

Es erscheint sinnvoll, hier den einzelnen Abschnitten explizit zu folgen, und auf ihre zentralen Aussagen zu referieren. Dabei soll auch der Blick für die ästhetischen Implikationen geschärft werden, die ihrerseits viel über Dahlhaus' musikästhetisches Denken verraten.

A. (Das „schlecht Komponierte“ und die Trivialmusik)

235 II. S.34 (Analyse und Werturteil).

236 Ebenda.

237 II. S.90 (Wertkriterien)

238 Ebenda.

239 II. S.34 (Analyse und Werturteil).

Die Frage nach der ästhetischen Bedeutsamkeit von musikalischen Werken, also ein Urteil, welches darauf zielt, zu bestimmen, ob Musik Kunst oder nicht Kunst sei, kommt an dem Kriterium des „schlecht“ und im Gegenzug „gut“ „Komponierten“ nicht vorbei. Doch muss dieses Kriterium in seiner ganzen Spannweite betrachtet und folglich auch historisch eingegrenzt, und auf mögliche Missverständnisse hin untersucht werden.

Das wohl größte Missverständnis, auf das Dahlhaus hinweist, ist die Vorstellung, dass ästhetische Bedeutsamkeit stets ein Sachurteil impliziere, die ein Werk als „gut komponiert“ erkennt und dass „ästhetische Miserabilität“ sich per se durch das Urteil, etwas sei „schlecht komponiert“, begründen lasse. Wohl kann Trivialmusik, oder „niedere Musik“, die auf seinen Kunstcharakter hin fragwürdig ist, durchaus kompositionstechnisch makellos wirken, zugleich aber „[...] brauche ein Werk, um als bedeutend gerühmt zu werden, nicht immer „gut komponiert“ zu sein.“²⁴⁰

Allerdings ist diese Ambiguität oder Vertracktheit nur unter den geschichtlichen Veränderungen zu verstehen, die diese Kategorie durchschritten hat, denn „[...] der Begriff des „gut komponierten“ bedeutet [...] nicht zu allen Zeiten das gleiche, und gerade im 19. Jahrhundert geriet er ins Verworrene und Vage.“²⁴¹

Das Kriterium des „gut komponierten“ ist gleichsam mit der graduellen Auflösung verfestigter kompositionstechnischer Normen - „[...] insbesondere unter Vorstellung eines unablässigen Fortschritts, den eine Avantgarde repräsentiert [...]“²⁴²- in komplexe Schwierigkeiten geraten.

Wenn Dahlhaus somit folgert, dass „der paradoxe Begriff der individuellen Norm – das Postulat, daß ein Werk an nichts als an seinem eigenen, impliziten Maß zu messen sei – eine Aufhebung der Kategorie des „gut komponierten“ im überlieferten Sinne [...]“²⁴³ bedeute, muss die Frage gestellt werden, inwieweit dieses Kriterium noch unter diesen geschichtlichen Prämissen denkbar ist: - Wenn der Begriff des „gut komponierten“ einerseits „an erstarrten Normen haftet“, demzufolge sich geschichtlich überlebt, andererseits sich aber so sehr verzeitlicht, dass es bloß als „Synonym“ für die aktuellen „kompositionstechnischen Methoden der jeweiligen Avantgarde“ gebraucht

240 Ebenda S.35.

241 Ebenda.

242 II. S.36 (Analyse und Werturteil).

243 Ebenda.

werden kann.

„Kann eine von der Tradition emanzipierte Musik, obwohl sie sich dem überlieferten Regelkodex entzieht, dennoch in einem kompositionstechnisch greifbaren Sinne „gut komponiert“ sein und nicht nur in dem geschichtsphilosophisch vagen, daß sie an der Spitze der Entwicklung steht oder zu stehen scheint?“²⁴⁴

Für Dahlhaus lässt sich diese Frage nur dann beantworten, wenn man bei den Kriterien, auf die sich ästhetische Urteile stützen, primär vom individuellen Werk ausgeht, also das Urteil sich nicht von einer erhabenen Höhe aus durch Anwendung eines Kriteriums auf das ästhetische Objekt legitimiert, sondern quasi eine dialektisch vermittelte umgekehrte Denkbewegung angestrebt wird. Das heißt, dass Kriterien ihrerseits vom individuellen geschichtlichen Kontext des Werkes abhängen, zugleich, und dies ist wohl noch wichtiger, dass das Sachurteil, mit dem das Kriterium verknüpft ist, primär aus einer auf das Verstehen des individuellen Werkes zielenden Analyse heraus gefällt werden muss, also von den intrinsischen Gegebenheiten auszugehen hat. Nicht das Werk muss, vereinfacht gesagt, zum Urteil geführt werden, sondern das Urteil muss sich bemühen, zum Werk zu gelangen.

Geht man diesen Denkweg, ist deutlich, dass auch Musik, die gegen die etablierten Regeln des „gut komponierten“ verstößt, dennoch in einem revidierten Sinne unter dem Begriff des „emphatischen Werkbegriffs“, der auf die Intentionalität und Verstehbarkeit referiert, als „gut komponiert“ gelten kann, soweit die individuelle Gegebenheit des Werkes den kompositionstechnischen Makel durch Geschlossenheit, also durch stilistische Avanciertheit und kompositionstechnischen Konnex legitimiert.²⁴⁵

Dies besagt, dass bei einem bestimmten Werk, die Analyse zu Tage fördern kann, dass „[...] Abweichungen von den überlieferten Normen nicht als isolierte Durchdringung des Gewohnten wirken, sondern untereinander so eng zusammenhängen, daß sie gleichsam ein System bilden“²⁴⁶, somit im Sachurteil durchaus eine „technische Unanfechtbarkeit“ statutierbar ist.

„Und umgekehrt ist es ein Kriterium, das musikalisch Schlechten, oder

244 Ebenda.

245 Siehe II. S.37 (Analyse und Werturteil).

246 Ebenda.

Mißlungenen, daß die Abweichung vom kompositionstechnischen Regelkodex, einen Rückfall bedeuten und daß sie zusammenhanglose Details sind, die als zufällige Risse im Gewebe wirken.²⁴⁷

Eine Vorstellung, die ihrerseits nur unter der Prämisse der „Geschlossenheit“ nachvollziehbar ist.

Zu fragen ist aber, inwieweit hier nicht gewisse Widersprüche zu Tage treten. Man sollte im Blick haben, dass der Denkweg, Kategorien zu historisieren und sie zugleich nicht vom Argumentationsweg zu abstrahieren, impliziert, dass sie vom individuellen Kontext des Werkes abhängig sind. Ergo kann die Prämisse der „Geschlossenheit“ eben nur in einer entsprechenden geschichtlichen Umgebung erfüllt werden, hingegen auf der anderen Seite das kompositionstechnische Regelwerk, oder die Normen, ihrerseits auch nur geschichtlich begrenzt Geltung haben.

Der ästhetischen Argumentation kommt bei Dahlhaus nun mal stets die Aufgabe zu, zwischen Kriterien und der geschichtlichen Situation des ästhetischen Objekts dialektisch zu vermitteln und die Sachurteile - auf die sich das ästhetische stützt - anhand und aus der Analyse heraus zu legitimieren.

B. (Beziehungsreichtum)

Das eben Aufgezeigte stellte bereits einen Zusammenhang zum Kriterium des „Beziehungsreichtums“ (siehe Geschlossenheit) her, dem nun hier näher auf den Grund gegangen werden soll.

Dahlhaus stellt am Anfang dieses Abschnitts unmissverständlich klar, dass für ihn an dem Paradigma, „[...]daß Musik ein Zusammenhang zwischen Tönen sei [...]“²⁴⁸, anders geartete Versuche in seinem zeitgenössischem Umfeld - wie „der Dadaismus John Cages“²⁴⁹ - nichts ändern, diesen „Gemeinplatz“²⁵⁰ in seinen Augen „eher illustrieren als aufheben“²⁵¹.

Zugleich dürfte auch nicht weiter verwundern, wenn er festhält, dass „Beziehungsreichtum im ästhetisch relevanten Sinne [...] nichts Allgemeines,

247 Ebenda.

248 II. S.38 (Analyse und Werturteil).

249 Siehe ebenda.

250 Siehe ebenda.

251 Siehe ebenda.

Verfestigtes, sondern der besondere Zusammenhang in einem einzelnen Werk²⁵² sei, ein Diktum, dass vortrefflich als Beweisstück für das zuvor Beschriebene (siehe den vorherigen Abschnitt) gelten kann und sich mit der Einschränkung perfekt zusammenfügt, dass Sachurteile über „musikalischen Beziehungsreichtum“ erst durch Analysen und Interpretationen fundiert werden, die ihrerseits bekanntermaßen von „[...] geschichtlich veränderlichen Prinzipien ausgehen, von Prinzipien, die man akzeptieren oder verwerfen kann.“²⁵³

Dahlhaus weist hier allerdings auf die Gefahr eines Zirkels hin, denn soweit man annimmt, dass „das ästhetische Urteil vom Sachurteil abhängig [ist], dass seinerseits eine ästhetische Entscheidung – über die Triftigkeit oder Untriftigkeit der Voraussetzungen, von denen die Analysen getragen werden – einschließt“, bleibt die Frage offen, unter welchen Bedingungen ein musikalischer Zusammenhang „[...]sowohl real als auch ästhetisch relevant[...]“²⁵⁴ sei.

Es gibt für Dahlhaus allerdings Bedingungen, die erfüllt werden *müssen*.

Die erste Bedingung für einen einschlägigen „musikalischen Zusammenhang“ ist das „Postulat der Prägnanz“²⁵⁵, also die Notwendigkeit einer ausreichenden Charakteristik, durch die melodischen Gestalten übereinstimmen; die zweite Bedingung kann als „Konsequenz“ bezeichnet werden, die nichts anderes besagt, dass motivische Verknüpfungen in ausreichender Häufung und sinnhafter Bedeutung für die Struktur des Werkes auffindbar sind; drittens muss eine ausreichende Rechtfertigung der „motivischen Arbeit“ gegeben sein, die sich aus einer Notwendigkeit in Hinblick auf den, durch die melodischen Charaktere gestifteten, Komplikationsgrad ergibt.

Bedingungen, die ihrerseits auf den Anspruch der Musik, „verstanden“ zu werden, bezogen werden könnten. Wonach „musikalischer Zusammenhang“, so unsere Annahme, in Dahlhaus' Augen dann Relevanz besäße, wenn sie als „intentionaler Gegenstand“ selbst auf das Entdecken dieser Zusammenhänge ziele, zumindest die Möglichkeit der Entdeckung dieser Zusammenhänge impliziere. Wodurch die Bedingungen dieses Kriteriums wiederum auf das individuelle Werk zurückgeworfen werden, hernach vom Werk und dessen Anspruch und Kontext abhängen.

252Ebenda.

253Ebenda.

254Ebenda S.38f.

255 Siehe II. S.39 (Analyse und Werturteil).

Soviel zum Beziehungsreichtum, auch wenn dieses Thema wohl genügend Raum für eine eigene Untersuchung bieten würde.

C (*Differenzierung und Integration*)

Mit dem Kriterium des Beziehungsreichtums hängt die Frage nach der Differenzierung und Integration prinzipiell zusammen, reflektieren beide auf das Maß des Zusammenhanges bzw. der Vielfältigkeit und ihrer gegenseitigen Vermittlung.

Differenzierung und Integration sind im Kontext der Ästhetik als Kriterium durchaus unter dem Postulat des Prinzips des Ausgleichs beider einleuchtend. Analog zum Organismusmodell der Biologie beruht dieser Gedanke, auf der Erkenntnis, dass sich „[...] vielfältigere Unterscheidungen der Teile eines Ganzen und deren engerer funktionaler Zusammenschluss, zwei Seiten der gleichen Entwicklung sind, daß sie ineinander greifen und sich ergänzen [...]“²⁵⁶ Ist aber dieses Modell in der Biologie als empirisches Phänomen greifbar, so muss diese Vorstellung falls es ästhetisches Kriterium sein soll, als Postulat begriffen werden, eines, dass zugleich in seiner Geltung nicht uneingeschränkt ist, denn „[...]es scheint [sogar] als versage in manchen Epochen die biologische Analogie[...]“²⁵⁷

Doch können Integration und Differenzierung als Kriterium auch getrennt betrachtet werden.

Unter Integration versteht Dahlhaus vornehmlich den, in der Geschichte der europäischen Musik mehr oder minder erfüllten, aber stetig wachsenden, Anspruch, verschiedenste Aspekte und Momente des musikalischen Phänomens aus ihrer akzidentiellen Isolation zu entheben und zu einem Teilmoment der Komposition werden zu lassen.²⁵⁸ Somit werden Aspekte wie z. B. die Dynamik in die „[...]Komposition integriert [...]: als Teilmoment, dessen wechselnde Beziehungen zur Melodik, Rhythmik und Harmonik Gegenstand eines kompositorischen Kalküls sind, der sich auf die Form im Ganzen richtet.“²⁵⁹

Bei der Differenzierung als ästhetisches Kriterium unterscheidet Dahlhaus

256 Ebenda S.41.

257 Ebenda.

258 Siehe ebenda S.42.

259 Ebenda.

zwischen 1. der materialen 2. der funktionalen und 3. der relationalen, denen wir uns hier kurz im Einzelnen widmen, denn es wird sich zeigen, dass sie von divergierender ästhetischer Relevanz sind, sprich nicht alle gleich gut als ästhetisches Kriterium geeignet scheinen.

1.

Die materiale Differenzierung bezeichnet Dahlhaus als ein oberflächliches Kriterium, welches Aussagen über das erreichte Maß an Vielfalt des musikalischen Vokabulars, in Form von Material, im herkömmlichen Sinne trifft. Unter dem Programm, „[...]ästhetische Urteile durch musikalische Formkritik zu begründen [...]“²⁶⁰, auf dessen Sinnfälligkeit hin Dahlhaus in „Analyse und Werturteil“ argumentiert, mag ein Kriterium, dass sich auf das Maß an Differenzierung des Materials stützt, recht schwach erscheinen. Es mag sogar die Frage auftauchen, in welchem Maße die Frage nach dem Material überhaupt ästhetische Relevanz bei ästhetischen Kunsturteilen habe. Aber gerade weil ästhetische Urteile in ihrer Schwerpunktsetzung sich auf das individuelle Werk durch die Sachurteile und die Methode der Analyse einlassen müssen, kann die Situation gegeben sein, dass eben das Kriterium der Materialvielfalt herangezogen werden muss, um in der Konfiguration der Kriterien andere ästhetisch und formal triftigere zu stützen und zu ergänzen, um somit bestimmte Merkmale des Werkes aufzuzeigen.

„So wenig es ausreicht, um ein ästhetisches Urteil zu fundieren, so verfehlt ist die Geringschätzung, mit der es manchmal abgetan wird [...]“²⁶¹, denn können unter Umständen, und diese sind bei zeitgenössischen musikalischen Phänomenen im Umfeld Dahlhaus' nicht selten, die Einschätzungen eines Werkes auch an einem Sachurteil über die Kriterien hängen, inwieweit Reichtum an rhythmischen Mustern, Zusammenklängen oder melodischen Tongruppierungen gegeben sei.

Doch gesteht Dahlhaus selbst zu, dass ein solches Sachurteil allzu leicht in den Verdacht geraten könne, tendenziös gefällt worden zu sein, z.B. als, unseres Erachtens, nicht eben subtiles Argument gegen eine „auftrumpfende

260 II. S.12 (Analyse und Werturteil).

261 Ebenda.

Primitivität“, gegen Dahlhaus bisweilen mit großer Hingabe polemisiert²⁶².

2.

In der funktionalen Differenzierung, durch die nicht das Material sondern „[...]metaphorisch gesprochen [...] die Syntax erweitert wird [...]“²⁶³, sieht Dahlhaus eine ästhetisch relevantere Kriterium. Diese Schwerpunktsetzung ist verständlich, wenn man beachtet, dass bei ihm vornehmlich immer noch die Form - in seinem speziellen Sinne allerdings - Angelpunkt ästhetischer Kritik sein müsse.

