

Sprick, Jan Philipp (2016): Zu Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie im 19. Jahrhundert. ZGMTH 13/Sonderausgabe [Special Issue], 29–40.
<https://doi.org/10.31751/860>

© 2016 Jan Philipp Sprick



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 20/11/2016
zuletzt geändert / last updated: 26/09/2017

Zu Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie im 19. Jahrhundert

Jan Philipp Sprick

ABSTRACT: Dahlhaus' Schriften zur Geschichte der Musiktheorie begleiten seine gesamte Publikationstätigkeit. Ähnlich wie in der Musikgeschichte bildet auch in seinen Texten zur Musiktheorie das 19. Jahrhundert einen Schwerpunkt. In dem Beitrag wird zunächst Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie mit seinem musikhistorischen Hauptwerk *Die Musik des 19. Jahrhunderts* verglichen. Am Beispiel der Marx'schen Formenlehre und des Antagonismus von Sechter und Riemann soll schließlich exemplarisch dargestellt werden, welche Funktionen theoriegeschichtliche Themen innerhalb von Dahlhaus' historischem Denken einnehmen.

Dahlhaus' writings on the history of music theory run through his complete publication history. As in his writings on music history, the 19th century similarly figures as a focal point in his writings on the history of music theory. Dahlhaus' historiography of music theory will be compared in the article with *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, his main publication in music history. Using the examples of Marx' Formenlehre and the antagonism of Sechter and Riemann, the article will show what function issues in the history of music theory have within Dahlhaus' historical thinking in general.

Dahlhaus' Monographien zur Geschichte der Musiktheorie rufen regelmäßig eine Mischung aus Faszination und Frustration hervor. Die Lektüre der beiden Bände *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, erster Teil: *Grundzüge einer Systematik*¹ und zweiter Teil: *Deutschland*² aus der Reihe *Geschichte der Musiktheorie*³ liefert auf der einen Seite immer wieder neue Erkenntnisse und Einsichten. Insbesondere vor dem Hintergrund einer hinreichend breiten Quellenkenntnis gewinnt die Darstellung an Plastizität. Auf der anderen Seite scheinen die beiden Bände – mehr als andere Schriften von Dahlhaus – in einer eigentümlichen Weise ungreifbar zu sein, was die Frage aufkommen lässt, in welcher Hinsicht diese Publikationen das eigene Denken über den Gegenstand bereichert haben. Um die Differenz von Dahlhaus' Ansatz gegenüber den Ansätzen anderer Autoren derselben Reihe zu erkennen, muss man nur einige der benachbarten Bände zur Hand nehmen, die in ihrer größtenteils sehr verdienstvollen, teilweise geradezu akribischen Aufarbeitung großer Quellenbestände, eine grundsätzlich andere Art von Theoriegeschichtsschreibung repräsentieren.

1 Dahlhaus 2002a/GS4.

2 Dahlhaus 2002b/GS4.

3 Zamminer/Ertelt/von Loesch 1984–2006.

Leitend für die folgenden Überlegungen sind zunächst zwei Fragen: 1. Wie schreibt Dahlhaus konkret Geschichte der Musiktheorie? 2. Welcher Stellenwert kommt Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie innerhalb seines Gesamtwerks zu?

1. Dahlhaus formuliert in einem, aus der Stellungnahme einer Arbeitstagung hervorgegangenen Text »Zur Methode einer Geschichte der Musiktheorie« aus dem Jahr 1973, dass »von einer Geschichte der Musiktheorie, die ein sowohl les- als auch benutzbares Buch sein soll, [...] erwartet werden« dürfe, dass sie

(a) die Grundzüge der Musiktheorie eines Zeitalters, (b) die Stufen der geschichtlichen Entwicklung (unter Betonung der Außenbeziehungen, also des Zusammenhangs der Musiktheorie mit der Kompositions- und der Geistes-, der Sozial- und der Institutionengeschichte), (c) die Problem- und Dogmengeschichte in den einzelnen Teildisziplinen (Harmonielehre, Kontrapunkt, Theorie des Rhythmus) und (d) das die Teildisziplinen übergreifende ›System‹ bedeutender Theoretiker (Riemann, Schenker) genügend berücksichtigt und geschlossen darstellt.⁴

