

Silke Leopold

**Carl Dahlhaus und das Regietheater –
mit den Augen von heute gelesen**

Carl Dahlhaus, der ungeachtet seiner bahnbrechenden Schriften zu Wagners Musikdrama und zahlloser anderer Texte zur Oper namentlich des 20. Jahrhunderts nicht eigentlich ein Opernforscher war, gehört zu den seltenen Musikwissenschaftlern seiner Generation, die Opern nicht nur als »Werke«, das heißt als schriftlich fixierte, aus Text und Vertonung zusammengesetzte Partituren zu verstehen bereit war, sondern, wenn auch mit einiger Reserve, zugleich als »Theaterereignis«, zu dem die praktische Realisierung auf der Bühne mit all ihren Problemen für das Verständnis der Werke selbst, als integraler Bestandteil dazugehört. Das mutet heutzutage, da sich die Theaterwissenschaft der Opernforschung angenommen, ja geradezu bemächtigt hat, fast wie eine Selbstverständlichkeit an; in den Jahrzehnten von Dahlhaus' Vita activa als Musikwissenschaftler aber – Jahrzehnten, in denen das schriftlich fixierte, edierbare und studierbare musikalische Werk als Hauptgegenstand der Musikwissenschaft angesehen wurde – haftete der Opernforschung im Fach jedoch vor allem deshalb noch etwas leicht Unseriöses an, weil sich die überwältigende Mehrzahl der Opern als »Werke« überhaupt nicht dingfest machen ließ – von Ausnahmen wie Mozarts zu Lebzeiten eher erfolglosen und deshalb als Autorintention erkennbaren Opernpartituren einmal abgesehen. Schon in *Richard Wagners Musikdramen* von 1971 und damit zu einem Zeitpunkt, als der Begriff des Regietheaters überhaupt noch nicht in die Opernforschung eingedrungen war, hatte Dahlhaus in Zusammenhang mit Wagners Vorstellung von Gesamtkunstwerk und mit Blick auf den Streit um Wieland Wagners Inszenierungen seit 1951 eines der zentralen Probleme von Opernregie in ihrem Verhältnis zum Text und zur Musik angesprochen:

»Der Gedanke des Gesamtkunstwerks, die Integration eines bestimmten Theaterstils in das musikalische Drama, eines Theaterstils, der somit einen Teil des Werkes und nicht nur der Aufführung bildet, krankt an Blindheit gegenüber dem Sachverhalt, daß nicht sämtliche Künste Werkcharakter haben. Die szenische Darstellung, die Gestik, ist – obwohl sie von Wagner ›mitkomponiert‹ wurde – nicht im gleichen Maße Werk oder Teilmoment eines Werkes wie die Musik oder die Sprache.«¹

Dahlhaus stellte in diesem, »Das Werk auf der Bühne« überschriebenen Kapitel zwei grundsätzliche Positionen gegenüber – eine, die »eine Inszenierung als bloße Hülle und Außenseite eines Dramas versteht«,² sodass eine noch so vielfältige Inszenierungsgeschichte die Identität und die Substanz eines Werkes nicht antasten würde, und eine, bei der »die Inszenierung als Teil des Werkes selbst«³ verstanden würde, wodurch mit

1 Carl Dahlhaus: *Richard Wagners Musikdramen*, in: CDGS, Bd. 7, S. 141–273, hier S. 271.

2 Dahlhaus: *Richard Wagners Musikdramen*, S. 269.

Beaumarchais: *Le mariage de Figaro*
(Acte V, scène 19)

LA COMTESSE se jette à genoux:

Au moins je ferai nombre.

LE COMTE, regardant la Comtesse et Suzanne:
Ah! Qu'est-ce que je vois?

BRID'OISON, riant:
Et pardi, c'è-est Madame.

LE COMTE veut relever la Comtesse:
Quoi! c'était vous, Comtesse? (D'un ton suppliant)
Il n'y a qu'un pardon bien généreux ...

LA COMTESSE, en riant:
Vous diriez: *Non, non*, à ma place; et moi,
pour la troisième fois aujourd'hui, je
l'accorde sans condition.

SUZANNE se relève: *Moi aussi*
MARCELINE se relève: *Moi aussi*
FIGARO se relève: *Moi aussi. Il y a de l'écho ici!*
(Tous se relèvent)

Da Ponte/Mozart: *Le Nozze di Figaro*
(Akt IV, letzte Szene Szene 12?)

