

Musikgeschichtsschreibung und das Plädoyer von Carl Dahlhaus für eine Strukturgeschichte

Heinrich W. Schwab

I.

Das Schreiben von »Musikgeschichten« gehört offensichtlich zu jenen Arbeiten, die man nicht ohne Kommentar beläßt, sei es, daß man von den Schwierigkeiten handelt, die ein solches Werk bereitet, sei es, daß man von dem spricht, was im folgenden besonders akzentuiert erscheint. Bereits John Hawkins, der 1776 für sich in Anspruch nahm, die erste umfassende »History of Music« zu liefern, stellte in einem »Preliminary Discourse« gesondert heraus, was er mit seinem fünfbändigen Opus im einzelnen bezweckte. Wir lesen da unter anderem von dem Bemühen, zahllos existierende Vorurteile abbauen zu wollen, von der Absicht, auf jene Höhepunkte aufmerksam zu machen, die die verschiedenen Länder zu unterschiedlichen Zeiten aufzuweisen haben sowie von der Notwendigkeit, der Kunstkritik einen Wertmaßstab an die Hand zu geben.¹ Des öfteren – so wie auch hier – klaffen Intension und Realisation jedoch weit auseinander. Das von Hawkins tatsächlich Geleistete bestand vor allem darin, eine Fülle von Exzerpten und Fakten zu häufen. Und gerade dies stieß auf die Kritik eines Johann Nikolaus Forkel² oder François-Joseph Fétis.³ In ihren Augen verharrte Hawkins zu sehr bei einer bloßen Materialhäufung, die den Namen einer »Musikgeschichte« nicht verdienen würde. Dazu mangle es eben an klaren Gesichtspunkten, an persönlichen Wertungen, letztlich an einem übergreifenden System, das in dem zurückliegenden Geschehen eine gesetzmäßige Entwicklung erkennen lasse: »Le livre de Hawkins«, heißt es bei Fétis, »n'était point une histoire de la musique, mais un recueil de bon matériaux pour cette histoire . . . A l'égard des conclusions et

1. J. Hawkins: *A general History of the Science and Practice of Music*. London 1776, 5 Bde, Preliminary Discourse, S. XVII: » . . . to remove the numberless prejudices respecting music, which those only entertain who are ignorant of the science, or are mistaken in its nature and end; to point out its various excellencies, and to assert its dignity, as a science worthy the exercise of our rational as well as audible faculties, the only effectual way seems to be to investigate its principles, as founded in general and invariable laws, and to trace the improvements therein which have resulted from the accumulated studies and experience of a long succession of ages, such a detail is necessary to reduce the science to a certainty, and to furnish a ground for criticism and may be considered as a branch of literary history«.
2. Vgl. hierzu J. N. Forkel: *Musikalisch-kritische Bibliothek*. Gotha 1778, Bd. II, S. 166ff.
3. F.-J. Fétis: *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la musique*. Bruxelles 21861, Bd. IV, S. 251ff.

des opinions particulières de l'auteur, on les chercherait souvent en vain. Une histoire écrite ainsi n'est pas lisible«. ⁴

Darüber herrscht unter Historiographen Konsens: Eine Chronik, Regesten allein sind noch keine Geschichte. Was eine Geschichte eigentlich erst leistungswert macht, ist zumindest der Versuch, vergangenes Geschehen so darzustellen und so zu deuten, als walte in ihm eine erkennbare Ordnung vor. Denn eines scheint gewiß: Eine »objektive« Geschichte kann es nicht geben, da »die Geschichte« selbst nicht denkt, logisch agiert oder schlüssige Bilder von sich entwirft. Erst der Historiker, also der die Vergangenheit kritisch Betrachtende und nach erklärenden Antworten Suchende, ordnet Gestalten, Ereignisse, Taten, Werke, Tendenzen, Wandlungen und Brüche und formt daraus ein Bild. Das Ergebnis ist demgemäß ein »Geschichtsbild«, von dem folglich auch nicht die Frage sein kann, ob es das wirklich Richtige oder gar allein Richtige ist, sondern eher, was es dem an der Vergangenheit Interessierten im einzelnen zu sehen, zu erkennen gibt und was es davon zugleich zu erklären, zu deuten vermag.

