

Carl Dahlhaus (1928 — 1989)

von Rudolf Stephan, Berlin

Im vergangenen Jahr, am 10. Juni, konnte er im Kreise seiner Freunde, Kollegen und Schüler seinen 60. Geburtstag festlich begehen und bei dieser Gelegenheit eine gehalt- und umfangreiche Festschrift, die dank des Einsatzes der Herausgeber und des Verlegers würdig ausgestattet im Druck vorlag, entgegennehmen. Er hat sich darüber herzlich gefreut. Es war wohl das letzte große Fest, das zu feiern ihm vergönnt war. Dreivierteljahre später, am 13. März, ist er, von langjähriger Krankheit gezeichnet, gestorben. Wer weiß, wie schwer krank er war, dem wird seine Lebensleistung auch in dieser Hinsicht Bewunderung abnötigen. Denn nichts anderes ist angesichts dieses Lebenswerkes geboten, eines Werkes, das sich in gleicher Weise intellektueller und schriftstellerischer Begabung verdankt. Er war nicht nur Musikwissenschaftler in einem akademischen Sinn, sondern, ausgezeichnet durch ein außerordentliches Abstraktionsvermögen und in unserem Fach seltene philosophische Kompetenz, Mitstreiter, Diskussionspartner, kritischer Beobachter, auch im zeitgenössischen Musikbetrieb. Seine Vorträge auf den Jahrestagungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung und bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik (beide jeweils in Darmstadt) waren Glanzpunkte dieser Veranstaltungen. So wirkte er nicht nur weit über die Grenzen des Faches hinaus, sondern zugleich über die der Wissenschaft ins allgemeine Musikleben. Umfassende Bildung, Scharfsinn und hohe Formulierungskunst gewannen und sicherten ihm das Interesse der breiten Öffentlichkeit. Er repräsentierte die Musikwissenschaft in dieser Öffentlichkeit, die ihm schließlich ihre Anerkennung nicht versagte. Er war nicht nur lange Jahre Mitglied des Präsidiums des Deutschen Musikrats, Mitglied der Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt, er wurde 1984 in den Orden *Pour le mérite* gewählt und erhielt 1987 den Frankfurter Musikpreis. Im selben Jahr wurde er von der University of Chicago zum Ehrendoktor promoviert. Er war auch Träger des Großen Bundesverdienstkreuzes mit Stern.

Carl Dahlhaus, Jahrgang 1928, stammte aus Hannover. Er kam — der Krieg hatte gerade noch sein Leben berührt — beinahe zwanzigjährig zum Studium (bei Rudolf Gerber) nach Göttingen, fiel daselbst als Intellektueller sofort auf; er ging für kurze Zeit nach Freiburg, wo er Wilibald Gurlitt und Hermann Zenck hörte. Bei einem kurzen Besuch in Zürich hatte er die Gelegenheit, Bertolt Brecht kennenzulernen. Empfohlen durch Kurt Hirschfeld, wurde er als Dramaturg ans Deutsche Theater in Göttingen, dessen Leiter einer der bedeutendsten Theatermänner der Zeit, Heinz Hilpert, war, engagiert. Hier, in den Jahren 1950 bis 1958, las er sich, seinen unstillbaren Lesehunger befriedigend, durch die gesamte dramatische Weltliteratur von Kalidasa bis Brecht. In den Abend- und Nachtstunden schrieb er dann seine Dissertation über Josquin. Nach der Promotion 1953 begann er sogleich mit der Entfaltung seiner schriftstellerischen Tätigkeit im Bereich der Wissenschaft — sein erster gedruckter Beitrag galt *Kants Musikästhetik* (*AfMw* 1953) — und dem der Publizistik: Er wurde Mitarbeiter, schließlich Redakteur der (fortschrittlichen) *Deutschen Universitätszeitung*.

Sein erstes Auftreten im Fach war aufsehenerregend: Es war ein Eklat. Auf dem Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung in Bamberg 1953 sprach der junge Doktor, als Intellektueller sogleich beargwöhnt, über Christoph Bernhards Figurenlehre, ein damals höchst aktuelles Thema. Da er die „rhetorisch-bildliche Deutung auf Grund der Namen“ befocht, fühlte sich ein anerkannter Gelehrter brüskiert; statt mit überzeugenden Argumenten wartete er mit Hinweisen auf seine Autorität auf. Dahlhaus ist zeitlebens nie Diskussionen und Auseinandersetzungen aus dem Weg gegangen, war selbst später als Autorität anerkannt, hatte es aber nie nötig, auf sachliche Argumentation zu verzichten.

