

Carl Dahlhaus und das Politische

„Ein Konservativer muß über die Revolution – wie ein Idealist über die Materie – schärfer und hartnäckiger nachdenken als die Revolutionäre selbst; für ihn ist sie ein Problem, nicht ein Prinzip.“¹

Wie Carl Dahlhaus' Schriften insgesamt vielschichtig, nicht selten gar labyrinthisch verzweigt erscheinen – es betrifft dies sowohl die Themen, die vom Mittelalter bis in die unmittelbare Gegenwart führen, als auch alles Methodische, mit dem sie dargestellt werden –, so lassen sie sich auch nicht mit einfachen Feststellungen charakterisieren oder gar zusammenfassen. Deshalb werden im folgenden verschiedene Themenbereiche gewählt, in denen jeweils bestimmte Aspekte des Musikverständnisses von Dahlhaus zur Sprache kommen – und zwar in Bezug auf das, was vorsichtig und mithin einigermaßen vage als „das Politische“ bezeichnet sei. Vielleicht erwächst so aus den Facetten ein umfassenderes Bild, das jedoch niemals beansprucht, ein Fazit des „politischen Denkens“ von Dahlhaus ziehen zu wollen. Wenn es einen „roten Faden“ in diesem Denken gibt, dann dürfte auch der wohl nur in permanenter Offenheit, als ein Unabgeschlossenes, Überschreitendes auszumachen sein. Bei Dahlhaus ist die Tiefe eines Gedankens, gleich, ob dieser einem spezifisch musikalischen oder einem übergreifend geschichtspolitischen Gegenstand gilt, an dessen gewissermaßen blitzartiges Erscheinen gekoppelt, an eine Leuchtspur der Erhellung, die uns Lesern weniger eine rundum schlüssige Erklärung an die Hand gibt denn die Aufforderung, ein von dieser Erhellung erfaßtes Wahrheitsmoment aufzunehmen und selbständig – und das heißt nicht zuletzt: auch kritisch-gegenläufig – weiterzudenken. Statt eines „So ist es!“ erfährt der Leser, wie etwas sein könnte – und das heißt ja immer auch, daß verschiedene Lösungen „denkbar“ sind –

¹ Carl Dahlhaus, *Gesammelte Schriften Bd. 9, Varia*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2006, S. 119 (*Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee*, 1966) (künftig: GS Bd..., S...).

nicht zuletzt jene, von denen wir noch nicht die geringste Vorstellung haben, auf die zu stoßen wir aber jederzeit gewärtig sein sollten.

Nach neuerlichem Studium der Texte halte ich es für sinnvoll, Carl Dahlhaus vor allem selbst zu Wort kommen zu lassen. Die Offenheit seines Denkens wirkt zuweilen geradezu „impressionistisch“ – und dies hat doch mit jeweiligen „Augenblicken“ zu tun, mit Atmosphäre, Nuance, Tonfall, die sich nur unzulänglich „mit anderen Worten“ beschreiben lassen. Wie die entsprechenden Bilder, so verlangen auch die ihnen gemäßen Worte-Gedanken nach dem Original...

1. Konservatismus, Kritizismus, Skeptizismus

„Wer 1928 geboren ist, 1945 noch Soldat werden mußte und unter der Autorität eines Vaters aufwuchs, der seit 1933 kein einziges Wort über Politik duldete, brauchte zwischen dem politischen Lärm, der ihm täglich entgegenschlug, und dem Schweigen zu Hause, das niemals gebrochen wurde, eine Zuflucht. Und das, was man Jugend nennt, verging darum fast ausschließlich mit Lesen und Klavierspielen; der Rest, die Schule und die Hitlerjugend, war nichts als eine lästige Unterbrechung.“²

Läse man für „Klavierspielen“ „Schreiben“, so könnten diese relativ spät formulierten Sätze (1983) bereits einen ersten Grundzug in Dahlhaus' wissenschaftlichem Forschen und Publizieren vermitteln: nahezu alles, was ihn von diesen Tätigkeiten abhielt, hat er zeit seines tragisch verkürzten Lebens als „lästige Unterbrechung“ empfunden. Das Schreiben über Musik, über Kunst, war vom Beginn in den fünfziger Jahren an von dem Anliegen getragen, in mehr und mehr kunstfernen, kunstfeindlichen Zeiten die in Werken geronnene Existenz von Kunst zu bewahren und mit Argumenten zu verteidigen, die auf deren Niveau gewachsen sind. Alles, was diesen Kunstcharakter schmälerte, ihn gefährdete – vom Banausentum der Unbildung bis zur

² GS Bd. 10, S. 539 f. (*Musik – zur Sprache gebracht*, 1983).

politisch motivierten Manipulation – wies er zurück, wofür er nicht selten auch schroffe Formulierungen wählen konnte. Frühzeitig stieß Dahlhaus dabei auf die Schwierigkeit, den Phänomenen in dieser Welt mit einem dezi-
sionistischen Wahrheitsbegriff begegnen zu wollen. Bereits ein anfänglicher Lösungsversuch zeigte seine Orientierung an der Individualisierung des Denkens und seiner Gegenstände, wobei er zunächst noch die Parallelität unterschiedlicher Wahrheiten für möglich hielt:

„Die Bemühung um Sachlichkeit und die Überzeugung, daß die Wahrheit unteilbar sei, versagen, und man weiß nicht mehr, wie die Vorstellung einer doppelten Sachlichkeit und Wahrheit zu vermeiden sei. Es scheint, als könne man, unabhängig vom Gegenstand des Streites, einen Teil der Widersprüche auf den Unterschied zwischen drei Formen des Denkens zurückführen, die vielleicht, wenn man nach Namen sucht, als die konservative, die kritische und die skeptische zu bezeichnen wären. Allerdings wäre es genauer – statt von Formen des Denkens zu sprechen – sich nur Personen vorzustellen, denn man kann die Gegensätze zwischen ihnen nicht auf Dogmen oder Schemata des Denkens, aber auch nicht auf den Charakter oder die Gewohnheiten des Handelns reduzieren. Die Erfahrung zeigt vielmehr, daß das Konservative im Charakter, das Kritische im Denken fester fundiert ist. Man kann also die Gegensätze, da man sie nicht reduzieren kann, auch nicht eigentlich verstehen und nur versuchen, sie zu beschreiben und Muster der Argumentation zu entwerfen, die nicht mit einer Analyse der Motive des Denkens oder Handelns verwechselt werden sollten.“³

