

haus, Musikästhetik, 1967, S. 80 f.). Hanslick hat diese Konsequenz seiner indirekten Berufung auf Humboldt gemieden. Aber wer sich zur Begründung seines ästhetischen Prinzips auf Humboldts geschichtlichen Sprachgeist beruft, muß damit auch andere ästhetische Prinzipien als in anderen Stufen des Sprachgeistes begründet gelten lassen, wodurch die Geltung seines eigenen auf einen bestimmten historischen Bereich eingeschränkt ist. Die Auffassung von Musik als Sprache muß also keineswegs zu einer dogmatischen Ästhetik führen - wie es dem Papier von Heister und Fladt unterstellt wurde -, denn diese dogmatische ist in ihrem falschen Selbstverständnis als "zeitlose" Ästhetik gerade von jener Auffassung in der Geschichte der Musikästhetik kritisiert worden. "Musik als Sprache" taugt insofern durchaus zum geschichtstheoretischen Prinzip, und zwar zu einem solchen, das historisch verschiedene ästhetische Ideen (und deren stilistische Konkretionen) in einen Verständigungszusammenhang bringen kann, sofern es gelingt, diese Ideen als Stufen eines geschichtlich sich entwickelnden oder wandelnden musikalischen "Sprachgeistes" zu begreifen. Wenn Musik also als Nachahmung bei den Enzyklopädisten, als "Ausdruck" im Sturm und Drang, als "Charakterdarstellung" in der Deutschen Klassik, als "von unserem Fühlen nicht bedingtes, spezifisch ästhetisches Gebild" im Klassizismus Hanslicks aufgefaßt wird, so stehen diese ästhetischen Ideen und die Musik, der sie gelten, tatsächlich in einem historischen Zusammenhang, der als Entfaltung sprachlicher Momente des Klangmaterials, als geschichtlich sich wandelnder musikalischer "Sprachgeist" begriffen werden könnte. Bei dem Wort "Sprachgeist" wird freilich auch dem nicht-marxistischen Musikwissenschaftler nicht ganz wohl sein. Sprache ist, nach dem oben angeführten Lenin-Wort, das, was in der gemeinsamen Arbeit aus der Notwendigkeit des Sichverständigens entspringt; Sprache entsteht gleichzeitig mit der gesellschaftlichen Arbeit und Sprachgeist wäre, so gesehen, der Verständigungszusammenhang, der über das Hier und Jetzt der einzelnen Arbeits- und Verständigungssituation hinweggreift. Noch bis zu diesem Punkt kann eine nicht-marxistische Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung mitgehen, in deren Umkreis denn auch das berühmte Wort vom Komponieren als Arbeiten (des Geistes in geistfähigem Material) und von der Musik als Sprache entstanden ist.

Marxistische Musikgeschichtsschreibung würde als spezifische wohl dort einsetzen, wo Prozesse der musikalischen Sprachbildung und ihre Konkretionen im Werk im Zusammenhang mit anderen ideologischen Verhältnissen auf sozialökonomische Prozesse als deren letzte Instanz zurückgeführt würden. Unter ihren Aufgaben wäre es nicht die leichteste, am konkreten Werk und dessen Rezeption die von Marx gestellte Frage zu beantworten, wie es möglich ist, daß längst vergangenes, trotz gravierender Veränderungen in der "letzten Instanz", noch "spricht".

Ludwig Finscher

GESELLSCHAFTLICHER GEHALT UND AUSSERMUSIKALISCHER INHALT VON MUSIK ALS HISTORISCHES PROBLEM

Die These, jegliche Musik habe einen gesellschaftlichen Gehalt, klingt plausibel, wenn man davon ausgeht, daß Musik als Teilbereich der geistigen Produktion das Produkt gesellschaftlicher Arbeit sei. In dem allgemeinsten Sinne, daß jede individuelle geistige Arbeit kaum vorstellbar ist ohne einen (sei es auch negativen) Bezug zu der gesellschaftlichen Situation, in der sie geleistet wird, und daß sie eben dadurch Teil gesellschaftlicher Arbeit wird, ist gegen diese Prämisse zunächst wenig einzuwenden. Die Schwierigkeiten, von ihr aus die These vom gesellschaftlichen Gehalt von Musik zu entfalten, beginnen jedoch nicht erst bei der Frage, wie ein tatsächlicher gesellschaftlicher Gehalt zur Evidenz zu bringen ist, sondern schon bei der Frage, worin denn ein möglicher gesellschaftlicher Gehalt überhaupt bestehen könnte. Versucht man, diese Frage am historischen Material zu differenzie-

ren, so wird sehr schnell deutlich, daß sich gesellschaftlicher Gehalt auf sehr verschiedenen Ebenen der musikalischen Produktion manifestieren kann und daß die Frage, wie er zur Evidenz zu bringen ist, je nach der Differenziertheit dieser Ebenen leichter oder schwieriger zu beantworten sein wird.