LA CONTESSA (*esce dall'altra nicchia e vuole
inginocchiarsi, il Conte nol permette*)

Almeno io per loro
Perdono otterrò

BASILIO, IL CONTE, ANTONIO (*Tutti da sé*)
(Oh cielo, che veggio!
Deliro! vaneggio!
Che creder non so?)

IL CONTE (*in tono supplichevole*)
Contessa perdono!

LA CONTESSA
Più docile io sono
E dico di sì

TUTTI
Ah tutti contenti
Saremo così

Wie ist nun aber diese Stockung des musiktheatralischen Geschehens bei Mozart und da Ponte in die dramatische Struktur des Finales eingebettet? Wenn man die Makrostruktur des Finales bis zum Moment des Verzeihens im Hinblick auf seine zeitliche Konstruktion betrachtet, so zeigt sich auf der Ebene der Musik eine Beschleunigung der Tempi. Der Auftritt Cherubinos zu Beginn des Finales ist ein Andante. Von dort aus beschleunigt sich das Tempo bis zum Allegro assai (Takt 448), wobei Mozart in diesen Beschleunigungsprozess allerdings immer wieder Passagen in langsameren Tempi einschleibt. Erweitert man den Blick auf die anderen Zeitschichten, so zeigt sich auch hier ein diskontinuierlicher Verlauf. Am Anfang des Finales übertrifft die Darstellungszeit die dargestellte Zeit und die Zeitstruktur der Dialoge scheint mir vom – wie Dahlhaus formulieren würde – »realen Zeitverlauf« abzuweichen. Je weiter das Finale voranschreitet, desto mehr nähern wir uns dem Punkt, an dem die dargestellte Zeit und die Darstellungszeit übereinstimmen. Erreicht ist diese Übereinstimmung in dem Moment, in dem der Graf Cherubino, Barbarina, Marcellina und schließlich auch die als Susanna verkleidete Gräfin aus dem Pavillon hervorzieht. Nach den vergeblichen Verzeihensbitten dieser Figuren, die sich ebenfalls noch im Sprechtempo ereignen, bewirkt die plötzliche Erscheinung und Demaskierung der Gräfin eine abrupte Veränderung der Zeitstruktur. Obwohl der musikalische Tempowechsel erst mit der Generalpause vor der Verzeihungsbitte des Grafen einsetzt, wirkt das Erschrecken von Basilio, dem Grafen und Antonio bereits als ein Moment, in dem die dramatische Zeit plötzlich

veröffentlichte Kritik einer Aufführung von Musik vor 1600 mit **K** gekennzeichnet. Arbeiten, die nicht in die CDGS aufgenommen wurden, sind mit * markiert.

