

auf bislang in der Musikforschung wenig Aufmerksamkeit gerichtet worden ist. Als Mangel an der Konzeption des Sammelbandes erweist sich allerdings, dass sich eine Systematik thematischer Art bei der Lektüre des gesamten Bandes nicht leicht erkennen lässt. In gewissem Maße wird dies durch den letzten, von Andreas Gestrinch verfassten Beitrag kompensiert, in dem die einzelnen Beiträge nach Themenschwerpunkten geordnet werden. Vor allem ist es seine Leistung, einige der möglichen Arbeitsfelder (z. B. soziokulturelle Räume, das Phänomen der Remigration) aufzuzeigen, an denen die musikwissenschaftliche Forschung im Anschluss an die interdisziplinäre Migrationsforschung arbeiten kann. Indes fehlt ein grundlegender Beitrag, der die Möglichkeiten zur Verknüpfung von Musikwissenschaft und Migrationsforschung, die gegenseitige Befruchtung – theoretisch und methodisch reflektierend – darlegt. Auch Beiträge, die sich mit den schillernden Begriffen „Migration“, „Identität“, „Mobilität“, „Kulturkontakte“ und „Austauschprozesse“ intensiv auseinandersetzen, vermisst man bei der Lektüre. Freilich ist auf die Problematik der Selbstverständlichkeit des Schreibenden hinzuweisen. Der Beitrag Silke Leopolds, „Musikwissenschaft und Migrationsforschung. Einige grundsätzliche Überlegungen“, behandelt die Problematik der musikwissenschaftlichen Forschung nur in Hinblick auf die europäische Musik, so dass er dem Titel nur teilweise gerecht wird. Der Beitrag von Shin Hesu zeigt, dass die Autorin die Musikgeschichte Koreas – und insbesondere die Gegenwartsszene – aus eurozentrischer Perspektive und unter Ausklammerung der Forschungsergebnisse zur tradierten koreanischen Musik betrachtet, so dass ein verzerrtes Bild des koreanischen Musiklebens gegeben wird.

Ungeachtet dieser einzelnen Kritikpunkte ist zu würdigen, dass der vorliegende Sammelband der Musikgeschichtsschreibung eine neue Perspektive weist, allerdings mit

der als Beschränkung wirkenden Konzentration auf die europäische Musik.

(August 2014)

Jin-Ah Kim

*Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität. Hrsg. von Hermann DANUSER, Peter GÜLKE und Norbert MILLER in Verbindung mit Tobias PLEBUCH. Schliengen: Edition Argus 2011. 444 S., Abb., Nbsp.*

Die Nähe von Dahlhaus' 20. Todestag, 80. Geburtstag und der Abschluss der Herausgabe der *Gesammelten Schriften* boten Anlass genug, erneut ein Symposium über den herausragenden Fachvertreter zu veranstalten. In dem nun vorliegenden Band, der sich nicht direkt als Bericht versteht, sind gut 40 Beiträge in fünf Rubriken versammelt: zu „Person“, „Opern-Dramaturgie“, „Werkbegriff und Historiographie“, „Theorie und Analyse“ sowie zum „Schriftsteller“ Dahlhaus. Die vielfältigen Argumentationen der hochrangigen Autorinnen und Autoren zusammengenommen, bestätigen dabei auf eindrucksvolle Weise, was mitunter auch explizit als dialektische Herangehensweise angesprochen wird: dass Dahlhaus in seinem umfangreichen Œuvre vielfach zugleich die gegenteilige Position einnahm, um Erkenntnisgewinn zu ermöglichen. Dies zeigt in der ersten Rubrik sogleich die Einleitung Nobert Millers, der berichtet, wie Dahlhaus in Seminaren zumeist das vergebene Referatsthema anschließend selbst noch einmal hielt, aber auch der Beitrag Stephen Hintons, der Dahlhaus' Bücher als Zusammenfassung seiner – teils sich widersprechenden – Aufsätze versteht. Drei Nekrologe von 1989 ergänzen diesen biographischen Einstieg, darunter der persönlichste von Rudolf Stephan, dessen Stärke – die besondere Nähe und Kennerschaft des Weggefährten – leider ein wenig durch ausbleibende Kommentare von Herausgeber- oder Redaktionsseite getrübt wird. Die im Angesicht des Todes