»Geschichtsdarstellung«, so bekannte 1926 Paul Bekker, sei also »weniger eine Angelegenheit des Wissens« einer ins uferlose sich ausdehnenden Faktenfülle als vielmehr eine Sache des »Schauens«. ⁵ Dem Vorwurf des zwangsweisen Konstruierens begegnete er mit der Argumentation:

»Das bestreite ich nicht, setze aber hinzu, daß mir keine Geschichtsdarstellung bekannt ist, die nicht 'konstruiert' wäre. Jede wissenschaftliche Theorie ist eine Konstruktion, gebe man sich keiner selbstgefälligen Täuschung hin über die Bedeutung angeblicher 'Tatsachen'. Das Wesentliche liegt niemals in der Frage nach dem Vorhandensein einer Konstruktion, sondern in der Frage nach der *qualitativen Beschaffenheit* der konstruktiven Idee«, sofern sie zu »schöpferischem Schauen« führt. ⁶

II.

Vielfältig und vielfach divergierend sind die in der bisherigen Musikhistoriographie anzutreffenden Verfahrensweisen und die hier dominierenden Gesichtspunkte. An einige will ich kurz erinnern.

»The history of music«, schreibt Donald Jay Grout 1962 im Vorwort seiner »History of Western Music«, »is primarily the history of musical style, and cannot be grasped except by first-hand knowledge of the music itself«. ⁷ Der gerade zitierte Paul Bekker betitelte 1926 seine »Musikgeschichte« pointiert als »Geschichte der musikalischen Formwandlungen«. Solcher Musikgeschichte als Stil-, Form- oder Kompositionsgeschichte steht andererseits die Akzentuierung als Kultur-, Zivilisations- oder Sozialgeschichte gegenüber

4. Ebenda, S. 252f.

5. P. Bekker: *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*. Berlin 1926, S. 2.

6. Ebenda, S. 2.

7. D. J. Grout: *A History of Western Music*. London 1962, S. XIII.

wie sie u.a. Eberhard Preußner,⁸ Paul Henry Lang,⁹ János Maróthy¹⁰ oder E. D. Mackerness¹¹ realisiert haben.

»I have attempted«, heißt es bei Mackerness, »to see English music and musical customs in relation to significant social tendencies«. ¹² Entsprechend ging es Preußner darum, »von der gesellschaftlichen Kreisbildung aus die Entwicklung der Kultur und ihrer künstlerischen Werke und Formen zu erklären«. ¹³ Sein Buch wie das von Mackerness enthalten folgerichtig auch nicht ein einziges Notenbeispiel, weil die Werkanalyse, die Erkenntnis der kompositorischen Faktur von Musik erklärtermaßen eine Nebensache ist. Vom Standpunkt des Marxismus-Leninismus aus hat Georg Knepler seine Musikgeschichte konzipiert. Im Vorwort seiner 1961 veröffentlichten »Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts« hat er sich des näheren erklärt:

»Seit Jahrzehnten schon hat mich der Gedanke beschäftigt, daß es nur mittels der Methode des Marxismus gelingen kann, jene tief unter der glänzenden Oberfläche des bürgerlichen Musiklebens verborgenen Zusammenhänge aufzuzeigen, die den Schlüssel zu seinem Verständnis bilden. Die epochemachenden geschichtlichen Analysen von Karl Marx und Friedrich Engels machen das klar«. ¹⁴

Und an gleicher Stelle heißt es:

»Die Funktion der Kunst, der Wandel des künstlerischen Stils und, bis zu einem gewissen Grad, selbst die künstlerischen Mittel lassen sich nur verstehen, wenn man die vielfältigen und komplizierten Nervenbahnen bloßlegt, welche die Sphäre der Kunst mit den Sphären der materiellen Produktion und der politischen Klassenkämpfe verbinden«.

