

**Operation 'Enduring Wisdom', oder :
Richard Taruskin und sein *Oxford History of Western Music***

Rezensionartikel von Jeroen van Gessel

'In der Beschränkung zeigt sich der Meister' war nie das Motto von Richard Taruskin.¹ Nachdem er vor einigen Jahren mit einer riesigen Arbeit über die 'russischen' Werke von Strawinsky für Aufsehen sorgte, publizierte er Ende 2004 eine neue, über sechs Bände verteilte und mehr als 4000 Seiten umfassende *Oxford History of Western Music*.² Oxford University Press (OUP) hatte ihn dazu eingeladen, und Taruskin konnte der verführerischen Gelegenheit einmal "your two cents' worth about everything" zu sagen nicht widerstehen. Im Jahr 1991 begann er mit der Absicht, nur einen Ersatz für Grouts *History of Western Music* zu schreiben, aber das Projekt geriet außer Kontrolle, wie Taruskin sagte, "*because ... well, you know me*".³ (Laut Taruskin beabsichtigt OUP übrigens, eine gekürzte Fassung herausbringen.)

Der erste Band dokumentiert die Geschichte der frühesten notierten Musik bis 1600. Das 17. und 18. Jahrhundert machen den Inhalt des zweiten Bandes aus, während der dritte dem 19. Jahrhundert gewidmet ist. Mit zwei Bänden ist dem 20. Jahrhundert reichlich Aufmerksamkeit gespendet. Der Schlussteil enthält das Register, eine Auflistung der Musikbeispiele, eine chronologische Übersicht und ein Literaturverzeichnis. Mit dieser ungewöhnlichen Verteilung wollte Taruskin sich verabschieden von traditionellen Herangehensweisen, die – seiner Meinung nach – zu sehr die "antiquarische" Herkunft der Musikwissenschaft betonen.

In seiner Einleitung (I, S. xxi-xxx) räumt Taruskin ein, dass er den üblichen Begriff der "*western music*" als 'klassische' oder 'Kunstmusik' beibehalten hat. Er habe aber nicht beabsichtigt, eine vollständige Übersicht darüber zu geben, und weist den Leser darauf hin, dass viele berühmte Stücke und Komponisten unerwähnt bleiben werden. Er habe sich weiterhin auf "*literate genres*" beschränkt: musikalische Traditionen, für deren Verbreitung die Schrift unumgänglich gewesen sei. Diese

¹ Für ihre Hilfe bei der sprachlichen Glättung danke ich Prof. Dr. Rebecca Grotjahn.

² Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*. Oxford (u.A.) 2004.

³ James Oestreich, 'A History of Western Music ? Well, It's a Long Story' [Interview mit Richard Taruskin], in: *The New York Times*, 19. Dezember 2004. Zitiert nach <http://www.nytimes.com/2004/12/19/arts/music> (besucht am 5. September 2005).

musikalische Schriftkultur, ihr Charakter, ihre Auswirkungen und Beziehungen zu schriftlichen und vorschriftlichen Modi des Denkens und Tradierens (I, S. xxiii) machen also den Hauptgegenstand der sechs Bände aus.

Das Ergebnis ist in vielerlei Hinsicht beeindruckend. Taruskin schreibt lebendig und fesselnd, gönnt sich die Zeit, manche Kompositionen sehr detailliert zu analysieren, und verliert nie die Ziele seiner Argumentation aus den Augen. Lobenswert sind seine Aufmerksamkeit für die Entwicklungen, die das Entstehen von Konzepten wie 'Kunstmusik' oder 'klassische Musik' bedingten, sein Interesse für die praktischen Seiten der Musikgeschichte, wie die Verbreitung durch Kopie und Druck, sowie sein Fokus auf Aufführungspraxis und die Erfahrungen des Publikums. Sämtliche Bände zeugen von erschöpfenden Kenntnissen der Musikgeschichte und einer beneidenswerten Fähigkeit, diese weiterzugeben.

Es ist wohl unvermeidlich dass man gelegentlich auf Fehler stößt, sowohl im Text (Schuberts C-Dur Sinfonie (D.944) wurde nicht 1828 komponiert [III, S. 82]), wie im Register (*Different Trains* wird nicht unter den Kompositionen Steve Reichs aufgelistet), und in den Notenbeispielen (die Scarlatti-Sonate in Beispiel 26-21A [II, S. 394-395] ist ausgestattet mit Ausführungsanweisungen, die wenig authentisch anmuten), aber diese beeinträchtigen den Wert der Bände nicht wesentlich. Gelegentlich wünscht man sich, dass Taruskin andere Prioritäten gesetzt hätte, aber Gelegenheit zu solchen Einwänden geben alle musikgeschichtlichen Überblicke. Darum werden solche Fragen hier nicht weiter verfolgt. Stattdessen soll der Fokus hier auf Taruskins Prinzipien der Musikgeschichtsschreibung gerichtet werden, insbesondere auf das Verhältnis der Musikgeschichte zur allgemeinen Geschichte. Als Einleitung dazu folgt zuerst ein kurzer Überblick der ersten Reaktionen in Zeitungen und im Internet.