seinerzeit verständlicherweise teilweise etwas unscharfen Erinnerungen Stephans hätten sich z. B. leicht durch Verweis auf weiter hinten im Band belegte Fakten differenzieren lassen, etwa Stephans Bemerkung von einer „glänzende[n] Promotion“ Dahlhaus' (S. 22), mit einem Link zu den im Beitrag von Birgit Lodes abgedruckten Dissertations-Gutachten, die nur auf „gut“ lauteten, wobei Dahlhaus erst durch die mündliche Prüfung noch zu einem Gesamturteil von „magna cum laude“ gelangte (S. 195f.). (Wer die aus dem Universitätsarchiv Göttingen stammenden Akten umfassender studiert hat, kann freilich noch ergänzen, dass in der mündlichen Prüfung eine „sehr reife Leistung“ bescheinigt wurde, bei Themen vom „Anteil der Nationen an der Entwicklung der Musikgeschichte des [...] Abendlandes“ bis zu Hugo Wolf.) Auch bei der Betrachtung der Habilitationsschrift durch Michael Heinemann, die er „im Schatten Riemanns“ verortet (S. 314ff.), hätten die Gutachten und das Kieler Umfeld unter Walter Wiora mit in den Blick genommen werden können.

Die Spannweite der Thesen lässt sich weiter erkennen im Abschnitt „Opern-Dramaturgie“, der auf der einen Seite mehrfach die Position versammelt, Dahlhaus habe der Regie und dem Regietheater (Stephen Hinton, Silke Leopold) sowie der Gesangspraxis (Lorenzo Bianconi) und klingender Interpretation von Musik generell (Albrecht Wellmer, Peter Gülke) – zunehmend – kritischer gegenübergestanden. Dies galt vor allem für postmoderne Beliebigkeiten, die auch Peter Ruzicka beklagt, der hier, Dahlhaus weiterdenkend für die zukünftige Musik und Musikwissenschaft, eine „sinngewandte Tiefenstruktur“ (S. 107) einfordert. Leopold analysiert Dahlhaus' Aufsatz zum „Regietheater“ und teilt aufschlussreich mit, welche konkreten Inszenierungen seiner Auffassung zugrundelagen. Freilich lässt sie unkommentiert, dass Dahlhaus unterschiedslos bei Schrekers *Gezeichneten* wie bei

Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten* Auführungen forderte, „wie sie von den Komponisten gemeint waren“ (S. 117), obwohl bei den *Soldaten* szenische Komponenten, wie etwa Filmeinblendungen, gleichberechtigt in der Partitur verankert sind.

Auf der anderen Seite verblüfft dann aber, dass Clemens Risi genauso plausibel aus Dahlhaus' Aufsatz „Zur Methode der Opernanalyse“ die Forderung extrahieren kann, dass „weniger vom sprachlich-musikalischen Text als vom Theaterereignis“ auszugehen sei (S. 142). So war Dahlhaus als Herausgeber denn auch völlig einverstanden mit einer Konzeptänderung bei *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, die der Inszenierungsgeschichte einen großen Stellenwert einräumte. Sieghart Döhring zeigt dies in seinem höchst aufschlussreichen Beitrag nicht nur bezüglich des Musiktheaters im engeren Sinn, sondern auch beim Tanztheater, das in Dahlhaus' eigenen Schriften keinen besonderen Stellenwert eingenommen hat. Die seinerzeit umstrittene Entscheidung, hier die Autorschaft den Choreographen zuzusprechen, hat sich als sinnvoll erwiesen. Döhrings Hinweis, dass die schwierige Quellsituation es oft unmöglich gemacht habe, die eigenen wissenschaftlichen Standards einzuhalten, sollte freilich zukünftige Forschergenerationen gerade in diesem Bereich ermuntern, sukzessive die (musikwissenschaftlichen) Lücken zu füllen, die durch erste Hinweise auf Quellen nur andeutungsweise benannt werden konnten.