- 1952 Studien zu den Messen Josquins des Prés, Phil. Diss. Göttingen 1952.
- 1953 –
- 1954 Die Figurae superficiales in den Traktaten Christoph Bernhards, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953*, hg. von Wilfried Brennecke u. a., Bärenreiter: Kassel u. a. 1954, S. 135–138.
- 1955 * Der Dreiklang als Symbol, in: *Musik und Kirche* 25 (1955), S. 251f.
Die Termini Dur und Moll, in: *AfMw* 12 (1955), S. 280–296.
- 1956 * Eine deutsche Kompositionslehre des frühen 16. Jahrhunderts, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 40 (1956), S. 129–139.
* Musiktheoretisches aus dem Nachlaß von Sethus Calvisius, in: *Mf* 9 (1956), S. 129–139.
R Martin Ruhnke: *Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*, Bärenreiter: Kassel und Basel 1955 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Bd. 5); Joachim Burmeister: *Musica poetica*, 1606, Faksimile-Nachdruck, hg. von Martin Ruhnke, Bärenreiter: Kassel und Basel 1955 (Documenta musicologica, Bd. I/10), in: *Mf* 9 (1956), S. 227–229 [Sammelrezension].
- 1957 * War Zarlino Dualist?, in: *Mf* 10 (1957), S. 286–290.
* Zwei Definitionen der Musik als quadriviale Disziplin, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956*, hg. von Walter Gerstenberg, Heinrich Husmann und Harald Heckmann, Bärenreiter: Kassel und Basel 1957, S. 64–66.
* **R** Knut Jeppesen: *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Breitkopf: Leipzig 1956, und weitere [Sammelrezension].
* **R** Klaus Wolfgang Niemöller: *Nicolaus Wollick (1480–1541) und sein Musiktraktat*, Volk: Köln 1956 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 13), und weitere [Sammelrezension].
- 1958 * Zur Theorie des frühen Organums, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 42 (1958), S. 47–52.
- 1959 * Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jahrhundert, in: *Musica* 13 (1959), S. 163–167.
* Über das Tempo in der Musik des späten 16. Jahrhunderts, in: *Musica* 13 (1959), S. 767–769.
* Über den Dissonanzbegriff des Mittelalters, in: *Bericht über den 7. Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Köln 1958*, hg. von Gerald Abraham, Suzanne Clerx-Lejeune, Hellmut Federhofer und Wilhelm Pfannkuch, Bärenreiter: Kassel u. a. 1959, S. 87f.
* Zur Aufführungspraxis des 16. Jahrhunderts, in: *Musik und Kirche* 29 (1959), S. 247f.
* Zur Geschichte der Synkope, in: *Mf* 12 (1959), S. 385–391.
* Zur Rhythmik der Mensuralmusik, in: *Musik und Kirche* 29 (1959), S. 118–123.
R Paul Beyer: *Studien zur Vorgeschichte des Dur-Moll*, Bärenreiter: Kassel und Basel 1958, in: *Mf* 12 (1959), S. 346–338.
* Ockeghems »Fuga trium vocum«, in: *Mf* 13 (1960), S. 307–310.
* Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert, in: *AfMw* 17 (1960), S. 22–39.
R Heinrich Bessler: *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Akademie-Verlag: Berlin 1959 (Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse, Bd. 104, H. 6), in: *Mf* 13 (1960), S. 478–480.
* **R** Giovanni Battista Bovicelli, *Regole Passagi di Musica*, Venedig 1594, Faksimile hg. von Nanie Bridgman, Bärenreiter: Kassel und Basel 1957 (Documenta Musicologica, Bd. I/12), in: *Mf* 13 (1960), S. 351f.
- 1961 * Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert, in: *AfMw* 18 (1961), S. 223–240.

- 1993 * Die Dissonanz im Contrapunctus diminutus, in: *De Musica et Cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper. Helmut Huckle zum 60. Geburtstag*, hg. von Peter Cahn und Ann-Karin Heimer, Olms: Hildesheim u. a. 1993, S. 401–409.

Anhang 2: Gutachten zu Carl Dahlhaus' Dissertation von Rudolf Gerber und Wolfgang Boetticher⁴⁸