Diese Sätze stehen am Beginn eines Textes, in dem Dahlhaus 1958, ausgehend vom Studium des Marxschen *Kapitals*, den Bedingungen der Urteilsbildung nachspürt. In verblüffend eindeutiger Weise ist hier bereits der Zweifel dargelegt gegenüber dem Anspruch, „Wahrheit“ als ein unumstößlich festzusetzendes Phänomen verstehen zu wollen – die „skeptische Denkform“ wird nach der Bestimmung der „konservativen“ und der „kritischen“ gar nicht mehr näher gekennzeichnet und somit offensichtlich und in durch-

³ GS Bd. 10, S. 163 f. (*Zum Begriff der Kritik*, 1958).

aus merkwürdiger Selbstverständlichkeit als (seine) Grundanschauung vorausgesetzt. Verbleiben solche Überlegungen zu diesem Zeitpunkt noch eher in abstraktem Durchspielen von Gedankenfolgen, so erhalten sie ab Mitte der sechziger Jahre immer deutlicher konkrete, auf die politischen Entwicklungen bezogene, oder eher noch: von ihr provozierte Substanz. Obwohl Dahlhaus nicht unerheblich älter war als die sogenannte „68er-Generation“, hat er auf die von ihr ausgelösten politischen Auseinandersetzungen sogleich und auf vielfältige Weise reagiert bzw. bereits in deren Vorfeld offensichtlich die Notwendigkeit verspürt, sich über das Verhältnis von Politik und (Kunst-)Historie Klarheit zu verschaffen. Und das hieß für ihn zumal, die Unterschiede herauszuarbeiten, die beide Lebensbereiche kennzeichnen. In einem Text von 1966 heißt es:

„Kunstwerke werden, platt gesagt, hergestellt; sie werden gemacht. Politische Geschichte aber ist das Resultat menschlichen Gegeneinanderhandelns. Die Überzeugung oder das Vorurteil, daß sie ‚gemacht‘ werde, ist nichts anderes als ein Stück Heroenmythologie. Vorgänge und Ereignisse der politischen Geschichte sind sinnlos und unverständlich ohne ihren Zusammenhang mit dem Vorausgegangenen und dem Folgenden. Schlimmer noch: Ein aus dem motivierenden und einschränkenden Zusammenhang herausgebrochenes Faktum kann im geschichtlichen Bewußtsein zum Mythos werden – die Isolierung von Ereignissen ist eines der Mittel der politisch absichtsvollen Geschichtsfälschung. Kunstwerke aber sind ihrer eigenen Tendenz nach isoliert; das eine will, während es betrachtet oder gehört wird, den Gedanken an das andere nicht aufkommen lassen. Zwar gewinnen manche Werke ein schärferes Profil, einen nicht nur historisch, sondern auch ästhetisch genauer ausgeprägten Charakter, wenn man sie von verwandten oder kontrastierenden Gebilden abhebt. Obwohl aber der Historiker auf die Methode des Vergleichens nicht verzichten kann, darf er andererseits, wenn er seinem Gegenstand gerecht werden will, nicht davon absehen, daß ein Werk in der ‚ästhetischen Situation‘ – in der Situation also, auf die es zielt – für sich allein steht. Was in der politischen Historie als illegitime Mythologisierung erscheint, wird im Bereich der Kunst vom Wesen der Sache gefordert.“⁴

⁴ GS Bd. 1, S. 166 f. (*Historismus und Tradition*, 1966).

Zu den grundlegenden Kennzeichen der Geschichte gehört die Blindheit ihres Verlaufs, die sich den Unberechenbarkeiten „menschlichen Gegeneinanderhandelns“ verdankt – ein „Miteinanderhandeln“ steht erst gar nicht zur Debatte. Deshalb sollte von Geschichte auch nicht im Singular, sondern nur von „Geschichten“ gesprochen werden, die zwar Ursache(n) und Folge(n) haben, jedoch von keinem übergeordneten „Willen“ oder einer anderen übergreifenden Kraft gesteuert werden. Dem steht die Kunst mit ihrer Existenzweise als Kunst-Werk schroff gegenüber. Jedes ihrer Werke – und das macht ihren Rang aus – zwingt zur Konzentration auf sich, wie mit einem magischen Blick, der alles Außenstehende, Bedingende, Folgende für den „Augenblick“ der Rezeption vergessen macht. Vielleicht läßt sich hier ein Echo der Musikphilosophie Schopenhauers vernehmen: das Vergehen des „Willens“ im Kairos des klingenden Werkes. Die Fixierung auf den Werkcharakter von Kunst birgt allerdings die Schwierigkeit, die „ihrer eigenen Tendenz nach“ isolierten Werke in einen geschichtlichen Ablauf einbinden – also die Arbeit des Historikers leisten zu wollen. Richard Klein brachte diese Schwierigkeit auf den Punkt:

„Das Problem bei Dahlhaus scheint mir zu sein, daß er mit einem metaphysischen Werkbegriff operiert, aber dennoch empirischer Historiker bleiben will. Die Folge davon ist ein ständiges Schwanken zwischen einem idealistischen Verständnis der Autonomie ästhetischen Geistes und dem offenen oder faktischen Positivismus der Form. Beides ist nicht dasselbe.“⁵

Es ist wohl auszuschließen, daß Dahlhaus dieses Problem nicht erkannt hat. Er nahm es offensichtlich in Kauf, weil er insbesondere seit den siebziger Jahren die Geltung des autonomen Ideenkunstwerkes gleich von mehreren Seiten in Frage gestellt sah: einerseits durch Kunst- und Kulturdebatten, die,

⁵ Richard Klein, *Die Pastorale, das Projekt Natur und der postmoderne Schlußverkauf. Über die Gegenwart und Vergänglichkeit Beethovens*, in: *Musik & Ästhetik*, herausgegeben von Ludwig Holtmeier, Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf in Kooperation mit Eckehard Kiem, Jg. 6, Heft 21, Stuttgart 2002, S. 115.