Die Qual der Wahl

Eine Recherche im Internet nach den ersten Reaktionen auf Taruskins OHWM zeigt, dass seine Auswahl derjenigen Komponisten, die er einer eingehenden Besprechung für würdig erachtet, oft kritisiert wird. Vaughan Williams wird mehrmals als Beispiel eines bedeutenden Komponisten angeführt, der nur gelegentlich erwähnt wird – wahrscheinlich, weil Taruskin schon selbst in seiner Einleitung darauf hingewiesen hat (I, S. xxii). Elgar, Reger (der überhaupt nicht erwähnt wird), Sibelius, Takemitsu, Harrison und viele andere sind als Opfer von Taruskins eigenwilliger Geschichtsauffassung beklagt

worden. Tim Page, Kritiker der *Washington Post*, meinte sogar, diese Bände seien am besten "Richard Taruskin's Greatest Hits" überschrieben.⁴

Diese Vorwürfe haben Taruskin nicht beeindruckt. Er behauptet, sie seien verursacht durch Vernachlässigung seiner Einleitung, in der er eindeutig sagt, dass diese Bände kein Katalog sämtlicher berühmten Komponisten und Kompositionen sein sollen.⁵ Zur Verteidigung Taruskins muss angeführt werden, dass manchen Komponisten sehr viel mehr Aufmerksamkeit gewidmet wird, als es bisher üblich war. Namentlich die russische und ost-europäische Musik, bekanntlich eine Spezialität Taruskins, bekommt hier endlich die Aufmerksamkeit, die sie verdient. Dasselbe gilt für die Musik Nordamerikas aus der Epoche 1880-1940.

Die Einwände gegen übermäßige Subjektivität scheinen besonders übertrieben, wenn man die OHWM vergleicht mit dem sehr verbreiteten Handbuch von Grout. Für diesen war die Wahl der Komponisten einfach. Er beschränkte sich auf diejenige Musik, die irgendwie selbstverständlich dem Kanon angehörte. Sieht man sich aber seine Musikgeschichte näher an, dann stößt man mit überraschender Regelmäßigkeit auf sehr subjektive Aussagen, deren Begründung nicht einmal versucht wird. Für Grout genügte es einfach, zu behaupten, dass Schumanns Dritte Sinfonie "*weniger spontan*" war als seine Erste, oder dass Mahlers Dritte eine zu weitgehende Abwechslung der verschiedenen Sätzen darbot, ohne dass er den Vorwurf des subjektiven Urteils fürchten musste.⁶

Zu den wenigen Musikwissenschaftlern die sich bemüht haben, die Kriterien für ihre Beurteilungen dingfest zu machen, gehört – in seinem Buch *Analyse und Werturteil* – Carl Dahlhaus, doch die Ergebnisse seiner Methode waren nicht immer befriedigend. In seiner *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* behauptete er etwa, dass es der Tschaikowsky'schen Sinfonik im Vergleich zur Beethoven'schen an "*richtiger*" thematischer Entwicklung fehlte, während er in einem früheren Aufsatz schon versucht hatte, analytisch zu belegen, dass manches in der Fünften Sinfonie von Tschaikowsky "*trivial*" sei.⁷ Das Argumentationsverfahren von Dahlhaus war da nicht überzeugend,

⁴ Tim Page, 'In Brief: The History of Music', in: *The Washington Post*, 28. November 2004. Zitiert nach <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A11895-2004Nov25Html> (besucht am 5. September 2005).

⁵ Peter Kang, 'After 13 Years, It's a History'. Zitiert nach <http://www.college.columbia.edu/cct/may05/bookshelf2.php> (besucht am 5. September 2005).

⁶ Donald Grout, *A History of Western Music*. London 3/1985, S. 598, 643.

⁷ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Bd. 6). Laaber 1980, S. 220-223; derselbe, 'Über musikalischen Kitsch', in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1967, S. 66-67. Siehe für Taruskins Kritik dazu: *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton 1997, S. 254-256.

und ist auch zu Recht kritisiert worden. Dennoch verdient er Sympathie, weil er seine Karten offen gezeigt hat, und keine unmotivierten Urteile fällte.

Das Problem bei Taruskin ist nicht, dass er einem bestimmten Werturteil anhängt, oder die eine oder andere Auswahl getroffen hat, denn beides ist für Geschichtsschreibung unumgänglich. Er aber schiebt einfach manche Komponisten beiseite, und verteidigt sich dann mit der Behauptung (und da kann man freilich nur staunen), dass man daraus nicht schließen darf, dass er sie nicht schätze (I, S. xxii). Hier gibt es weder die kaum reflektierten Urteile von Grout, noch die manchmal etwas voreingenommenen von Dahlhaus. Der Leser soll damit zufrieden sein, dass die von Taruskin übergangenen Komponisten ihn jedenfalls nicht anwidern.

Bei mir ist alles besser

Aus einem solchen Verfahren spricht ein nicht geringes Selbstbewusstsein, und die Einleitung, deren Bedeutung für das richtige Verständnis seiner Intentionen Taruskin selbst betont hat, bringt noch mehr Belege für die glänzenden Errungenschaften, die er für seine Fassung der Musikgeschichte in Anspruch nimmt. Hier ist seine Zusammenfassung der bisherigen Musikgeschichten: "*Most books that call themselves histories of Western music, or of any of its traditional 'style periods', are in fact surveys, which cover – and celebrate – the relevant repertoire, but make little effort truly to explain why and how things happened as they did.*" (I, S. xxi-xxii) Eine solche Aussage lässt manches befürchten für sein Urteil über andere Musikwissenschaftler.

