

1. Rh. 13:

2. Rh. 3a:

3. Rh. Op. 46  
Zw. form

4. Rh.  
Op. 46 (+ 4):

In der Endfassung wurde die Grundreihe nach *Fis* transponiert; das mag als die 5. Stufe im Werdegang betrachtet werden. (März 1978) Jan Maegaard

## Diskussion

### Zur Typologie der Opernformen

Angenommen, ein Typus A bilde einen Gegensatz zu B und ein Typus X einen Gegensatz zu Y. Angenommen ferner, X teile wesentliche Züge mit A, einige Merkmale jedoch mit B und Y umgekehrt wesentliche Züge mit B und einige Merkmale mit A. Ist es dann sinnvoll, einem Autor, der zwischen geschichtlichen Phänomenen Zusammenhänge sichtbar werden läßt, wie sie soeben an einem abstrakten Modell skizziert wurden, den Vorwurf zu machen, daß er sich in „Widersprüche“ verstricke, indem er eine Entsprechung (von A und X sowie von B und Y) konstruiere, die er später halb widerrufen müsse? Mit anderen Worten: Ist die Enttäuschung darüber, daß X nicht sämtliche Eigenschaften mit A, sondern einige mit B gemeinsam hat, so daß die wissenschaftliche Bequemlichkeit gestört erscheint, ein genügender Grund, einem Historiker, der die komplizierten Beziehungen ohne falsche Vereinfachungen darstellt,

Verworrenheit des Denkens und einen Mangel an Logik vorzuwerfen?

A ist die geschlossene (klassische), B die offene (epische) Dramenform, X das Musikdrama und Y die Opera seria. Und die Behauptung, daß die Schilderung von Zusammenhängen zwischen Schauspiel- und Operntypen, die in meinem Buch über *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas* (Regensburg 1971, S. 18–24) enthalten ist, ein Bündel von „Widersprüchen“ sei, stammt von Gerhard Allroggen (*Der Piccinisten-Streit – ein Zwist um Oper und Musikdrama?*, in: Kongreßbericht Berlin 1974, Kassel 1980, S. 324–26).

Daß Allroggen mir zu polemischen Zwecken eine – zweifellos unsinnige – feste Zuordnung von Musikdrama und geschlossener Dramenform einerseits, Opera seria und offener Dramenform andererseits unterstellt, die ich niemals behauptet habe, dürfte bei vorurteilsloser Lektüre offenkundig sein. Formulierungen wie die, daß die offene Dramenform der Opera seria „weniger fremd“ sei als die geschlossene (S. 18), daß sich im Musikdrama eine „Annäherung an Formprinzipien des gesprochenen Dramas“ zeige (S. 18) oder daß „die Differenz zum gesprochenen Drama verringert“ sei (S. 19), daß aber andererseits das Musikdrama auch der offenen Dramenform „partiell nahestehe“ (S. 22 und 23) – Formulierungen also, denen man eher skeptische Zurückhaltung als blinden Klassifizierungseifer nachsagen kann, sind eigentlich kaum dazu angehtan, das Mißverständnis zu provozieren, zu dem sich Allroggen dennoch verleiten ließ.

Vielleicht ist jedoch Allroggens Suche nach logischen Mängeln, die nicht existieren – die Zerlegung eines differenzierenden Textes in eine grobe Dichotomie einerseits und in „Widersprüche“ andererseits –, lediglich die polemische Fassade eines ganz anderen Einwands, der auf generelle methodologische Prinzipien – statt auf individuelle logische Gebrechen – zielt. (Erst dadurch erhält ein Streit, der einem Unbeteiligten als bloßes Dokument von Rechthaberei erscheinen könnte, ein über das Private hinausreichendes Interesse, das eine öffentliche Auseinandersetzung rechtfertigt.) Das Ar-

gument gegen mein Buch bestünde dann in der These, es sei wissenschaftlich nutzlos, Typologien überhaupt aufeinander zu beziehen, wenn zwischen ihnen keine feste Zuordnung (von A zu X und B zu Y) feststellbar sei, sondern die Merkmale unregelmäßig verteilt werden müssen. Der Einwand lohnt einen Disput, obwohl er sich am Ende als nicht stichhaltig erweist.

Erstens stellte in meinem Buch die – von Volker Klotz stammende – Typologie der Dramenformen methodologisch einen Umweg dar, um überhaupt zu Beschreibungskriterien zu gelangen, die eine nicht in den Wagnerschen Theoremen befangene Schilderung des Gegensatzes zwischen Musikdrama und Opera seria möglich machten. Und es dient zweifellos der Verständlichkeit von Kategorien, wenn man deren Herkunft nicht im Verborgenen hält, sondern beim Namen nennt, also die Brücken, die zu einer Interpretation führten, nicht abreißt, sondern stehenläßt.

Zweitens ist die Anlehnung des Wagnerschen Musikdramas an das Vorbild der geschlossenen (klassischen) Dramenform eine geschichtliche Tatsache und nicht bloß eine typologische Konstruktion. Und das Verfahren, durch Vergleiche des Musikdramas mit der Tradition der geschlossenen Form einerseits und den Ansätzen zu offenen Formen andererseits die Stellung des Wagnerschen Werkes in einer – sowohl Schauspiel als auch Oper umfassenden – Geschichte des Dramas zu bestimmen, dürfte historiographisch durchaus legitim sein.

Drittens besteht die methodologische Funktion eines Typus, den man als Idealtypus im Sinne Max Webers begreift, in nichts anderem, als die geschichtliche Wirklichkeit, ohne daß sie in den Typologien aufginge, einer Erfassung durch Kategorien zugänglich zu machen. Nicht der Nachweis lückenloser Übereinstimmung von Phänomenen mit Typen (oder von Typen untereinander), sondern die Beschreibung der Phänomene mit Kriterien, die im Entwurf von Typen bereit liegen – eine Beschreibung, die bei Abweichungen vom Typus die Formulierbarkeit der Abweichungen der Konstruktion des Typus verdankt –, ist das

Ziel historiographischer Bemühungen, für die eine Systematik nicht das Resultat, sondern einen Ausgangspunkt bildet.

Carl Dahlhaus

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Adorno und die Musik. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Graz: Universal Edition 1979. 243 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 12.)

GERALD ABRAHAM: The Concise Oxford History of Music. London–New York–Melbourne: Oxford University Press 1979. (XX), 968 S.

THEOPHIL ANTONICEK: Anton Bruckner und die Wiener Hofmusikkapelle. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979. 167 S. (Anton Bruckner. Dokumente und Studien. Band 1.)

DOROTHEA BAUMANN: Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik im Trecento. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1979. 140 S. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 64.)

Beethoven. Sinfonie Nr. 5. c-Moll Opus 67. Nach den Quellen hrsg. von Peter GÜLKE. Leipzig: Edition Peters (1977). 99 S.

LUDWIG van BEETHOVEN: Sinfonie Nr. 9 d-Moll, op. 125. Taschen-Partitur. Einführung und Analyse von Dieter REXROTH. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag – Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1979). 463 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Konzert für Violine und Orchester D-Dur, op. 61. Vollständige Faksimile-Ausgabe der Handschrift aus dem Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek (Mus. Hs. 17.538). Hrsg. und kommentiert von Franz GRASBERGER. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979. 55 S., 29 Abb. (Kommentar), 260 S. (Faks.) (Musica manuscripta. Band 1.)

MICHAEL BERNHARD: Wortkonkordanz zu Anicius Manlius Severinus Boethius