Entscheidende Anregungen für seine intellektuelle und wissenschaftliche Entwicklung gingen von Büchern aus, die außerhalb des etablierten Wissenschaftsbetriebs entstanden sind, die vielmehr den damals vorherrschenden Meinungen widersprachen oder wenigstens zu ihnen Distanz hielten. Theodor W. Adornos *Philosophie der Neuen Musik* (1949) rückte nicht nur Arnold Schönberg ins Zentrum der Neuen Musik (wo damals Hindemith, Strawinsky und Bartók standen), sondern führte durch die soziologisch und geschichtsphilosophisch fundierte dialektische Kritik eine bis dahin nur wenig bekannte, sogleich jedoch faszinierende Methode vor, die, übers Fachliche hinaus, die Beantwortung der damals bedrängenden Fragen nach der unseligen geistigen und politischen Entwicklung der letzten Jahrzehnte versprach. (Adorno selbst galt den etablierten Musikforschern als journalistischer Propagandist einer überholten Musikrichtung.) — Zwei weitere, damals stark wirkende Werke waren Jacques Handschins *Toncharakter* und seine *Musikgeschichte im Überblick* (beide 1948), die einerseits den vorherrschenden Physikalismus, andererseits die geistesgeschichtliche Methode kritisierten. Dazu kam die das analytische Gewissen schärfende Beschäftigung mit den Schriften von August Halm und, selbstverständlich sukzessive, das andauernde Studium der Musik und der Schriften von Schönberg, die ihm schließlich die Erkenntnis kompositorischer Probleme ermöglichte und allmählich die Vorstellung eines „Denkens in Musik“ reifen ließ.

Schon in jener frühen Zeit, den Fünfzigerjahren, zeichneten sich, wie rückblickend zu erkennen ist, einige Schwerpunkte seiner Lebensarbeit ab: neben der Geschichte auch (und sogar vorzüglich) Theorie und Ästhetik der Musik. Er schrieb damals seine großen Aufsätze über Bach und — neben anderem — die umfassenden MGG-Artikel *Konsonanz-Dissonanz* (7, 1958) und *Melodie* (9, 1961), daneben lieferte er, in dem Streben nach Allseitigkeit, Zeugnisse entsagungsvollster Kleinarbeit (z. B. *Musiktheoretisches aus dem Nachlaß von S. Calvisius*, *Mf* 9, 1956).

Ein Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft ermöglichte ihm schließlich einige Jahre (1958 — 1960) ohne berufliche Bindung; er widmete sie den Quellenstudien für seine *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, mit denen er sich später in Kiel habilitieren konnte. Zunächst wurde er jedoch (1960 — 1962) Redakteur an der *Stuttgarter Zeitung*, für die er damals viel reiste und so die Möglichkeit hatte, zahlreiche wichtige Uraufführungen zu hören und zu sehen, so u. a. Opern von Henze, Hindemith, Klebe, Nono und Orff. Da die journalistische Arbeit doch nicht seinem wirklichen Interesse entsprach, war er glücklich darüber, daß ihn Walter Wiora 1962 als Mitarbeiter nach Kiel berief — er war ihm dafür zeitlebens

dankbar —, wo er ein ihm abseitig erscheinendes Arbeitsgebiet zu betreuen hatte, „musikalische Landeskunde“. (Nichts lag ihm im weiten Feld der Wissenschaft ferner als Lokalforschung.) Er verstand es jedoch, auch diese Arbeit fruchtbar zu machen und zwar in der nun seinen Neigungen allerdings entsprechenden Befassung mit einem in gleicher Weise theoretischen und praktischen Werk, dem „Kunstabuch“ Johann Theiles (erschienen 1965).

Nach seiner Habilitation (1966) ging er als Wissenschaftlicher Rat nach Saarbrücken, wo ihn jedoch alsbald der Ruf auf den Lehrstuhl für Musikgeschichte an der Technischen Universität Berlin (als Nachfolger von H. H. Stuckenschmidt) erreichte. Seit dem Frühjahr 1967 wirkte er an dieser Stelle mit größtem Erfolg als Ordinarius, verehrt von den aus aller Welt herbeigeeilten Schülern. Alle Rufe, die ihn erreichten, lehnte er ab. Er hat zweimal Gastsemester an führenden Universitäten der Vereinigten Staaten gelehrt und war 1977 bis 1980 Präsident der Gesellschaft für Musikforschung.

Seit den Sechzigerjahren, seit der Begründung des Forschungsunternehmens der Thyssen-Stiftung, gewann seine wissenschaftliche Tätigkeit einen neuen Schwerpunkt: die Musik des 19. Jahrhunderts. Es begann wohl mit Studien zur Vorgeschichte der Neuen Musik, konzentrierte sich jedoch rasch auf Franz Liszt und die Problematik der Programmmusik, schließlich auf Richard Wagner (dessen Gesamtausgabe er alsbald betreuen sollte.) Wagners Werk (und die damit verbundene tiefe Problematik) stand lange im Zentrum, ohne daß jedoch die Geschichtstheorie, seine neue Grundlegung der Musikgeschichtsschreibung, zu der sich seine musikästhetischen Studien (*Musikästhetik*, 1967) allmählich entwickelten — hier wurden bedeutsame Einflüsse des Arbeitskreises für Poetik und Hermeneutik erkennbar —, an der Entfaltung gehindert worden wäre. So konnte die eindrucksvolle Reihe all jener Bücher und Aufsatzsammlungen entstehen, die zusammen wohl nicht weniger bedeuten als eine neue Grundlegung unseres Faches Musikwissenschaft und als welche sie durch Übersetzungen in verschiedene Sprachen international wirken.