Zuerst werden die amerikanischen Musikwissenschaftler Pieter van den Toorn und Mark Evan Bonds von Taruskin angegriffen. Nachdem beide 'erledigt' sind, kommen die sogenannten 'new musicologists' dran, und jetzt gerät Taruskin erst richtig in Fahrt. Wir vernehmen, dass ihre sämtliche Arbeiten überraschend schnell veraltet sind, weil 'new musicologists' samt und sonders pure Adornianer seien. Damit deutlich wird, welch ein Verbrechen das ist, folgt Taruskins umfassende Kritik an Adorno und seinen Schriften. Dieser sei der Autor von maßlos überschätzten Büchern, in denen er behauptete, dass ein Künstler sämtliche möglichen Bedeutungsebenen eines Kunstwerkes in demselben verschlossen hat, dass diese Bedeutungen einfach "*da*" sind, um von einem besonders begabten Interpreten wieder dekodiert zu werden. (I, S. xxv). Die Idee, dass ein Historiker sich bemühen sollte, Texte der Vergangenheit zu verstehen, auszulegen und zu interpretieren, ist hier zum alten Eisen geworfen zugunsten des

Erteilens von schlechten Noten. Taruskin gesteht zwar ein, dass Adorno als historisches Phänomen Erwähnung verdient, es fragt sich jedoch, ob eine bloße pflichtschuldige Erwähnung eines nach Ansicht des Autors überholten Wissenschaftlers letztlich der Mühe wert ist.

Hat man solche Äußerungen gelesen, dann ahnt man schon, wer das nächste Opfer sein wird. Und tatsächlich, es *ist* Carl Dahlhaus. Über ihn erfahren wir, dass seine Errungenschaften sich beschränken auf das Anwenden von zwecklosen Unterscheidungen in Form von entweder/oder-Dichotomien, wie (in Taruskins Übersetzung und mit seiner Hervorhebung: "*Is art history the history of art, or is it the history of art?*", "*Does music mirror the reality surrounding a composer, OR does it propose an alternative reality?*" (I, S. xxvii) Da solche Strukturen des Argumentierens die Dominanz von internalisierten Modellen der Musik fortführten und sich zugleich auf zwei Jahrhunderte intellektueller Geschichte stützten, habe Dahlhaus sich damit ein "*sonst unerklärliches Prestige*" verschafft. Zudem sei es ihm ebenso wie auch Adorno dank dem kalten Krieg gelungen, mit seiner Arbeit einen "*schädlichen*" Einfluss auszuüben. "*That's old Europe*", würde Donald Rumsfeld sagen.

Taruskins Angriffslust sollte allerdings niemand überraschen, denn er hat schon bei verschiedenen Gelegenheiten gezeigt, dass er über ein seltenes Talent zum Schelten und Schimpfen verfügt. Manche haben Taruskins Stil als "provocative", "fearless" und "delightfully prickly" gelobt, aber meiner Ansicht nach ist dieser Diskussionstypus, mit seiner zügellosen Aggression und seinen ungebändigten Anmaßungen, ziemlich geschmacklos.

Beim Versuch, den Gründen von Taruskins Dahlhausprügeleien auf die Spur zu kommen, musste ich an ein Kapitel aus Taruskins *Defining Russia Musically* denken. Dort wird in einem einleuchtenden, mit aufschlussreichen Zitaten versehenen Abschnitt erklärt, warum Schönberg, Strawinsky und Bartok sich veranlasst fühlten, sich mit einiger Vehemenz zur Siebten Sinfonie von Schostakowitsch zu äußern, obwohl sie doch, vorsichtig formuliert, nicht besonders viel von diesem Stück und seinem Verfasser hielten. Taruskin weist daraufhin, dass diese Konfrontation unvermeidlich war, weil Sinfonie und Komponist dazu zwangen althergebrachte "*Auffassungen über Kunstmusik, ihren Wert, und ihre Beziehungen zu der Welt*" neu zu betrachten.⁸ Daraus geht hervor, dass das Aufeinanderprallen von verschiedenen Betrachtungsweisen aufschlussreich sein kann, und Taruskin wäre gut beraten gewesen, sich selbst daran zu

⁸ *Defining Russia Musically*, S. 484-485.

erinnern. Die sogenannte 'zwecklose Unterscheidung', die die Frage verbürgt, ob Kunstgeschichte, und auch Musikgeschichte, hauptsächlich die *Geschichte* der Kunst oder aber die Geschichte der *Kunst* ist, steht am Anfang des Kapitels 'Geschichtlichkeit und Kunstcharakter' in *Grundlagen der Musikgeschichte*.⁹ Dahlhaus versucht dort, das gegenseitige Verhältnis zweier Wörter zu beleuchten, welche im gewöhnlichen Sprachgebrauch als quasi-selbstverständliche Kombination in einem Einzelgebiet wissenschaftlicher Kenntnis gelten. Taruskin hätte das Kapitel besser zum zweiten Mal gelesen, statt sich darüber lustig zu machen, denn es ist genau die Spannung zwischen Musik und Geschichte, um die es in seiner OHWM geht. Es hätte ihm zur besonderen Zierde gereicht, wenn er den Wert von Dahlhaus' Methodik anerkannt hätte. Im vierten Kapitel (I, S. 105) begegnet man nämlich weiteren Kommentaren zu diesen 'Dichotomien', und nun sind sie plötzlich nützliche, sogar unumgängliche Instrumente des Historikers geworden, welche allerdings mit Sorgfalt zu handhaben seien. Es scheint mir, dass damit – wenn auch ohne Absicht – die wissenschaftliche Praxis von Dahlhaus ziemlich gut wiedergegeben ist.