Wenig problematisch erscheinen zunächst alle jene Bereiche, die nicht der Musik selbst zuzurechnen sind, sondern den Umständen, unter denen Musik produziert, reproduziert und rezipiert wird. Daß die Bedingungen, unter denen Beethoven die 'Eroica' komponierte, daß die Aufführungs- und Verlagsgeschichte des Werkes, seine Rezeption durch die zeitgenössische Kritik, durch das Konzertleben des 19. und 20. Jahrhunderts, durch Rundfunk und Schallplatte, schließlich auch durch die Musikwissenschaft Phänomene sind, die in gesellschaftlichen, gesellschafts-historischen Kategorien sinnvoll beschrieben werden können, wird wohl kaum ernsthaft bestritten, ist auch von der sogenannten "bürgerlichen" Musikwissenschaft seit Guido Adler nicht bestritten worden. Welche, wie viele und wie wichtige Erkenntnisse sich auf diesem Wege gewinnen lassen, ist weniger eine Frage der Methode als eine Frage des Umfangs und der Ergiebigkeit des geschichtlichen Materials und seiner Verfügbarkeit. Gesellschaftlicher Gehalt in diesem - sehr weit gefaßten - Sinne wäre den musikalisch-gesellschaftlichen Prozessen und Institutionen immanent, der Musik selbst aber (hier also einem musikalischen Werk im emphatischen Sinne des Werk- und Kunstwerk-Begriffs) durchaus noch äußerlich.

Auf einer qualitativ anderen Ebene liegt aber schon die Frage, welchen gesellschaftlichen Gehalt (wenn überhaupt einen) die Titel des Werkes signalisieren - der ursprüngliche 'Sinfonia intitolata Bonaparte' und der spätere 'Sinfonia Eroica' -, mitsamt den außermusikalischen Inhalten, die durch diese Titel angedeutet und durch Satztypen, Satzformen, Tonfälle und thematische Charaktere differenziert werden. Wenn Tibor Kneif in seiner 'Musiksoziologie'¹ davon spricht, daß Exaktheit dann anfangs, "wenn der Widerspruch toleriert wird, daß Beethovens Dritte die Gesellschaft des napoleonischen Zeitalters, die Vierte dagegen gar keine Gesellschaft widerspiegelt", so ist ihm insoweit zuzustimmen, als Exaktheit mit solchen Unterscheidungen allerhöchstens am fernen Horizont sich abzeichnen beginnt, denn sowohl der erste wie der zweite Teil seiner Aussage sind in diesen verallgemeinernden Formulierungen kaum zu verifizieren. Vielmehr wäre schon an diesem scheinbar noch einfachen und scheinbar durch die Musikwissenschaft gut aufgearbeiteten Gegenstand mit wesentlich differenzierteren Fragestellungen anzusetzen: Was bedeutet gesellschaftsgeschichtlich die Tatsache, daß sich die Konvention italienischer Titel-Formulierungen selbst beim ursprünglichen Titel des Werkes durchsetzt? Welche gesellschaftliche Funktion hat die Idee des Heroischen in Beethovens Zeit und Umgebung und, genauer, in der Konkretisierung, die ihr in dieser Symphonie zuteil wird, das heißt in Verbindung mit dem Napoleon-Erlebnis und Napoleon-Kult und zugleich im versteckten Rückbezug auf den Prometheus-Stoff? Welche Gesellschaftsschichten spricht das Werk durch diesen Ideen-Hintergrund an? Nicht zuletzt: was bedeutet es für die Interpretationsmethode, daß das Werk von Beethoven zwar umbenannt, dabei aber keineswegs umkomponiert wurde? In unserem Zusammenhang kann sie doch wohl nur bedeuten, daß für die Interpretation sowohl des gesellschaftlichen Gehalts als auch des außermusikalischen Inhalts des Werkes der ursprüngliche Titel und seine Implikationen die zunächst maßgeblichen sein müssen und daß erst in einem zweiten Interpretationsschritt die Titel-Änderung zu deuten wäre (deren gesellschaftliche Bedingtheit, vermittelt durch die Wandlung in Beethovens politischen Anschauungen, auch dem Skeptiker einleuchten dürfte). Wird aber so gefragt, dann löst sich der grobschlächtige Begriff "Gesellschaft des napoleonischen Zeitalters" auf zugunsten einer konkreten gesellschaftsgeschichtlichen Konstellation, aus der gewiß keine generalisierbaren Aussagen über gesellschaftlichen Gehalt von Musik, wohl aber ein relativ genau bestimmter Einzelfall einer möglichen Vermittlung gesellschaftlicher Gehalte im musikalischen Kunstwerk entwickelt werden kann. Daß Interpretationen dieser Art einen außerordentlich großen Aufwand an historischer Detailarbeit für eine außerordentlich eng begrenzte Aufgabe erfordern, liegt auf der Hand - kein Zufall, daß sie bisher kaum je versucht wurden.