Betrachtet man diese vier Aspekte – Darstellung der Grundzüge, Stufen der geschichtlichen Entwicklung, Problem- und Dogmengeschichte und das die Teildisziplinen übergreifende System einzelner Theoretiker –, so fällt auf, dass eigentlich alle Aspekte von einem mehr oder weniger starken problemgeschichtlichen Zugriff geprägt sind und weniger die enzyklopädische Aufarbeitung und Darstellung großer Quellenbestände im Blick haben. Das verbindet Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie mit seiner Musikgeschichtsschreibung und scheint auch in der Sache gerechtfertigt: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert ist in ähnlicher Weise inhomogen und durch unterschiedliche musikalische, philosophische und pädagogische Strömungen geprägt wie die Musikgeschichte jener Zeit. Es verwundert also nicht, dass Dahlhaus unter methodischen Gesichtspunkten etwa die Darstellung einfacher, chronologischer Narrative von Einzelphänomenen ablehnt.⁵ Gerade seine problemgeschichtliche Makroperspektive, die natürlich immer durch die Betrachtung von Details ergänzt wird, ist der Aspekt, der die Schriften einerseits sehr anregend macht und – ähnlich wie in seiner Musikgeschichtsschreibung – in großer Regelmäßigkeit ungelöste Forschungsfragen und Problemstellungen aufgreift. Andererseits verhindert gerade dieser problemgeschichtliche Zugriff, dass seine Bücher in einer Weise den Status eines »practical research tool«⁶ erreichen, wie es Thomas Christensen mit seiner *Cambridge History of Western Music Theory* angestrebt hat, in der eine Balance aus konziser Darstellung, umfassendem Überblick über den Forschungsstand und inhaltlichen Impulsen über weite Strecken überzeugend realisiert ist.

2. Im Zusammenhang mit dem Stellenwert von Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie innerhalb seines Gesamtwerks kann man über die Frage diskutieren, ob es sich bei diesen Schriften eigentlich um genuin musiktheoretische Schriften handelt, oder ob sie nicht vielmehr als Teil von Dahlhaus' allgemeiner Musikhistoriographie zu verstehen sind. Wäre dann beispielsweise Hans-Joachim Hinrichsen zuzustimmen, der in Dahl-

4 Dahlhaus 1974, 10f.

5 Vgl. dazu Christensen 1988, 130.

6 Christensen 2002, 16.

haus' Œuvre zwar »bedeutende Beiträge sowohl zur Musiktheorie als auch zur musikalischen Analyse« ausmacht, diese dann aus seiner Sicht allerdings »falsch gewichtet« seien, wenn man sie »innerhalb der Vorstellung, die Dahlhaus von der Musikwissenschaft hatte, als Departements mit disziplinärem Eigenrecht verstünde«? Laut Hinrichsen sind diese Beiträge von Dahlhaus »kaum je um ihrer selbst willen von Interesse, sondern nur als Gegenstand oder sogar als Instrument der Geschichtsschreibung«.7

Diese beiden Aspekte, Dahlhaus' konkrete Methode der Historiographie der Musiktheorie und die Frage nach der Funktion seiner theoriegeschichtlichen Studien innerhalb seines Œuvres, sollen nun am Beispiel der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts in zwei Schritten genauer diskutiert werden.

Zunächst (I.) geht es um einen Vergleich seines musikgeschichtlichen Hauptwerks *Die Musik des 19. Jahrhunderts* mit dem 11. Band der »Geschichte der Musiktheorie«, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*. In einem zweiten Schritt sollen dann am Beispiel von Dahlhaus' Diskussion der Marx'schen Formenlehre und des von Dahlhaus immer wieder aufgerufenen Antagonismus von Sechter und Riemann in der Darstellung der Harmonielehre des 19. Jahrhunderts zwei theoriegeschichtliche Zusammenhänge skizziert werden, die auch außerhalb der reinen Theoriegeschichtsschreibung an vielfältigen Orten in Dahlhaus' Schriften geradezu paradigmatisch aufgerufen werden. Sie können Aufschluss darüber geben, welcher Status und welche Funktionen theoriegeschichtlichen Themen innerhalb von Dahlhaus' historischem Denken zukommen.

I.

In welcher Hinsicht schreibt Dahlhaus ›Geschichte der Musiktheorie‹ anders als ›Geschichte der Musik‹?8 Es ist an dieser Stelle nicht möglich, die vielfach ausführlich diskutierten und auch kritisierten methodologischen Grundlagen der Dahlhaus'schen *Historik* zu rekapitulieren9, aber ein wesentlicher Aspekt sei kurz in Erinnerung gerufen: »Das, was war«, heißt es in Johann Gustav Droysens *Historik* – dem entscheidenden geschichtstheoretischen Bezugspunkt für Dahlhaus –, »interessiert uns nicht darum, weil es war, sondern weil es in gewissem Sinn noch ist, indem es noch wirkt, weil es in dem ganzen Zusammenhang der Dinge steht, welche wir die geschichtliche, d. h. sittliche Welt, den sittlichen Kosmos nennen.«10 Die Art der Geschichtsschreibung ist Droysen zufolge davon abhängig, in welcher Weise der Gegenstand der Darstellung »in gewissem Sinn noch ist, indem er noch wirkt«.11 Dahlhaus schlussfolgert daraus für die Musik, dass

7 Hinrichsen 2011, 282.

8 Man braucht für das Schreiben einer Geschichte der Musiktheorie einen flexiblen Theoriebegriff, eine Problematik, der Dahlhaus mit seiner Unterscheidung unterschiedlicher musiktheoretischer Traditionen oder Paradigmen begegnet, die er als ›spekulativ‹, ›regulativ‹ und ›analytisch‹ differenziert, letzteres ein Paradigma, das erst im Hinblick auf das 19. Jahrhundert dazukommt; vgl. dazu Christensen 2002, 13.