Nachdem man Taruskins geringschätzige Zusammenfassung all der Klischees und der sonstigen Puschereien, die seiner Ansicht nach die heutige Musikwissenschaft ausmachen, zu Ende gelesen hat, verlangt es einen natürlich, seine eigenen Lösungsansätze kennenzulernen. Hier sind sie: Er verspricht, in seinem nächsten Buch die theoretische Prinzipien und die daraus folgende Methodik darzulegen, welche diesen Bänden zugrunde liegen, und gesteht offen, dass er einfach mit Schreiben angefangen hat, unbelastet von ausgeprägten methodischen Überlegungen. Er deutet weiterhin an, dass er Sympathie für die Ideen von Pierre Bourdieu und Howard Becker hegt, macht aber nicht klar, warum. Man fragt sich unwillkürlich, ob es vielleicht nicht nur der kalte Krieg war, sondern auch die Tatsache, dass Dahlhaus seine *Grundlagen der Musikgeschichte* schrieb, bevor er an seine Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts heranging, die ihm sein 'unerklärliches' Prestige und seinen 'schädlichen' Einfluss gebracht haben. (Diesem 'schädlichen' Einfluss hat sich sogar Taruskin nicht entziehen können, denn Dahlhaus ist in der OHWM der am meisten zitierten Musikwissenschaftler. Taruskin hat aber darauf verzichtet, diesen Umstand in seiner Einleitung zu erwähnen.)

⁹ Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln 1977, S. 36-37.

Die großen Meister

Taruskin hat sich völlig den traditionellen Werten der 'klassischen' oder 'ernsten' Musik verschrieben. Im Interview mit Oestreich stellt er fest, dass mancher nur aus unverkennbarem Snobismus für klassische Musik eintritt. Es gäbe allerdings auch diejenigen, die klassische Musik deshalb bevorzugten, weil sie einen viel größeren Bereich von Gefühlen und Ideen als andere Musikstile auszudrücken vermag. Zu dieser Gruppe gehört Taruskin selbst. In einem 2002 publizierten Aufsatz fordert er Komponisten der Gegenwart auf, die im Erbe der klassischen Musik ausgedrückten Werte weiter zu verfolgen. Vielleicht, so meint er, wird diese Musik die einschneidenden sozialen und wirtschaftlichen Veränderungen der Zukunft nicht überleben. Sollte es dazu kommen, dann sollte sie sterben wie sie gelebt hatte, und uns "*Streiflichter aus anderen Welten und anderen Geisten*" bieten.¹⁰ Nur ein aufrichtig Gläubiger ist bereit, einen solchen Standpunkt zu vertreten.

Sicherlich darf der Kritiker Taruskin mit dem Historiker Taruskin nicht verwechselt werden, zumal er in der Einleitung seine Absicht betont, diese Aspekte streng zu trennen. Nichtsdestoweniger ist der Kritiker gleichermaßen in diesen Bänden tätig wie der Historiker, denn sie enthalten im wesentlichen eine Geschichte der Meisterwerke des musikalischen Kanons, obwohl das nirgends explizit eingestanden wird. Musik, die dem Kanon nicht angehört, möchte man – so Taruskin – kein '*intrinsic interest*' widmen. Ein Beispiel dafür ist Maximilian Steinberg, Rimsky-Korsakovs Lieblingsschüler und sein Nachfolger als Professor für Komposition am Konservatorium von St.Petersburg.¹¹ In seiner Arbeit über Strawinsky analysiert Taruskin Steinbergs *Prélude symphonique* (opus 7) lediglich aus dem einen Grund, weil "*die Arbeit von einer im Leben von Strawinsky so wichtigen Figur eben dadurch einiges Interesse verdient*".¹²

In der OHWM begegnet einem eine identische Herangehensweise. Sibelius ist ein kurzer Auftritt vergönnt, weil seine Musik anscheinend ein wichtiges Modell für Roy Harris bildete (was ohne eingehende Diskussion von Sibelius' Musik keine einleuchtende Beobachtung ist), und die Couperin-Familie kommt ab und zu vorbei als eine

¹⁰ Richard Taruskin, 'Sacred Entertainments', in: *Cambridge Opera Journal* 15 (2002), S. 109-126. Das Zitat steht auf S. 126. Teile dieses Aufsatzes sind auch in der OHWM aufgenommen (IV, S. 229-230, 236-237; V, S. 523-528). Die bissigsten Kommentare wurden beseitigt.

¹¹ Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*. Oxford 1996, S. 1115.

¹² Ebenda, S. 402.

französische Herde, deren Mitglieder gelegentlich einige Handlangerarbeit für Johann Sebastian Bach erledigten. Und dann gibt es noch diejenigen, die offenbar überhaupt nicht in ihrer Zeit wurzelten, wie z.B. Berlioz oder Chopin, weil die musikalische Traditionen, auf denen sie weiterbauten, offensichtlich des *'intrinsic interest'* nicht würdig waren.

Zu den großen Meistern zurückzukehren ist nicht unbedingt schlecht, und es bringt wenig, Taruskins Herangehensweise geringschätzig als altmodisch abzutun. Es wirkt allerdings befremdlich, einer solchen Praxis in einer Musikgeschichte zu begegnen, deren Autor (speziell in den Kapiteln 30 bis 34 und 40) wiederholt betont, dass viele bislang als selbstverständlich akzeptierte Konzepte der 'klassischen' Musik historische Konstruktionen und nicht die unveränderlichen Wahrheiten sind, für die man sie lange Zeit angesehen hat. Merkwürdig ist eben, dass Taruskin seine eigene Warnung immer wieder vergisst, wie die Kapitel über Bach und Händel zeigen. Sie konzentrieren sich auf einen Vergleich der beiden, obwohl es dafür in historischer Hinsicht keinerlei Anlass gibt. Keiner der beiden wusste viel von seinem Kollegen, und es gibt keinen Beleg für irgendwelchen musikalischen Austausch. Der einzige Grund, sie gemeinschaftlich zu behandeln, ist die implizite Annahme, dass beide große Meister (und im selben Jahr geboren) sind.