Folglich kommt er auch recht schnell auf den Begriff der „Funktionalen Form“, der als Etikett für den Anspruch dienen kann, dass große, bzw. größere musikalische Strukturen - wie man sie in der europäischen Musik z. B. in der Symphonik vorfindet - um nicht auseinander zu fallen durch ein System der Funktionen der Formteile zusammengefasst und zusammengehalten werden müssen, was allerdings nur durch deutliche Differenzierung der einzelnen Formteile möglich ist, die sich von einander deutlich abheben.²⁶⁴

„Und zwar ist Differenzierung die Voraussetzung der Integration“²⁶⁵

Entscheidend sei nicht die Differenzierung des thematischen und motivischen Materials, „[...] sondern der Reichtum an melodischen und rythmischen Charakteren, die eine bestimmte formale Funktion unverwechselbar ausprägen [...]“²⁶⁶.

3.

Als Drittes steht in „Analyse und Werturteil“ die „relationale“ Differenzierung, „[...] die nicht von einem einzelnen Moment des Tonsatzes, von der Harmonik, dem Rhythmus oder der Dynamik, sondern von deren Beziehungen ausgeht.“²⁶⁷

Ein Beispiel für eine derartige Differenzierung könnte eine neue Verknüpfung zwischen rythmischen und harmonischen Momenten sein „[...]als Resultat einer

262 Siehe II. S.43 (Analyse und Werturteil).

263 Ebenda.

264 Vergleiche ebenda S.44

265 Ebenda.

266 Ebenda.

267 Siehe II. S.44 (Analyse und Werturteil).

veränderten Stellung des satztechnisch Gewohnten im Takt“, wie man es von beikompositionsgeschichtlich verschiedenen Bildungen von Durchgangsdissonanzen kennt.

Die ästhetische Relevanz dieses Kriteriums sei allerdings gering. Und es ist gar anzunehmen, dass Dahlhaus es aus bloß systematischen Gründen einbezieht; um dem Anspruch des Umfassenden gerechter werden zu können.

D (Formprinzipien)

Die Methode der Analyse ist bei Dahlhaus die der Formanalyse, die – und das ist selbstverständlich - ohne Kriterien welche sich auf die Form beziehen, wohl kaum eine ausreichende Stütze für ein ästhetisches Urteil bilden könnte. Formprinzipien und ihre Anwendbarkeit sind allerdings nicht absolut und müssen auf ihren Geltungsbereich hin untersucht werden. Denn wie sich der Anspruch der Analyse im Laufe der Zeit von einer bloßen Subsumtion des Werkes unter die Formidee zu dem Versuch gewandelt hatte, die allgemeinen Schemata in der Beschreibung des Einzelfalls aufzuheben²⁶⁸ und die Schemata ihrerseits der geschichtlichen Wandlung unterworfen sind, so müssen die Fragen nach den Formprinzipien als Kriterium nicht zuletzt auch auf die geschichtlichen Wandlungen der Form und der Behandlung der Form referieren.

Es ist einleuchtend, dass Formprinzipien des achtzehnten Jahrhunderts sich nur bedingt auf Werke des neunzehnten anwenden lassen und die Idee eines verbindlichen Formschemas hatte nicht zu allen Zeiten den gleichen Anspruch auf Geltung und ästhetische Relevanz.

„Der Allgemeinbegriff oder Idealtypus einer musikalischen Form – der Sonate oder Fuge -, der im späteren 19. Jahrhundert allmählich zum Schema verblaßte und schließlich zum Etikett herunterkam, hatte um 1800 noch geschichtliche Substanz [...].“²⁶⁹

Aus dieser geschichtlichen Relativität ließe sich recht schlüssig die These ableiten, dass es prinzipiell spekulativ sei, Werke aus den unterschiedlichen Traditionen bzw. Epochen miteinander auf ihre Form hin zu vergleichen, oder gar auf diesem Vergleich fußend die Werke und die Epochen zu werten. Was

268 Vergleiche II. S.45 (Analyse und Werturteil).

269 Ebenda.

besagen könnte, dass die Formprinzipien selbst dem Verdacht der Relativität ausgesetzt sind, demnach kaum die Grundlage für ein ästhetisches Kriterium bilden könnten.

„Ob das Urteil, daß die funktional differenzierte Musik auch die ästhetisch reichere sei, bei einem Vergleich über Epochengrenzen hinweg sinnvoll oder haltlos ist, steht [...] nicht fest“, doch Dahlhaus kann durch aufzeigen der Grenzen, „[...]innerhalb derer die Unterscheidung zwischen funktional differenzierteren und undifferenzierteren Formen ein fundiertes ästhetisches Kriterium bildet[...]“²⁷⁰ dem Verdacht der Relativität entgehen. Man müsse die Formprinzipien stets voneinander abheben und sie auf ihre Charakteristik für verschiedene Epochen und Traditionen untersuchen. „[...]Formprinzipien [sind] nicht aufeinander reduzierbar[...]“²⁷¹ und müssen stets ihrem Untersuchungsgegenstand adäquat sein.

Man kann zwischen dem Reihungsprinzip, dem Fortspinnungsprinzip, dem Entwicklungsprinzip und schließlich dem Gruppierungsprinzip unterscheiden, die in ihrer jeweiligen Ausprägung divergierenden geschichtlichen Umständen unterworfen waren und bisweilen ihre ästhetische Wertigkeit veränderten.

So ist der „[...]Begriff der Reihung [zwar] dem Verdacht ausgesetzt [...] eine terminologische Maske für einen defekten Modus von musikalischer Form zu sein[...]“ - also die Problematik des Zusammenhanglosen und den Mangel an Entwicklung in sich zu tragen - kann er aber in einer spezifischen Ausprägung, wie in der Klaviermusik des frühen 18. Jahrhunderts durchaus auch Kennzeichen eines „ästhetischen Taktgefühls“²⁷², also nicht per se ein Anzeichen für Defizite, sein. Hingegen ist die Reihung wie man sie im Potpourri des 19. Jahrhunderts vorfindet, in Dahlhaus' Augen ein ästhetischer Mangel.

Dass hingegen das Prinzip der Fortspinnung und der Entwicklung unter dem Paradigma des musikalischen Zusammenhangs, auf dessen Erkundung die Formanalyse zielt²⁷³, als ein jederzeit triftiges Kriteriums gelten könnte, darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch diese Idee geschichtliche Begrenztheit besitzt. Nicht jede Musik, die auf Fortspinnung zu beruhen scheint, ist auch auf dieses Prinzip hin ausgelegt. Und das Postulat der Entwicklung

270 II. S.46 (Analyse und Werturteil).

271 Ebenda.

272 Siehe ebenda.

273 Siehe ebenda S.47.

wurde mal mehr und mal weniger erfüllt und in seinen Färbungen auch verschiedenen Schwerpunktsetzungen unterworfen. Dennoch, - für Dahlhaus sind „[...] Sätze, die auf dem Entwicklungsprinzip beruhen [...] der primäre [...] Gegenstand einer Formanalyse, deren Ziel die Entdeckung von Motivbeziehungen ist, die einem Werk inneren Zusammenhalt geben.“²⁷⁴ Wodurch allerdings, und dieser Hinweis sei gestattet, jegliche Musik, die sich nicht auf dieses Paradigma hin untersuchen lässt, aus dem Blickpunkt fällt, eine Einschränkung, die aus Überlegungen über den Werkbegriff wohl bekannt sein dürfte. Hier mag wohl eines der zentralen Knackpunkte der Dahlhaus'schen Ästhetik verborgen sein.

Das Gruppenprinzip als explizite Formidee, welches Dahlhaus noch anspricht, mag weniger bekannt sein, und sie bezieht sich unmittelbar auf die Liedform, die als ein differenzierter, quasi mit Zusammenhang versehener, Modus des Reihung gelten kann. „Gleichmäßige Periodik genügt - ohne Wiederholungen und Reprise in der Melodik -, um einem Werk Zusammenhalt [...] zu geben“²⁷⁵, „Gruppierungsformen [...] tendieren allerdings dazu in Entwicklungsformen überzugehen.“²⁷⁶

Man mag den eigentlichen Grund dieser weiteren Differenzierung der Formprinzipien auch darin sehen, dass sich Dahlhaus gegen eine in Dualismen festgefahrene Systematik richtet. Seine Methode der kritischen Reflexion fordert, aus sich heraus, dazu auf, möglichst viele Nuancen und Typen aufzudecken, die in der herkömmlichen Musikästhetik, die von festgesetzten Strukturen und Systemen ausgeht, aus dem Blickfeld gefallen sind, oder gar nicht wahrgenommen werden konnten. Eine Bemühung, die getrieben wird von dem Ansporn, den Verdacht der Erstarrung und Blindheit von der Musikästhetik abzuwenden. Dahlhaus kann und will nicht auf das Althergebrachte zurückfallen, es unreflektiert weiterführen, er muss geschichtlich wie systematisch eingrenzen und differenzieren, auch wenn am Schluss, als Ergebnis, vieles von dem, was er in Frage stellt, in seinem Denksystem weiterhin Bestand hat. Bei und mit Dahlhaus ist oft nicht das *das* sondern das *wie* zu hinterfragen.

274 II. S.47 (Analyse und Werturteil).

275 Ebenda S.48.

276 Ebenda.

E (Überleitung)

In dem Abschnitt „Analogie und Ausgleich“ spricht Dahlhaus über das ästhetische Gleichgewicht zwischen Kompliziertheit und Einfachheit. Da aber hieraus für diese Arbeit keine neuen Erkenntnisse zu gewinnen sind, lohnt sich hier kein näherer Blick. Mit der Feststellung aber, dass die dem „Analogieprinzip entgegengesetzte Instanz, das Ausgleichs oder Ökonomieprinzip, eher [...] die Verständlichkeit und den Erfolg musikalischer Werke [erkläre] als deren Rang“, kann ein guter Bogen zum Problem der Hörbarkeit gespannt werden. Ein Problem, dessen Charakter durchaus ästhetische Grundsatzfragen aufwirft. Grundsatzfragen, die uns auf die Fragestellung der *ästhetischen Erfahrung* lenkt, die im folgenden Kapitel zu behandeln sein wird.

So bemerkt Dahlhaus in „Analyse und Werurteil“:

„Die Lektüre eines Notentextes ist stets von akustischen Vorstellungen begleitet, die allerdings manchmal schattenhaft bleiben; und umgekehrt ist musikalisches Hören von Momenten durchsetzt, die durch Schrift vermittelt wurden. Die Trennung von Hören und Lesen ist abstrakt im schlechten Sinne.“

Eine Feststellung, die den Blick auf seine Reflexion über die ästhetische Erfahrung und Wahrnehmung lenkt und eine Erkundung der Dahlhaus'schen Phänomenologie herausfordert. Ein Gebiet, das sehr viel über sein musikästhetisches und philosophisches Denken verraten wird.

Über die Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung bei Dahlhaus

I Einleitung

Die Überschrift dieses Kapitels paraphrasiert den ähnlich lautenden Titel „Zur Phänomenologie der Musik“ des XIII. Abschnitts von Carl Dahlhaus' „Musikästhetik“, in dem sich eine Vielzahl von Thesen zur Wesensform der Musik vor dem Prospekt der Husserl'schen Phänomenologie vereinen. Ist aber die Existenz von Musik als ästhetisches Objekt mit ihrer Intentionalität verbürgt, so muss die Frage nach der Wesensform zugleich eine Frage nach der Zeitgestalt bzw. Zeitlichkeit und der ästhetischen Erfahrung implizieren, jenem Prozess, der die Intentionalität zu Tage treten lässt (Intentionalität *entsteht* nicht, sie *ist*, *wird* aber erst durch ihr zu Tage treten erfahrbarer – ideeller - Gegenstand) und der Musik, durch die kategoriale, teleologisch gerichtete Formung eine Objektivität als ästhetischer Gegenstand verleiht. Doch zugleich bedürfen solche Betrachtungen auch einer Fokussierung auf einen möglichen Textcharakter der Musik, in dem erstens diese Intentionalität verankert ist und zweitens die, soweit man Dahlhaus folgt, die Identität des Werkes verbürgt.

Es ist selbstverständlich, dass solche Betrachtungen sich, Dahlhaus' Einschränkungen zum Werkbegriff entsprechend, nur auf Musik beziehen können die sich einer auf musikalischen Zusammenhang zielenden Ästhetik nicht per se verschließt; wie in den meisten seiner ästhetischen Einlassungen, bleibt eine „Musik – oder Anti-Musik- [...] die sich in der Funktion des „Wahrnehmbar-Machens“ akustischer Phänomene erschöpft[...]“²⁷⁷ ausgeschlossen.

Möchte man also die Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung bei Dahlhaus skizzieren, so werden seine Bemerkungen zu mehreren ästhetischen Fragestellungen in den Blickpunkt zu holen sein. Einige der aufzuführenden Aspekte wurden bereits im Kapitel über den Werkbegriff angesprochen, und es leuchtet auch ein, dass Betrachtungen über das ästhetische Urteil auch nicht ohne Hinweise auf Dahlhaus' Verständnis der ästhetischen Erfahrung auskommen konnten.

²⁷⁷ S.599 (Ästhetik und Musikästhetik)

Allerdings, und diese Anmerkung scheint notwendig, ist es bereits eine Vereinfachung von *dem* Verständnis des ästhetischen Urteils bei Dahlhaus zu sprechen, zeichnet seine Schriften doch ein stetiger Perspektivenwechsel aus, der nicht selten zu divergierenden Gewichtungen führt.

Soweit es um die ästhetische Erfahrung geht, dürfte es gleichfalls nur ein Versuch bleiben, die *eine* Sichtweise Carl Dahlhaus' entdecken zu wollen, sind seine Argumentationen eher von Tendenzen und übergeordneten Zielsetzungen einerseits und von einer ostentativen Detail-Sicht andererseits geprägt, als von dem Anspruch einer stringenten Theoriebildung.

II Analyse der Argumentationen zur ästhetischen Erfahrung

1 Problem der ästhetischen Erfahrung

Bei der Frage nach der ästhetischen Erfahrung trifft man bei Dahlhaus auf zwei kollidierende Aspekte, die er zu vermitteln hat. Denn von der Erkenntnis darüber „[...] in welchem Maße, die innere Einheit eines Tongebildes [...] einerseits passiv und rezeptiv und andererseits durch bewußte spontane Tätigkeit des Sammelns, Vergleichens und Beziehens erfaßt und konstituiert wird“²⁷⁸, also auch die Entscheidung einer Theorie, welchem Aspekt sie den Vorzug zu geben gedenkt, hängt unverbrüchlich die Wahl der Perspektive ab, mit der sich Ästhetik dem Phänomen nähert.

Das Folgende ist ohne Ingardens These - die Dahlhaus als Denkvorlage nimmt -, „erklingende Musik“ sei realer Gegenstand, hingegen das Notierte „rein intentional“²⁷⁹ nicht verstehbar.

Entscheidet man sich strikt für die eine Seite, so muss der Prozess der Rezeption, also die „spontane Tätigkeit“ selbst zum Gegenstand erhoben werden, fällt die Entscheidung in die andere Richtung, so genügt es, den Blick auf das Tongebilde zu lenken, dass nur passiv rezipiert zu werden braucht, da

278I. S.511 (Musikästhetik)

279Siehe I. S.511 (Musikästhetik); Hierzu lohnt ein Vergleich zu Roman Ingardens „Prinzipien einer erkenntnistheoretischen Betrachtung der ästhetischen Erfahrung“(1962) S.71 (in Theorien der Kunst): „Zu Beginn dieser Erfahrung [,der ästhetischen,] gibt es [...] das auf dem Hintergrund eines physischen Fundaments zu Erscheinung gelangte Kunstwerk und den Erlebenden. In ihm unmittelbaren Verkehr kommt es dann zu Konstitution des ästhetischen Gegenstandes [...] unter dessen Aspekt das Kunstwerk zu Erscheinung kommt.“

es für sich schon Einheit in sich trägt.

Wenn Dahlhaus also von der Intentionalität von Werken spricht, so muss er andererseits auch gegen die extreme Konsequenz dieser Vorstellung argumentieren, die „[...] die Daseinsform des musikalischen Werkes in den voneinander abweichenden Aufführungen sucht[...]“²⁸⁰ und somit zum Schluss kommen muss, „[...]Musik existiere nirgends anders als im Bewußtsein des einzelnen Hörers“²⁸¹.