9 Vgl. dazu Geiger/Janz 2016.

10 Droysen 1960, 275.

11 Ebd. Vgl. dazu auch Dahlhaus 2000b/GS1, 196.

man von deren ästhetischer Gegenwärtigkeit nicht absehen könne und die Musikhistorie auf diese Weise – wie Dahlhaus in dem Text »Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte« in ungewöhnlicher Deutlichkeit schreibt – durch die »klassisch-romantische Ästhetik des autonomen Werkes«¹² fundiert sei. Was dann aber bei der Historiographie der Musiktheorie an die Stelle dieses »autonomen Werkes« treten könne, was also deren konkreter Gegenstand ist, bleibt in den methodologischen Überlegungen zum Thema eigentümlich unscharf. Es gibt für Dahlhaus eine Differenz zwischen der ästhetischen Präsenz eines Kunstwerks und seiner historischen Funktion, so dass er eine Musikgeschichte, die »streng nach dem Muster der politischen Historie« verlaufen würde und damit in einer Weise, in der »die Partitur der Neunten Symphonie lediglich als Dokument behandelt würde, das neben anderen Zeugnissen eine Rekonstruktion des Ereignisses der ersten oder einer späteren Aufführung erlaubt«, als »Karikatur« bezeichnet.¹³

Beim konkreten Vergleich seiner Musikgeschichtsschreibung und seiner Historiographie der Musiktheorie am Beispiel der genannten Publikationen liegt es nahe, sich zunächst über die jeweils unterschiedliche Epochengliederung zu verständigen, die der jeweiligen Konzeption zugrunde liegt. Beginnt das 19. Jahrhundert für Riemann beispielsweise am 1. Januar 1800, für Knepler im revolutionären Frankreich von 1789¹⁴, datiert Dahlhaus – zumindest in der *Musik des 19. Jahrhunderts* – den Beginn des Jahrhunderts in bewusster Abgrenzung der musikgeschichtlichen Periodisierung von der politikgeschichtlichen erst im Jahr 1814.¹⁵ Damit erstrecke sich das 19. Jahrhundert als

musikgeschichtliche Epoche [...] vom Spätwerk Beethovens, den Opern Rossinis und Schuberts Liedern bis zu Schönbergs ›Emanzipation der Dissonanz‹ und der kompletären Abkehr von der ›Moderne‹, die Richard Strauss mit dem Rosenkavalier vollzog.¹⁶

In der *Geschichte der Musiktheorie* hingegen geht Dahlhaus von einer – auf Friedrich Blumes breit diskutierte Epochengliederung¹⁷ rekurrierende – Einheit des 18. und 19. Jahrhunderts aus, in der die »Harmonie- und die Formenlehre [...] die für das Zeitalter charakteristischen Disziplinen waren«.¹⁸ Diese von Dahlhaus für die Musikgeschichtsschreibung verworfene Periodisierung erstreckt sich von den 1720er Jahren, und nicht

12 Dahlhaus 2000b/GS1, 197.

13 Dahlhaus 2000a/GS1, 14.

14 Vgl. Knepler 1961, 343 ff.

15 Vgl. für eine Diskussion unterschiedlicher Moderne-Konzeptionen Janz 2009.

16 Dahlhaus 2003a/GS5, 11.

17 Blume 1963, 802: »Als mg. Epoche bilden Klassik und Romantik eine Einheit. Sie sind zwei Aspekte ders. mus. Erscheinung und ders. geschichtlichen Periode. Es gibt innerhalb dieser Erscheinung und dieser Periode, und zwar von ihren Anfängen an bis zu ihrem allmählichen Auslaufen im 20. Jh., bald mehr klassizistische, bald mehr romantizistische Strömungen. Sie lassen sich nicht klassifizieren, weil sie an Persönlichkeiten, Richtungen, Moden und Zwecke gebunden sind. Die grundlegenden Aufgaben und Tendenzen, in die sich die Musiker dieser Zeitspanne gestellt sahen, sind immer die gleichen geblieben, wie auch ihre grundlegenden Anschauungen vom Wesen der Musik die gleichen geblieben sind.«

18 Dahlhaus 2002b/GS4, 417.

wie bei Blume von den 1740er Jahren bis etwa 1910. Dies lasse sich – so Dahlhaus – »intern und extern aus dem Entwicklungsgang der Theorie- und dem der Kompositionsgeschichte« begründen.¹⁹ Doch auch in seiner Periodisierung der Geschichte der Musiktheorie ereignet sich um 1800 ein Paradigmenwechsel, der den langen Zeitraum bei aller Kontinuität in zwei ungleiche Hälften teilt. Dahlhaus verortet in der Musiktheorie um 1800 das Aufkommen eines, die spekulativen und regulativen Tendenzen ergänzenden analytischen Paradigmas. Getragen von der gleichzeitig aufkommenden Musikästhetik werden um diese Zeit – so Dahlhaus – Kunstwerke erstmals als »lückenlose Funktionszusammenhänge« beschrieben.²⁰

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass in beiden Bänden zur *Geschichte der Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts* ein Schwerpunkt auf der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts liegt, da das hier wirksame analytische Paradigma Dahlhaus' originären Interessen innerhalb der Musiktheorie am nächsten zu kommen scheint: »das eigentliche Ziel der Musiktheorie« – so Dahlhaus – sei die »Erkenntnis und begriffliche Durchdringung des musikalischen Kunstwerks«, was offenkundig einer Nobilitierung der Analyse gegenüber regulativen und spekulativen Aspekten der Musiktheorie entspricht.