ausgehend von der westeuropäischen Studentenbewegung, in immer stärker dogmatisch agitierender Weise auf soziologische Determinierungen ausgerichtet waren und bald in deliriumsähnliche Argumentationshektik verfielen, andererseits durch eine marxistische Kunstwissenschaft in den Ländern des real-existierenden Sozialismus, die ihre Selbstgewißheit aus der Überzeugung schöpfte, seit Marx die „Gesetzmäßigkeiten“ der Menschheitsgeschichte und damit auch die der Kunst erkannt zu haben. Und die Marxisten verfolgten mit Genugtuung die wachsende Resonanz, die sie bei ihren westlichen Nachläufern fanden (eingeschlossen die Kritiker, denen die östlichen Marxisten nicht marxistisch genug – oder eben maoistisch, trotzkistisch usw. waren). Wie klar, aber auch wie diffizil Dahlhaus auf das Problem von bedingenden Faktoren eingegangen ist, und wie viel diejenigen davon hätten lernen können, die sich auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs damit begnügten, immer nur ihre Phrasen herunterzubeten, zeigt z.B. ein Text aus dem Jahr 1972 mit dem schlichten Titel *Parteilichkeit*, worin es heißt:

„Die idealistische Maxime, Wissenschaft stehe jenseits von Interessen und fördere ein Denken, das vom Interesse zu abstrahieren vermag, sieht sich fast schutzlos dem skeptischen Einwand ausgesetzt, daß Wissenschaft selbst, sei es bewußt oder unbewußt, von Interessen geleitet sei. Die Parteilichkeit kehre in ihr wieder, statt durch sie aufgehoben zu werden. Entscheidend ist jedoch, welche Konsequenzen aus der Verflochtenheit von Erkenntnis und Interesse gezogen werden. Manche Anhänger der Neuen Linken tendieren dazu, die Parteilichkeit unter Berufung darauf, daß sie ohnehin unvermeidlich sei, ins Extrem zu treiben und mit ihr aufzutumpfen. Man kann aber auch – und nichts anderes war gemeint, wenn das wissenschaftliche Denken der Abhängigkeit von Interessen entgegengesetzt wurde – die eigene Befangenheit, indem man sie durchschaut, zu überlisten versuchen und das Bewußtsein von ihr gegen sie wenden. Nicht die Parteilichkeit als solche

ist also einem Kritiker vorzuwerfen, wohl aber der Umschlag der Reflexion über sie, durch die sie verringert werden könnte, in Verhärtung.“⁶

In Dahlhaus' Warnung vor dem Umschlag von Reflexion in „Verhärtung“ hat allerdings ein (damaliger) Linker nur einen „bürgerlichen“ Mangel an Entscheidungskompetenz gesehen, die aus der Unfähigkeit erwuchs, die Kräfte des Fortschritts zu erkennen usw. – die Litanei ist bekannt. Dahlhaus aber hat stets und in aller Konsequenz die Position des Gegenstandes verfochten – in der Kunst die des „Werkes“ –, dem seine Arbeit galt. In seiner Argumentation wird deutlich, daß ihr nicht die geringste Spur von Vereinnahmung, von Bemächtigung anhaftet – Dahlhaus will erkennen und zur Erkenntnis führen, ohne dies durch Streben nach Verfügungsgewalt über den Gegenstand, die seine Determiniertheiten gewissermaßen als „An“- und „Verwendungsmöglichkeiten“ ausspäht, von vornherein zu schmälern oder gar zu blockieren. Konzentration auf den Gegenstand bedeutete freilich keineswegs, daß alles Determinierende außerhalb des Gesichtsfeldes blieb – doch es mußte die dem Gegenstand angemessene Richtung der Determination beachtet werden. In diesem Punkt waren für Dahlhaus frühzeitig die Schriften Theodor W. Adornos vorbildlich. So schrieb er bereits 1953 in einer Rezension von Adornos *Versuch über Wagner*:

„Der sich aufdrängende Verdacht, musikalische Erscheinungen würden in ein heteronomes System soziologischer Kategorien gepreßt, trifft ins Leere, da die Bewegung der Gedanken sich von Wagner auf das Gesellschaftlich-Allgemeine, nicht von einer soziologischen Konzeption auf Wagner richtet [...] Die Wahrheit des Buches muß sich also erweisen an der Einsicht in das musikalisch Gegebene und an der Kraft der gedanklichen Vermittlungen vom Musikalisch-Besonderen zum Gesellschaftlich-Allgemeinen.“⁷

⁶ GS Bd. 10, S. 217 f. (*Parteilichkeit*, 1972). Diesen Gedanken hat Dahlhaus vor allem in den *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977) weitergeführt, s. GS Bd.1, S. 11 ff.

⁷ GS Bd. 9, S. 11 (*Theodor W. Adorno, Versuch über Wagner, Frankfurt a.M. 1952, 1953*).

2. Marxismus und Nicht-Marxismus

„Ist die Musikgeschichte ein Abbild der allgemeinen Geschichte, oder bilden die noch offenen kompositorischen Probleme früherer Werke die Voraussetzung der späteren? Ist die Musik ‚autonom‘ oder ‚heteronom‘? Wir wissen es nicht, und wir zweifeln sogar, ob wir es wissen können. Der Vorwurf des ‚Agnostizismus‘, der unserem Denken von den ostdeutschen Marxisten als Schandmal angeheftet wird, trifft uns zu Recht. Und wir fühlen uns beschämt, bis wir entdecken, daß die Sicherheit, mit der man uns eingeschüchtert hat, auf ungenauem Denken beruht. Der Streit, ob der Geist eines Zeitalters aus der Ökonomie oder, umgekehrt die Ökonomie aus dem Geist hervorgehe, ist unentwirrbar. Und der Eifer, mit dem man sich wechselseitig die Prinzipien entgegenhält, verrät außer einer Neigung zum Dogma, das dem Denken Beruhigung verspricht, auch Scheu vor der Anstrengung, die Zusammenhänge und Vermittlungen zwischen kompositionstechnischen, ästhetischen, anthropologischen und soziologischen Kategorien konkret zu analysieren.“⁸