Wie kann nun Dahlhaus zwischen Passivität und Aktivität des ästhetischen Erfahrungsprozesses vermitteln, zugleich aber auch an der Vorstellung des emphatischen Werkbegriffs festhalten?

2 Über die Vermittlung zwischen ästhetischem Objekt und Erfahrung

Das, was in dem Werkbegriff-Kapitel bereits angeschnitten wurde, muss also nun näher, in Bezug auf die ästhetische Erfahrung selbst, beleuchtet werden.

Um ein mögliches Ergebnis vorwegzunehmen, lohnt ein Blick in „Ästhetik und Musikästhetik“, in dem Dahlhaus sein Bild der ästhetischen Erfahrung auf den Punkt bringt:

„Die ästhetische Idee, die der artifiziellen Musik der europäischen Neuzeit zugrunde liegt[...]“, - man beachte den Präsenz -, „[...]besteht [...] in dem scheinbaren Widerspruch, daß „die Zeit“ durch Musik sowohl „pointiert“ als auch „Aufgehoben“ wird; pointiert durch den teleologischen Zug, der von einem Anfang zu einem Ende führt, das als Ziel erscheint; aufgehoben dadurch, daß nicht jeder Augenblick den gerade vergangenen auslöscht, sondern der Hörer sich zunächst die Abschnitte und zuletzt das gesamte Werk als „ein Ganzes“ zu vergegenwärtigen vermag.“²⁸²

In diesem Satz findet man mehrere Postulate vor, Bestimmungen, die auf der einen Seite das Raster an in Frage kommenden ästhetisch-musikalischen Phänomenen einschränkt, andererseits somit eine Charakterisierung jener Phänomene vornimmt.

A.

280II S.212 (Musiktheorie / Über die Existenzform der Musik)

281 Ebenda.

282I S.599 (Ästhetik und Musikästhetik)

Geht es also, wie oben gesagt, um ein Werk als „ein Ganzes“, also nur um Musik die auch als ein Ganzes begriffen werden kann, so wird ein spezifisches auf das Ganze zielende Hören vorausgesetzt.

Ein spezifisches Hören; da musikalische Wahrnehmung – so Dahlhaus in „Über Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik“ - „[...]nicht von Natur gegeben[...] sondern sozial geprägt[...]“²⁸³ ist. „[...]Das Ganze eines Werkes, auch eines unbekannt[...], [wird] von einem Hörer, der artifizielle Musik gewöhnt ist, immer schon vorausgesetzt[...]“²⁸⁴

Hierbei blickt Dahlhaus auf ein stetes hin und her springen des Erfahrungsprozesses, ergo die „[...]Kontinuität und Diskontinuität des musikalischen Hörens[...]“²⁸⁵, die als ein, an Kant erinnerndes, Spiel von Erinnerung und unmittelbarer Wahrnehmung interpretiert werden können. Doch jene beiden Momente „[...]der ununterbrochene Zusammenhalt, der das Fließen der Zeit musikalisch repräsentiert und das Verknüpfen von Entlegenem [...]“²⁸⁶ sind derart miteinander verknüpft, dass sie sich dialektisch durchdringen und an die Vorstellung auf ein Ganzes zu zielen ankern. Diese „[...]Erwartung einer Einheit des Mannigfaltigen[...]“²⁸⁷ ist der Anker und in der Intentionalität des Gegenstandes begründet.

B.

Ist also die eine Seite der ästhetischen Erfahrung der auf das Ganze gerichtete Prozess des spezifischen Hörens und Wahrnehmens, so ist die andere der musikalische Text, allerdings wie Dahlhaus in „Musik als Text“ bemerkt, als „Klangschrift“²⁸⁸, die, und dieses ist wohl eine tragende Differenzierung, die Bedeutung oder gar den Sinn *nicht unmittelbar* trägt; Sinn oder Bedeutung bedarf einer Art von Rekonstruktion; doch zugleich steht für Dahlhaus fest, „[...] das akustische Substrat ist noch nicht das Werk selbst.“²⁸⁹

Spricht Dahlhaus in „Musiktheorie“ von verschiedenen „Schichten“, des musikalischen Werks, so muss man zwischen dem „[...] Lautmaterial, [dem]

283VIII S.259 (Über Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik)

284I S.513 (Musikästhetik)

285I S.512 (Musikästhetik)

286Ebenda.

287Ebenda S.13

288I S.397 (Musik als Text)

289II. S.213 (Musiktheorie)

Wortlaut (der sich in einem Lautmaterial realisiert, aber nicht in ihm aufgeht), der Bedeutung und de[m] dargestellten Gegenstand[...]“²⁹⁰ unterscheiden. In Musikästhetik treffen wir gleichfalls auf diesen Aspekt, doch erscheint hier Dahlhaus des Ingarden'sche Terminus „Schicht“ „[...] dem musikalischen Sachverhalt[...]“²⁹¹ inadäquat.

Folgt man allerdings dieser Unterscheidung in „Schichten“ - über den Terminus lässt sich trefflich streiten – so wird ein genialer Nexus zwischen Text, als Klangschrift und musikalisch erfasstes Klangphänomen konstituierbar:

„Am tönenden Phänomen sind zwei Momente, ein reales und ein intentionales zu unterscheiden: die einzelne, individuelle, unwiederholbare akustische Verwirklichung des Notentextes einerseits und der musikalische „Wortlaut“ andererseits, der zum Text selbst, nicht zu dessen variabler Realisierung gehört und [...] der immer derselbe bleibt. Das musikalische Werk impliziert einen identischen musikalischen „Wortlaut“ [...]“²⁹²

Jener „Wortlaut“ ist intentional, bedarf als eines Subjekts für den es erst durch die ästhetische Erfahrung/Formung bzw. Rekonstruktion - ein synthetisieren des Mannigfaltigen zum Einen - gegeben ist. Durch das mannigfaltige Lautmaterial hindurch, wird folglich unter der Idee der Einheit durch kategoriale Formung der Wortlaut, erst durch und mit dem Hören des Rezipienten, konstituiert. Allerdings ist der Wortlaut noch von der Bedeutung zu unterscheiden.²⁹³ Der Terminus „Bedeutung“ suggeriert allerdings eine Analogie zu Sprachschrift, die nicht ohne weitere Differenzierung nachvollziehbar ist. Um Dahlhaus gerecht zu werden, muss verstanden werden, wie (um einige Aspekte beim Namen zu nennen) Text, Bedeutung und klangliche Verwirklichung zusammenhängen.

Um hier in eine mögliche Verwirrung der Begriffe und Bestimmungen etwas Ordnung zu bringen, lohnt sich ein näherer Blick auf die Argumentation in „Musik als Text“.

290Ebenda S.214.

291I S.517 (Musikästhetik)

292II. S.214 (Musiktheorie)

293Vergleiche Ebenda.

3 „Musik als Text“; Über den musikalischen Sinn

Dahlhaus zeigt Anfangs zwei grundlegende Unterschiede zwischen Sprache und Musik auf.

Erstens kann im Gegensatz zur Sprache, in welcher „ein Wort in seiner Bedeutung erfaßt werden [kann], ohne daß man sich den Wortlaut, das klingende Phänomen, vergegenwärtigen müßte[...]“²⁹⁴, musikalischer Sinn nicht vom Klang unabhängig zugegen sein, denn „Musikalischer Sinn [...] verwirklicht sich ausschließlich durch musikalische Praxis[...]“²⁹⁵. Und, wie an anderer Stelle schon angesprochen, „[...] auch stummes Lesen einer Partitur ist eine, wie auch immer schattenhafte, klangliche Vergegenwärtigung[...]“²⁹⁶.

Zweitens, und dies muss zu näherer Erläuterung führen, bezieht sich Sprache begrifflich auf Gegenstände, Musik hingegen ist begriffslos und ungegenständlich.²⁹⁷

Hernach ist zu fragen, wie musikalische Bedeutung vorstellbar ist, doch geht es in dieser Bestimmung Dahlhaus' nicht darum, was musikalischer Sinn, sondern vielmehr *wie* er in seinem Verhältnis zu Text und musikalisches Phänomen *ist*. Er verwendet für musikalischen Sinn, die „eklektische Formel“, sie sei konstituiert durch eine „[...]Korrelation von logischen und expressiven Momenten[...]“²⁹⁸

Musikalische Bedeutung ist „ungegenständlich“, in dem Sinne, dass sie sich „[...]in der Regel nicht auf Dinge[...]“²⁹⁹, also einen Objekt in der Außenwelt bezieht. Dies besagt aber nicht, und hier operiert Dahlhaus mit einer Dialektik, die nur auf den zweiten Blick einleuchten mag, dass sie nicht „Gegenständlich“, sprich objekthaft, sein könne. Die Unterscheidung der Termini „Gegenstandslosigkeit“ und „Ungegenständlichkeit“ ist hier der Schlüssel zum Verständnis.

Ist musikalische Bedeutung ungegenständlich gegenständlich und gilt sie als Korrelation zwischen Logik und Expressivität, bzw. Ausdruck, so bedarf es einer Erläuterung, wie diese Gegenständlichkeit von musikalischer Logik und

294I S.388 (Musik als Text)

295Ebenda.

296Ebenda.

297Siehe I S.389 (Musik als Text).

298Ebenda S.390.

299Ebenda.

Ausdruck begriffen werden kann. Zunächst einmal gilt hier das oben Gesagte und „daß musikalische Strukturen und Formen objekthaft gegeben sind[...]“³⁰⁰ also gegenständlich sein können, postuliert Dahlhaus. Was aber erstaunen mag, ist, dass er auch dem musikalischen Ausdruck eine gegenständliche Gegebenheit zuschreibt; wir erinnern auch an Ausführungen im Kapitel über das ästhetische Urteil³⁰¹. Durch das Konstrukt, dass musikalischer Sinn Korrelation zwischen Logik und Ausdruck sei, und beides auf besondere Weise gegenständlich sein könne, verteidigt sich Dahlhaus auch implizit gegen Angriffe, die ihm als Formästhetiker eine Missachtung des Ausdrucks, oder eine illegitime Trennung zwischen formalen und Ausdrucksprinzipien vorwerfen.

*„Um so fester aber ist der Irrtum eingewurzelt, daß mit der „Objektivität“ musikalischer Form die „Subjektivität“ musikalischen Ausdrucks kontrastiere; und es ist demnach nicht überflüssig, den Sachverhalt zu betonen, daß musikalische Ausdruckscharaktere im gleichen Sinne als am Gegenstand, am musikalischen Werk haften erfahren werden, wie musikalische Strukturen.“*³⁰²

Unter der Prämisse, dass es sich bei diesem „als am Gegenstand haften“ also dieser Gegenständlichkeit um eine intentionale handelt, und diese Wahrnehmung eine von dem „[...]Gefühlszustand des Hörers prinzipiell unabhängige[...]“³⁰³ sei, kann Dahlhaus formulieren:

*„Im akustischen Substrat ist keines der Momente, weder das expressive noch das syntaktische, enthalten: der musikalischen Perzeption aber präsentieren sich beide als Eigenschaften des Objekts und nicht als Zustände des Subjekts, und nichts berechtigt dazu, im einen Fall von kategorialer Formung, die dem Gegenstand zuwächst, im anderen dagegen von bloßer Projektion, die ihm scheinhaft angehört, zu sprechen.“*³⁰⁴

Darüber aber, ob die Wahrnehmung einer intentional objekthaften Expressivität

300Ebenda.

301Siehe Kapitel „Ästhetische Urteile über Musik und ihre Voraussetzungen in Dahlhaus' Denksystem“ II 2. E 3. Echtheitsurteil

302I S.390 (Musik als Text). Hierzu siehe auch: VIII S.255: „Gerade aus der Vermittlung des expressiv-gestischen und des syntaktisch-formalen Moments aber geht musikalischer Sinn in des Wortes emphatischer Bedeutung hervor.“

303Ebenda.

304Ebenda S.391.

tatsächlich unabhängig von dem Gefühlszustand des Hörers möglich ist, also der Hörer in diesem Fall sich selbst als Subjekt auszulöschen vermag, und bloß als nüchterner Betrachter agiert, kann gestritten werden. Schrieb Dahlhaus doch an anderer Stelle so treffend, dass „[...]Objektivität nicht dadurch [entsteht], daß der Urteilende sich selbst vergißt und auslöscht, sondern durch die Anstrengung, zwischen dem ästhetischen Gegenstand und dem, was das Subjekt *von sich aus mitbringt* zu vermitteln.“³⁰⁵

4 Klangschrift und Bedeutung

Doch zurück zur Relation von musikalischer Bedeutung, wie sie eben beschrieben wurde, und dem musikalischen Text, und des Weiteren dem Wortlaut (ein Begriff, den Dahlhaus in Ermangelung eines geeigneteren Fachterminus aus der Sprache in die Musik übertragen hat).

Musikalische Schrift ist, in Analogie zur sprachlichen, eine „[...]Klang- und nicht eine Bedeutungsnotation[...]“³⁰⁶, so eines der tragenden Postulate Dahlhaus', die jedoch auf den ersten Blick der These, dass musikalische Bedeutung am Objekt haften, zu widersprechen scheint.

Man darf aber, und wir merken die gewissermaßen oszillierende Denkweise, die besagte Intentionalität nicht vergessen; „Sinn ist also in der Musik, anders als in der Sprache, kaum fixiert; er bedarf, um sich zu zeigen, in höherem Maße der Aktualisierung durch den Hörer.“³⁰⁷

Denn, wenn musikalische Schrift auch nur ausschließlich das Klangliche fixiert, so kommt, dennoch durch das „Verstehen“- das ist im Grunde nichts anderes als die musikalische Analyse - eine „[...]Bedeutungsschrift neben der Klangschrift[...]“³⁰⁸ hinzu, doch „[...]sie erfüllt ihren Zweck nur als Korrelat zum Klang[...]“³⁰⁹. „Die kategoriale Formung aber, durch die sich Musik als solche konstituiert, ist immer sprachlich – und das heißt: durch eine bestimmte Sprache -geprägt.“³¹⁰

Diese dialektische Verknüpfung bildet eine durchaus treffliche Analogie, zu

305II S.13 (Analyse und Werturteil); Bereits angeführt im Kapitel über das ästhetische Urteil.

306I S.397 (Musik als Text).

307VIII S.255 (Über Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik). Auch dort: „Musikalischer Sinn ist weniger gegeben, als daß er hervorgebracht werden muß“

308I S.398 (Musik als Text).

309Ebenda.

310Ebenda S.400.

einem ähnlich zentralen Denkschritt in „Musikästhetik“, in dem Dahlhaus prägnant formuliert, dass, „[...] die Analyse [...] nicht als ein Letztes, nicht als Ziel ästhetischer Erfahrung, sondern als Methode im ursprünglichem Wortsinn, als Umweg zu verstehen“³¹¹ ist.

*„Geht die Anschauung, der erste Eindruck, der in seiner Unmittelbarkeit nicht festgehalten werden kann, in Reflexion über, so tendiert umgekehrt die Reflexion zur Aufhebung in einer zweiten Unmittelbarkeit der Anschauung.“*³¹²

III Eine Ästhetik des Rhythmischen? Eine kurze Anmerkung.

Gedanken über die ästhetische Erfahrung kommen an der Frage, wie es sich mit der Wahrnehmung der „tönenden Bewegung“, also dem Bewegungseindruck verhält, nicht vorbei.

Wenn Dahlhaus in „Musikästhetik“ davon schreibt, dass „so unabweisbar sich [...] beim musikalischen Hören die Vorstellung einer Bewegung aufdrängt, so schwierig ist es, sie zu beschreiben und zu analysieren[...]“³¹³, spricht er ein grundsätzliches Problem an. Denn, dass Musik als Bewegung mit einer Vorstellung des „Tonraumes“ zusammenhängt, also einer Idee, die sich aus den Konstitutionen der Schrift der europäischen Musik ableiten lässt, ist gerade wegen dieser Abhängigkeit von der Schrift in der Musik fixiert wird, nichts Selbstverständliches.