In der OHWM verbindet sich die Aufdeckung vom historischen Charakter des Kanons mit dessen selbstverständlicher Aufrechterhaltung. Taruskin erwähnt die sozialen und kulturellen Entwicklungen, die im 19. Jahrhundert Bach und Händel einen von Ehrfurcht und Erhabenheit geprägtem Ruf einbrachten, ist aber nicht geneigt, daraus Konsequenzen zu ziehen. Die Musik des frühen 18. Jahrhunderts ist bei ihm eigentlich nur die Musik von Bach und Händel. Und von Scarlatti. Oder nicht? Der dem letztgenannten gewidmete Abschnitt kommt am Ende zweier großer Kapitel, die beide 'Class of 1685' überschrieben sind, und ist sehr passend 'Scarlatti at last' betitelt. Er enthält eine Übersicht über Scarlattis Leben und über seine Klaviermusik – sobald es aber darum geht, Scarlattis Beitrag zur Musikgeschichte einzuschätzen, wird es problematisch (II, S. 395-397). Taruskin will sich offenbar nicht einem rein teleologischen Geschichtsbegriff verpflichten, der Scarlattis Bedeutung auf die Erneuerung der Sonatenform einschränken würde. Dann beobachtet er:

"But an exclusively synchronic view may tend to overrate eccentricity and obscure the reality of 'trends and accomplishments'. [...] Rather than attempt to decide the

matter of Scarlatti's 'true' significance or to harmonize the vividly conflicting perspective on his achievement, we can regard him as an archetype of 'peripheral' composers – composers who are geographically and temperamentally remote from the centers of institutional and commercial music making, but (perhaps seemingly, perhaps truly) 'ahead of their time'." (II, S. 397)

Mit ihrer komplexen Syntax und ihrer Anhäufung von Hervorhebungen verrät diese Formulierung Taruskins Unsicherheit. Diese hätte allerdings leicht beseitigt werden können, wenn er sich klar gemacht hätte, dass er die Frage, der er angeblich aus dem Wege gehen möchte, schon längst beantwortet hat. Scarlatti wird in der OHWM weiter nicht mehr erwähnt, was suggeriert, dass Taruskin ihm keinen großen Einfluss zugestehen will. Seine Musik wird nur behandelt, weil sie *'intrinsic interest'* verdient, oder, um es kürzer zu fassen, nur wegen *'the music itself'*: jene unter anderem von Joseph Kerman gern verwendete Bezeichnung, die Taruskin in früheren Schriften als *'Hirngespinnst'* abgelehnt hatte. *'Die Musik selbst'* ist seiner Meinung nach nur die Hälfte einer Dichotomie, deren andere Hälfte das Außermusikalische ist. Die Bezeichnung diene vor allem dazu, einen Quarantänebereich herzustellen, in dem *"Musik komponiert, ausgeführt und angehört wird in einem kulturellen und sozialen Vakuum, d.h. in perfekter Sterilität"*.¹³ Und genau in diesem Vakuum ist nun Scarlatti gelandet: losgelöst von jedem kulturellen (da er angeblich im Nirgendwo arbeitete) oder historischen (da sein Oeuvre offensichtlich keine Spuren zurückgelassen hat) Kontext. So zeigt sich wieder mal (um Dahlhaus' Frage wiederaufzunehmen) wie sehr die OHWM, eine *'Geschichte der Musik'* ist, und nicht nur der *Musik*, sondern der *großen Musik großer Meister*.

Musikgeschichte, Kulturgeschichte und Musiktheorie

Es wäre sicher absurd zu behaupten, Taruskin habe wirklich beabsichtigt, sich nur auf *'the music itself'* zu konzentrieren. Der historische und kulturelle Zusammenhang spielt eine nicht unwichtige Rolle in der OHWM, und auch die Musiktheorie wird dabei weit mehr einbezogen als in den meisten Handbüchern der Musikgeschichte. Taruskin hat oft betont, dass die Musiktheorie in enger Verbindung zur Musikgeschichte zu behandeln sei, zum Beispiel in Erwiderung der Behauptung von Kofi Agawu, dass diese beide

¹³ *Defining Russia Musically*, S. 367-368.

grundsätzlich verschiedene Disziplinen seien.¹⁴ Taruskin analysiert mit großer Fachkenntnis, Präzision und Klarheit, und man muss unbedingt seine Fähigkeit anerkennen, auch die potenziell trockensten Themengebiete mit einer Lebendigkeit zu diskutieren, wie es nur die wenigsten Musikwissenschaftler können. Seine Einführung in das Konzept der Tonalität (II, S. 181-192) ist sehr gut, und seine Auslegung ihrer praktischen Anwendung (zum Beispiel anhand von Bachs F-Dur Toccata BWV 540) ist vorzüglich. Dabei wird durchgehend der Perspektive des Rezipienten Aufmerksamkeit gewidmet, selbst wenn es sich um serielle Musik handelt. Ihre Wirkung wird zum Beispiel anhand von Lerdahl und Jackendoffs *A Generative Theory of Tonal Music* diskutiert (1983; V, S. 445-449).