Vergleicht man, unabhängig von der Periodisierung, die Kapitelgliederung, so fällt auf, dass Dahlhaus sich in der *Musik des 19. Jahrhunderts* mit der Darstellung an kürzeren Zeiträumen orientiert, die dann wiederum sehr heterogene Unterkapitel beinhalten und in der Regel Kompositions-, Institutions- und Gattungsgeschichte repräsentieren. Die Gliederung der *Geschichte der Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts* orientiert sich demgegenüber an musiktheoretischen »Gattungen« oder »Paradigmen« wie Harmonielehre, Kontrapunkt, Metrik und Rhythmik sowie Formenlehre, ergänzt durch methodologische Überlegungen. So ist beispielsweise auffällig, dass beide Bände der *Geschichte der Musiktheorie* mit einem Rekurs auf Blumes Epochengliederung beginnen. Dieses Detail ist insofern symptomatisch, als dass Dahlhaus die Trennung in »Methode« und »Darstellung«, wie es mit den *Grundlagen der Musikgeschichte* und der *Musik des 19. Jahrhunderts* realisiert ist, bei den Bänden zur Geschichte der Musiktheorie nicht in gleicher Weise gelingt. Mit Blick auf beide Bände kann der Eindruck entstehen, als schreibe Dahlhaus gewissermaßen zwei Erzählungen über den gleichen Zeitraum, fraglos mit anderen Akzentuierungen.

Weiterhin fällt auf, dass bei der *Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* – von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen – in den Kapitelüberschriften keine Namen von Theoretikern erscheinen. Dies steht in deutlichem Gegensatz zu der häufigen Erwähnung einschlägiger Komponistennamen in der *Musik des 19. Jahrhunderts*, die dort vielfach den biographischen Rahmen bilden für problemgeschichtliche Unterkapitel wie etwa »Brahms und die Tradition der Kammermusik«.²¹

In diesem Zusammenhang ist das in den *Gesammelten Schriften* publizierte Fragment »Deutsche Musiktheoretiker des 18. und 19. Jahrhunderts« von Interesse, das 1991 in Dahlhaus' Nachlass entdeckt wurde. Thomas Ertel ist der Auffassung, dass dieses Kon-

19 Dahlhaus 2002a/GS4, 237.

20 Vgl. dazu Dahlhaus 2001b/GS2, 359.

21 Dahlhaus 2003a/GS5, 248–56. Vgl. auch 2003d/GS6.

volut keinesfalls – wie im Nachwort des Herausgebers suggeriert – als Schlusskapitel des posthum publizierten 2. Bandes der *GS* zu verstehen sei, da es bereits ein regelrechtes Schlusskapitel gäbe.²² Von einem »positiven Hinweis zum Verständnis der Theoretikerportraits« berichtet Ertelt im Zusammenhang mit einer früheren Disposition des Bandes, die sich im Archiv des SIM findet. Diese Disposition von Dahlhaus enthält ein eigenes Kapitel »IV. Einzelne Theoretiker«, versehen mit der Erläuterung: »auszuwählen nach den Kriterien erstens des geistigen Ranges, zweitens der geschichtlichen Repräsentanz und drittens des Entwurfs einer über die Einzeldisziplinen hinausgreifenden Systematik [...]«. ²³ Es biete sich an – bemerkt Dahlhaus an anderer Stelle – »das Material zunächst nur auszubreiten, um es dann im Folgenden systematisch aufzuarbeiten«. ²⁴ Die einzelnen Fragmente stellen dann auch sehr unterschiedliche Textgattungen dar, die von einer einfachen Inhaltsangabe bis hin zur Darstellung lediglich von Teilaspekten reichen.

In jedem Fall zeigt die Existenz dieses Fragments Dahlhaus' Versuch, eine an einzelnen Personen und Publikationen orientierte Darstellung in das ansonsten, trotz posthumer Publikation, streng systematisch geordnete Buch einzubringen.

II.

Nach diesen allgemeinen Überlegungen zur Gliederung soll nun an einigen wenigen Beispielen gezeigt werden, inwieweit sich Dahlhaus bestimmten musiktheoretischen Fragestellungen aus dem 19. Jahrhundert mit dem Anspruch nähert, nicht nur deren Geschichte zu schreiben, sondern die musiktheoretischen Quellentexte als Ausgangspunkt für eigenständige theoretische Überlegungen zu nutzen. Damit – so könnte man meinen – löst er seine eingangs für die musikalischen Kunstwerke postulierte Gegenwartsorientierung auch für die Musiktheorie ein. Beiden Beispielen ist gemeinsam, dass sie mit ihren je eigenen Argumentationsfiguren an unterschiedlichen Orten in seinen Schriften auftauchen.