*„Die Dimensionen aber, die Bestimmungsmomente, die den Tonraum ausmachen und als deren Abbild die Vertikale und die Horizontale Notenschrift erscheinen, sind weder in ihrem Wesen noch in ihren Beziehungen zueinander eindeutig.“*³¹⁴

Um zu verstehen, wie musikalische Bewegung wahrgenommen wird, muss als erstes Klarheit darüber herrschen, in welchem Moment, jene Bewegung enthalten sein kann. Also lohnt ein Blick auf das Vertikale und Horizontale.

311 I. S.519 (Musikästhetik).

312 Ebenda; Hierzu lohnt auch ein Blick in I. S.565 (Musik und Musikkultur): „[...] fast immer ist musikalische Erfahrung durchsetzt von Erinnerungsspuren der Lektüre. „Unmittelbarkeit“ ist ein Phantom.“; und auch ähnlich in VIII S.255 (Über Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik).

313 I. S.514 (Musikästhetik).

314 Ebenda.

Doch, wie Dahlhaus erläutert, führen Überlegungen zu den Dimensionen des Tonraumes und der Bewegung in ihr, zu nicht unerheblichen Widerständen. Zuerst muss ein Blick auf die vertikale Dimension geworfen werden. Bei näherer Betrachtung jener Vertikalität allerdings könne man sich mit dem Umstand konfrontiert sehen, dass Eindruck bzw. Vorstellung und die Sache selbst in einer möglichen Divergenz zueinander stehen. Denn ist zwar durch die Gegebenheiten der Notenschrift eine vertikale Dimension der Tonhöhe gegeben, so muss dennoch Rücksicht darauf genommen werden, dass Töne „[...] zwar als hoch und tief, aber auch als hell und dunkel empfunden und [...] sogar als spitz und schwer bezeichnet“³¹⁵ werden können.

Dahlhaus bemerkt, dass „[...] die Vorstellung einer Vertikale des Tonraums als bloße Fiktion abzutun [...]“³¹⁶, den Kern des Problems auch nicht adäquat träfe, dass aber zugleich die Empfindung von Tönen als hoch und tief „[...] auf Pointierung *einer* der Auffassungsmöglichkeiten, die am Phänomen enthalten sind“³¹⁷ beruht.

Als Zweites empfindet Dahlhaus es als gleichfalls schwierig, von der Zeit „[...] als einer zweiten Dimension des Tonraums zu sprechen“³¹⁸. Die Frage nach der Zeit als Dimension ist ohnehin eine schwierige, doch durch die Irreversibilität des musikalischen Vorgangs hegt er begründete Zweifel daran, von einer Dimension „im strengeren Sinne des Wortes“³¹⁹ sprechen zu können.

Ein dritter Aspekt, der sich in gewisser Hinsicht aus den beiden obigen folgert, ist die Fragwürdigkeit der Hypothese, daß der Ton als solcher „[...] sich im Tonraum bewegt [...]“³²⁰. Hier spielt Dahlhaus auf die Sukzessivität einzelner, voneinander unterscheidbarer, Töne an. Ein spezifischer Ton mit bestimmten Eigenschaften - z.B. einer Höhe -, der einem anderen folge, sei hernach vielmehr ein anderer Ton als der identische; bloß an anderer Stelle.

„Der musikalischen Bewegung [...] scheint das Substrat zu fehlen“.³²¹ Dahlhaus wendet sich hier explizit gegen Ernst Kurths Theorie einer „Bewegungsenergie“, die als Wesenheit – eine zutiefst metaphysische Denkweise – die Musik

315Ebenda.

316I S.514 (Musikästhetik).

317Ebenda.

318Ebenda.S.515.

319Ebenda.

320Ebenda.

321Ebenda.

durchströme.

Diese inneren Widerstände lassen sich allerdings durch einen Perspektivenwechsel aufheben. Denn zeichnet man die Melodie als für die musikalische Bewegung verantwortlich, so verwickelt sich eine derartige Theorie in die oben skizzierten Problemfelder; doch unter Dahlhaus' Hypothese, dass bei musikalischen „[...] Raum- und Bewegungseindrücken der Rhythmus [...] das primäre Moment darstellt“³²² gelingt eine offenbar weniger vertrackte Sichtweise:

„Rhythmische Bewegung, im System der Taktrhythmik durch die Dauer, den Nachdruck und den Charakter der Zählzeiten bestimmt, ist von melodischer unabhängig – oder kann es wenigstens sein –, aber melodische ist nicht von rhythmischer abtrennbar. Und [das] [...] besagt, daß der Rhythmus das fundierende Moment des musikalischen Bewegungseindrucks bildet.“³²³

In Anlehnung an Géza Révész bestimmt Dahlhaus den Eindruck einer, wie auch immer gearteten, Distanz zwischen Tönen erst als durch eine rhythmische Sukzessivität erfahrbar. Dabei lässt er die Révész'sche Konsequenz allerdings offen, ob hierdurch beim Simultanintervall der Raumeindruck nicht gegeben sein kann.

Diese Betonung des rhythmischen Moments, die den Bewegungscharakter der Musik - bzw. die Erfahrung jener Bewegung in der Musik durch den Hörer – lässt das melodische und das harmonische Moment auf gewisse Weise in den Hintergrund treten. Schreibt Dahlhaus am Anfang dieses Abschnitts „Musik ist [...] tönende Bewegung [...]“³²⁴, so bedarf es keiner gewaltsamen Verrenkungen, um die Vermutung zu äußern, dass analog zu seinen, durch Hanslick geprägten formästhetischen Denkmuster, er – zumindest an dieser Stelle in der „Musikästhetik“ - eine auf das rhythmische Moment fußende Ästhetik aufkeimen lässt.

Eine Ästhetik des Rhythmischen also.

Ist Musik tönende Bewegung, musikalische Bewegung, aber primär bestimmt durch Rhythmus, jene konstitutiv für die Form, die Analyse der Form aber der

322Ebenda.

323Ebenda.

324Ebenda.S. 514.

Primus der ästhetischen Reflexion, so ist Musik, will man diese Folgerung ins Extrem lenken, für die ästhetische Reflexion primär als rhythmisches Phänomen gegeben. Allerdings bemerkt Dahlhaus zu Recht, dass „die Vertikale – der Eindruck, daß Tonunterschiede räumlich vorstellbare Distanzen seien - [...] sich erst *zusammen* mit der Horizontale“³²⁵ konstituiert. Eine Bemerkung, die eine dialektische Verschränkung beider Momente nahelegt.

325Ebenda.S. 516.

Exkurs zu Adorno

Dahlhaus contra Adorno (Das Problem der „höheren Kritik“)

1 Allgemeines zu Dahlhaus' Adorno-Sicht.

Dass Carl Dahlhaus, dessen musikwissenschaftliches In-die-Welt-treten erstmals Mitte der fünfziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts Form gewinnt und bis in die achtziger Jahre reicht, sich per se gegen oder zu dem scheinbar übermächtigen Denker Adorno, auch in zeitlich bedingter fortschreitender Distanz, positionieren musste, liegt auf der Hand und ist zudem vielfach in Dahlhaus' Schriften dokumentiert. Seine Kritik an Adorno kristallisiert sich in prominenten Themenkomplexen wie z.B. die Bemerkungen zu Adornos Wagner- und Beethoven-Kritik oder Erläuterungen über Adornos Materialbegriff; andererseits trifft man in Dahlhaus' musikästhetischen Schriften auch mit einprägsamer Regelmäßigkeit auf mittelbare und bisweilen unmittelbar direkte Einwände gegen die durch Adorno *geprägte* Methode an sich, in der „[...]kompositionstechnische Argumente umstandslos in geschichtsphilosophische oder soziologische[...]“³²⁶ übergehen und die - um Dahlhaus' zentralen Einwand zu paraphrasieren – letztendlich das Werk bloß noch als Dokument eines gesellschaftlichen Geisteszustandes zu dechiffrieren bemüht ist.

Richtet sich Dahlhaus gegen Adorno, so schlägt seine kritische Auseinandersetzung dennoch auf seine eigenen musikästhetischen Thesen zurück und vieles gewinnt erst durch die Abgrenzung an Prägnanz und Gestalt. Kann sich Dahlhaus mit Adorno nicht recht abfinden, so kann er andererseits ohne Adorno auch nicht recht seine Thesen zur Entfaltung bringen, denn eine Verteidigung einer auf das individuelle *musikalische* Dasein des Werkes zielende ästhetische Kritik, bei der das Geschichtliche nicht zu kurz kommen dürfe, wäre ohne eine Methode, die auf das *geschichtliche* Dasein des Werkes zielt, bei der das Musikalische nicht zu kurz kommen soll, wie wir es bei Adorno vorfinden, ohne Substanz. Und will man anhand seiner Adorno-Kritik auf Dahlhaus' musikästhetisches Denken Rückschlüsse ziehen, so tut man gut daran, im Auge zu behalten, dass bei aller scheinbaren Polemik gegen Adorno,

326 VIII S.280 (Adornos Begriff des musikalischen Materials)

Dahlhaus sich zwar kritisch, aber dennoch häufig *an* ihm orientiert.

Wenn er sich also regelmäßig um Abgrenzung bemüht, so geschieht dies wohl aus dem Eingeständnis der Bedeutung Adornos und zugleich aus Ablehnung der weniger inspirierten „Nachfolger“. Für Dahlhaus ist, wie er in „Vom Altern einer Philosophie“³²⁷ und auch in „Problem der „höheren Kritik““ deutlich macht, nichts schlimmer als die Irrtümer und Verrenkungen, die sich zwar auf Adorno berufen sich in seinem Geiste sehen, aber dem „Original“ nur selten das Wasser reichen können. Nicht nur Adornos Methode macht Dahlhaus sorgen, sondern auch, was mit ihr passiert ist, und zu welchen Konsequenzen sie führte und in falschen Händen führen könne³²⁸.

2 Dahlhaus' Adorno-Kritik am Beispiel seines Beitrages über „Das Problem der „höheren Kritik“; Adornos Polemik gegen Strawinsky“.

Die wohl eindringlichste Kritik der sogenannten „geschichtsphilosophischen Methode“ in der Adorno'schen Musikästhetik durch Dahlhaus treffen wir in diesem im Jahre 1987 erschienen Beitrag, der bedauerlicher Weise in die von Hermann Danuser herausgegebenen Gesammelten Schriften keinen Eingang fand.

Eine offene Abrechnung mit Adorno, dessen Zwischentöne viel über Dahlhaus' Denken verraten und somit die Auswahl dieses Textes für unsere Betrachtungen über seine Adorno-Kritik begründen; denn so unmaskiert und direkt, wie in diesem Beitrag, begegnet man Dahlhaus' Einwänden gegen die „höhere Kritik“ und ihrer Methode anderswo nicht. In seiner, auf den ersten Blick schroffen, Polemik ist dieser Text wohl einer der bedeutenden Zeugnisse von Carl Dahlhaus' Glaubensbekenntnis, - dessen wichtiger Bestandteil ist, dass er sich gerade in einer Adorno-Kritik äußert.

Eine spannende Koinzidenz ist wohl auch, dass Dahlhaus' Polemik gegen Adorno, auf Adornos Polemik gegen Strawinsky zielt, was nicht zuletzt darin begründet sein mag, dass sich gegen eine Polemik trefflich polemisieren lässt. Unser Blick allerdings soll sich nicht auf die spezifischen Argumentationen zu Strawinsky richten, vielmehr geht es um die grundlegenden Einwände Dahlhaus' gegen die von Adorno verwendeten Methodik.

327 VIII S.327ff.

328 Siehe „Problem der „höheren Kritik““

„Und über den Nutzen und Nachteil der höheren Kritik, wie Adorno die geschichtsphilosophische Argumentation in Anlehnung an den Hegelianismus der 1830er und 40er Jahre nannte, müsste [...] gestritten werden.“³²⁹

Dahlhaus hat trotz seiner historischen Denkweise, die stets auch auf die Geschichtlichkeit der Betrachtungsgegenstände achtet, immer wieder betont, dass – soweit man der Ästhetik überhaupt noch eine Legitimität zugestehen will – ästhetischen und historischen Perspektiven zugleich und *autonom* ihre Geltungsfelder zugewiesen und auch gebilligt werden müssen.³³⁰ Nicht die Substitution des ästhetischen Urteils über Musik durch ein geschichtliches sei sinnfällig, sondern der Blick *auch*, aber *nicht nur* auf die Geschichtliche Situation. „Die scheinbar ästhetische Kritik die Adorno [...] übt [...]“³³¹ und hier setzt Dahlhaus' Kritik an „[...]soll in letzter Instanz nicht als ästhetisches, sondern als geschichtsphilosophisches Urteil gelten“³³² und wird als Vermischung und Maskierung empfunden, die mit ästhetischen Mitteln geschichtlich-gesellschaftliche „Kulturkritik“ zu betreiben versucht:

„Wenn Adorno Partei ergreift glaubt er ein Verdikt auszusprechen, das von der Geschichte gefällt worden ist.“³³³

Doch an eben dieser Zielsetzung, bzw. diesem Anspruch, stößt sich Dahlhaus. Denn die Methode, die im Grunde eine objektiv-geschichtsphilosophische Perspektive anstrebt, also „die geistige Situation der Zeit“³³⁴ zu treffen versucht, von der oder mit der sie zum ästhetischen Objekt gerichtet und auch von ihm abhebend in dialektischem Wechselspiel gebracht werden kann, folglich eine gegenseitige Kreuzung der Urteilsperspektive vollzieht, wird in dem Moment, wenn sich von der ohnehin nur mäßigen Objektivität des subjektiv gefällten ästhetischen Urteils die Kritik zu dem Anspruch vorwagt, „[...] nicht bloß Ausdruck der Reaktion eines einzelnen zu sein, sondern als objektive Instanz zu gelten, die im Namen der anonymen Macht - „der“ Geschichte im Singular –

329 Ebenda.

330 Vergleiche VIII S.75f. (Vom Missbrauch der Wissenschaft)

331 S.10 (Das Problem der „höheren Kritik“)

332 Ebenda.

333 Ebenda.

334 Siehe S.11 (Das Problem der „höheren Kritik“)

Verdikte fällt [...]“³³⁵, zu einer für „Mißbrauch“ leicht ausgesetzten Angelegenheit. Eine derartige Methode „[...]erträgt es nicht auf niederem Niveau gehandhabt zu werden [...]“³³⁶ und setzt voraus, dass der Kritiker, der sich als Sprachrohr des Urteilsspruchs des geschichtlichen Prozesses versteht³³⁷, „[...] genügend subjektive Substanz mitbringt, um zur Teilhabe am objektiven Geist überhaupt fähig zu sein.“

Ist eine Methode aber von der „Sensibilität“ desjenigen abhängig, der sie gebraucht, so ist sie „[...]in [den] Händen mediokrer Rezensenten[...]“³³⁸ - und hier ist Dahlhaus' Kritik in erster Linie gegen die weniger Sensiblen „Nachfolger“ Adornos gerichtet – in Gefahr „[...] zum Instrument ambitionierter Kunstfremdheit zu verkommen.“³³⁹ Und es bleibt zu fragen, ob ein Kritiker überhaupt in dem Maße seiner Subjektivität entkommen könne, wie nötig wäre, dem hehren Anspruch gerecht zu werden.

Betrachtet man, mit Dahlhaus, ein spezifisches Beispiel, so wird die Gefahr der Willkürlichkeit einer solchen Methode deutlich, denn, wie er bemerkt, misst Adorno „[...] mit verschiedenem Maß, ohne zu sagen und zu begründen, woher das Recht dazu stammt“³⁴⁰, wenn bei Strawinsky der Mangel an akkordischem Funktionszusammenhang als „anti-organisch“ kritisiert wird, zuvor aber ein identisches musikalisches Phänomen bei Schönberg das positive Etikett „Emanzipation der Dissonanz“ erhält.