Die kulturellen Hintergründe musikalischer Entwicklungen werden übrigens nicht nur im Text angesprochen, sondern im letzten Teil (VI, S. 2-65) auch noch gesondert aufgelistet. Eine Chronologie kombiniert musikalische Daten mit den wichtigsten Ereignissen aus Kunst und Geschichte. Allerdings war es genau dieses Verfahren, das Dahlhaus zu der Frage veranlasste, wie Musik und Geschichte auf einander zu beziehen seien. Nur ein sehr kleiner Teil der aufgelisteten Daten wird im Text erwähnt, was nicht nur ihre Nützlichkeit in Frage stellt, sondern gleichzeitig bestätigt, dass es Taruskin weniger um die Geschichte als um die Musik zu tun ist. Die von ihm behandelten kulturgeschichtlichen Themen beziehen sich vor allem auf die ästhetischen und philosophischen Auseinandersetzungen mit Musik. Gelegentlich werden auch die sozialen Wandlungen der europäischen Gesellschaft besprochen. Problematisch wird es, wenn es darum geht, sämtliche Entwicklungen zu verknüpfen.

Die Kapitel über Beethoven (II, S. 631-739) bieten dafür ein gutes Beispiel. (Es ist übrigens ziemlich merkwürdig, dass diese Kapitel in Band II aufgenommen sind, da die analysierte Beethoven'sche Musik doch unwiderlegbar aus dem 19. Jahrhundert herrührt und Taruskin bestimmt nicht dafür plädiert Beethoven hauptsächlich als Klassiker anzusehen.) Sie bieten zwar wertvolle Einsichten in Beethovens Musik, ihre Rezeption und die Kreation von Beethoven als dem heroischen Meister der Tonkunst: zudem wird im letzten Abschnitt ("The music century") das wachsende bürgerliche Publikum sowie die Entwicklungen in der Musikpädagogik und dem Musikschrifttum thematisiert. Aber wenn all dies mit der neuen gesellschaftlichen Stellung des Komponisten in Verbindung gebracht werden soll, entgleist Taruskins Darlegung. Als Autorität wird *The Social History of Art* (1951) von Arnold Hauser angeführt, um zu belegen, dass Komponisten –

¹⁴ Ebenda, S. 376.

inspiriert von der Beethoven'schen Aura – damit anfangen, musikalische Introspektion so weitgehend zu kultivieren, dass ihre Musik fast völlig unverständlich wurde. Dabei versuchten sie sich selbst und ihre Kunst zu *emanzipieren* und beide *autonom* zu machen. Dies habe dazu geführt, dass sie die Idee, Komponieren könne eine "*offizielle*" Aktivität sein, immer mehr geringschätzten. Und obwohl Komponisten natürlich weiterhin Musik zu jeder Art von "*offiziellen*" Anlässen schrieben, verursachte diese Weltanschauung eine *Entfremdung* von den praktischen und nützlichen Seiten ihrer Arbeit (II, S. 737; Hervorhebungen von Taruskin). Die hier gemeinten Komponisten sind natürlich die großen Meister, und ihr bürgerliches Publikum hatte natürlich das richtige Verständnis dafür – dies alles laut Taruskin –, weil es selbst dabei war sich zu emanzipieren. Bewährte Klischees der Musikgeschichte (und der Sozialgeschichte), vorher noch als geschichtlich bedingte Erfindungen entlarvt, sind plötzlich wieder an der Tagesordnung. Es wird umgeschaltet auf eine Geschichtsschreibung, die mit Siebenmeilenstiefeln durch die Sozialgeschichte wandert und dabei eine übergreifende Metageschichte unterstellt, die mit Selbstverständlichkeit bestimmt, welche Komponisten wichtig sind und welche nicht: es sind natürlich nur diejenigen, die sich 'emanzipierten'. Einem ähnlichen Argumentationsverfahren begegnet der Leser im 45. Kapitel, "The return of the symphony". Im Anschluss an die Bemerkung, dass keine Sinfonie aus den fünfziger und sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts sich im Repertoire hat durchsetzen können (III, S. 675), lässt Taruskin sich auf eine sehr vertrackte Argumentation ein. Einerseits behauptet er, dass zu diesem Zeitpunkt die meisten Sinfonien von "*Akademikern*" geschrieben wurden – wobei Taruskin nicht erwähnt, dass frühere Generationen von Sinfoniekomponisten leider keine "*Akademiker*" sein konnten, da es noch keine "Akademien" oder Konservatorien gab –, und dass sie ihre Sinfonien nur als Meisterprobe ihrer Kenntnisse gelten lassen wollten – wenn man daraus schließen soll, dass sie nicht den geringsten Wunsch hegten, längerfristigen Erfolg zu erreichen, was war dann inzwischen mit den Idealen der Emanzipation passiert? Andererseits behauptet er, dass das Publikum (das nun plötzlich, und dazu irreführend, als "Massenpublikum" angedeutet wird) sich nur für klassische Meisterwerke interessiere, da das Rezipieren solcher Musik eine Garantie für soziales Prestige bildete.

Bei der letzten Schlussfolgerung bezieht sich Taruskin auf Peter Gay, doch macht sich hier vor allem der Einfluss von Bourdieu bemerkbar. Bourdieu unterstellte, dass für das Publikum Kunst "kulturelles Kapital" sei, das benutzt würde, um in sozialer Hin-

sicht aufzusteigen. Es ist indessen fragwürdig, ob Bourdieus Theorien – oder die von Howard Becker, dessen Hauptwerk *Art Worlds* (1982) weitgehend dem Bourdieu'schen Modell folgt – einem Musikhistoriker weiterhelfen. Besonders Bourdieus *La distinction* (1979) ist kritisiert worden, weil hier Kunst im Grunde genommen zum Fetisch reduziert wird. Bourdieu beschränkt sich darauf, ihren Wert im Feld des literarischen oder artistischen Austausches zu verfolgen, was dazu führte, dass in seiner Theorie Kunstwerke erst dann als 'Kunst' gelten, wenn sie begehrtes "kulturelles Kapital" bilden, egal ob es um sich Strawinsky'sche Ballettpartituren oder Juwelen handelt.