Der schroffe Konfrontationston, den Dahlhaus in diesem Vortrag aus den frühen sechziger Jahren anschlug, läßt sich damit begründen, daß der Autor keinen Anlaß sah zu ernsthafter Auseinandersetzung mit einer Ideologie, deren Propagandisten, statt daß sie ihre Argumente in diskussionsfähigen wissenschaftlichen Veröffentlichungen vorlegten, sich weitgehend mit allgemeinen, doch deshalb um so auftrumpfender vorgetragenen Verkündigungen einer „marxistischen Weltanschauung“ begnügten und davon abweichende Überlegungen und Schlußfolgerungen als „Irrtümer“ oder „Irreführungen“ denunzierten, die, so oder so, ihren Ursprung in den Interessenslagen der „bürgerlichen Klasse“ hatten. Nur in einem Fall fand Dahlhaus in jenen Jahren eine von ihm rezensierte ostdeutsche Veröffentlichung – das Buch *Zur epischen Oper Brechts und Weills* des Hallenser Germanisten Günter Hartung –, die er akzeptieren konnte, und zwar deshalb, weil „Hartung souverän [ist] im Gebrauch der marxistischen Terminologie; sie wird nicht als Jar-

⁸ GS Bd. 10, S. 188 (*Mühsal für Marxisten. Ein Vortrag über Methoden der musikalischen Analyse*, 1961).

gon geredet und den Gegenständen aufgezwungen, sondern aus der Analyse der Sachverhalte entwickelt.“⁹ Erstaunlich ist allerdings, daß der geradezu exzessiv lesende Dahlhaus die beiden 1961 erschienenen Bände einer *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* von Georg Knepler zumindest „offiziell“ nicht zur Kenntnis genommen zu haben scheint. Bei allen dogmatischen Begrenzungen zumal in der tendenziösen Beurteilung von Komponisten und der nicht minder vorurteilsbelasteten, grobkörnigen Analyse von Musik erweiterte Knepler doch erheblich die Gegenstandsbereiche der Musikgeschichtsschreibung und das Blickfeld, in welchem sie erscheinen. Allerdings dürfte sich Dahlhaus später – wovon noch die Rede sein wird – mit dieser Arbeit indirekt, doch deshalb nicht weniger intensiv, auseinandergesetzt haben.

Seit Ende der sechziger Jahre beginnen sich in der ostdeutschen Musikwissenschaft einige neue Akzente und Tendenzen abzuzeichnen. Den Hintergrund bildeten auch hier einerseits die zunächst noch ohnmächtige Wut und Trauer entfachende Tragödie der Niederschlagung des „Prager Frühlings“ 1968, andererseits der zu Beginn der siebziger Jahre einsetzende weltweite, in ihn einbeschlossen der deutsch-deutsche Entspannungsprozeß, ein Prozeß, der vor allem von den Widerstandsbewegungen gegen Krieg (Vietnam!) und militärischer Hochrüstung getragen wurde. In dem Maße, wie die Herrschenden in den Ländern des „real-existierenden Sozialismus“ gezwungen wurden, ihre Kräfte darauf zu konzentrieren, die noch vorhandenen politischen, wirtschaftlichen und partei-ideologischen Positionen gegenüber der sanften Gewalt eines „Wandels durch Annäherung“ zu verteidigen, entglitten ihnen die Dogmen des „sozialistischen Realismus“ in Kultur und Kunst. Sie enthüllten sich als das, was sie stets gewesen sind: Klischees, die jedoch zuzeiten, da man noch glaubte, über entsprechende propagandistische Ressourcen zu verfügen, als stumpfsinnig verfügte Richtlinien und brutal angeordnete Verbote Künstler und Wissenschaftler gelähmt hatten. Wenn auch Dahl-

⁹ GS Bd. 9, S. 156 (*Günter Hartung, Zur epischen Oper Brechts und Weills*, 1960).

haus seine Skepsis, im Grunde seine Ablehnung gegenüber dem, was ihm als Marxismus und damit als quasi offizielle politische Doktrin des ostdeutschen Staates erschien, bis zuletzt nicht ablegte oder auch nur verringerte, so gibt es doch Anzeichen dafür, daß ihn einige publizistische und künstlerische Aktivitäten in der DDR zur Auseinandersetzung herausforderten – wenn auch weiterhin stets indirekt, ohne sich auf polemische Reaktionen einzulassen.¹⁰ Das betraf wohl vor allem die Eisler-Forschung, in deren Rahmen zumal Günter Mayer eine keinesfalls DDR-begrenzte Diskussion um Adorno und den Schönberg-Kreis initiierte; es könnte dies aber auch mit den Entwicklungen von „neuer Musik“ zu tun haben, die an entsprechende westeuropäische Tendenzen nicht nur anknüpften, sondern durchaus eigene Ausdrucksweisen entfalteten (Friedrich Goldmann, Paul-Heinz Dittrich, Friedrich Schenker u.a., publizistisch begleitet von Frank Schneider).

Freilich blieben für Dahlhaus wohl am anregendsten die Veröffentlichungen von Georg Knepler, mit dem es, aus stasi-protokollierendem Abseits sekundiert von Heinz-Alfred Brockhaus, im Februar 1979 anlässlich des 150jährigen Bestehens des Musikhistorischen Seminars in der Humboldt-Universität zu Berlin sogar zu einem in Fachkreisen vielbeachteten öffentlichen Streitgespräch kam.¹¹ Und es ist schon bemerkenswert, daß binnen eines Jahres (1977) sowohl Kneplers Buch *Geschichte als Weg zum Musikverständnis* als auch Dahlhaus' *Grundlagen der Musikgeschichte* erschienen sind. Beide Werke verdanken sich recht unterschiedlichen Motivationen: bei Knepler ist die Ungeduld spürbar gegenüber den anhaltenden methodischen Defiziten, aber auch gegenüber dem schlichten Mangel an vorzeigbaren Darstellungen in einer Kunstwissenschaft, die den Anspruch erhebt, eine „marxistische“ zu sein. Und dazu gehört nicht zuletzt auch, den Mangel an überzeugenden kri-

¹⁰ In bemerkenswertem Kontrast dazu stand seine Bereitschaft und Offenheit zum Gespräch, sei es am Rand von Symposien, Vorträgen usw. oder bei privaten Zusammenkünften ist Ost und West.