Adorno, von der Schönberg'schen „[...]musiktheoretischen Prinzipien und Kategorien [...] bis in unscheinbare Details abhängig [...]“³⁴¹ Urteilt hier, implizit mit den gleichen Voraussetzungen über Strawinsky wie über Schönberg, ohne jedoch kenntlich zu machen, dass seine Prämissen selbst auf Schönbergs Ästhetik beruhen. Er kommt aber zugleich zu unterschiedlichen Ergebnissen, wonach das ästhetische Urteil, das sich als objektives Sachurteil auszugeben scheint, vielmehr auf den subjektiven Voraussetzungen des Urteilenden - die sich als objektiv tarnen -, statt auf dem sachlichen Korrelat im ästhetischen Objekt beruhen.

335 Ebenda S.12.

336 Ebenda S.11.

337 Siehe Ebenda.

338 Ebenda.

339 Ebenda S.15

340 Siehe S.12 (Das Problem der „höheren Kritik“)

341 Siehe S.12 (Das Problem der „höheren Kritik“)

Ein weiteres Beispiel, nämlich die Verwendung der Kategorie der „Scheinhaftigkeit“ bei Adornos Strawinsky-Kritik, weist wiederum auf die intrinsischen Schwierigkeiten, die Dahlhaus an Adornos Denkweise aufzuzeigen bemüht ist. Denn die Entscheidung, ob der Schein in einem musikalischen Werk, „illegitime“ Illusion, oder „legitime“ Utopie sei, hängt von der geschichtlichen *Perspektive* ab, die man voraussetzt und die auf die ästhetische Bewertung zurückfällt – nicht bloß von der „geschichtliche[n] *Situation* in ihrer schieren Faktizität[...]“³⁴² -, die Perspektive ihrerseits ist aber „Korrelat eines ästhetischen Urteils“ über das musikalische Werk, das als Grundlage für die Perspektive fungiert.³⁴³

*„Die Geschichtsphilosophie – die höhere Kritik – ist auflösbar in politischen „Dezisionismus“ einerseits und ästhetischen „Subjektivismus“ andererseits.“*³⁴⁴

Denn, und dieses impliziert die Verteidigung Dahlhaus' eigenen Verständnisses, *„[...] gerade dadurch aber, daß sie universal -gewissermaßen über die Werke hinweg statt durch sie hindurch – Verdikte fällt, verrät sich die höhere Kritik als Verfahren, das weniger auf die ästhetischen Gebilde zielt, von denen sie ausgeht, als auf den Zustand der Gesellschaft im ganzen [...].“*³⁴⁵

Man kann in diesen Vorwürfen gegen die Adorno'sche Methode vieles über Dahlhaus' Denkweise ablesen:

Erstens seinen Argwohn gegen die scheinbar objektive geschichtsphilosophische Beurteilung von ästhetischen Gegenständen; zweitens daraus resultierend und darauf zurückblickend seine Bemühung, Ästhetik und Gesellschaftskritik zu trennen; drittens seinen Anspruch, ästhetische Urteile als objektiv und am ästhetischen Gegenstand begründet aufzufassen, ohne die Instanz der Geschichte in das eigentliche ästhetische Urteil zu implementieren; und nicht zuletzt damit verbunden, seine Methode ästhetische Werturteile durch, dem Werk adäquate, Sachurteile zu stützen, bzw. zu legitimieren und sie (das Sach- und Werturteil) als getrennte Momente aufzufassen.

342 Ebenda S.14.

343 Vergleiche ebenda.

344 Ebenda S.14.

345 Ebenda S.15.

Exkurs zu Hanslick

Dahlhaus über Eduard Hanslicks Formbegriff

Eine reflektierte Idee der musikalischen Form spielt bei Dahlhaus eine wichtige Rolle, sie mag eine ähnlich tragende Voraussetzung für seine musikästhetische Denkweise sein wie der emphatische Werkbegriff, und es dürfte nahe liegen, dass sich Dahlhaus in seinen ästhetik-geschichtlichen Betrachtungen wiederholt zu dem Formverständnis Eduard Hanslicks äußert, dem geistigen Vater des berühmten Diktums: „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“³⁴⁶

Man weiß von Dahlhaus, dass er stets bemüht ist, Begrifflichkeiten und theoretische Konstruktionen auf Herz und Nieren zu durchleuchten, sie einer kritischen und umfassenden Reflexion zu unterziehen, bevor er sie für seine Zwecke verwendet. Nichts wird *bloß* hingenommen, kein Begriff, ohne das Erkunden seiner geschichtlichen Entwicklung, in das eigene Denksystem implementiert.

Dahlhaus als Historiograph der Musikästhetik verfährt auf ähnlich rigorose Weise auch mit Theorien und Thesen seiner nicht selten bedeutenden Vorgänger. So auch mit dem Hanslick'schen Formbegriff, den er von der Kritik als – nach seiner Einschätzung - weitestgehend unverstandene, bzw. missverstandene oder als selbstverständlich hingenommene Idee vorfindet. Gerade weil ein geltungsfähiger Formbegriff für Dahlhaus' Musikästhetik von großer Bedeutung ist, muss er versuchen, die Keimzelle, aus dem sein Formverständnis u. a. entsprungen scheint, adäquat zu verstehen. Es mag sogar der recht eigentümliche Eindruck entstehen, als wolle Dahlhaus mit seiner eindringlichen Verteidigung des Hanslick'schen Formbegriffs, die eine tiefe Identifikation mit dieser Idee voraussetzt, bisweilen seine eigene Position gegen Angriffe - die in seinem Umfeld nicht selten vorzufinden waren – zu vermauern suchen.³⁴⁷

346 Hanslick: S. 32 (Vom Musikalisch=Schönen, Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst.), 1854

347 Es wäre allerdings verfehlt diese feinen Schichtungen des Dahlhaus'schen Denkens als These zu missbrauchen und sein Formverständnis prinzipiell mit Hanslicks gleichzusetzen, oder gar seine ästhetische Theorie durch Hanslick begründen zu wollen.

Der Formbegriff Hanslicks ist - will man Dahlhaus' Bemerkungen bündeln - nur unter der Beachtung der Mehrschichtigkeit der Theorie richtig begreifbar, die sich eben nicht nur in der allseits bemühten „tönend bewegten Form“ erschöpft. Hanslicks Argumentation in „Vom Musikalisch=Schöne“ ist zunächst als Polemik gegen die „verrottete Gefühlsästhetik“ interpretierbar³⁴⁸, indem er das Paradoxon formuliert, „[...] daß die „tönend bewegten Formen“ der „Inhalt“ der Musik seien [...]“, und sich somit gegen die auf den Inhaltscharakter des Ausdrucks, als das Schöne in der Musik, bei Daniel Schubarts stellt. Doch das Diktum von der „tönend bewegten Form“ als Inhalt der Musik - und hier setzt Dahlhaus' Reflexion auf andere Interpretationsansätze als die prominenten Hanslick-Kritiker -, muss neben der oberflächlichen Feststellung, dass allein darin „[...] das musikalisch Schöne, ästhetische Moment der Musik [...]“ zu sehen ist, auch als philosophische Kondensation „[...] einer Bestimmung der Tonformen als „musikalische Ideen“ [...]“ verstanden werden; für Dahlhaus ist Hanslicks Formbegriff nur dann denkbar, wenn man beachtet, dass bei Hanslick „Form Ausdruck des Geistes [...]“³⁴⁹ und in Konsequenz sogar „[...]selbst Geist sei[...]“.³⁵⁰ „In seiner Ästhetik ist also „Form, analog zu „Idee, ein zwischen Wesen und Erscheinung vermittelnder Begriff.“³⁵¹

Nimmt man Hanslick folglich beim Wort, wenn man Formen „[...]welche sich aus **Tönen** bilden[...]“³⁵², die Hegel'sche Ästhetik³⁵³ aufgreifend, als „[...]sich von innen gestaltender Geist[...]“³⁵⁴ begreift, können Formen als Ideen - wie Dahlhaus bemerkt „[...]ohne inneren Widerspruch [...]“³⁵⁵ - im Sinne von „Inhalt“ fungieren, „[...] der im Tonmaterial erscheint und sich verwirklicht.“³⁵⁶ Wonach das scheinbar paradoxe Moment nach genauer Betrachtung eine vollkommen andere Färbung erhält.

Hinter der, im Lichte des Idealismus relativ trivial klingenden Prämisse, Form als

348 Siehe V S.648 (Eduard Hanslick und der Musikalische Formbegriff).

349 Siehe Ebenda S.649.

350 Ebenda; Hierzu siehe auch IV S.23 (Idee der absoluten Musik) oder I. S.492 (Musikästhetik).

351 Ebenda.

352 Hanslick: S. 34 (Vom Musikalisch=Schönen, Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst.)

353 Zum Verhältnis von Hanslicks Ästhetik zur Hegel'schen Theorie von dem „sinnlichen Scheinen der Idee“ liefert Dahlhaus auch eingehende Betrachtungen in IV. S.94 (Die Idee der Absoluten Musik). Zum „sinnlichen Scheinen der Idee“ der eine krasse Vereinfachung von Hegels „Idee des Schönen“ bedeutet, lohnt sich ein Blick in die Fundstelle bei Hegel: Hegel „Vorlesungen über die Ästhetik“ ERSTER TEIL S.151.

354 Ebenda.

355 I. S.492 (Musikästhetik)

356 V S.650 (Eduard Hanslick und der Musikalische Formbegriff).

Inhalt sei Geist / Geist als Inhalt sei Form, verbergen sich aber, nicht zuletzt, wenn man dieses Denkmodell auf Musik anwendet - was Hanslick tat und Dahlhaus nachvollzog - gewichtige theoretische Implikationen, die sich in nicht weniger bedeutenden Konsequenzen niederschlagen. Diese Konsequenzen lassen sich leicht durch zwei Thesen zusammenfassen, nämlich, dass Musik „Sprache“³⁵⁷ und das Komponieren „ein Arbeiten des Geistes in geistesfähigen Material“³⁵⁸ sei³⁵⁹, die unter Umständen, durchaus an Thesen von Dahlhaus erinnern mögen. Denn über die Sprachhaftigkeit von Musik hat er, wie wir bereits wissen, bedeutende Thesen geliefert.

Bei Hanslick erkennt Dahlhaus den Versuch, Musik als Sprache aufzufassen, in dem Gedanken, „[...]den Begriff der „musikalischen Form“ auf den des musikalischen „Sprachgeistes“ zu gründen“³⁶⁰, was sich auf der Vorstellung gründet, dass formale, also harmonische und rhythmische Funktionen „[...]erst jenseits des von Natur Gegebenen[...]“³⁶¹, ergo wenn sie Ausprägungen eines menschlichen Geistes sind, als Form in der Musik gesehen werden können. Form ist demnach vom Stoff, in dem die Form gebildet wird streng zu unterscheiden: „[...] Naturgesetzen unterworfen ist die Harmonie [...] Stoff“³⁶², also das geistesfähige Material, aber „[...] als Form ist sie geschichtlich wirkender Geist.“³⁶³ Eine sehr moderne Vorstellung, die das System der Musik selbst als Erzeugnis des menschlichen Geistes erkennt, somit die These herausfordert, dass das System selbst geschichtlichen Veränderungen unterworfen ist; - Veränderungen, die mit der Entwicklung des menschlichen Geistes zusammenhängen. Eine Analogie zur Sprache, die gleichfalls als Ausprägung des menschlichen Geistes begriffen wird.³⁶⁴

357 Hanslick: S. 35 (Vom Musikalisch=Schönen, Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst.): „In der Musik ist Sinn und Folge, aber **musikalische**; sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu **übersetzen** nicht im Stande sind“

358 Hanslick: S. 35 (Vom Musikalisch=Schönen, Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst.): „Das Componieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material.“

359 Vergleiche I. S.492 (Musikästhetik) und identisch zitiert in V S.651 (Eduard Hanslick und der Musikalische Formbegriff).

360 V S.651 (Eduard Hanslick und der Musikalische Formbegriff).

361 Ebenda S.650.

362 Ebenda S.651

363 Ebenda.

364 Hierzu schreibt Dahlhaus in IV S.95 (Die Idee der absoluten Musik): „Die Idee eines „Geistes der Sprache, aber der sich in deren „Form“ manifestiert, scheint Hanslick von Wilhelm von Humboldt übernommen zu haben.“

Dieser „[...]Sprachgeist ist geschichtlich[...]“³⁶⁵ und eine derartige Sicht auf die musikalische Form kann die Konsequenz nach sich ziehen, dass die angehängte Ästhetik - die sich auf die Form bezieht und sie zu ergründen Bemüht sein muss – selbst geschichtlichen Veränderungen unterworfen sein könne. Die Brisanz dieser Aussage ist nicht zu übersehen, denn, dass Ästhetik geschichtlich sei, ist schon als eine der zentralen, wenn nicht gar als die zentrale These Dahlhaus' erkannt worden.

Doch Dahlhaus bemerkt, dass Hanslick diese Konsequenz - dass Ästhetik zur Auflösung in Historie tendiert³⁶⁶ - nicht zieht, sondern im Gegenzug sich sogar gegen die Hegel'sche Vergeschichtlichung von Theorie - im Sinne der Dialektik – richtet. Für Hanslick ist Ästhetik zeitlos und für ihn scheint jede anders lautende oder scheinbar anders lautende Theorie, undenkbar.³⁶⁷ Allerdings könne er sich dem Eingeständnis nicht verschließen, dass musikalischer „Sprachgeist“ „[...] der sich in Formen verwirklicht, also das musikalisch Schöne, sterblich sei.“³⁶⁸ Ein innerer Widerspruch, der sich nicht aufheben lasse:

„Eine Ästhetik des musikalischen Sprachgeistes verwandelt sich zwangsläufig in Historie, als Historiker aber wäre Hanslick eigentlich gezwungen, Daniel Schubarts Ästhetik, sofern sie eine vergangene Epoche repräsentiert, neben der eigenen gelten zu lassen.“

Hier spricht Dahlhaus eigentlich von seiner eigenen Methode. Denn - so fährt er an gleicher Stelle fort - sei Hanslicks Ästhetik selbst geschichtlich zu verstehen, also nur dann richtig begreifbar, wenn man sie als eingebettet in einen historischen Kontext von problemgeschichtlichen Ereignissen begreift. Dieser problemgeschichtliche Kontext, ist die „[...] in wechselnder terminologischer Fassung seit den 1790er Jahren [...]“³⁶⁹ in der Ästhetik geführte Kontroverse zwischen „tönendem Gefühl“ und „tönender Mathematik“; auf die sich Hanslicks Begriff der „Tonsprache“ als Vermittlungsversuch beziehe.

Stehen bei Hanslick Inhalt und Form in Durchdringung beieinander, so heißt dies allerdings nicht, dass er dem „Ausdruck“ der tragenden Kategorie des Inhalts in der Gefühlsästhetik die Existenz absprechen würde; in seiner und

365 I. S.492 (Musikästhetik)

366 Siehe V S.651 (Eduard Hanslick und der Musikalische Formbegriff).

367 Vergleiche ebenda I. S.493 (Musikästhetik).

368 V S.651 (Eduard Hanslick und der Musikalische Formbegriff).

369 Ebenda S.652.

auch Dahlhaus' Sichtweise ist das Gefühl oder der Ausdruck nur seiner ästhetischen Relevanz für die musikalische Objektivität enthoben.³⁷⁰

„Die Kontroverse zwischen Form- und den Gefühls- oder Ausdrucksästhetikern war denn auch weniger ein Streit über psychologische Tatsachen als über philosophisch-ästhetische Normen und Kriterien.“³⁷¹

Unter diesen Voraussetzungen muss aber der „tönend bewegten Form“, als Inhalt auch noch eine weitere Funktion zugeschrieben werden, die in der Gefühlsästhetik dem Affekt zugeschrieben wurde: „[...]die Funktion des Themas“³⁷², denn „Hanslick [...] erklärt das zu Anfang eines Satzes exponierte Tongebilde selbst [...] zum Thema[...]“. Nicht der Affekt oder der Ausdruck ist nach dieser Theorie die Keimzelle eines Satzes oder eines Werkes, sondern das durch Geist in die Materie geformte, bzw. das sinnliche Scheinen des Geistes in der Materie der Musik. Doch ist Geist ja Form:

„Das Thema ist paradigmatisch für das, was bei Hanslick „Form“ heißt, weil es ein Ganzes aus Teilen und wiederum Teil eines Ganzen ist.“³⁷³
„Aus dem Themenbegriff erwächst die Idee des thematischen Prozesses[...].“³⁷⁴

Und aus diesem Formbegriff lassen sich schließlich bedeutende ästhetische Kategorien der europäischen artifiziellen Musik ableiten: „[...]Objektivität, innere Einheit und Spontaneität[...]“³⁷⁵ und es gehört nicht in den Bereich der Spekulation, wenn man zugleich die Vermutung äußert, dass ohne diesen Formbegriff die Dahlhaus'sche Vorstellung von Form und Werk nicht möglich gewesen wären.³⁷⁶

370S Siehe hierzu: „Hanslick leugnet nicht, daß Musik als Herzenerguß oder als tönendes Symbol entstehen oder wirken könne[...]“ in V S.648 (Eduard Hanslick und der Musikalische Formbegriff) oder „Nichts wäre, auch !!! nach Hanslicks Überzeugung, falscher als in der Unterscheidung [...] von Form und Ausdruck [...] eine starre Alternative zu sehen, deren eines Moment das andere ausschließt oder verdrängt.“ in I S.494 (Musikästhetik).