Nicht nur über die Methoden, sondern bereits darüber, was als eigentlicher Gegenstand der Musikgeschichtsschreibung gilt, gibt es unterschiedliche Auffassungen. Und je nachdem, ob die großen Komponisten, ob Oper, Sym-

8. E. Preußner: *Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Kassel ²1954.
9. P. H. Lang: *Music in Western Civilization*. London 1942.
10. J. Maróthy: *Music and the Bourgeois. Music and the Proletarian*. Budapest 1974, S. 7: »The view, according to which European musical development has been connected with the social and economic progress of the bourgeoisie, is a commonplace endorsed not only by various sociological approaches, the so-called 'social histories' of music, . . . The present book gives a prehistory rather than an analysis of recent developments«.
11. E. D. Mackerness: *A Social History of English Music*. London-Toronto 1964.
12. Ebenda, S. IX. Vgl. hierzu auch H. Raynor: *A Social History of Music from the Middle Ages to Beethoven*. London 1972.
13. E. Preußner: *Musikkultur*, Vorwort.
14. G. Knepler: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band I: Frankreich, England; Band II: Österreich, Deutschland*. Berlin 1961, Bd. I, S. 7. Vgl. hierzu des weiteren G. Knepler: *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*. Leipzig 1977; ders., »Über die Nützlichkeit marxistischer Kategorien für die Musikhistoriographie. Reflexionen anläßlich des Erscheinens von Carl Dahlhaus' Die Musik des 19. Jahrhunderts.« *Beiträge zur Musikwissenschaft* 24, 1982, S. 31–42.

phonik oder die Formen der sogenannten »Unterhaltungsmusik« in das Zentrum der Darstellung gerückt werden oder die herausragenden Leistungen einzelner Musiknationen, je nachdem unterscheiden sich Musikgeschichten als Heroengeschichte, als Gattungsgeschichte oder Nationalitätengeschichte.

Ein emphatischer Begriff von Geschichte, wie er etwa von Johann Gustav Droysen geprägt wurde, könnte dazu führen, sich nur mit dem zu beschäftigen, was in einem imaginären Museum Platz gebührt. »Das, was war«, heißt es in Droysens »Historik«, »interessiert uns nicht darum, weil es war, sondern weil es in gewissem Sinn noch ist, indem es noch wirkt«. ¹⁵ Auf Musik bezogen hieße das, eine Geschichte wohl auf die im heutigen Konzertsaal fest etablierten Werke zu gründen, die dergestalt eine »geschichtsträchtige« Realität darstellen wie etwa im politischen Bereich das allgemeine Stimmrecht oder das gesetzlich verankerte Recht auf Streik. Kaum beachtenswert wäre demzufolge das, was gleichsam den Schutt der Geschichte bildet: das Vereins- und Studentenlied, die massenhafte Salonmusik, die Duettlieder, gewiß auch die zahlreichen weltlichen und geistlichen Oratorien, die im 19. Jahrhundert fast jeder Bildungsbeflissene in Chören mitgesungen hat, deren Titel heute jedoch selbst den Musikinteressierten kaum noch geläufig sind.

»Musikgeschichtsdarstellung«, so schreibt hierzu Carl Dahlhaus, »vermag weder zu rekonstruieren, wie es eigentlich gewesen ist, noch darf sie sich darauf beschränken, die bloßen Umrisse dessen nachzuzeichnen, was von der Vergangenheit in der Gegenwart überlebt«. Das eine erscheint ihm »unmöglich«, das andere letztlich »unzulänglich«:

»Der ... Versuch einer schlichten Rekonstruktion würde bereits bei der Auswahl der Werke, die 'der Geschichte angehören', in ein Dilemma geraten: Zwar läßt sich, wenn man über genügend Daten verfügt, die Wirkungsgeschichte von Werken objektiv schildern und analysieren; der geschichtliche Zeitpunkt aber, den man wählt, um aus dem Rezeptionsprozeß ein Resultat herauszuziehen – eine Entscheidung darüber, ob ein Werk 'der Geschichte angehört' oder nicht –, bleibt prinzipiell willkürlich, denn ein Kriterium, das zwingend begründen würde, warum für die historische Einschätzung von Louis Spohrs *Faust* (1816) oder *Jessonda* (1823) der Konsens des deutschen Bildungsbürgertums von 1830 und nicht der von 1910 oder von 1960 ausschlaggebend sein soll, müßte erst noch entdeckt werden. Die Akzentuierung des Urteils der Zeitgenossen, zu der ein Historiker mit antiquarischen Neigungen unwillkürlich tendiert, ist nicht weniger 'metaphysisch' als die oft praktizierte, wenn auch selten beim Namen genannte Entscheidung, sich bei

15. J. G. Droysen: *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*. München 1977, S. 275. Vgl. hierzu ferner W. F. Kümmel: *Geschichte und Musikgeschichte. Die Musik der Neuzeit in Geschichtsschreibung und Geschichtsauffassung des deutschen Kulturbereichs von der Aufklärung bis zu J. G. Droysen und Jacob Burckardt*. Kassel 1967.

der Trennung des geschichtlich Wesentlichen vom Unwesentlichen am gegenwärtigen Repertoire, in dem ein Werk entweder überdauert oder verschollen ist, zu orientieren.«¹⁶

Da Dahlhaus für sich bekennt, daß nicht der Komponist sondern sein Werk den »eigentlichen Gegenstand musikalischen Verstehens« bildet,¹⁷ sind die Kompositions- und Rezeptionsgeschichte die tragenden Säulen seiner musikgeschichtlichen Konzeption. Andererseits spricht er der Musikalischen Sozialgeschichte das Recht ab, für eine Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts einzig und allein eintreten zu können. Den Grund sieht er darin, daß sie primär eine »Geschichte der Musik« ist (wobei der Akzent entscheidend also auf Geschichte liegt), daß sie sich vorderhand also als eine Kulturwissenschaft versteht. Musik ist für die Musikalische Sozialgeschichte lediglich ein »Dokument« zur Erkenntnis gewisser Vorlieben, sozialer Interessen oder gesellschaftlicher Funktionen. Musik ist ihr also kein für sich existierendes, eigenständiges, im Extremfall »autonomes« Kunstwerk. Dies aber – das autonome Kunstwerk oder wenigstens die »Idee«, daß es dies gäbe – hervorgebracht zu haben, gerade dies ist jedoch eine der spezifischen Leistungen des 19. Jahrhunderts;¹⁸ eine *Musikgeschichte* dieser Epoche – wobei für Dahlhaus eindeutig also der Akzent auf dem Wort Musik liegt – darf vor allem an dieser Tatsache nicht vorbeigehen.

Sozialgeschichtliche, politische, ökonomische Fakten und Fragestellungen werden von Dahlhaus dennoch nicht ausgeklammert. Sie treten jedoch zurück aufgrund der Tatsache, daß sie den Kunstcharakter musikalischer Werke letztlich nicht fundieren. »Die 'relative Autonomie'«, so lautet seine Argumentation, »die sogar Marxisten dem 'Überbau' zugestehen, erlaubt eine Akzentuierung intern musikalischer Zusammenhänge . . . Und bei der Schilderung von Verflechtungen der Kompositionsgeschichte mit Momenten einerseits der Ideen- und andererseits der Sozial- und Ökonomiegeschichte« sieht sich Dahlhaus »durchaus nicht gezwungen, sich in den Streit zu mischen, welche Instanz die letzte und ausschlaggebende sei«. Dahlhaus genügt es, »ohne Rückgang zu ersten Ursachen die Umrisse des Systemzusammenhangs sichtbar zu machen, durch den kompositions-, ideen- und sozialgeschichtliche Strukturen und Prozesse aufeinander bezogen sind«.¹⁹