Eine weitere Leerstelle, die auch dieser ansonsten breit angelegte Band noch nicht zu füllen vermag, ist Dahlhaus' Zeit als Dramaturg in Göttingen unter Heinz Hilpert – davon immerhin fünf Jahre ohne weitere offizielle Beschäftigung. Gerhard wagt zu Recht die These, es habe sich hier um eine „entscheidende“ Zeit gehandelt (S. 48), zumal sie in das dritte Lebensjahrzehnt überwiegend nach der Promotion fiel. Dies bestätigen indirekt auch Karol Berger, indem er Dahlhaus' Thesen zur Leitmotivik bei

Wagner aus der Schauspieldramaturgie ableitet, und Ivana Rentsch, indem sie überzeugend Dahlhaus' Interesse an und seine Bevorzugung der Literaturoper vor diesem doppelten Hintergrund erklärt. Offen bleiben aber folgende Fragen: Handelte es sich wirklich um eine reine Tätigkeit als „Schauspieldramaturg“, wie Stephan behauptet (S. 24)? Welche Werke hat Dahlhaus betreut, worin genau bestand seine Tätigkeit? Wie schrieb Dahlhaus Programmhefttexte und welche (vgl. die bereits in den *Gesammelten Schriften* edierten)? Hat Dahlhaus wirklich seine akademische Laufbahn schon damals, als er keinem anderen Brotberuf nachging, „parallel [...] entfaltet“ (Hinton, S. 39)?

Die Frage, ob der Notentext oder die Auf-führung das Werk sei und wie es methodisch zu erklären ist – auch theoretisch und analytisch –, wird im dritten und vierten Teil des Buches vielfach reflektiert. Während Hans-Joachim Hinrichsen, Lorenzo Bianconi und Siegfried Mauser Dahlhaus' primäres Verständnis als Historiker untermauern, Wolfgang Rihm darauf hinweist, wie wichtig es sei, dass die Musikwissenschaft die Bezüge von Kompositionen untereinander aufdecke, und Thomas Ertelt Dahlhaus' Offenheit thematisiert, Musiktheorie auch aus der Analyse komponierter Musik abzuleiten, sieht Helga de La Motte-Haber sein Verdienst darin, die Musikgeschichte als Problemgeschichte verstanden zu haben, wozu die Analyse von Einzelwerken beigetragen habe. Gerhard (S. 50) wie auch Lodes weisen auf seine letztlich doch „germanozentrische“ Sichtweise der Dinge hin, auch wenn er bereits in seiner Dissertation die national-stilistische Methode seines Lehrers Rudolf Gerber vermieden habe. Reinhard Strohm macht auf den Umstand aufmerksam, dass Dahlhaus' Œuvre aufgrund der verspätet erschienenen Übersetzung im angloamerikanischen Raum zeitgleich mit der New Musicology rezipiert wurde. Dass Dahlhaus am Ende seines Lebens noch einen struktur-geschichtlichen Ansatz verfolgen wollte, den

Anne Shreffler dem kompositionsgeschichtlichen für überlegen hält, fügt dem eine Ge-genthese bei; ebenso wie die Beobachtung, dass er Biographik für die Interpretation als irrelevant gehalten habe (Hinton), aber in einer Rezension der Erinnerungen Alma Mahlers das Anekdotische vor den dokumentarischen Nutzen stellte (Miller). Auch eine Nähe zu den Methoden Adornos wird einerseits konstatiert (Rudolf Stephan; Gisselher Schubert), andererseits die kritische Distanz thematisiert (Theo Hirsbrunner), vor allem zu der Position, dass in den Kompositionen sich ein gesellschaftlicher Diskurs manifestiere (Gianmario Borio).

Einen besonderen Schatz hält der Band bereit mit der Erkundung des Schriftstellers Dahlhaus, wobei hier erstmals auch der Autor von gut 200 Musikkritiken im Blickpunkt steht, die er vor allem für die *Stuttgarter Nachrichten* schrieb. In Eleonore Büning's glänzender Analyse ist wiederum von der Kunst, sich selbst zu widersprechen, die Rede, aber auch davon, dass Dahlhaus, der überwiegend Opern und Neue Musik rezensierte, nicht nur Interpretations-, sondern vor allem auch Werkkritiken schrieb (so auch im Beitrag von Elisabeth Schwind). Dass Dahlhaus im Vergleich zu Adorno nicht nur in internationalen Feuilletons bis in die jüngere Gegenwart der deutlich häufiger zitierte war (Büning), sondern – unter Hinzunahme der Schriften von Abert und Gurlitt – auch unter Musikwissenschaftlern im engeren Sinn das stärkste Bestreben hatte, begrifflich zu bestimmen, was „musikalischer Ausdruck“ sei (Clemens Fanselau, S. 397), passt zu dem Rang, den er international auch heute noch einnimmt. Dass dieser Band, der in jede Bibliothek gehört, immens dazu beiträgt, die von Dahlhaus aufgeworfenen Fragen weiterzudenken, ist kein geringes Verdienst.

(März 2014)

Jörg Rothkamm