¹¹ An dem Gespräch nahmen außerdem Wolfgang Heise und Klaus Mehner teil. Für Informationen zu diesem Gespräch danke ich Gerd Rienäcker und seinem phänomenalen Erinnerungsvermögen.

tischen Analysen von „bürgerlichen“ Musikgeschichtsauffassungen zu überwinden. Nicht erst heute, nach dem schmachvollen Ende des real-existierenden Sozialismus, läßt sich in Kneplers Buch ein befremdender, zuweilen unerträglicher Ton von Überheblichkeit und Arroganz vernehmen, der wohl vor allem aus der Überzeugung des Autors erwächst, die von ihm recht eindeutig verkündete präzeptorische Aufgabe ebenso konsequent wie zweifelsfrei gelöst zu haben. Dahlhaus' Ansatz ist bescheidener:

„Die folgenden Kapitel aus einer musikwissenschaftlichen Historik – Reflexionen eines unmittelbar Betroffenen, nicht eines Philosophen, der ‚über der Sache steht‘ – sind nicht aus abstraktem theoretischem Ehrgeiz entstanden, sondern weil der Verfasser bei der Konzeption einer Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts in Schwierigkeiten geriet.“¹²

Hermann Danusers Bemerkung, daß Dahlhaus' *Grundlagen der Musikgeschichte* ein „Dialog mit seinem großen Vorbild Gustav Droysen“¹³ sei, trifft zweifellos zu. Doch das Buch steht auch und vielleicht noch entschiedener auf Grund der erheblichen, wahrlich die „Grundlagen“ betreffenden Differenzen im Dialog mit Kneplers Arbeit – was dieser wohl ebenso empfunden haben dürfte. Daß durch die „Parallelaktion“ der Veröffentlichung eine jeweils vorausgehende Kenntnisnahme ausgeschlossen war, besagt nichts, da beide Bücher immer auch Zusammenfassungen von über Jahre entfalteteten Grundgedanken darstellen. Man kannte sich und redete nun „Tacheles“ – auch wenn der Dialog beiderseits ein nahezu verschwiegener blieb: Knepler zitiert Dahlhaus nur beiläufig, meist in verallgemeinernden Zusammenhängen und schlägt dann auch sogleich den üblichen selbstgewissen, herablassenden Ton an („Daß es schlecht bestellt ist mit Musikgeschichte, ist auch

¹² GS Bd. 1, S. 12 (*Grundlagen der Musikgeschichte*, 1977).

¹³ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil 5, Art. *Dahlhaus, Carl* von Hermann Danuser, S. 265 f.

bürgerlichen Forschern nicht entgangen, siehe dazu DAHLHAUS, 1972¹⁴). Andererseits wird Knepler von Dahlhaus überhaupt nicht erwähnt. Wenn er aber z.B. gleich zu Beginn seiner Überlegungen, die eigene Position zu bestimmen suchend, davon spricht, daß der Argwohn der Marxisten, „der in verdeckter Parteilichkeit die einzige Alternative zur offenen sieht“, „ertragen werden [muß]“¹⁵, so klingt dies wie eine sanfte Ansprache an den Kontrahenten auf der anderen Seite der Mauer. Freilich schlägt Dahlhaus bald auch schärfere Töne an:

„Die roheste – und darum populärste – Form der Ideologiekritik ist das gedankenlose Verfahren, historische Urteile dadurch zu kompromittieren, daß man dem Historiker vorwirft, einer sozialen Gruppe anzugehören, die zur Einsicht, ‚wie es wirklich gewesen ist‘, schlechterdings unfähig sei. Wer sich etwa zu reaktionären Meinungen bekenne, versperre sich dadurch a priori die Möglichkeit, geschichtliche Realität zu begreifen, sich ihrer in Gedanken zu bemächtigen. Zeloten, die sich im Besitz der ungeteilten Wahrheit sicher und befriedigt fühlen, messen die Triftigkeit oder Brüchigkeit einer wissenschaftlichen Behauptung an nichts als an der Gesinnung dessen, der sie äußert, und beharren darauf, daß Erkenntnis sei, was mit den Parolen der eignen Partei – die sich ‚objektiv universal‘ dünkt – zusammenstimmt, statt sich auf die Möglichkeit einzulassen, daß es gerade umgekehrt dem Interesse nützen könnte, wenn man zu Erkenntnissen vordringt.“¹⁶

Leider kann hier auf diesen „Dialog“, so verlockend es ist, nicht weiter eingegangen werden – somit auch nicht auf Kneplers Rezension des Dahlhauschen Buches, die freilich nur in bekannter Manier bestrebt ist, bei aller gönnerhaften Bescheinigung, daß es „eine intelligenterere, umfassendere, kenntnisreichere Erörterung zentraler Probleme der Musikgeschichte“ nicht

¹⁴ Georg Knepler, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*, Leipzig 1977, S. 498. Der zitierte Satz von Dahlhaus ist dessen bislang wohl unveröffentlicht gebliebenem Text *Das abstrakte Bewußtsein* entnommen, der als *Statement der Teilnehmer am Round-table anlässlich des 11. Kongresses der IMS Kopenhagen 1972* vorgetragen worden ist.

¹⁵ GS Bd. 1, S. 11 (*Grundlagen der Musikgeschichte*).

¹⁶ Ebenda, S. 85.

geben dürfte, die „bürgerlichen“ Beschränktheiten des Autors herauszustellen und durch eine Art Schnellkurs in „wahrem“ Marxismus zurecht zu rücken.¹⁷

Dahlhaus übt in seinen *Grundlagen* eine fundamentale Kritik an den östlichen wie westlichen Varianten des Marxismus, ohne auf Differenzen bzw. Übereinstimmungen einzugehen. Er klammert diese offensichtlich aus in der Überzeugung, daß der Marxismus eine im Kern einheitliche Ideologie sei, die vorrangig politische und ökonomische Gegebenheiten betreffe, über künstlerische Phänomene und deren Geschichte jedoch nichts Wesentliches aussagen könne – zumindest nicht, solange lediglich von eingleisiger Determination bzw. „relativer Autonomie“ die Rede ist. Im Unterschied etwa zu Adorno, der in der Musik gewissermaßen die Chiffren zu entziffern sucht, die die Gesellschaft und ihre Geschichte in sie eingegraben haben, vergeht für Dahlhaus in der Wahrnehmung eines Kunstwerkes alles Bedingende als ihm Äußerliches:

„Eine Musikgeschichte streng nach dem Muster der politischen Historie [...] wäre offenkundig eine Karikatur. Nicht, daß die ‚Ereignisse‘ gleichgültig wären; aber der Akzent

¹⁷ Georg Knepler/Peter Wicke, *Das Prinzip der Prinzipienlosigkeit*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft 21* (1979), hrsg. vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, Berlin, S. 222 ff. Bemerkenswert ist, daß der „Dialog“ in der deutschen Musikwissenschaft kein nennenswertes publizistisches Echo fand. In den USA hingegen erschien, wenn auch erheblich später, eine ausführliche, kenntnisreiche Studie von Anne Shreffler (*Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History*, in: *The Journal of Musicology 20/4*, 2003, S. 498-525). Wenn Shreffler schreibt (S. 520): „Although the ideological component of Knepler’s work is openly displayed – indeed his prominent status, especially before 1969, undoubtedly lent emphasis to his work in the totalitarian political context of musicology in the DDR – we can see now that the Cold War is over that Dahlhaus’s position was ideologically determined too. Even without explicitly addressing political topics, his defense of traditional German Geisteswissenschaft was as pointed a defense of Western values as can be imagined,“ so erfaßt sie allerdings nicht zureichend die Problematik der Beziehungspositionen beider Autoren. Während Knepler sich auf einen bestimmten, marxistisch definierten Kontext beruft, den er für „objektiv richtig“ hält, erkennt Dahlhaus keine Alternative zu der Notwendigkeit, gesellschaftlich offen zu argumentieren angesichts der schwer zu widerlegenden Realität eines permanent neu sich bildenden Widerspruchs zwischen Kunst und Politik.

fällt auf das Verständnis der Werke, die – im Unterschied zu den Relikten der politischen Geschichte – das Ziel und nicht den bloßen Ausgangspunkt der historischen Untersuchung bilden. Der Begriff des Werkes, nicht der des Ereignisses ist die zentrale Kategorie der Musikgeschichte, deren Gegenstand sich – aristotelisch gesprochen – durch Poesis, das Herstellen von Gebilden, nicht durch Praxis, das gesellschaftliche Handeln, konstituiert.“¹⁸

Diese Sätze, so unauffällig sie auch im Text erscheinen, enthalten nichts Geringeres als das Credo für Dahlhaus' Verständnis von Kunst in Bezug zur Politik, aus dem sich alles weitere, wenn nötig, ergibt. Deshalb auch erschien es sinngemäß bereits in oben zitierten Texten und wird auch im Folgenden immer wieder anklingen. Das Gewicht der Aussage läßt sich erahnen, wenn man bedenkt, daß Dahlhaus die in ihr zum Ausdruck kommende Sichtweise geradeheraus – vielleicht auch mit einer gewissen ironischen Färbung – als eine „nicht-marxistische“ bezeichnet. Die Verneinungsform ist hier durchaus „positiv“ zu verstehen, nötigte doch eine „Bejahung“ zur Anerkennung einer klar zu definierenden Sichtweise, zu einer „Methode“, deren „Singular“ einen Anspruch bedeutete, der mit den „pluralen“ Tatsachen und Beziehungen der Kunst in Konflikt geraten müßte.

„In schroffem Gegensatz zu der marxistischen Behauptung, daß Theorie durch Wechselwirkung mit Praxis – einer bestimmten Praxis – den Grad von Wahrheit erziele, der überhaupt erreichbar sei, beharrt die nicht-marxistische Geschichtswissenschaft auf der Überzeugung, daß gerade umgekehrt in der Distanz zur Praxis eine Chance liege, sich der Idee der Objektivität wenigstens zu nähern. Die real mögliche – und nicht abstrakt utopische – Objektivität wird operational als Intersubjektivität definiert, und die Intersubjektivität, von der man erwartet, daß durch sie die subjektive Befangenheit der einzelnen Historiker zurechtgerückt werde, besteht in einer Verständigung, innerhalb der scientific Communi-

¹⁸ GS Bd. 1, S. 13 (*Grundlagen der Musikgeschichte*).

ty: einer ‚Gelehrtenrepublik‘, zu deren Konstituentien es gehört, daß sie von der unmittelbaren Sorge um die politische und die ökonomische Praxis ausgenommen ist.“¹⁹

Diese Argumentation ist vor allem gegen die westlichen Spielarten des Marxismus in den siebziger Jahren gerichtet, insbesondere gegen die kaum mehr überblickbaren, sich kommunistisch definierenden Radikalströmungen mit ihren bilderstürmerischen Vulgärprogrammen. Dahlhaus könnte sein Plädoyer für einen „Nicht-Marxismus“ und für eine konsequent hermetisch operierende Geschichtswissenschaft bewußt überzeichnet haben, und zwar weniger, um vordergründig zu provozieren, als vielmehr um auf diesem Hintergrund die kunstferne bis kunstfeindliche Haltung dieser radikalen Gruppierungen so klar wie möglich sichtbar zu machen. Während Dahlhaus ihnen gegenüber eine strikt ablehnende Haltung einnimmt, ja im Grunde hier keinerlei Anlaß zu einer ernsthaften Auseinandersetzung sieht, fordert ihn die um Wissenschaftlichkeit bemühte marxistische Publizistik immer wieder heraus – freilich weiterhin ohne entscheidende Korrekturen in den eigenen Arbeiten zu erzwingen.

Zu den Grundbegriffen von Dahlhaus' wissenschaftlichem Denken, das mit politischen Überlegungen nur harmoniert, insofern es durch diese nicht eingeschränkt wird, gehören „Pluralität“ (als gewissermaßen das Methodische akzentuierender Begriff, der dem „Dezisionismus“ entgegensteht) und „Struktur“ (als Begriff, der das Eingefügtsein des „Werkes“ als substantielle Erscheinungsform von Kunst in ein Netz von Zusammenhängen bezeichnet, welche allerdings keiner vorgegebenen „Hierarchie“ unterliegen):

„Die Idee eines methodologischen Pluralismus schließlich – das Prinzip der Prinzipienlosigkeit oder der Gedanke, nicht eine feste Hierarchie historischer Erklärungsgründe vorauszusetzen, sondern von einer Vielzahl offener Möglichkeiten auszugehen, um erst am Ende zur Feststellung von Fundierungsverhältnissen und Abhängigkeiten zu gelangen,