Das Beispiel kann zugleich andeuten, wo die Beziehungen zwischen den scheinbar heterogenen Begriffen "gesellschaftlicher Gehalt" und "außermusikalischer Inhalt" von Musik zu suchen sind. Die Tatsache, daß in der 'Eroica' offenbar außermusikalische Inhalte in die musikalische Struktur eingegangen sind (so schwierig es auch sein mag, diese Inhalte evident zu machen), erleichtert unmittelbar eine gesellschaftliche Interpretation des Werkes. Selbst wenn es nicht oder nur unvollkommen gelingt, die Spuren der außermusikalischen Inhalte in der musikalischen Struktur des Werkes aufzufinden, geben die umschriebenen ideologischen Begriffsfelder des Heroischen, des Napoleonkults und des Prometheus-Mythos Ansatzpunkte für die historisch-ideologiekritische Deutung.

Zwei Einschränkungen können nicht nachdrücklich genug betont werden: Interpretationen dieser Art, ohnehin nur möglich bei Musik mit mehr oder weniger manifesten außermusikalischen Inhalten, können, wenn sie methodisch konsequent sein und einigermaßen konkrete Ergebnisse bringen sollen, nur konsequent historisch, das heißt punktuell verfahren, vom Einzelwerk ausgehend und ihre Ergebnisse für das Einzelwerk statuieren. Sie werden außerdem an die musikalische Struktur des Werkes nur in dem Maße heranreichen, in dem es gelingt, die unmittelbare Wirkung der außermusikalischen Inhalte auf diese Struktur, also den Kausalzusammenhang Inhalt - Struktur, einsichtig zu machen. In diesem Sinne kann (und doch wohl: sollte) die Interpretation außermusikalischer Inhalte von Instrumentalmusik - ein Verfahren, bei dem wir noch durchaus in den Anfängen stehen - eine Funktion der Interpretation des gesellschaftlichen Gehalts solcher Musik sein.

Dem angedeuteten Verfahren methodisch verwandt wäre jegliche gesellschaftliche Interpretation textgebundener Musik als Interpretation primär dieser ihrer Texte - also die Interpretation des quantitativ weitaus überwiegenden Bestandes unserer musikalischen Tradition und Gegenwart. Nicht anders verfährt heute die Mehrzahl jener Autoren, die sich der Untersuchung musikalischer Subkulturen und der Schlager-Industrie widmen. Schwierigkeiten bei der gesellschaftlichen Interpretation textgebundener Musik dürften weniger prinzipiell als kasuell sein, das heißt von der Art und Menge des verfügbaren historischen Materials abhängen.

Es ist nun freilich nicht zu übersehen, daß alle diese Überlegungen an das zentrale und eigentlich umstrittene Problem noch nicht heranreichen: an die Frage nach dem gesellschaftlichen Gehalt der "emanzipierten" Instrumentalmusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Theoretisch Position zu dieser Frage zu beziehen, ist nicht schwer. Sie am einzelnen musikalischen Werk zu beantworten, ist bis heute nicht geglückt.

"Der Prozeß, der in den Kunstwerken sich vollzieht und in ihnen stillgestellt wird, ist als gleichen Sinnes mit dem gesellschaftlichen Prozeß zu denken, in den die Kunstwerke eingespannt sind; nach Leibnizens Formel repräsentieren sie ihn fensterlos. Die Konfiguration der Elemente des Kunstwerks zu dessen Ganzem gehorcht immanent Gesetzen, die denen der Gesellschaft draußen verwandt sind. Gesellschaftliche Produktivkräfte sowohl wie Produktionsverhältnisse kehren der bloßen Form nach, ihrer Faktizität entäußert, in den Kunstwerken wieder, weil künstlerische Arbeit gesellschaftliche Arbeit ist; stets sind es auch ihre Produkte. Nicht an sich sind die Produktivkräfte in den Kunstwerken verschieden von den gesellschaftlichen, sondern nur durch ihre konstitutive Absentierung von der realen Gesellschaft. Kaum etwas dürfte in den Kunstwerken getan oder erzeugt werden, was nicht sein wie immer auch latentes Vorbild in gesellschaftlicher Produktion hätte"².