Taruskin folgt allerdings Bourdieus Theorien sehr weitgehend. Nachdem er festgestellt hat, dass im 19. Jahrhundert immer größere Konzerthallen für das wachsende Publikum gebaut wurden, und dass dieses hauptsächlich Interesse für musikalische "museum pieces" hatte, deren Qualitäten mittlerweile als universell und unübertrefflich gewertet wurden, macht er folgende Beobachtung: "*And now for the biggest paradox of all: The driving impulse behind this newly universalized, high-minded 'classicism' was, perversely, a commercial one.*" (III, S. 681) Das leuchtet nur der frommen Gemeinde von Bourdieu-Gläubigen ein, die aufrichtig meinen, dass etwas entweder künstlerisch oder kommerziell sein muss, und bestätigt nur, wenn auch ohne Absicht, dass es tatsächlich ziemlich zwecklose Dichotomien gibt.

Eine unglückliche Nebenwirkung von Bourdieus Theorien ist, dass sie Taruskins lobenswerte Versuche, die Perspektive des Hörers einzubeziehen, aus dem Gleichgewicht bringen. Wenn es dem Publikum nur darum zu tun ist, sich zu emanzipieren, und es dabei Musik reduziert auf eine potenzielle Eintrittskarte in die höheren Bevölkerungsschichten, was bringt es dann, die vom Publikum gehörte Musik zu analysieren? Zum ersten gibt es keinen Grund anzunehmen, dass es sich nur der in der OHWM besprochenen Musik bediente, wenn es Interesse für sozialen Aufstieg zeigte. Durch den Kauf einer Karte zu einem Beethoven-Konzert konnte es sich diesen erwerben, aber auch durch eine gelungene Wiedergabe von Sindings *Frühlingsrauschen* zu Hause am Klavier, in Anwesenheit von Familie und Freunden. Setzt man voraus, dass das Publikum sich nur für die bekannten Meisterwerke interessierte, dann gibt es noch ein anderes Problem, das etwa bei Taruskins Fazit nach seiner Analyse des ersten Satzes von Beethovens *Eroica* deutlich wird: "*One listens to a movement like this with a degree of mental and emotional engagement no previous music has demanded, and one is left after listening with a sense of satisfaction only strenuous exertions, successfully consummated, can vouchsafe.*" (II, S. 668) Auffallend ist die Mischung von

historischem ("no previous music") und gegenwärtigem ("One listens") Reagieren, die eigentlich ganz logisch ist, aber nicht von Taruskin beabsichtigt wurde. Kurioserweise scheint Taruskin hier plötzlich auf Adornos Ideal des "gifted interpreter" zurückzugreifen. Hier wird anhand einer Analyse von Beethovens Komponieren die passende, nur dem "gifted interpreter" zugängliche Reaktion aufgezeichnet: was Beethoven in seiner Musik versteckt, wird von ihm entdeckt. Es ist jedoch zweifelhaft, ob der gegenwärtige Rezipient, geschweige denn sein Vorgänger aus dem 19. Jahrhundert, diese Musik auf die Art und Weise erlebt, die der von Hanslick empfohlenen Hörweise entspricht: das genaue Verfolgen von harmonischen und thematischen Prozessen, das zum emotional befriedigenden Hörerlebnis führt. Ist man bereit anzunehmen, dass die Beziehungen zwischen kompositorischem Aufbau, Analyse und musikalischem Vergnügen nicht so eng sind – und dafür gibt es mehr Belege, als Musikwissenschaftler im allgemeinen wahrhaben möchten¹⁵ –, dann stellt sich die Frage, in welcher Weise Taruskins Analysen sich mit seiner Deutung von Musik als sozial-kulturellem Vorgang verbinden lassen.

Die Perspektive des Hörers wirft allerdings in der OHWM noch andere Fragen auf. Wenn sie Taruskin so wichtig ist, warum wird sie dann bei der Behandlung der Musik des 20. Jahrhunderts fast durchgehend übergangen? Taruskin begnügt sich damit, die bekannten Wege des Modernismus zu verfolgen, und ist also gezwungen das Publikum, das normalerweise weniger schwierige Novitäten (Vaughan Williams, zum Beispiel) bevorzugte, zurückzulassen. Hier wird Musikgeschichte geschrieben, wie Adorno es gern gesehen hätte: anhand des 'Standes des Materials' und des Konzeptes 'the music itself'. Es ist kein Zufall, dass, wenn Taruskin endlich mal einem Publikumsfavoriten wie Britten größere Aufmerksamkeit widmet, in diesem Kapitel durch den Untertitel "Music in Society" eine Umdeutung der Musikgeschichtsschreibung angedeutet wird. Aber wo war dann inzwischen die *Musikgeschichte* geblieben?