Ein erstes Beispiel ist Marx' Theorie der Sonatenform, die Dahlhaus insbesondere aufgrund der Anschlussmöglichkeiten an vielfältige philosophische Diskurse immer wieder aufgreift.²⁵ Interessant ist in diesem Zusammenhang der Titel des kurzen Textes »Zur Theorie der Sonatenexposition« aus dem Jahr 1986²⁶, in dem Dahlhaus offenkundig einen Anspruch auf Theoriebildung artikuliert, im Argumentationsgang des Textes aber immer wieder historische Begründungszusammenhänge aufruft. Das wesentliche

22 Vgl. Ertelt 2011, 294.

23 Zitiert nach Ertelt 2011, 295.

24 Ebd.

25 Vgl. dazu Gossetts kritische Diskussion von Dahlhaus' Verwendung des Konzepts des Idealtypus Max Webers im Hinblick auf die Sonatenform: »In his Analysis and Value Judgment, Dahlhaus employs the expression ›ideal type‹ twice to refer to sonata form. The first reference occurs in the chapter entitled ›Principles of Form‹ and follows on a discussion of the ideas of Adolf Bernhard Marx, for whom, according to Dahlhaus, ›[t]he individual work appeared as the sample of a formal type, as the partial and one-sided realization of a formal idea fully and comprehensively realized only by the whole history of a form‹ (AV) [= Dahlhaus 1983], pp. 45–46). He sets this dynamic vision of form against what he views as the schematic approach of recent critics (he is writing in 1970), who ignore general formal principles in their pursuit of the individual.« (Gossett 1989, 53)

26 Dahlhaus 1986.

Argument ist, dass Dahlhaus die Marx'sche Sonatentheorie als einen Reflex auf die Entwicklung begreift, der zufolge »allmählich die thematische statt der tonalen Struktur in den Vordergrund« rückt.²⁷ Obwohl Dahlhaus Marx bezüglich des strengen Themendualismus ein »Mißverständnis«²⁸ unterstellt und als Gegenmodell eine Dreiteiligkeit der Sonatenexposition vorschlägt, in der auch der Überleitung thematische Qualität zugesprochen wird, hat man den Eindruck, als trete Dahlhaus mit Marx in einen theoretischen Dialog über die Zeiten hinweg.²⁹ Die Art und Weise wie Dahlhaus aus einer in seiner Perspektive für die damalige zeitgenössische Musik gescheiterten Theorie eine metahistorische Perspektive entwickelt, zeigt zugleich seine Positionierung als Theoretiker in der Gegenwart. Dahlhaus schlägt in dem Text »Ästhetische Prämissen der ›Sonatenform‹ bei Adolph Bernhard Marx« vor, statt lediglich »Mängel« des Marx'schen Formmodells »bei der Analyse Beethovenscher Sonatensätze zu beklagen«, das Potenzial dieser Theorie für das Verständnis einer »atonalen Sonatenform« und damit einer Form, bei der eben das ›Thematische‹ im Zentrum stünde, stark zu machen.³⁰ Hier wird die überdeutliche Bezogenheit seiner Historiographie der Musiktheorie auf die Gegenwart noch einmal besonders deutlich. Theoriebildung und die Exegese historischer Quellen können für Dahlhaus offenbar nicht getrennt voneinander erfolgen.³¹

Ein weiterer Argumentationskomplex, in dem Dahlhaus seine eigene Theoriebildung ›implizit‹ an historischen Beispielen zur Anschauung bringt, ist der an verschiedenen Stellen in seinen Schriften erwähnte Antagonismus von Riemann und Sechter. Dahlhaus ruft diesen Antagonismus im Anschluss an Kurth als prägende Konfiguration für das Verständnis der Harmonielehre im 19. Jahrhundert immer wieder auf. Da es für Dahlhaus keinen einzelnen Ansatz gibt, die Tonalität adäquat zu beschreiben³², plädiert er in ei-

27 Dahlhaus 2003c/GS6, 116.

28 Ebd., 118.

29 Vgl. dazu Dahlhaus 2003c/GS6, 117. »Der Begriff des Themendualismus, der ein ›drittes Thema‹ nicht duldet, ist jedoch, obwohl er die ästhetische Idee der Sonatenform darstellt, strukturell schwach fundiert.« (118)

30 Dahlhaus 2003b/GS5, 78.

31 Ein aktuelles Beispiel für das Potenzial vieler kleiner analytischer Äußerungen bei Dahlhaus ist die Diskussion der Frage von ›Form als Prozess‹, die den theoretischen Ausgangspunkt von Janet Schmalefeldts Buch *Form as the Process of Becoming* (2011) bildet und deren Bezugnahme auf Dahlhaus' bekannte Analyse des Anfangs von Beethovens »Sturmsonate« unübersehbar ist: »Der Anfang des Satzes ist noch nicht Thema, der Evolutionsteil ist es nicht mehr. Nirgends also ist das Hauptthema ›eigentlich‹ exponiert. Indem aber Beethoven die ›Setzung‹ der Themen vermeidet und von einer Vorform sogleich zu einer entwickelnden Ausarbeitung übergeht, erscheint die Form in einem emphatischen Sinne als Prozeß.« (Dahlhaus 2003c/GS6, 182)