Carl Dahlhaus fühlte sich, je älter er wurde, je mehr als Historiker. Es war sein Ziel, zu erweisen, daß die (neue) Musik als Kunst teilhat an (resp. getragen wird von) den das jeweilige Zeitalter bestimmenden Ideen, ohne daß dadurch die Selbständigkeit der Tonkunst gefährdet erschiene; vielmehr galt ihm diese Selbständigkeit, die auch innere Autonomie bedeutete, geradezu als Voraussetzung dieser Teilhabe (*Die Idee der absoluten Musik*, 1978).

Ein weiteres Gebiet, das er methodisch erneuert hat, war die Geschichte der neueren Oper. Hier hat er eine konsequente, viele Teilgebiete zusammenfassende Art der musikdramatischen Analyse entwickelt, die sich sogleich als überaus fruchtbar erwiesen hat (*Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, 1971; *Musikalischer Realismus*, 1982; *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, 1983). Diese Studien gaben ihm den freien Blick, die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts neu zu sehen (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6, 1980), d. h. der Oper einen gleichberechtigten Platz neben, vielleicht sogar einen vorrangigen Platz vor der reinen Instrumentalmusik zuzuweisen.

Neben seiner kritischen und organisatorischen Tätigkeit, der Herausgabe von Zeitschriften, Sammelwerken, Tagungsberichten, Lexika, der Bevorzugung von Nachdrucken, der Organisation und Betreuung des *Neuen Handbuchs* und zweier Funk-

kollegien, hat Dahlhaus noch in der letzten Phase seiner (glücklich wiederhergestellten) vollen Arbeitskraft zwei Hauptwerke vollenden können, seine Beethovenmonographie (1987), die die Summe langjähriger Arbeit zieht, und den Sammelband *Klassische und romantische Musikästhetik* (1988), der auch jenen Kantaufsatz, mit dem er einst seine gelehrte Laufbahn begonnen hat, enthält. So schließt sich der Lebenskreis und rundet ein Lebenswerk ab, welches das intellektuelle und literarische Niveau des Faches neu bestimmt hat.

In einem seiner letzten Aufsätze, der Gratulation zu Wioras 80. Geburtstag, sprach Dahlhaus von dem beispiellosen „Alterswagemut“ Leopold von Rankes, mit achtzig Jahren eine Weltgeschichte zu beginnen, von der nicht weniger als neun Bände noch vollendet werden konnten. Sein eigener Wagemut war, als er mit Sechzig begann, eine „Geschichte der europäischen Musik“ zu konzipieren, nicht geringer. Er hat, noch nach dem letzten schweren Zusammenbruch im Spätsommer 1988, tatsächlich mit der Niederschrift, d. h. dem Diktat, begonnen. Es hat jedoch nicht mehr sein sollen. Die Fragmente, die ihren Autor auf neuen Wegen zeigen, werden in der Festschrift für Richard Jakoby, an der er, wie er wenige Tage vor seinem Tode sagte, unbedingt mitarbeiten wollte, veröffentlicht werden: ein letzter Freundesgruß.

Es ist unendlich traurig, einem jüngeren Freund und Kollegen das letzte Geleit geben zu müssen. In diesem Falle, bei Carl Dahlhaus, bleibt für alle, die ihm näher stehen durften und die den Verzicht auf seine Gegenwart zeitlebens schmerzlich empfinden werden, ein doppelter Trost: Der Tod kam für ihn schließlich doch auch als Erlöser vom zuletzt unerträglichen Leiden, und: Sein Werk wird die Gedanken derer in unserem Fach, die die Anstrengung des Denkens nicht scheuen, noch lange beschäftigen; es wird auch in der Zukunft fruchtbar weiter wirken.

Das Prinzip der Liedbegleitung bei Schubert *

von Wolfram Steinbeck, Bonn

I

Die frühesten Lieder Franz Schuberts sind bekanntlich Vertonungen von Goethe-Texten. Zu ihnen gehören die beliebtesten und genialsten überhaupt: Ende 1814 entstanden *Gretchen am Spinnrade* und *Schäfers Klagelied*, 1815 *Nähe des Geliebten*, *Rastlose Liebe*, *Erkönig* und das *Heidenröslein*. Rund ein Drittel seiner über 70 Goethe-Lieder komponierte Schubert in den Jahren 1814–16, allein 30 im Jahre 1815. Die Gedichte müssen für den jungen, 1814 immerhin erst 17jährigen Komponisten

* Überarbeitete Fassung der Antrittsvorlesung, die der Verf. im Sommersemester 1988 an der Universität Bonn gehalten hat.