371 I. S.494 (Musikästhetik).

372 Ebenda S.495.

373 IV S.95 (Die Idee der absoluten Musik)

374 Ebenda.

375 V S.658 (Eduard Hanslick und der Musikalische Formbegriff).

376 Vergleiche hierzu z.B.: I S.588 und S.590 (Ästhetik und Musikästhetik) oder auch II S.212 (Musiktheorie/ Über die Existenzform der Musik), etc.

Exkurs zu Kant

Dahlhaus zu Kants Ästhetik

Vielleicht mag es verwundern, dass in einer Arbeit über Carl Dahlhaus' musikästhetischen Betrachtungen und Argumentationen auch explizit auf seine Auseinandersetzung mit Kant eingegangen wird. Kant ist in der konventionellen Musikästhetik nicht, oder kaum, als bedeutende Figur für die eigentliche Materie erkannt worden, und seine grundlegenden philosophischen oder ästhetischen Thesen werden, zu recht, eher nur als Ausgangspunkt oder als Stütze für speziellere musikästhetische Gedankengänge genutzt. War Kant in erster Linie Philosoph, so war er zwar *auch* Ästhetiker, aber wohl kaum Musikästhetiker. Ohnehin steht fest - dies soll keinesfalls die Bedeutung dieses Denkers für die europäische Denkkultur einschränken -, dass Kant die Rolle der Musik als Kunst in seinen Schriften nur marginal beleuchtete und somit offenbar als nebensächlich wahrnahm.

Hingegen, und hier treffen wir auf Dahlhaus, können die tragenden ästhetischen Thesen Kants als hervorragende Basis für eine kritische Musikästhetik herangezogen werden, wie es bereits andernorts bemerkt wurde. So ist Dahlhaus' Unterscheidung zwischen Kunst- und Geschmacksurteil, dem er in „Musikästhetik“ einen Abschnitt widmet und sich explizit auf Kant bezieht, mit erheblichen Rückgriffen auf die „Kritik der Urteilskraft“ vermenget.

Doch man sollte als Musikhistoriker - im Sinne Carl Dahlhaus' - nicht darauf verzichten wollen, auch aus dem Verhältnis Kants zur Musik selbst, Erkenntnisse zu gewinnen, die „das Verhältnis von Musik und Philosophie während einer Periode bedeutender Produktivität in beiden Disziplinen [...]“³⁷⁷ aufzeigen.

„[...]Denn der Ausdruck dieses Verhältnisses, die Musikästhetik, darf als eine philosophisch begründete musikgeschichtliche Erscheinung verstanden werden.“³⁷⁸

Dass Dahlhaus oft, und bisweilen an systematisch tragenden Stellen seiner ästhetischen Einlassungen, auf Kant referiert, ist somit wohl die eine Seite seines Interesses an Kants Philosophie, die andere, und dies zeigt das obige

377 V S.432 (Zu Kants Musikästhetik).

378 Ebenda.

Zitat, ist die Sicht des Historikers Dahlhaus. Beide Sichtweisen sind aber bei Dahlhaus nicht voneinander trennbar.

Aus den oben genannten Gründen ist es Pflicht, Dahlhaus' Sicht auf Kant in diesem Kapitel entsprechend zu würdigen, oder zu hinterfragen. Exemplarisch für seine verstreute Einlassungen zu diesem Thema können zwei Quellen gelten, erstens die „Musikästhetik“³⁷⁹ aus 1967 und zweitens der in „Klassische und romantische Musikästhetik“ (1988) eingebundene frühe Beitrag „Zu Kants Musikästhetik“ (1953!).

A.

Es gibt, dem oben Gesagtem entsprechend, mehrere Aspekte, die Dahlhaus an Kants Ästhetik bzw. Musikästhetik beachtenswert findet. Zu diesen Aspekten gehört zunächst die systematische Verortung der Kant'schen Ästhetik, die nur aus dem Zusammenhang begriffen werden könne, denn „[...]Kants Ästhetik primär als Kunsttheorie zu begreifen, wäre ein Mißverständnis.“³⁸⁰.

„Kants Kritik der Urteilskraft ist unter dem Horizont der Kritiken zweifach zu würdigen. Einerseits kann und muss sie im Kontext der großen systematischen Strukturen der praktischen und theoretischen Philosophie³⁸¹ gesehen werden, wo sie als Bindeglied fungiert, andererseits ist sie ein umfassender Beitrag zur Legitimation einer apriorisch verankerten Ästhetik, sowie einer möglichen intrinsischen Zweckmäßigkeit im Lichte der Naturerkenntnis im Organischen bzw. Lebendigen.“³⁸²

Sie ist folglich nur „[...]aus dem Zusammenhang seines kritischen Systems zu verstehen“³⁸³, das heißt als Ergebnis einer Vermittlung zwischen „Empfindung und Verstand“³⁸⁴.

Diese Vermittlung ist die Urteilskraft, die Dahlhaus, Kant folgend, als

379 I S.472ff. (Musikästhetik)

380 Ebenda S.476.

381 Theoretische Philosophie: *Kritik der reinen Vernunft*; Praktische Philosophie: *Kritik der praktischen Vernunft*. Beide Werke haben systematische Bedeutung und müssen mit der dritten Kritik, also der Kritik der Urteilskraft im kontextualen Zusammenhang gesehen werden.

382 Christian O. Gazsi Laki: „Kants Kritik der Urteilskraft“ (Hauptseminararbeit, Frankfurt am Main, 2005) S.1f.

383 V S.433 (Zu Kants Musikästhetik); Hierzu siehe Kant „Kritik der Urteilskraft“ S.XXII ff.

384 Dahlhaus hierzu: V S.433 (Zu Kants Musikästhetik): „In der dritten „Kritik“ führt Kant die Urteilskraft als das zwischen Empfindung und Verstand vermittelnde Erkenntnisvermögen ein.“

„reflektierend“ erkennt.³⁸⁵ Denn ästhetische Urteile bei Kant folgen einem bestimmten Prinzip, „[...] der nicht das Besondere unter ein gegebenes Allgemeines subsumiert,³⁸⁶ sondern, vom Besonderen, dem Gegenstand selbst ausgehend bzw. abhebend das Allgemeine zu diesem finden soll.³⁸⁷

Ein Prinzip, das wir von Dahlhaus kennen, doch ist in seinen Bemerkungen zu Kant der Schwerpunkt auf die Unterscheidung zwischen *Geschmacksurteil* und *Kunsturteil* gelegt. Hierbei muss zuvor das Schöne vom bloß Angenehmen abgetrennt werden; eine der tragenden Prämissen Kants, die Dahlhaus übernommen und weiter gedacht hat.³⁸⁸

B.

Dahlhaus' Anmerkungen zu der Trennung zwischen dem Geschmacks- und Kunsturteil wirken wie gesicherte Erkenntnisse (und sie mögen im Konstrukt *seines* musikästhetischen Systems als durchaus trefflich erscheinen):

„Kant unterscheidet das ästhetische Urteil im weiteren Sinne „worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann“ (§ 1: S.115), vom Geschmacksurteil, das das Schöne zum Gegenstand hat, und vom Kunsturteil, das sich über das Geschmacksurteil hinaus auf den „Culturwert“ der Kunstwerke richtet“³⁸⁹

Oder wie er in der „Musikästhetik“ formuliert:

„Wer Geschmacks- und Kunsturteil gleichsetzt, kann sich auf Kant nicht berufen.“³⁹⁰

und:

„[...]Das Kunsturteil über die formale und kompositionstechnische

385 Ebenda S.434; Vergleiche hierzu die entsprechende Stelle bei Kant „Kritik der Urteilskraft“ S.XXVI f.: Kant unterscheidet zwischen *bestimmender* und *reflektierender* Urteilskraft, wobei die *Bestimmende* „unter allgemeinen transzendentalen Gesetzen [...] nur subsumierend [ist]; das Gesetz ist ihr a priori vorgezeichnet [...] “. Hingegen hat „die reflektierende Urteilskraft [...] von dem Besonderen in der Natur zum Allgemeinen aufzusteigen [...]“[S.XXVII].

386 V S.434 (Zu Kants Musikästhetik).

387 Siehe hierzu auch Kant „[...] wozu sie das Allgemeine finden soll[...]“[S.XXVI].

388 Hierzu sagt Helga de la Motte-Haber in ihren Ausführungen zu „Analyse und Werurteil“ [Dahlhaus Symposium Berlin 2008]: {wir zitieren aus dem Abstract}, „Die auf Kant zurückgehende Unterscheidung des Sachurteils von subjektiven Gefühlseindruck ist ein Axiom, das das Denken eines Wissenschaftlers [Dahlhaus] insgesamt bestimmte.“ Sie bezieht sich hier offenbar auf die Unterscheidung zwischen Gefühlsurteil und Sachurteil, die in Analyse und Werturteil deutlich zu tage tritt. Bei Kant ist diese Unterscheidung, die zwischen Wohlgefallen und Geschmacksurteil.

389 V S.434 (Zu Kants Musikästhetik).

390 I. S.477 (Musikästhetik).

*Vollkommenheit oder Mannigfaltigkeit eines Gebildes und das Geschmacksurteil, das einen Gegenstand als schön oder häßlich apostrophiert [müssen] entschieden voneinander getrennt werden.*³⁹¹

Wie ist diese Unterscheidung erklärbar? Warum betont Dahlhaus diese Unterscheidung stetig und ist sie aus Kants Ästhetik heraus schlüssig begründbar?

Ein grundsätzliches Problem bildet der Sachverhalt, dass Dahlhaus bisweilen aus den *rein* ästhetisch-theoretischen Gedankengängen Kants auf musikästhetische Momente schließt. Dies ist vollkommen legitim, und es zeichnet den Musikphilosophen Dahlhaus nur aus, wenn er seine musikästhetischen Theorien auch auf, entsprechend angepasste, Erkenntnisse aus Kants Schriften bezieht, also sein Denken und die Prämissen dieses Denkens an bedeutenden Philosophien ausrichtet. Diese Prämissen wirken in seinen Betrachtungen nicht immer direkt, sie können eher als Hinterbau oder Denkhorizont aufgefasst werden. Dahlhaus filtert Kant und findet die Aspekte, die seinem Denken als Musikwissenschaftler zur Stütze dienen können; eine übliche Herangehensweise, die aber auch Probleme birgt, denn seine Verwendung der anhängenden Terminologie ist nicht zwingend einleuchtend.

So ist Dahlhaus' Bezug zur Kritik der Urteilskraft bei seiner Unterscheidung in Geschmacks- und Kunsturteil nicht ohne terminologische Widerstände rekapitulierbar.

Doch soll als erstes überhaupt erkannt werden, was Dahlhaus genau mit dieser Unterscheidung meint, so müssen die von ihm verwendeten Begriffe durchleuchtet, bzw. geklärt werden.

Das „Geschmacksurteil“ kennen wir von Kant, und Dahlhaus benutzt diesen Begriff auch recht adäquat. Unter der ästhetischen Urteilskraft versteht Kant „[...] das Vermögen, die formale [subjektive] Zweckmäßigkeit durch das Gefühl der Lust und Unlust [...] zu beurteilen.“³⁹²

Auf den Terminus „Kunsturteil“ trifft man in der Kritik der Urteilskraft nicht³⁹³.

Nimmt man Dahlhaus beim Wort – allerdings folgert sich aus dem Kontext

391 Ebenda S.476.

392 Siehe Kant: S.193. Bei Dahlhaus ähnlich zitiert: V S.434 (Zu Kants Musikästhetik).

393 Das mag verwundern, doch Dahlhaus ist bekannt für seine Spontaneität im Umgang mit Fremden Theorien.

seiner Verwendung auch diese Begriffsbestimmung – so bezeichnet er das Kant'sche „teleologische Urteil“, im Kontext der Beurteilung von Kunstwerken, als Kunsturteil.

Dieses teleologische Urteil, bezieht sich auf die „objektive Zweckmäßigkeit“ eines Gegenstandes. Und im Kontext des Kunstschönen spricht Kant von der *Vollkommenheit*, das heißt der inneren, intrinsischen objektiven Zweckmäßigkeit; im Gegensatz zur ästhetischen Urteilskraft soll die teleologische nämlich nicht die Angemessenheit der *Form eines Dinges zu unseren Erkenntnisvermögen* ausmachen.

Allerdings ist auf den ersten Blick nicht verständlich, wie dieses teleologische Urteil bei Dahlhaus das Etikett „Kunsturteil“ und die zugehörige Funktion erfüllen soll. Zweifel aber daran, dass er sich auf das teleologische Urteil Kants bezieht lassen sich leicht aus der Welt schaffen. So zitiert er Kant wie folgt: „Das teleologische Urteil [über die Vollkommenheit] dient dem ästhetischen [über die Schönheit] zur Grundlage und Bedingung.“³⁹⁴ „Doch das Kunsturteil[...]“ - und hier bezieht sich Dahlhaus auf das erstere also das Teleologische - „[...] ist nur als Voraussetzung, die im Ziel und Resultat verschwindet, gleichsam als notwendiges Übel, zugelassen[...]“.

Will man sich aber festlegen, dass bei Dahlhaus das von ihm als Kunsturteil titulierte, mit Kants Aspekt der teleologischen (zweckmäßigen) Vollkommenheit zusammenfällt, so scheint diese Definition mit der Aussage – in V S.434 „Zu Kants Musikästhetik“ - „vom Kunsturteil, das sich über das Geschmacksurteil hinaus auf den „Culturwert“ der Kunstwerke richtet“³⁹⁵ nicht auf Anhieb zusammen zu stimmen. Denn die recht kondensierten Vereinfachung, dass das Kunsturteil - wie Dahlhaus das Urteil über Vollkommenheit offenbar nennt – sich auf den „Culturwert“ der Kunstwerke richte, besagt auf der einen Seite viel mehr, aber auch durchaus weniger, als der Zusammenhang bei Kant zulässt.

In der Musikästhetik hingegen glaubt Dahlhaus in Kants teleologischem Urteil durch folgendes Zitat - auf dem eben auszugsweise referiert wurde - das Kunsturteil zu erkennen, was über die „[...]formale kompositionstechnische

394 Ebenda S.476: Dahlhaus zitiert hier folgende Stelle im Auszug [S.189]: „Die Natur wird nicht mehr beurteilt, wie sie als Kunst erscheint sondern sofern sie wirklich (obzwar übermenschlich) Kunst ist; und das teleologische Urteil dient dem ästhetischen zur Grundlage und Bedingung, worauf dieses Rücksicht nehmen muß.“

395 V S.434 (Zu Kants Musikästhetik).

Vollkommenheit oder Mangelhaftigkeit eines Gebildes[...]“³⁹⁶ urteile:

„Wenn aber der Gegenstand als ein Produkt der Kunst gegeben ist, und als solches für schön erklärt werden soll, so muß [...] zuerst ein Begriff von dem zum Grunde gelegt werden, was das Ding sein soll; und da die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen in einem Dinge mit einer inneren Bestimmung desselben als Zweck die Vollkommenheit des Dinges ist, so wird in der Beurteilung der Kunstschönheit zugleich die Vollkommenheit des Dinges in Anschlag gebracht werden müssen, wonach in der Beurteilung einer Naturschönheit (als einer solchen) gar nicht die Frage ist [...] und das teleologische Urteil dient dem ästhetischen zur Grundlage und Bedingung.“³⁹⁷ [§ 48 bei Kant]

Wenn man also annimmt, dass das von Dahlhaus als Kunsturteil bezeichnete teleologische Urteil ein zugesetztes als *unterscheidbares* zum ästhetischen Urteil als Geschmacksurteil ist, so kann man sich als Beweis dieser Unterscheidbarkeit auf einen Widerspruch berufen, der ohne diese Differenzierung, wie Dahlhaus argumentiert, nicht aufzuheben wäre.