32 Vgl. dazu auch den Beitrag von Michael Polth in diesem Band. »Der Eklektizismus« – so Dahlhaus –, der als »die Verknüpfung oder Bündelung von Theoriefragmenten, deren Verhältnis zueinander mit Ungewißheit oder Widersprüchen belastet erscheint«, sei zwar als »schlechte Philosophie in Verruf, gegenüber einem Dogmatismus, der in der Musiktheorie ›über weite Strecken dominiere‹, jedoch eine »vernünftige, wenn auch vorläufige Alternative« (Dahlhaus 2001d/GS3, 751). Diese Auffassung steht allerdings im Widerspruch zu Dahlhaus' vielzitierte Bemerkung, der zufolge die Kombination von Schenker, Schönberg und Riemann »eklektisch in des Wortes schlimmster Bedeutung« sei, da »die ästhetischen Prämissen, von denen die Grundkategorien ›Ursatz‹, ›entwickelnde Variation‹ und ›harmonisch-metrische Periode‹ getragen werden, [...] schlechterdings unvereinbar« seien (Dahlhaus 2001b/GS2, 375).

nem, später unter dem einfachen Titel »Musiktheorie«³³ publizierten Text aus dem Jahr 1971 – ursprünglich eine Einleitung für ein Handbuch der systematischen Musikwissenschaft – für eine »umfassende Harmonielehre«, die sich, um »dogmatische Enge zu vermeiden, eine Vermittlung zwischen der Funktions- und der Fundamentschritt- oder Stufentheorie zum Ziel setzen würde.« In welcher Weise die »scheinbar entgegengesetzten Darstellungssysteme« von Riemann und Sechter entweder konkurrierende, oder sich ergänzende Beschreibungen verschiedener Teilphänomene der tonalen Harmonik oder Kodifizierungen von Stufen der geschichtlichen Entwicklung sind, wird deutlich, wenn Dahlhaus über die unterschiedliche Sichtweise beider Theoretiker auf die Quintschrittsequenz spricht. Bei Sechter sei sie »Modell und normatives Grundschema« und bei Riemann ein »tonal exterritoriales Gebilde«. Für Dahlhaus scheinen jedoch die für die Sequenz konstitutiven Momente wie »Zentrierung und Verkettung«, so eng zusammenzuwirken, dass ihm die Unterschiede zwischen den Theorien geringer zu sein scheinen, als der eingangs postulierte Antagonismus vermuten lässt. Der Antagonismus komme also nur deshalb zustande, weil sich – so Dahlhaus – eine »Gradabstufung zum Prinzipienkontrast verhärtete«.³⁴

Dieser Argumentationsgang taucht nicht nur in der Einleitung der *Untersuchungen zur harmonischen Tonalität*³⁵ auf, und stellt damit ein auf Tonalitätsdebatten des 19. Jahrhunderts bezogenes Tonalitätskonzept einer Untersuchung von Musik vor 1600 voran, sondern auch in einer Reihe anderer Texte zur Harmonielehre. Nicht zuletzt geht es auch in Dahlhaus' bekannter Kontroverse mit Hellmut Federhofer zumindest teilweise um diese Frage. Dahlhaus verteidigt hier unter anderem die Funktionstheorie gegen Federhofers Angriffe mit dem Argument, dass eine Theorie, die dann ins »Vage und Unbestimmte« gerate, wenn das Phänomen – in diesem Fall die Quintschrittsequenz –, das sie beschreibt, ebenfalls »vage und unbestimmt« werde, adäquat sei.³⁶ Riemann wird hier gewissermaßen zum »Sprachrohr« für die Verkündung der eigenen Position, nämlich diejenige von der Suspendierung der Tonalität innerhalb der Sequenz.

Die vielfältigen Erscheinungsorte dieser beiden nur sehr rudimentär angedeuteten theoriegeschichtlichen Argumentationen zeigen, wie sehr Dahlhaus an den Stellen, an denen er selbst explizit musikalische »Theoriebildung« betreiben möchte, von der Warte des 19. Jahrhunderts – dem Zentrum seines Denkens – argumentiert. Auf diese Weise scheinen es zumindest partiell die sich wandelnden und beständig aus einer gegenwärtigen Perspektive aktualisierenden musiktheoretischen Konzepte zu sein, die bei Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie an die Stelle des sich ebenfalls immer wieder aktualisierenden autonomen Kunstwerks in der Historiographie der Musik treten.

33 Dahlhaus 2001a/GS2.

34 Ebd., 225.

35 Dahlhaus 2001c/GS3.

36 Ebd., 56.

III.