Entnommen ist der zuletzt zitierte Satz dem 1980 von Carl Dahlhaus vorgelegten Band »Die Musik des 19. Jahrhunderts«, erschienen im Rahmen eines »Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft«, einer Neuauflage – oder besser: Neufassung – des sogenannten »Bücker-Handbuches«. Und wie sehr dieses Buch und vor allem die hier praktizierte Darstellung zu einer grundsätzlichen Diskussion herausfordern, in der gerade publizierte Rezension Bo Marsch-

16. C. Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6). Wiesbaden 1980, S. 2.

17. C. Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln 1977, S. 41.

18. Vgl. hierzu C. Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel 1978.

19. C. Dahlhaus, *Musik des 19. Jhs.*, S. 1.

ners zu entnehmen, der dabei zu dem Urteil gelangt ist: »Denne bog er simpelthen næsten ikke til at holde ud at læse, og dog lægger man den ikke let fra sig, når man er begyndt på den. Det er en virkelig problematisk bog, hvadenten man betragter den som håndbog eller som monografi.«²⁰ Insofern Marschner hinsichtlich des strukturgeschichtlichen Ansatzes betont, »begrabet 'strukturhistorie' har vel næppe etableret nogen nøjere afgrænsning i forhold til andre historiske metoder; ordet selv forekommer løst m.h.t. betydning, og den tilhørende beskrivelse her antyder ikke nogen fundamentalt ny synsvinkel i forhold til Bückens metode«,²¹ ist zu befürchten, daß der besondere methodische Ansatz von Dahlhaus gar nicht gesehen wird. Vor wenigen Wochen erst hat Carl Dahlhaus, der zugleich der Herausgeber dieses auf 10 Bände projektierten Gesamtunternehmens ist, diesbezüglich in einem Radio-interview des näheren erklärt, wodurch sich das neue von dem alten Konzept grundlegend unterscheidet: »Bücken ging – in Übereinstimmung mit der musikwissenschaftlichen Methodik seiner Zeit – vom sogenannten 'geistesgeschichtlichen Verfahren' aus, d.h. von der Grundthese, daß im 'Zeitgeist' . . . gewissermaßen die Substanz eines Zeitalters versammelt sei, von der aus dann alle Phänomene dieses Zeitalters – von der Ökonomie bis zur Politik, von der Musik bis zur Literatur – aus einem geistigen Zentrum heraus erklärbar seien. Diese Position ist spätestens in den sechziger Jahren in der Musikwissenschaft – und nicht nur in der Musikwissenschaft, sondern in sämtlichen humanistischen, kulturwissenschaftlichen Disziplinen – preisgegeben worden«. Demgegenüber geht das »Neue Handbuch der Musikwissenschaft« von einer »grundlegend anderen Konzeption aus – nämlich der strukturgeschichtlichen«.²²

Strukturgeschichte – dies ist das entscheidende Stichwort, über das ich hier kurz referieren möchte. Und auf die Frage, wie er selbst »Strukturgeschichte« in knapper Weise definieren würde, antwortete Dahlhaus mit der folgenden Formulierung:

»Unter Strukturgeschichte versteht man den Versuch, die verschiedenen Faktoren, die in einem Zeitalter wirksam sind, also sowohl musikalisch-strukturelle als auch ästhetische und sozialgeschichtliche, in eine Relation zueinander zu bringen, wobei man keine Vorentscheidung darüber fällt, welches dieser Momente als Grundlage und Fundament . . . oder welches als 'Überbau' gelten soll, sondern zuerst einmal versucht, überhaupt Beziehungen zu knüpfen, Zusammenhänge herzustellen: gewissermaßen ein Netz von Korrelationen zu spinnen, in dem die musikalischen Phänomene von den verschiedensten Ansätzen her zum Sprechen gebracht werden«.²³

20. *Dansk Årbog for Musikforskning* XIII, 1982, S. 124.

21. Ebenda, S. 123.

22. Norddeutscher Rundfunk: *Texte und Zeichen*. Sendung vom 30.6.1983, NDR III (Ms.: Gespräch von Frieder Reininghaus mit dem Berliner Musikwissenschaftler Professor Dr. Carl Dahlhaus).