„Die These §48 [siehe oben] daß ein Kunsturteil einen Begriff von dem „was das Ding sein soll“, voraussetze, scheint dem §15 [Kant S.44 „Das Geschmacksurteil ist von dem Begriffe der Vollkommenheit gänzlich unabhängig“] der Begriffslosigkeit des Geschmacksurteils [...] schroff widersprechen [...]“³⁹⁸.

Ob man dieser Argumentation folgen kann, und inwieweit die Unterscheidung, aber auch der Terminus „Kunsturteil“ aus Kants Schrift ableitbar ist, müsste natürlich noch eine tiefere Untersuchung erfordern, die hier nicht geliefert werden kann.

Desto trotz mag bereits durch das zuvor Gesagte ein Indiz für die Stimmigkeit der Dahlhaus'schen Kant-Interpretation geliefert worden sein.

C.

Da wir nur exemplarisch auf einzelne Bemerkungen Dahlhaus' zu Kants Ästhetik eingehen wollen und einen zentralen Aspekt schon bereits erarbeitet

396 I. S.476 (Musikästhetik).

397 Bei Dahlhaus Ebenda S.477; Bei Kant S.189 [siehe auch Fußnote 47]

398 I S.475 (Musikästhetik)

haben, soll das nun Folgende in Kürze dargelegt werden. Hier nun also zwei Thesen zu Kants Sicht auf Musik, die für sich stehen sollen:

(a) Den Begriff der „ästhetischen Idee“ interpretiert Dahlhaus als „verborgenes Zentrum“ der Kant'schen Ästhetik, denn jene vermittelten „[...]vom bloßen Spiel der Empfindungen zum Spiel der Erkenntnisvermögen.“³⁹⁹ und könnten als das „[...]Medium für das „Hinausschauen“ des Geschmacksurteils auf das „Intelligible“⁴⁰⁰ begriffen werden. Doch die Musik, als transitorisches, scheine vor diesem Anspruch versagen zu müssen denn „[...] nur durch Analogie zu Sprache vermag sie „die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle [...] auszudrücken.“⁴⁰¹

(b) Kants Verdikt über die Musik ist wohl bekannt und Dahlhaus geht auch auf das Missverständnis ein, durch das er das Kant'sche Urteil, dass „[...]Musik als solche vom Bereich der „Cultur“ ausgeschlossen [...] [sei]“⁴⁰² begründet sieht. Für Kant, so argumentiert er, sei der Eindruck Musik sei defizient, eng mit der Vorstellung verknüpft, dass Musik nicht „als Einheit“ erscheinen könne. Dieser Mangel seinerseits fußt auf dem Charakter des Musikalischen als „[...]von bloß „transitorischem Eindrucke“[...]“⁴⁰³, das heißt, ohne „Bestand in der Zeit“. Doch in dieser Vorstellung beruhe, so Dahlhaus' Hinweis, der zentrale Fehler der Kant'schen Musikästhetik, denn „Kant verkennt, daß jeder musikalische Augenblick Reproduktion des Vergangenen und Voraussicht auf das Folgende in sich schließt[...]“⁴⁰⁴ Ein Gedankengang, der auf die teleologische Komponente der Musik zielt, und den wir bei Dahlhaus bereits kennen. Nimmt man aber diese These zu Kants Musikästhetik hinzu, also erkennt, dass Musik nicht per se transitorisch ist, so wird auch das in (a) Erläuterte im anderen Lichte erscheinen, denn unter diesen Umständen sei eine „[...] denkbare Beziehung des „musikalischen Spiels der Empfindungen“ zum „Spiel der Erkenntnisvermögen“[...]“⁴⁰⁵ konstruierbar.

399 V S.438 (Zu Kants Musikästhetik).

400 Ebenda.

401 V S.438f. (Zu Kants Musikästhetik).

402 Ebenda S.440f.

403 Ebenda.

404 Ebenda.

405 Ebenda.

Dahlhaus' ästhetische Thesen heute

I.

In den vorigen Kapiteln wurden einzelne Aspekte des Dahlhaus'schen musikästhetischen Denkens skizziert. Dabei stellten sich einige Kategorien als tragende Koordinaten dieser Denkweise heraus. Für Dahlhaus ist eine Musikwissenschaft ohne einen geltungsfähigen Werkbegriff nicht denkbar. Eng damit verknüpft ist die Vorstellung, dass musikalische Werke als intentionaler Gegenstand durch Analyse „verstanden“ werden können. Unter diesen Umständen zeigte sich auch, dass ein ästhetisches Kunsturteil über Musik mit jener Vorstellung der Werkhaftigkeit verknüpft ist. Der bemerkenswerte Ansatz allerdings zeigte sich in einer stetigen Reflexion der Bedingungen und Voraussetzungen, die Dahlhaus zugleich immer auch geschichtlich begreift, unter denen von Werk und von ästhetischen Urteilen gesprochen werden kann. Diese Reflexion, die Kategorien und Denkweisen ihrer ersten Selbstverständlichkeit beraubte und sie durch Historisieren zu einer zweiten, allerdings eingeschränkten Geltung führte, zeichnet den Musikästhetiker Dahlhaus aus. Doch ein Nachzeichnen jener Reflexionsschritte erwies sich als schwierige Aufgabe, denn „in wenig bekannten und an entlegenen Orten erschienenen Texten hat er zuweilen zukunftsreichere Dinge zu Papier gebracht als in offiziellen Großtiteln“⁴⁰⁶.

Darin, dass dem Rezensenten - der bemüht ist, das Vielschichtige und weit Verstreute zusammenzuführen - die Dahlhaus'schen Texte sich als „[...] nicht selten gar labyrinthisch verzweigt [...]“⁴⁰⁷ und bisweilen auch „[...] Widersprüche und Paradoxien [...]“⁴⁰⁸ nicht scheuend, zeigen zugleich viele seiner Argumentationen „[...] eigentlich keinen linearen Aufbau [...]“⁴⁰⁹ erkennen lassen, kann wohl auch als einer der Gründe gesehen werden, dass, wie Richard Klein sagt „[...] die Diskussion dieses Werkes erst am Anfang steht“⁴¹⁰.

„Als Interpret hat man aber nie den einen Dahlhaus ohne den anderen, die genialen Würfe nicht abgetrennt von den fixen Ideen“⁴¹¹

406 S.4 (Zeitschrift „Musik & Ästhetik“, Heft 47 „Carl Dahlhaus. Gegenwart und Historizität“)

407 S.5 („Musik & Ästhetik“/Mathias Hansen: Carl Dahlhaus und das Politische).

408 S.4 („Musik & Ästhetik“)

409 Ebenda.

410 Ebenda.

411 S.45 („Musik & Ästhetik“ / Richard Klein: Werk vs. Theater).

Nicht desto trotz kann ein tieferer Blick in Carl Dahlhaus' musikästhetisches Denken gelingen, muss sogar um seinem Schaffen gerecht zu werden angestrebt werden. So verfehlt es wäre, Dahlhaus bloß als Historiographen einer musikalischen Ideen- und Kompositionsgeschichte lesen zu wollen, so zentral ist die Notwendigkeit, seine Methodik trefflich zu deuten. Denn bei ihm verschmelzen historisches Denken, das auch immer eine Selbstreflexion impliziert, mit systematischem Anspruch, der auf das Formulieren zwar historisch begrenzter, aber geltungsfähiger, Spezialästhetiken zielt.

In dieser Dialektik aus historischem und systematischem Denken kann man zugleich aber auch Schwierigkeiten entdecken. So formuliert Mathias Hansen in Bezug auf die Fixierung auf den Werkcharakter von Kunst, dass dieses die Schwierigkeit in sich berge „[...] die „ihrer eigenen Tendenz nach“ isolierten Werke in einen geschichtlichen Ablauf einbinden – also die Arbeit des Historikers leisten zu wollen.“⁴¹²

Hierzu zitiert er Richard Klein: „Das Problem bei Dahlhaus scheint mir zu sein, dass er mit einem metaphysischem Werkbegriff operiert, aber dennoch empirischer Historiker bleiben will.“⁴¹³

In Dahlhaus' Methode, einem mit Problemen behaftete oder gar unzulässige Verschränkung von historischer und systematischer Musikwissenschaft zu sehen, wird allerdings durch einen Blick auf das Gelingen jener Überlegungen zweifelhaft. Gerade durch einen historischen wie systematischen Blick kann Dahlhaus Kategorien wie den Werkbegriff kritisch, im emphatischen Sinne des Wortes, vor einer totalen Auslöschung oder unreflektierten Verteidigung bewahren. Ohnehin zeigt sich in den jüngsten Entwicklungen der wissenschaftstheoretischen Debatte, dass eine strikte Trennung in bloß historische und bloß systematische Forschungsfelder nur unter Einschränkungen und eben unter spezifischen historischen Umständen aufrecht erhalten werden kann. Wie Dahlhaus selbst formulierte, ist der historische Blick, im speziellen Fall auf musikästhetische Fragen oder auch auf Kunstwerke, bedeutend abhängig von der zugrunde gelegten ästhetischen Theorie.

Eine strikte Trennung zwischen Historie und Theorie ist für ihn im schlechten

412 S.8 („Musik & Ästhetik“/Mathias Hansen: Carl Dahlhaus und das Politische).

413 Ebenda. (Zitat aus: Richard Klein: „ Die Pastorale, das Projekt Natur und der postmoderne Schlussverkauf. Über die Gegenwart und Vergänglichkeit Beethovens“, in: „Musik & Ästhetik“ 6, S. 115)

Sinne abstrakt. Dabei darf natürlich nicht außer Acht gelassen werden, dass die gegenseitige Beeinflussung bzw. Abhängigkeit in beide Richtungen gedacht werden muss.

Richtet man den Blick zurück auf den Dahlhaus'schen Werkbegriff an sich, so müssen neben den eben beschriebenen grundsätzlichen Einwänden auch spezifischere Kritikpunkte ins Augenmerk fallen. Dabei kann nur exemplarisch auf einzelne Bemerkungen eingegangen werden. Das jüngst erschienene Heft 47 der Zeitschrift „Musik & Ästhetik“, aus dem wir bereits zitierten, kann hierbei als hervorragende Quelle für eine aufkeimende aktuelle Dahlhauskritik herangezogen werden. So sehr sich Dahlhaus' Denken um seinen Werkbegriff dreht, so verständlich mag es auch sein, dass die heutige Kritik stets implizit, aber auch durchaus explizit, an jener Kategorie reibt; eine Kategorie, die selbstverständlich weite theoretische Abhängigkeiten zu ganzen Problemfeldern in sich birgt.

II.

Dahlhaus ist, durch die Bestimmungen seines Werkbegriffs, der auf der Vorstellung basiert, dass Musik als Text interpretierbar ist, obzwar das Werk sich erst intentional konstituiert, ambivalent bezüglich der Frage, inwieweit musikalische Phänomene, die sich diesen Bedingungen verschließen, ästhetisch gewürdigt werden können. So äußert er sich vermehrt pejorativ über Musik als „Anti-Kunst“, die sich ausschließlich auf das Wahrnehmbarmachen akustischer Phänomene beschränke. Dass so ein Großteil experimenteller und im weitesten Sinne neuartiger musikalischer Versuche aus dem Raster fällt, darf neben dieser Tatsache auch darin begründet sein, dass für ihn eine „Immanenzästhetik“ vor einer Rezeptionsforschung oder einer „gesellschaftlich-sozialen Analyse“ den Vorrang hat⁴¹⁴. Musik, die sich nicht durch den Versuch, den in ihr für sich abgeschlossenen Zusammenhang zu ergründen, erfassen lässt, und somit nur durch rezeptionsästhetische oder ähnliche Methoden ästhetisch gewürdigt werden kann; also eine Musik, wie sie mitunter zu tragenden Strömungen des späten 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts zu zählen ist.

414 S.136 („Musik & Ästhetik“ / Thomas Christensen : Dahlhaus in Amerika)

Zu diesem Problemfeld gehört, wie jene, jedoch auch konventionellere, Musik rezipiert wird. Denn insbesondere aktuellere Kompositionen verschließen sich einer, der Werkvorstellung adäquaten, analytisch kontemplativen Rezeption. So trifft Ulrich Tadday mit seiner „Analyse eines Werturteils“ in „Musik & Ästhetik“ den Kern eines Problems, der sich bei Belieben auf jegliche Musik ausbreiten lässt:

„Aus musikpsychologischer Sicht ist grundsätzlich die Frage zu stellen, ob es überhaupt eine Musik geben kann, die frei von Affekten, Empfindungen und Gefühlen, also ohne Beteiligung von Emotionen rezipiert werden kann, wenn vorausgesetzt wird, dass sowohl die Realisation als auch die Rezeption von Musik wesentlicher Bestandteil des Begriffs von Musik im Allgemeinen sind.“⁴¹⁵

Taddays Einwand richtet sich demnach gegen Dahlhaus' Trennung zwischen Werk und Wirkung, wobei dem Werk allein ästhetische Relevanz zufalle. Subjekt und Objekt werden einander entfremdet⁴¹⁶. Hier sieht Tadday Dahlhaus unter dem Einfluss Eduard Hanslicks, was bereits in dieser Arbeit angesprochen wurde, und der „[...] unter Berufung auf eine vermeintlich wissenschaftliche Objektivität die emotionale Wirkung von Musik vom Werk trennt [...]“⁴¹⁷. „Die Nähe der Ästhetik von Hanslick und Dahlhaus ist [...] evident [...]“⁴¹⁸.

Allerdings muss beachtet werden, dass sich Dahlhaus dem Problem der „emotionalen Verbindung zwischen dem Rezipienten und der Musik“ nicht ganz verschließt. Man trifft bei ihm durchaus auch auf Überlegungen zu diesem Thema, in denen er allerdings bemüht ist, den musikalischen Ausdruck als objektiviert erfassbar zu konstituieren. Für Dahlhaus haftet der Ausdruck, soweit er nicht mit der privaten Emotion des Rezipienten vermengt wird, analog zu einem Formprinzip z. B., am intentionalen Gegenstand „Werk“, und kann somit eine bestimmte graduelle Objektivität erlangen bzw. in sich tragen, wie im Kapitel „Über das ästhetische Urteil“ beschrieben worden ist. Hierbei liegt der Knackpunkt auf jener graduellen, postulierten und eben nicht naturwissenschaftlichen Objektivität. Das ändert natürlich nichts daran, dass, wie Tadday einwendet, die subjektive Emotion des Hörers außer Acht gelassen

415 S.105 („Musik & Ästhetik“ / Ulrich Tadday: Analyse eines Werturteils)

416 Vergleiche Ebenda S.106.

417 Ebenda.

418 Ebenda S.117.

wird. Zudem bemerkt Tadday des Weiteren, dass in Dahlhaus' Denkweise „[...] Musik allein in schriftlicher Form fixiert „fertig“ sei, sodass sie gespielt und gehört werden könne, um begriffen, aber analysiert werden müsse, um verstanden zu werden [...]“⁴¹⁹.