Welche methodischen Aspekte und welche übergeordneten Argumentationsfiguren haben sich von Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie durchgesetzt? Im Rahmen seiner Überlegungen zum Theoriebegriff erscheinen immer wieder die drei Paradigmen ›spekulativ‹, ›regulativ‹ und ›analytisch‹, die Thomas Christensen zur Grundlage der Gliederung seiner *Cambridge History of Western Music Theory* gemacht hat.³⁷ Ein weiterer wichtiger und viel zitierter Ertrag ist die für Dahlhaus zentrale Unterscheidung in ›implizite‹ und ›explizite‹ Theorie – eine Unterscheidung, die aufgrund der Einbeziehung der komponierten Musik für die ›implizite‹ Theoriebildung exemplarisch die Übergänge zwischen Geschichte der *Musik* auf der einen und Geschichte der *Musiktheorie* auf der anderen Seite symbolisiert. Doch der entscheidende Punkt scheint zu sein, dass Dahlhaus' Projekt einer problemorientierten Historiographie der Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts im emphatischen Sinne von der Gegenwart und der diskursiven Präsenz der Problemstellungen her gedacht ist. Dass auf diese Weise viele Entwicklungen, insbesondere der deutschsprachigen Musiktheorie, angestoßen worden sind, ist unstrittig.

Doch gibt es selbstverständlich auch Kritikpunkte an Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie, die so unübersehbar sind, dass sie in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben können. Dabei handelt es sich nicht nur um die Kritik, die Thomas Christensen bereits in seiner 1988 erschienenen Rezension der *Grundzüge einer Systematik* formuliert hat.³⁸ Viel zu sagen wäre etwa zu Dahlhaus' unscharfer Verwendung des Terminus ›Paradigma‹ und zu der starken Fokussierung auf die deutsche Musiktheorie – ein Vorwurf, der in der anglo-amerikanischen Musicology auch in Richtung von Dahlhaus' musikgeschichtlichen Schriften vehement artikuliert wird. In methodischer Hinsicht führt der problemorientierte Ansatz dazu, dass es so gut wie keine umfassenden Einzeldarstellungen eines Theoretikers oder eines komplexen analytischen Problems gibt.³⁹

Nimmt man vor diesem Hintergrund die eingangs gestellte Frage wieder auf, inwieweit man mit diesen Büchern wirklich arbeiten kann, wenn man sich beispielsweise mit der Geschichte der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts zu beschäftigen wünscht, so bleibt der vorherrschende Eindruck, dass in erster Linie Probleme exponiert, aber nicht gelöst werden. Der schwer greifbare und von Dahlhaus an vielen Stellen brillant reflektierte historiographische Gegenstand ›Musiktheorie‹ stellt einen Historiker wie Dahlhaus vor so viele Probleme, dass das Verhältnis zwischen Problemorientierung und einer am konkreten Beispiel erhellenden Darstellung des artikulierten Problems gelegentlich nicht ganz ausgewogen erscheint. Dies ist freilich ein Problem, das sich in den Büchern stärker äußert als in den Einzelartikeln. Dahlhaus' Artikel überzeugen häufig stärker in ihrer auf ein begrenztes Problem oder eine begrenzte Fragestellung in den Blick nehmenden Knappheit und Prägnanz. Die Bücher hingegen erscheinen vor diesem Hintergrund weniger als durchgehende ›Erzählungen‹ denn vielmehr als Kompilationen von Einzelbeiträgen.

37 Vgl. dazu Christensen 2002.

38 Vgl. Christensen 1988.

39 Vgl. dazu ebd., 136.

Dieser Charakter der Kompilation führt, positiv gewendet, zu der Möglichkeit, die Bücher sehr selektiv und auf bestimmte Fragestellungen und Probleme hin konsultieren zu können. Dahlhaus' problemorientierte Historiographie muss dann zu einer Rezeptionshaltung gegenüber der *Geschichte der Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* führen, die nicht vom Anspruch getrieben sein kann, ein enzyklopädisches Nachschlagewerk zur Verfügung zu haben. Dahlhaus' Bücher sind in dem Sinne ehrlich, als dass sie die Komplexität des Gegenstandes in ihre Darstellungsform aufgenommen haben und auf diese Weise immer wieder überraschende Begegnungen ermöglichen. Dass Dahlhaus bis zu seinem Tod immer wieder zur Historizität der Musiktheorie gearbeitet und publiziert hat, macht diesen Bereich zu einem zentralen innerhalb seines Gesamtwerks mit einer nach wie vor erstaunlichen Aktualität.