Die Geschichte der Messenkomposition im 15. und 16. Jh. ist trotz zahlreicher Einzelbeobachtungen und P. Wagners (allerdings längst ergänzungsbedürftigem) Gesamtüberblick noch keineswegs soweit erforscht, dass die verschiedenen stilistischen Strömungen und Zusammenhänge restlos erkennbar wären. Vor allem fehlt noch eine Kennzeichnung der grossen, schulebildenden Persönlichkeiten, insbesondere des Josquin des Prés, der zentralen Erscheinung des klassischen Niederländertums. Dass Josquins Messen noch nicht in Angriff genommen wurden, war im wesentlichen darin begründet, dass die von A. Smijers besorgte Josquin-GA nur sehr langsam vorankommt und in 35 Jahren noch nicht einmal die Hälfte der Messen dargeboten hat. An diesem Punkt setzt die Dissertation von D. ein. Der Vf. stellt die restlichen Messen, die unter Josquins Namen überliefert sind, zusammen (Sparten liegen bei) und unterzieht alsdann das gesamte Messenwerk einer eingehenden stilkritischen Behandlung. Lobenswert ist die Sorgfalt der quellenkundlichen Arbeit, wobei u. a. auch die Varianten einer spanischen Quelle zu »L-homme armé« II der GA nachgeliefert werden. Zweckmässig war die Beschränkung auf Josquin; Vergleiche mit Zeitgenossen hätten den Rahmen gesprengt und müssen weiteren Forschungen vorbehalten bleiben. – Eingehend werden die verschiedenen Vorlagen zu den Messen beschrieben, wobei bereits die gegensätzlichen Messtypen bei J. sichtbar werden. Bevor sich der Vf. den einzelnen Messen zuwendet, würdigt er in einem »systematischen Überblick« einige Sonderprobleme. Dieses Kapitel ist indessen nicht sonderlich ertragreich, abgesehen davon, dass gewisse terminologische Unklarheiten seinen Wert beeinträchtigen. Auch ist das Kapitel insofern nicht »systematisch«, als einige weitere Probleme aus nicht ersichtlichen Gründen ausser Betracht bleiben. Sie werden vom Vf. im IV. Hauptkapitel (»Zusammenfassung«) nachgeholt. Ist schon hier ein gewisses Unvermögen des Vfs. erkennbar, den Stoff formal zu bewältigen und vor allem auch anschaulich, eindringlich und lebendig zu gestalten, so ist dies besonders innerhalb der Einzelanalysen der Fall (Kapitel III). Ich gestehe, selten eine Arbeit gelesen zu haben, die solche Ansprüche an Konzentration und Ausdauer stellte, wie das Hauptkapitel dieser Dissertation mit seiner Riesenausdehnung von 350 Seiten. Dabei zeugen die Darlegungen von analytischem Spürsinn und scharfer Beobachtungsgabe. Etwas gemildert wird die ermüdende Eintönigkeit und formalistische Unlebendigkeit der Analysen durch die jeder Messe beigegebene »Zusammenfassung«, in der die Eigenart eines jeden Werkes einigermaßen sichtbar wird. Auch sei gern anerkannt, dass einige der (besonders späteren) Analysen mit mehr Überzeugung und Eindringlichkeit geschrieben sind, und es sei nochmals betont, dass sachlich gegen die Durchführung der Analysen (abgesehen von einigen Einzelheiten, auf die meine Randnotizen hinweisen) nichts einzuwenden ist. Besonders überzeugend ist der stilkritische Nachweis der Unechtheit der Messen 30 und 31. – In der äusseren und inneren Formung das Erfreulichste sind die letzten Kapitel unter IV. Der Vf. zeigt hier, dass er die Konsequenzen aus seinen langatmigen Analysen zu ziehen versteht. Grundlegend dürfte geradezu das letzte Teilkapitel sein, wo unter Zuhilfenahme aller Indizien eine Chronologie der Josquinmessen versucht wird. Dieser Teil bringt die Josquinforschung um ein gutes Stück voran und wird in Zukunft eine fruchtbare Diskussionsgrundlage bilden.

48 Ich danke Herrn Prof. Dr. Hermann Danuser für die freundliche Übersendung von Kopien der Promotionsunterlagen aus dem Universitätsarchiv der Georg-August-Universität Göttingen. – Da Dahlhaus sämtliche mündliche Prüfungen (in den Fächern Musikwissenschaft, Deutsche Philologie und Kunstgeschichte) mit »sehr gut« absolvierte, wurde er schliesslich mit der Note »sehr gut« (magna cum laude) promoviert.

aktuelle Frage des Verhältnisses von Musik und Politik. (Eine Bibliographie der erwähnten Schriften befindet sich im Anhang). Indem Dahlhaus in seinen Beiträgen zu diesem Thema andere wichtige Problemstellungen – wie etwa die musikalische Autonomie, den Werkbegriff, die Avantgarde, die Rolle der Notation, das Verhältnis zwischen Komposition und Improvisation und die Vermittlung durch Konzerte – häufig in dialektischen Denkfiguren gegenüber »soziologisierenden« Modellen vorbrachte, waren politische Überlegungen seinem Denken über Musik des 20. Jahrhunderts nicht peripher, sondern zentral. Man kann sogar sagen, dass die Anstöße, die ihm der »Methodenstreit« nach 1968 gegeben hat, seine zunehmende Beschäftigung mit der Musik des 20. Jahrhunderts wesentlich angeregt haben.

2. Avantgarde ohne Fortschritt In den späten 1960er Jahren löste sich die »Hauptströmung der Moderne«, die Dahlhaus als eine von der Dodekaphonie der Wiener Schule über Nachkriegsserialismus zu Klangkomposition und Aleatorik fortschreitende »Problemgeschichte des Komponierens« beschrieben hat, in Dutzende sich widersprechende Musikrichtungen auf. Auch überwältigte Rockmusik die Welt mit einer Heftigkeit, die nicht mehr zu ignorieren war. Innerhalb der Neuen Musik zelebrierten viele ihre Befreiung von konventioneller Notation, von den Ideen des geschlossenen Werks und stilistischer Einheit; weiter wurde das Publikum angeregt, sich von den unbequemen Stühlen im Konzertsaal zu befreien und von vielem mehr.