Es unstrittig, dass bei Dahlhaus der musikalische Text, also das fixierte Moment, eine der tragenden Prämissen für den Kunstcharakter von Musik ist. Eine der Konsequenzen daraus, auf dessen Problematik Richard Klein hinweist, ist eine „[...] defensive Nobilitierung einer Strukturanalyse, die weder von individueller Rezeption noch von performativer Praxis und schon gar nicht von Lebenswelten etwas wissen will“⁴²⁰. Diese wohl aus einer Angst vor einer radikalen Soziokulturellisierung und Politisierung der musikalischen Interpretationspraxis entstandene Skepsis gegenüber „hermeneutischen Fragestellungen zum „Gehalt““ der Musik führt bei ihm, so Kleins Argumentation, zu einem unbegründeten Misstrauen gegenüber musikalischen Vorgängen⁴²¹. Dadurch nämlich, dass Dahlhaus' Sicht sich primär auf das Begreifen musikalischer Werke richtet, gelten „[...] Phänomene und Prozesse, die den Rahmen einer „Problemgeschichte des Komponierens“ [...]“⁴²² - und das ist eine Problemgeschichte musikalischer Werke – sprengen, in Dahlhaus' Perspektive „tendenziell als wissenschaftsfremd“. Im Extrem führe dies zu einer Weigerung, Performances überhaupt „als wissenschaftswürdigen Gegenstand“ anzuerkennen⁴²³. Eine Tendenz, die aus seinem musikwissenschaftlichen Selbstverständnis, das, trotz aller Selbstreflexion, Grenzen der konventionellen Einstellung nur selten überschreiten kann.

Das Bewundernswerte an Dahlhaus ist seine Methodik, aber nicht unbedingt die Auswahl oder Einschränkung seines Beobachtungsgegenstandes. Im Ergebnis liegen seine Urteile kaum abseits des konservativen akademischen Usus in seinem zeitgenössischen Umfeld, wenngleich der Weg, der zu diesen Urteilen führt, sich ausnahmslos jenseits eingefahrener Pfade bewegt.

Wie Wolfgang Rathert hinweist, „empfand [Dahlhaus] es wohl als Pflicht des Historikers, eine Erklärung für Phänomene zu finden, die noch aus den

419 Ebenda S.107.

420 S.35 („Musik & Ästhetik“ / Richard Klein: Werk vs. Theater).

421 S. Ebenda

422 Ebenda

423 S. Ebenda

Kategorien des „traditionellen“ Denkens in und über Musik [...] herzuleiten waren [...]“⁴²⁴. Dies hatte auch Einfluss auf sein ambivalentes Verhältnis zur Neuen Musik und Avantgarde, die „[...] nicht nur [aber auch] aus dem Festhalten am „romantischen Werkbegriff“ erklärbar [ist], der sich in den Texten um 1969, also während der Studentenrevolution, zu einem eigenen Paradigma verfestigt“⁴²⁵. Über diese Paradigmatik haben wir in dieser Arbeit eingehend berichtet. Hernach kann auch Taddays Fazit, Dahlhaus sei „um die Ästhetik des musikalischen Kunstwerks besorgt“⁴²⁶, eine Besorgnis, die sich, folgt man seiner Analyse der „Idee der absoluten Musik“ gar, wenn es Not tut, in bisweilen nicht nachvollziehbaren Verrenkungen äußert. Denn Dahlhaus' theoretische Fundierung dieser Idee, die ja mit dem Werkbegriff zusammenfällt, würde nicht selten zu gewaltsamen Umdeutungen der herangezogenen Theorien, wie die z.B. von Wakenroder und Tieck, führen. Taddays Kritik wiegt schwer und „[...] beginnt damit, dass Dahlhaus Zitate teilweise aus dem Zusammenhang reißt oder in ihrem Zusammenhang auseinander reißt“⁴²⁷. Auf ein ausführliches Belegen dieser Kritik muss hier aus Platzgründen verzichtet werden; so verweisen wir auf die entsprechenden Ausführungen Taddays. Hingegen darf die Anmerkung Platz finden, dass eine gewisse „kreative“ Umgangsweise Dahlhaus' mit seinen Quellen - in dieser Arbeit in Bezug auf die „Kritik der Urteilskraft“ von Kant zumindest - ansatzweise vermutet werden kann.

III.

Eine Dahlhausrezeption, die ihn neben seiner enormen historiographischen Leistung auch als Theoretiker würdigt, speziell als einen Denker der Musikästhetik, steckt noch in den Kinderschuhen. Hat er zwar keine, in sich abgeschlossene, ästhetische Theorie hinterlassen, so können doch viele seiner Erkenntnisse, und insbesondere seine Methode der Begriffs- und Kategoriereflexion, heute noch sehr lehrreiche Aufschlüsse zu grundlegenden musikästhetischen Fragen geben. Seine in Bezug auf den Werkbegriff und die ästhetische Erfahrung phänomenologisch geprägte Denkweise, die sich in

424 S.129 („Musik & Ästhetik“ / Wolfgang Rathert: Meta-Historie und die Skepsis des Historikers).

425 Ebenda S.130.

426 S.117 („Musik & Ästhetik“ / Ulrich Tadday: Analyse eines Werturteils)

427 Ebenda S.110.

besonders gelungenen Momenten mit dem Historisieren der Kategorien perfekt verschränkt, scheint einen durchaus heute noch geltungsfähigen Ausweg aus *dem* Dilemma der Musikwissenschaft aufzuzeigen. Die Quintessenz dieses Vermächtnisses ist die Einsicht, die er allerdings in letzter Konsequenz nur selten ausführt, dass der Werkbegriff nur für die artifizielle Musik Geltung hat, die sich, auch wenn nur intentional, als musikalischer Zusammenhang deuten lässt. Das besagt aber, dass er für eben jene Musik auch paradigmatische Geltung beanspruchen kann, denn als emphatischer Werkbegriff ist er gleichsam Prämisse und Konsequenz eines, nennen wir es, autopoietischen⁴²⁸ Systems. Ist er aber nur historisch, folglich von dem autopoietischen System, dem er angehört, abhängig, bleibt Platz für andere Kategorien und ästhetische Denkweisen, die sich in anderen Kontexten gebildet haben. Um mit dem großen Denker Kant zu sprechen und die zentrale Erkenntnis seiner Theorie zu paraphrasieren, muss man die Grenzen eines Systems auf seine spezifischen Charakteristika gleichsam von innen heraus transzendental⁴²⁹ durchleuchten, um Platz für ein anderes, bei Kant war es der Glaube, zu schaffen, was sich allerdings den Kategorien des so bestimmten Systems verschließt. Ist der tradierte europäische Kunstbegriff transzendental kritisiert worden, somit seiner scheinbaren Selbstverständlichkeit beraubt und in seiner Geltung auf das spezifische System beschränkt, so ist auf der anderen Seite Platz für andere ästhetische Herangehensweisen, die gleichermaßen Geltung beanspruchen können, allerdings auch nur in ihrem spezifischen System. Denkt man dies weiter, und dies geht natürlich über das, was Dahlhaus gedacht hat, hinaus, spricht nichts dagegen, von *Spezialästhetiken* zu sprechen. So könnte ohne Probleme eine *Spezialästhetik* der Klangkunst bzw. des Klangexperiments mit ihren eigenen Herangehensweisen neben der *Spezialästhetik* der artifiziellen Werkkunst koexistieren. Nimmt man noch das dialektische Moment der ästhetischen Erfahrung hinzu, die gleichsam durch die Hörgewohnheiten des Erfahrenden präformiert ist, jene Präformation aber selbst Bestandteil des autopoietischen Systems ist, so kann von einer *Spezialästhetik* von und für spezifische Hörgewohnheiten über und aus spezifischer Musik gesprochen werden. Ein Bogen, der sich mit Dahlhaus' Argumentation zum ästhetischen

428 Begriff entlehnt von Niklas Luhmann.

429 Nicht transzendent, sondern transzendental im Kant'schen Sinne.

Urteil durchaus verträglich. Eine Analogie natürlich, die erst auf einer Metaebene ersichtlich wird.

Der Allgemeinplatz, dass Musik „für manche Hörer eine Fremdsprache sei“⁴³⁰, also einen Hörer verlange, der zur adäquaten Wahrnehmung fähig ist, könnte gleichsam auch lauten, dass eine spezifische Musik für einen Hörer mit spezifischen Hörgewohnheiten nicht adäquat rezipierbar ist. Dann, wenn das System, aus dem die Musik stammt, dem Hörer nicht zuhause ist. Wenn also das System des Hörers und das System von und in der Musik keine Überschneidungspunkte haben. So wird auch verständlich, wenn Dahlhaus davon spricht, dass der naive Hörer der Populärmusik nur wenig Einblick in Musik artifizieller Natur hätte. Allerdings führt dies zu erheblichen theoretischen Komplikationen, die wir hier nicht weiter erörtern können.

Was bleibt, ist die Einsicht, dass von einer Ästhetik, einer Musik, einer Musikgeschichte und einer Art der ästhetischen Erfahrung nicht gesprochen werden sollte. Dass diese These nicht in einem willkürlichen Positivismus endet, kann durch das Denken in verschiedenen, in sich mehr oder minder geschlossenen und auch durchaus überschneidenden, aber ihre eigenen Kriterien habenden, autopoietischen Systemen vermieden werden.

Dieses Sprießenlassen der Gedanken über Dahlhaus kann, wenn auch nicht zu einer bereits schlüssigen Theorie, dennoch in eine Richtung weisen, aus der jene noch zu entwickeln wäre bzw. anderer Orts in ähnlicher Weise bereits entwickelt wurde.

430 Siehe Dahlhaus' Musikästhetik

Literaturverzeichnis

Primäre Quelle:

Hrsg. Danuser, Hermann:

(in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch; Redaktion: Burkhard Meischein)

„**Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften in 10 Bänden**“, 2000-2008, Laaber

Zitierweise: Band. Seitenzahl. (Titelgebung in den Gesammelten Schriften)

Detallierte Angaben der Zitierten Texte aus den Gesammelten Schriften:

(Chronologisch nach den Angaben aus den Gesammelten Schriften)

„Zu Kants Musikästhetik“, Band V, S.432-441.
(aus Archiv für Musikwissenschaft 10, 1953, S.338-347)

„Vom Elend der Musikkritik“, Band II, S.77-84.
(aus Frankfurter Hefte, 12, 1956, S.882-887)

„Musikästhetik“, Band I, S.447-532.
(orig. Köln 1967, Laaber 1986)

„Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff“, Band V, S.648-658.
(aus Die Musikforschung, 20, 1967, S.145-153 und „Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber, 1988, S.291-298,)

„Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik“, Band VIII, S.216-224.
(aus Neue Zeitschrift für Musik, 130, 1969, S.18-22)

„„Neue Musik“ als historische Kategorie“, Band VIII, S.22-31.
(aus Das musikalische Neue und die Neue Musik,, Mainz, 1969, S.26-39)

„Musik und Musikliteratur“, Band I, S.565-570.
(aus Schweizerische Musikzeitung, 109, 1969, S.261-265)

„Analyse und Werturteil“, Band II, S.11-76.
(aus Musikpädagogik, Forschung und Lehre , 8, Mainz, 1970)

„Zur Kritik des ästhetischen Urteils“, Band V, S.751-761.
(aus Die Musikforschung, 23, 1970, S.411-419)

„Musiktheorie“, Band II, S.209-232.
(aus Einführung in die systematische Musikwissenschaft, Köln, 1971, S.93-132)

„Probleme der Kompositionskritik“, Band VIII, S.244-252.
(aus Über Musik und Kritik (VINMM⁴³¹ 11), Mainz, 1971, S.9-18)

„Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs“, Band VIII, S.231-243.
(aus Beiträge 1970/1971, Kassel 1971, S.9-26)

„Über Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik“, Band VIII, S.253-263.
(aus Die Musik der sechziger Jahre (VINMM12), Mainz, 1972, S.90-99)

„Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionskritik“, Band VIII, S.263-276.
(aus Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, 13, 1973, S.314-326)

„Adornos Begriff des musikalischen Materials“, Band VIII, S.277-283.
(aus Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts, Stuttgart, 1974, S.9-21)

„Der Versuch, einen faulen Frieden zu stören. Der Zerfall des musikalischen Werkbegriffs. Die Wissenschaft von der Musik im Spannungsfeld von Ästhetik und Sozialgeschichte“, Band I, S.209-215.
(aus FAZ, Nr.262, 20.11.1976)

„Vom Mißbrauch der Wissenschaft“, Band VIII, S.67-77.
(aus Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, 16, Mainz, 1976, S.22-32)

„Die Idee der absoluten Musik“, Band IV, S.11-126.
(orig. Kassel und München, 1978, Neuausgabe Kassel, 1987)

431 Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt

„Über offene und latente Traditionen in der neuesten Musik“, Band VIII, S.112-122.

(aus Die neue Musik und die Tradition (VINMM 19), Mainz, 1978, S.9-21)

„Wertkriterien“, Band II, S.85-93.

(aus Kritische Stichwörter zum Musikunterricht, München, 1978, S.325-334)

„Musik als Text“, Band I, S.388-404.

(aus Dichtung und Musik, Kaleidoskop ihrer Beziehung, Stuttgart, 1979, S.11-28)

„Arten der ästhetischen Argumentation“, Band II, S.94-100.

(aus Tiefenstruktur der Musik, Festschrift Fritz Winckel zum 75. Geburtstag am 20. Juni 1982, Berlin, 1982, S.11-21)

„Ästhetik und Musikästhetik“, Band I, S.586-615.

(aus Systematische Musikwissenschaft (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10), Laaber, 1982, S.81-108)

„Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft“, Band II, S.604-630.

(aus Systematische Musikwissenschaft (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10), Laaber, 1982, S.25-48)

„Vom Altern einer Philosophie“, Band VIII, S.327-330.

(aus Adorno-Konferenz 1983, Frankfurt a. M., 1983, S.133-137)

„Sind musikalische Werturteile begründbar“, Band II, S.110-117.

(aus Musica 39, 1985, S.29-33)

„Warum ist Neue Musik so schwer verständlich? Plädoyer für ein historisches Verständnis“, Band VIII, S.331-350.

(aus Zeugen des Wissens, Mainz, 1986, S.939-956)

„Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland (Geschichte der Musiktheorie 11)“, Band IV, S.413-658.

(orig. Darmstadt, 1989)

„Ästhetische Probleme der elektronischen Musik“, Band VIII, S.284

(ohne Angabe)

Weitere zitierte Literatur (Alphabetisch):

Adorno, Theodor W.:

(Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann)

„**Ästhetische Theorie**“, 1970 (1973), Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main

Dahlhaus, Carl:

„**Das Problem der „höheren Kritik“, Adornos Polemik gegen Strawinsky**“,
Neue Zeitschrift für Musik, Jahrgang 148, Nr. 5, 1987, S. 9–15
(in den Gesammelten Schriften nicht enthalten)

Hanslick, Eduard:

(1. Auflage)

„**Vom Musikalisch-Schönen**“, 1854, Rudolph Weigel, Leipzig

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:

(Auf der Grundlage der „Werke“ von 1832-1845 neu editierte Ausgabe)

„**Vorlesungen über die Ästhetik I**“, 1986, Suhrkamp, Frankfurt am Main

Hrsg. Heinrich, Dieter und Iser Wolfgang:

(2. Auflage)

„**Theorien der Kunst**“, 1984 (1982), Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main
(Roman Ingarden: Prinzipien einer erkenntnistheoretischen Betrachtung der ästhetischen Erfahrung aus: Erlebnis Kunstwerk und Wert, Max Niemeyer, Tübingen, 1969, S. 19-27)

Hrsg. Holtmeier, Ludwig:

(Mitherausgeber Richard Klein, Claus-Steffen Mahnkopf, in Kooperation mit Eckehard Keim)

Zeitschrift „Musik & Ästhetik“; Heft: „Carl Dahlhaus. Gegenwart und Historizität“, Jahrgang 12, Heft 47, Juli 2008.

Kant, Immanuel:

(Auf der Grundlage der Ausgabe von Karl Vorländer, 1902, Leipzig und der zweiten Originalausgabe von 1793, herausgegeben von Heiner F. Klemme 2001)

„**Kritik der Urteilskraft (KU)**“, 2001, Meiner, Hamburg
(Zitiert nach der Paginierung der zweiten Originalausgabe.)

(Nach den Originalauflagen von 1781 und 1787 herausgegeben von Jens Timmermann)

„**Kritik der reinen Vernunft (KrV)**“, 1998, Meiner, Hamburg
(Zitiert als KrV, nach der Paginierung der Originalauflagen)