¹⁹ Ebd., S. 87.

die für ein bestimmtes Zeitalter charakteristisch sind – ist bisher erst in kargen und verstreuten Ansätzen historiographisch verwirklicht worden²⁰ [...] Von dem marxistischen Programm einer Musikgeschichte als Teil der Sozialgeschichte unterscheidet sich der strukturgeschichtliche Ansatz vor allem durch den Verzicht auf geschichtsphilosophische Vorgriffe: Der nach Strukturen suchende Musikhistoriker beobachtet und rekonstruiert Zusammenhänge oder Entsprechungen zwischen ökonomischen, sozialen, psychologischen, ästhetischen und kompositionstechnischen Fakten und Faktenreihen, ohne a priori, bevor er sich der Erfahrung geschichtlicher Details aussetzt, bereits zu wissen, welche Momente des Gefüges, in dem er das Gerüst einer vergangenen Musikkultur erkennt, als die fundierenden und welche als die fundierten gelten sollen [...] Die modernen Strukturhistoriker teilen mit den Marxisten das Mißtrauen gegen die Kategorie des Geistes, die vom Historismus substantialisiert worden war. Sie erklären jedoch – im Unterschied zu den Marxisten – nicht einfach einen anderen Inhalt zur eigentlichen Substanz der Geschichte (die ökonomische Basis), verkehren also nicht das geistesgeschichtliche Konzept ins Gegenteil, sondern entlehnen ihm – unter Verzicht auf Substantialisierungen – lediglich ein formales Moment: die Funktion nämlich, das Ganze der Zusammenhänge und Wechselwirkungen, die zwischen den Elementen und Faktoren eines geschichtlichen Zustands bestehen, zu benennen und auf einen Begriff zu bringen.“²¹

3. Funktionale Musik – politische Musik

Die Zuspitzungen in den politischen Diskussionen der siebziger Jahre richteten sich innerhalb der Auseinandersetzungen um die Kunst und ihre Stellung in der Gesellschaft immer stärker auf Fragen nach ihrer Funktion. Neben der Wiederbelebung von Losungen aus den zwanziger Jahren wie Friedrich Wolfs „Kunst ist Waffe“ („wenn Waffe Kunst ist“, ergänzte nunmehr Wieland Herzfelde in der Ostberliner Akademie der Künste, freilich nur im vertrauten Kreis...) blühte auch eine aktuelle Revolutionslyrik („Zwischentöne sind Krampf im Klassenkampf“), die in jedem Fall die kulturpolitischen

²⁰ Ebd., S. 117 f.

²¹ Ebd., S. 131 f.

Zielstellungen ihrer Verfasser unmißverständlich artikuliert. Funktionalität wurde dabei bekanntlich nicht nur in einem allgemeinen, unverbindlichen Sinn vorausgesetzt, sondern als klassenkämpferisch geeichter Wertmaßstab von Kunst verstanden. Nun waren es aber keineswegs die aus solcher Funktionsverengung von Kunst sich zwangsläufig ergebenden Vulgarismen, die auf den entschiedenen Widerspruch von Dahlhaus trafen, sondern wohl noch mehr die Tatsache, daß sich in diesen Konfrontationen seine Position und die der linken bis linksradikalen Vertreter besonders scharf abhoben: letztere sahen sich in einer realen gesellschaftlichen Kampfsituation, an deren siegreichem Ausgang sie über Jahre hin keinen Zweifel hatten bzw. zuließen. Nichts aber konnte dagegen einen Wissenschaftler wie Dahlhaus mehr befremden als solche Blindheit gegenüber den Erfahrungen aus der Weltgeschichte, innerhalb derer die Kunst sich in einer Ausdrucksskala äußerte, deren Eckpunkte die Artikulation von Leid und von Utopie bildete. Die Verengung dieser Skala auf einen tagespolitisch-propagandistisch orientierten Aktionismus, der sich von jeder Erfahrung mit substantiellen Wirkungen von Kunst nicht allein abwendete, sondern diese auch noch als lächerlich-hilflose Verirrung oder hinterhältiges Ablenkungsmanöver denunzierte, mußte Dahlhaus – ähnlich wie vor ihm Adorno oder Ernst Bloch – als ein bislang nicht gekannter Verfall des Bewußtseins vom Menschen und seiner Geschichte erscheinen. Freilich bliebe Dahlhaus nicht er selbst, wenn er sich darauf beschränkte, die linken Gegenpositionen zu kritisieren, ohne ihnen eine zumindest angedeutete Alternative entgegenzuhalten. In einem Aufsatz mit dem ganz und gar zeittypischen Titel *Politische und ästhetischen Kriterien der Kompositionskritik* von 1973 heißt es:

„Der Nutzen für die Arbeiter, wie ihn Nono verfolgt, kann nicht in der absurden Anstrengung bestehen, durch Musik fragmentarisch und unzulänglich auszudrücken, was mit anderen Mitteln genauer und einleuchtender zu sagen wäre, sondern lediglich in dem Versuch, Arbeitern, anknüpfend an deren reale und dringende Interessen, eine Musik zu ver-

mitteln, die ernst zu nehmen ist und zur Reflexion herausfordert, statt die Gedankenlosigkeit mit einem Schein von Inhalt auszustatten. Politische Musik könnte, sofern sie nicht irrational demagogisch wirkt, sondern in einem Zusammenhang erscheint, der zum Denken anregt, dem musikalischen Bewußtsein nützen. Sie wäre ein Mittel, um ein Publikum, das den Produkten der Unterhaltungsindustrie ausgeliefert ist, zu musikalischer Vernunft kommen zu lassen. (Und sofern die Vernunft unteilbar ist, ist die musikalische keine ausschließlich musikalische.)²²

Deshalb, so kann hier mit einer Passage aus dem Aufsatz *Avantgarde und Popularität* von 1975 fortgesetzt werden,