Literatur

- Blume, Friedrich (1963), Art. »Romantik«, in: — (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 11, Kassel u. a.: Bärenreiter, 802–814.
- Christensen, Thomas (1988), Rezension »Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert: Grundzüge einer Systematik«, *Music Theory Spectrum* 10, 127–137.
- (2002), »Introduction«, in: — (Hg.), *Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1–23.
- Dahlhaus, Carl (1974), »Zur Methode der Geschichte der Musiktheorie. Materialien der Arbeitstagung 1972 in Berlin«, in: *SIM-Jahrbuch 1973*, hg. v. Dagmar Droysen, Berlin: Merseburger, 9–11 (Diskussion: 12–38).
- (1983), *Analysis and value judgment [AV]*, New York: Pendragon Press [Erstdruck als: *Analyse und Werturteil (Musikpädagogik. Forschung und Lehre 8)*, Mainz u. a.: Schott 1970].
- (1986), »Zur Theorie der Sonatenexposition«, in: *Musica* 60, 511–13.
- (2000/GS1), *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik* (= Gesammelte Schriften 1), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- (2000a/GS1), »Grundlagen der Musikgeschichte«, in: — 2000/GS1, 11–155 [Erstdruck: Köln: Gerig 1977].
- (2000b/GS1), »Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte«, in: — 2000/GS1, 196–208 [Erstdruck in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974), 79–84].
- (2001/GS2), *Allgemeine Theorie der Musik II. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft* (= Gesammelte Schriften 2), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- (2001a/GS2), »Musiktheorie«, in: — 2001/GS2, 209–232 [Erstdruck in: *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, hg. von Carl Dahlhaus, Köln: Gerig 1971, 93–132].

- (2001b/GS2), »Was heißt ›Geschichte der Musiktheorie?‹«, in: — 2001/GS2, 344–375 [Erstdruck in: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk* (= Geschichte der Musiktheorie, Bd. 1), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985, 8–39].
- (2001/GS3), *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= Gesammelte Schriften 3), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- (2001c/GS3), »Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), in: — 2001/GS3, 11–307 [Erstdruck: Kassel u. a.: Bärenreiter 1967].
- (2001d/GS3), »Zum Taktbegriff der Wiener Klassik«, in: — 2001/GS3, 751–765. [Erstdruck in: *Archiv für Musikwissenschaft* 45 (1988), 1–15].
- (2002/GS4), *19. Jahrhundert I. Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien* (= Gesammelte Schriften 4), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- (2002a/GS4), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, in: — 2002/GS4, 237–410 [Erstdruck als: *Geschichte der Musiktheorie* 10, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984].
- (2002b/GS4), »Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland«, in: — 2002/GS4, 411–658 [Erstdruck als: *Geschichte der Musiktheorie* 11, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989].
- (2002c/GS4), »Deutsche Musiktheoretiker des 18. und 19. Jahrhunderts (Fragment)«, in: — 2002/GS4, 659–699.
- (2003/GS5), *19. Jahrhundert II. Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien* (= Gesammelte Schriften 5), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- (2003a/GS5), *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, in: — 2003/GS5, 11–390 [Erstdruck in: *Neues Handbuch für Musikwissenschaft* 6, Laaber: Laaber 1980].
- (2003b/GS5), »Ästhetische Prämissen der ›Sonatenform‹ bei Adolph Bernhard Marx«, in: — 2003/GS5, 704–716 [Erstdruck in: *Archiv für Musikwissenschaft* 41 (1984), 73–85].
- (2003/GS6), *19. Jahrhundert III. Ludwig van Beethoven – Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte – Texte zur Instrumentalmusik* (= Gesammelte Schriften 6), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber.
- (2003c/GS6), *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, in: — 2003/GS6, 11–376 [Erstdruck: Laaber: Laaber 1987].
- (2003d/GS6), »Brahms und die Idee der Kammermusik«, in: — 2003/GS6, 620–629 [Erstdruck in: *Neue Zeitschrift für Musik* 134, 559–563].
- Danuser, Hermann (2008), »Wie schreibt Dahlhaus Geschichte? Das Kapitel Lied-Traditionen (1814–1830) aus *Die Musik des 19. Jahrhunderts*«, in: *Musik & Ästhetik* 47, 75–97.

- / Peter Gülke / Norbert Miller (Hg.) in Verbindung mit Tobias Plebuch (2011), *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*, Schliengen: Edition Argus 2011.
- Droysen, Johann Gustav (1960) [1882], *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, hg. von Rudolf Hübner, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Ertelt, Thomas (2011), »Carl Dahlhaus und das Projekt einer *Geschichte der Musiktheorie*: Idee, Konzeption, Realität«, in: Danuser/Gülke/Miller 2011, 288–296.
- Geiger, Friedrich / Tobias Janz (2016), *Carl Dahlhaus' ›Grundlagen der Musikgeschichte‹. Eine Re-Lektüre*, Paderborn: Fink.
- Gossett, Philip (1989), »Carl Dahlhaus and the ›Ideal Type‹«, *19th-Century Music* 13, 49–56.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2011), Einleitung zur Sektion »Theorie und Analyse«, in: Danuser/Gülke/Miller 2011, 281–287.
- Janz, Tobias (2009), »Musikhistoriographie und Moderne«, *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24, 312–330.
- Knepler, Georg (1961), *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band I: *Frankreich – England*, Berlin: Henschel.
- Schmalfeldt, Janet (2011), *In the Process of Becoming: Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Zaminer, Frieder / Thomas Ertelt / Heinz von Loesch (Hg.) (1984–2006), *Geschichte der Musiktheorie*, 11 Bde., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.