Dahlhaus' Schriften über Neue Musik zu dieser Zeit vermitteln einen sehr fasslichen Eindruck von den Alternativkonzerten, Happenings und den erhitzten Gemütern, und seine Kommentare sind nicht ohne Sympathie für die neuen Entwicklungen. Es war ihm aber wichtig, den zentrifugalen Tendenzen, die alles zu fragmentieren drohten, entgegenzuwirken. Ein zentrales Anliegen für Dahlhaus während dieser Zeit – zum Beispiel in Texten wie »Plädoyer für eine romantische Kategorie: Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik« und »Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs« – ist die Gültigkeit des Werkbegriffs für die Musikgeschichtsschreibung, auch für die neueste Musik. In diesen Texten führt Dahlhaus eine gründliche Argumentation durch, in der er auf die weitreichenden Konsequenzen einer Preisgabe der Kategorie des autonomen Kunstwerks hinweist.³ Erstens sei die angebliche »Unmittelbarkeit und Spontaneität«, die man dadurch zu gewinnen hoffte, illusorisch. Wenn zum Beispiel »Momentform« Musik auf einen bloßen Prozess reduziert oder wenn Komposition durch Improvisation ersetzt werde, bestehe die Gefahr »eines Rückfalls in zweite Primitivität«; die Musik könnte »auf die Stufe [zurückfallen], auf der sie nichts als ein

3 Die Verteidigung des Werkbegriffs in der Neuen Musik wurde zu einem der häufigsten Themen in Dahlhaus' Schriften, zum Beispiel in: Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs; Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionskritik; Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie; Grundlagen der Musikgeschichte.

Es besteht in der Haydn-Literatur Einigkeit darüber, dass es eine begrenzte Anzahl melodischer Motive gibt, die zu Beginn des Satzes exponiert werden, die formale Entwicklung des Satzes prägen und in der Reprise rekapituliert werden.⁹

The image shows a musical score for the first nine measures of 'Die Vorstellung des Chaos'. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Annotations are as follows: 'a)' is placed below the first two measures of the bass line, indicating a downward chromatic movement. 'b)' is placed above the first two measures of the upper voice, indicating an upward chromatic movement. 'c)' is placed above the last three measures of the upper voice and below the last three measures of the bass line, indicating diatonic movement within a tertian framework.

NOTENBEISPIEL 1 *Die Vorstellung des Chaos*, Takt 1–9

- a) Abwärts geführte Chromatik im Rahmen des Tetrachords von c nach g.
- b) Aufwärts geführte Chromatik
- c) Diatonik im Rahmen einer Terz

Es genügt nicht, diese Motive als bedeutsame melodische Wendungen festzuhalten, sondern sie müssen als Mosaiksteine eines ursprünglich übergeordneten harmonischen und satztechnischen Zusammenhangs verstanden werden.¹⁰ Erst dann wird deutlich, welche Konvention als beharrendes Element Haydn durch genau diese Zusammensetzung der Motive überformt.

Zu den geläufigen formalen Nebengedanken der langsamen Einleitung bei Haydn gehört die Geste, den traditionellen Halbschluss am Ende als Errungenschaft einer labyrinthischen Suche zu präsentieren. Die Einleitung zur Oper *L'isola disabitata* bringt diesen Verlauf auf den Punkt:

Auf einen harmonisch mehrdeutig im Unisono erklingenden Abschnitt folgt eine erweiterte Wiederholung dieses Abschnitts, wobei die Erweiterung als Suche nach der Halbschlusskadenz inszeniert ist, die zwar zu Beginn bereits erklingen ist, deren Wirkung als harmonisches und formales Signal jedoch erst in einem in beider Hinsicht ausgedehnten Verlauf errungen werden muss.

- 9 Heinrich Schenker: »Die Vorstellung des Chaos aus der *Schöpfung*« (1926), in: *Joseph Haydn*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Edition Text und Kritik: München 1985 (Musik-Konzepte, Bd. 41), S. 15–23; A. Peter Brown: Haydn's Chaos: Genesis und Genre, in: *The Musical Quarterly* 73/1 (1989), S. 18–59; Rosen: *Der klassische Stil*, S. 420–422; Feder: *Die Schöpfung*, S. 34; und andere.
- 10 Brown weist zwar auf die Tradition der Pathopeia hin und ist damit der erste, der diesen Zusammenhang in einer Publikation herstellt, leider geht seine von Schenker geprägte Analyse mit der Chromatik sehr abstrakt um.