„ist der Drang, die Autonomie der Kunst zu leugnen oder aber zu verleumden, bei Sozialisten, deren Programm oder Utopie die Aufhebung der Entfremdung ist, streng genommen unbegreiflich. Man kann zwar zweifeln, in welchem Maße die kompositorische Tätigkeit der Avantgarde überhaupt wahrhaft autonom ist, aber es ist kaum bestreitbar, daß sie dort, wo sie Autonomie erreicht, eines der wenigen Paradigmata nicht entfremdeter Arbeit in den bestehenden Gesellschaftsformen – gemeint sind sämtliche bestehenden – darstellt. Es ist widersinnig und bedrückend, wenn deklarierte Sozialisten die Autonomie, an deren Idee die Avantgarde mit Recht festhält (auch wenn sie in der Realität geschmälert ist), als bloße Arroganz oder Flucht verdächtigen und das Stück ästhetisch-moralischer Utopie, das sie enthält, verkennen.“²³

In dem zitierten Aufsatz *Politische und ästhetischen Kriterien der Kompositionskritik* scheint Dahlhaus in der Konkretion seiner Auffassung über Charakter und Chancen von politischer Musik am weitesten gegangen zu sein. Ein Hinweis darauf, wie unbeirrt er dabei in seinen Abwägungen an sachlichen Gegebenheiten festhält, könnte sich darin zeigen, daß er – zumindest in jenen Jahren – vorschlägt, Bertolt Brechts „Gestus“-Begriff von dessen ur-

²² GS Bd. 8, S. 264 f. (*Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionskritik*, 1972).

²³ Ebd., S. 64.

sprünglicher, quasi eindimensionaler politischer Fundierung abzulösen und als eine „tragende Kategorie einer politischen Musik“ anzuwenden, die

„nichts Geringeres [besage], als daß über den politischen Charakter eines Stücks Musik weniger die abstrakte Komposition, der Notentext, als vielmehr die Art des Vortrags und der Zusammenhang, in dem das musikalische Gebilde steht, entscheiden. Brechts Kategorie ist darum geeignet, zwischen extremen Anschauungen zu vermitteln, die sich in der Theorie der politischen Musik schroff und scheinbar unversöhnlich gegenüberstehen: zwischen der orthodoxen, aber empirisch haltlosen Überzeugung, daß die gesellschaftlichen Voraussetzungen, aus denen ein Stück Musik hervorgegangen ist, dessen Wesen und unveränderliche Substanz ausmachen, und der entgegengesetzten Meinung oder Erfahrung, daß der politische Sinn von Musik restlos ins Gegenteil verkehrt werden kann, sei es durch Umtextierung oder durch einen Milieuwechsel.“²⁴

Und dieser für Dahlhaus doch wohl erstaunliche Vorschlag zum Ausgleich findet schließlich noch zu einer Pointe, die er zum Zeitpunkt der Niederschrift des Textes zweifellos ernst gemeint hat, die aber durch Kenntnis zumal der noch folgenden Veröffentlichungen einen Anflug von Ironie erhalten:

„Wie sich Spontaneität und geglückte Interaktion, Differenzierung und Integration, musikalischer Augenblick und umfassende Form zueinander verhalten, läßt sich nicht in eine einfache Formel fassen: Ein Versprechen für die Zukunft liegt am ehesten in der Methode wechselnder Mischungen von Komposition und Improvisation. Für den politischen Sinn entscheidend aber ist der Realitätsgehalt des Gedankens, es müsse möglich sein, die musikalische Antizipation eines utopischen Zustands, den ‚ästhetischen Vorschein‘, wie er von Theodor W. Adorno als latente Idee großer Musik erkannt wurde, hier und jetzt in musikalisch-soziale Praxis umzusetzen. Niemand vermag die Entwicklung vorauszusagen.“

²⁴ Ebd., S. 270 f.

gen; es könnte sogar sein, daß der Hohn der Skeptiker endlich einmal Lügen gestraft wird.“²⁵

Dahlhaus' Auseinandersetzung mit marxistischen Tendenzen in Ost und West (leider kam es nicht mehr zu einer Reaktion auf die „Wende“ von 1989 und deren Folgen) könnte noch anhand einer Vielzahl weiterer Äußerungen dokumentiert werden – es dürften sich jedoch kaum andere Einsichten als die in den bislang herangezogenen Texten enthaltenen ergeben. Es hat den Anschein, als ob die eingangs zitierte Jugenderinnerung auch für Dahlhaus' reife Jahre gültig blieb, ja daß sie sein Verhalten zu Wissenschaft und Kunst bis zum Ende hin geleitet hat. Sie waren ihm „Zuflucht“ und jede Ablenkung von ihnen „lästige Unterbrechung“. Eine solche Ablenkung hat Dahlhaus letztlich auch in den Versuchen gesehen, Kunst mit kunstfremden Mitteln zu „erklären“ oder zu solchen Zwecken zu mißbrauchen. Einen nicht geringen Teil seiner Forscherkraft richtete er deshalb darauf, die schwierige Frage nach der Grenze zu beantworten, die zwischen Kunstferne und Kunstnähe verläuft – schwierig deshalb, weil für Dahlhaus lediglich feststand, daß die Antwort nicht auf Grund einer einzig „richtigen“ Methode, eines eingleisigen „Prinzips“ gegeben werden kann, sondern nur im Eingedenken der labyrinthischen Vielfalt der Lebensrealität:

„Die aktuelle Antithese zum historischen Materialismus stellt keineswegs der Idealismus dar – und auch nicht der Positivismus –, sondern eine Skepsis, die davor zurückscheut, die gesamte Geschichte einem immer gleichen Interpretationsschema zu unterwerfen [...] Ein Gegensatz der Auffassungen zeigt sich erst bei der Entscheidung, ob man ein einziges Interpretationsmuster – das vom Primat der Ökonomie und der Gesetzmäßigkeit der Geschichte im ganzen – als universal gültig annimmt oder ob man sich die Möglichkeit offenhält, das Auslegungsschema zu wechseln, wenn dadurch aus den Dokumenten eines Zeitalters ein plausiblerer Zusammenhang von Tatsachen rekonstruiert werden kann. Ein

²⁵ Ebd., S. 274.

Nicht-Marxist weigert sich keineswegs, einen Vorrang der Ökonomie in manchen Epochen zuzugeben; er sieht jedoch in den marxistischen Prinzipien nichts anderes als Hypothesen, die sich bewähren, die aber auch versagen können. Moderne Historiker sind ‚prinzipienlose Gesellen‘.²⁶

²⁶ GS Bd. 10, S. 281 (*Nach dem Ende der Geistesgeschichte*, 1976).