Der glorreiche Augenblick

Es ist Taruskins unerschütterliches Ziel, die wahre Geschichte der Musik aufzudecken. Er wollte erklären "*why and how things happened as they did*" (I, S. xxii). Der Postmodernismus ist ihm ein fremdes Land; er mag keine Diskurse über De-

¹⁵ Für eine Übersicht, siehe zum Beispiel, Nicholas Cook, *Music, Imagination, and Culture*. Oxford 1990, S. 10-70.

konstruktionen, kein ängstliches Zweifeln an den Möglichkeiten der Erkenntnis überhaupt. Wie eine Reinkarnation Rankes sucht er nach den dauernden Weisheiten die die Wahrheit ausmachen; wie es wirklich gewesen. Ganz trocken stellt er fest, dass die Weigerung, "*any proposition as inherently true or definitely proven*" anzuerkennen, eine Abart postmodernen Denkens ist (V, S. 414). Gleiches gilt für die Weigerung "*to accept any hierarchy of values*". Beide können seiner Ansicht nach umgangen werden, ohne dem originellen postmodernen Impuls entgegenzutreten (V, S. 414). Jedoch mutet seine Ablehnung aller sogenannten übergreifenden "*master narratives*" (I, S. xxiii) unüberhörbar postmodern an. Und auch hier häufen sich die Widersprüche, wenn er fast im selben Atemzug behauptet, dass sein Buch Aufstieg, Blüte und Untergang der westlichen schriftlichen Musikkultur beschreiben – ein gewaltigeres "*master narrative*" lässt sich kaum finden. Diese kuriose Mischung von traditionellen und postmodernen Geschichtsphilosophien ist durchaus charakteristisch für die OHWM.

Taruskin beginnt seine Geschichte "*in the middle of things*" (I, S. 1), und dort, "*in the middle of things*", endet sie wieder (V, S. 528). Seiner Meinung nach ist das nur eine schöne und abgerundete Andeutung epochal bedingter Unübersichtlichkeit: Wir wissen von den Frühzeiten zu wenig und von der Gegenwart zu viel. Sein Anspruch auf Wahrheit verkennt, dass jede Interpretation der Geschichte nur "*in the middle of things*" entstehen kann, eingeschränkt durch den heutigen Stand der Forschung und die aktuellen Auffassungen über (klassische) Musik, oder, wie Gadamer meinte, bedingt durch Autorität und Tradition, ohne die es keinen Zugang zur Interpretation gibt. Die OHWM, es sei nochmals betont, ist nicht schlecht oder unglaubwürdig; damit aber noch keine 'wahre' Musikgeschichte.

Seltsam ist, dass Taruskins grundlegendes Prinzip, das (wie ich vermute) ihm wahrscheinlich auch das teuerste ist, unausgesprochen bleibt. Wie schon angedeutet, ist Taruskin zutiefst überzeugt von den besonderen und herausragenden Qualitäten der klassischen Musik. Er kann sich nicht dazu durchringen, dies offen einzugestehen, und dennoch spürt man es überall in der OHWM. Die Beschränkung auf schriftliche Musikkulturen ist im Grunde genommen nur ein geschicktes Manöver um Volksmusik, Unterhaltungsmusik, Jazz, Pop usw. auf elegante Weise zu vermeiden, ohne ihre Aussperrung etwa mit ästhetischer Inferiorität motivieren zu müssen. Dem Einfluss der Popmusik kann er aber nicht aus dem Weg gehen. Er hat ihr dann auch einige Aufmerksamkeit geschenkt, wobei er zugeben muss, dass diese Musik "*nicht hauptsächlich durch schriftliche Medien*" verbreitet worden ist (V, S.311); zweifelsohne das größte

Understatement in der ganzen OHWM. Seine Verehrung der großen Meister spiegelt sich in seinem eingeschränkten Interesse für das Publikum. Taruskin interessiert sich nicht für die früheren Zuhörer an sich. Nur wenn es Musik hört, die sich im Repertoire durchgesetzt hat, wird dem historischen Publikum Aufmerksamkeit gewidmet, und so landet man immer wieder bei den erhabenen Meisterwerken.

Aber ist das schlecht? Wahrscheinlich nicht für die Mehrzahl derjenigen, die diese Bände lesen möchten oder auch nur ein bisschen darin herumstöbern wollen. Das sind wohl die meisten Liebhaber klassischer Musik, und die werden zufrieden feststellen, dass Taruskin stillschweigend gutheißt, was Dahlhaus (jawohl, Dahlhaus) behauptete, als er die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik (jawohl, eine Dichotomie) diskutierte; nämlich, dass die "*ästhetische Rangordnung*", die klassische Musik bevorzugt, eine ist, "*an der man nach wie vor festhält und festhalten muss*".¹⁶ Natürlich ist es leicht, sich über Taruskins Behauptung lustig zu machen, dass klassische Musik ein viel breiteres Spektrum des Ausdrucks von Gefühlen und Ideen besitzt als andere Musik. Dieser Hingabe an das Erbe der klassischen Musik muss man sich nicht schämen, aber man sollte ebensowenig verkennen, dass sie zugleich eine Verteidigung ist. Man braucht es, wie ein Gitter um ein Grundstück, um dem Eindringen vom Fremden vorzubeugen. In dieser Hinsicht ist Taruskins angeblich rein pragmatische Herangehensweise unzweifelhaft von verschwiegener Ideologie geprägt. 'A priori' ist sein Ausgangspunkt kaum zu unterscheiden von der Auffassung, dass richtige Meisterwerke sich an Adornos 'Stand des Materials' orientieren.

Es gibt also keinen Grund, zu behaupten, der glorreiche Augenblick wäre gekommen, in dem eine ganz neue und wahre Musikgeschichte ans Tageslicht befördert wurde, die alles erklärt, was bisher undeutlich war oder einfach übergangen wurde. Stattdessen liegt hier ein gutes Übersichtswerk über die großen Komponisten und ihre Meisterwerke vor; eine wahrhafte Geschichte der *Musik*. Und als solche kann man die OHWM nur respektieren und ihr eine große Verbreitung beim musikliebenden Publikum wünschen.

¹⁶ Carl Dahlhaus, 'Ist die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik eine Fiktion?', in: Ekkehard Jost (Hrsg.), *Musik zwischen E und U*. Mainz 1984, S. 11-24; das Zitat auf S. 16.