Akzeptiert man - arbeitshypothetisch - die Prämisse, daß "künstlerische Arbeit gesellschaftliche Arbeit ist", so hat diese Position zwar den Vorzug der Konsequenz, führt aber zu außerordentlichen Schwierigkeiten bei der Arbeit am einzelnen musikalischen Werk - andererseits ist es wohl kaum möglich, hinter die Differenziertheit dieser Position zurückzufallen, ohne die Möglichkeit eines grundsätzlichen Erkenntnisgewinns vorschnell preiszugeben. Gewiß gibt es Interpretations-Ebenen, auf denen das "latente Vorbild" der gesellschaftlichen Produktion durch die Werke hindurchscheint, aber es scheinen nicht diejenigen Ebenen zu sein, auf denen das kompositorisch Spezifische des einzelnen Werkes deutlich wird -

seine musikalische, das heißt musikgeschichtliche Individualität. Die Abstufung des musikalischen und außermusikalischen Anspruchs bestimmter Gattungen in der Wiener Klassik deutet nicht nur auf die mehr oder minder eindeutige Zuordnung solcher Gattungen zu bestimmten Publikumsgruppen, sondern wäre – als ein außerordentlich differenziertes Abstufungs-Spektrum, das auf jeder Stufe von zusätzlichen Abstufungs-Systemen überlagert wird – wohl in sich schon als Reflex des erreichten Differenzierungsgrades der gesellschaftlichen Produktion zu verstehen (dessen äußerlichstes Moment im musikgeschichtlichen Zusammenhang die Rolle der Verlagsproduktion in dieser Gattungs-Hierarchie ist). Eine solche Deutung, die es, am konkreten historischen Material durchgeführt, bisher nicht gibt, könnte wohl gesellschaftsgeschichtlich begründen, warum und auf welche Weise in bestimmten Gattungen der Klassik ein besonderes kompositorisches Niveau gefordert und erreicht wurde – im Streichquartett mit einem Einschub von Gelehrtheit und Esoterik, in der Klaviersonate mit einem Einschub von Privatheit, in der Symphonie mit einem Einschub von öffentlicher Repräsentanz und wachsender Ideen-Befruchtung. Sie könnte dagegen schwerlich begründen, warum zwischen Haydns opus 20 und 33, Beethovens opus 28 und 57, ja sogar Mozarts Streichquartetten in d-moll und A-dur so außerordentlich große kompositionstechnische Differenzen festzustellen sind – es sei denn auf dem dubiosen Umweg, daß eine individualpsychologische situationsbedingte Reaktion des Komponisten auf die Produktionsverhältnisse angenommen würde, die uns unversehens bis auf die Biographik des vergangenen Jahrhunderts zurückwerfen könnte.

Scheint aus den allgemeinen Kategorien, die eine Interpretation des gesellschaftlichen Gehalts von Musik auf allgemeinen Abstraktionsebenen der Musikgeschichtsschreibung (wie der Abstraktionsebene Gattungsstil) möglich machen, zunächst kein Weg zur Interpretation der Spezifik des einzelnen Werkes zu führen, so ist doch andererseits Resignation kaum angebracht. Zweierlei sollte erwogen werden: sollten sich die hier angedeuteten Grenzen der Fragestellung in der Tat als unübersteigbar erweisen, so wäre dies in sich – für die jeweils zu bestimmende historische Situation – ein Ergebnis, das der gesellschaftlichen Interpretation bedürfte; konkret gesagt: wenn sich erweist, daß in einer bestimmten geschichtlichen Konstellation wohl die Spezifik von Gattungen, nicht aber die Spezifik der einzelnen Werke auf ihren gesellschaftlichen Gehalt hin interpretierbar ist, so könnte eben diese Differenz als eine gesellschaftlich vermittelte begriffen werden. Um aber bis zu einem solchen Ansatz überhaupt vorzustoßen, wäre es notwendig, die angedeuteten Grenzen systematisch, das heißt in historischer Detailarbeit auszuschreiten. Die methodologische Implikation ist klar: auch der Ansatz Adornos, auch ein materialistischer Ansatz wären am geschichtlichen Einzelfall in "trial and error" zu prüfen.

Anmerkungen

1 Köln 1971, S. 18 f.

2 Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt/Main 1970, S. 350 f.

Carl Dahlhaus

ÜBER DIE RELATIVE AUTONOMIE DER MUSIKGESCHICHTE

I

Der Begriff einer relativen Autonomie der Kunst und Kunstgeschichte ist eine marxistische – allerdings keine ausschließlich marxistische – Kategorie. Da jedoch auch innerhalb des Marxismus (oder des Zirkels von Autoren, die sich selbst zu den Marxisten zählen) der Sinn des