23. Ebenda, S. 1f.

Angesichts der Vielzahl existierender Modelle, entscheidend jedoch bedingt durch den Umstand, daß er selbst – wie er schreibt – »bei der Konzeption einer Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts in Schwierigkeiten« geraten war, hatte Carl Dahlhaus es unternommen – bevor er an die Abfassung seiner Musikgeschichte ging –, generell über Möglichkeiten der Musikhistoriographie nachzudenken. Das Ergebnis war sodann die Studie, die er 1977 unter dem Titel »Grundlagen der Musikgeschichte« veröffentlichte.²⁴ Am Ende dieser Ausführungen stehen »Gedanken zu (einer) Strukturgeschichte«, für deren Umsetzung Dahlhaus letztlich plädiert. Was Strukturgeschichte im einzelnen ist oder wovon sie sich bewußt distanziert, möchte ich im folgenden etwas näher verdeutlichen. Dabei möchte ich – um Authentizität zu wahren – versuchen, aus unterschiedlichen Schriften Dahlhaus so weit wie möglich selbst zu Wort kommen zu lassen.

III.

Strukturgeschichte – der Terminus wie auch das Verfahren selbst stammen nicht von Dahlhaus. In seinem Bemühen, »Zusammenhänge zwischen ökonomischen, sozialen, politischen und kulturellen Grundzügen einer Epoche systematisch zu explizieren« und somit also »den Gegenstand 'der' Geschichte als Problem bewußt zu machen und nicht als Selbstverständlichkeit vorauszusetzen«,²⁵ folgt Dahlhaus methodischen Ansätzen und Forderungen der allgemeinen Geschichtswissenschaft und -theorie. Schrittmacher für eine solchermaßen bezeichnete »Strukturgeschichte« waren seit 1929 vor allem französische Autoren, die in der Zeitschrift »Annales« publizierten, allen voran Fernand Braudel.

Dabei geht die Strukturgeschichte – im Gegensatz zur älteren politischen Geschichte – gezielt davon aus, daß nicht einzelne große Männer »Geschichte machen«, sondern »primär anonyme, latente Systeme«, die es zu erkunden gilt. Zugleich setzt sich eine Strukturgeschichte ab von der Darstellung von Geschichte als Ereignisgeschichte, so als wäre Geschichte eine erzählbare Folge verketteter Einzelvorgänge. Auf Musik bezogen bedeutet dies die Distanzierung von der bisher betriebenen Komponisten-, Form- oder Gattungsbzw. Nationalitätengeschichte. Hat es zunächst den Anschein, als ob sich Strukturgeschichte – in dem Maße wie es ihr um die Herausarbeitung von Funktionszusammenhängen geht – weitgehend mit der älteren Kulturgeschichte decken würde, sofern diese um die Beschreibung sogenannter »Zustände« bemüht war, so wird des weiteren auch der Unterschied zu ihr und der Musikalischen Sozialgeschichte betont.

Ich zitiere Dahlhaus:

»Über die eng begrenzte Sozialgeschichte greift eine Strukturgeschichte der Musik insofern hinaus, als sie außer Institutionen und sozialen

24. C. Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln 1977.

25. C. Dahlhaus und H. de la Motte (Hg.): *Systematische Musikwissenschaft* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 10). Wiesbaden 1982, S. 40: »Systematische Musikwissenschaft und Strukturgeschichte«.

Rollen auch kompositionstechnische Normen und ästhetische Ideen zu den Momenten zählt, aus denen eine musikgeschichtliche Struktur besteht. . . . Von dem marxistischen Programm einer Musikgeschichte als Teil der Sozialgeschichte unterscheidet sich der strukturgeschichtliche Ansatz vor allem durch den Verzicht auf geschichtsphilosophische Vorgriffe: Der nach Strukturen suchende Musikhistoriker beobachtet und rekonstruiert Zusammenhänge oder Entsprechungen zwischen ökonomischen, sozialen, psychologischen, ästhetischen und kompositionstechnischen Fakten und Faktenreihen, ohne a priori, bevor er sich der Erfahrung geschichtlicher Details aussetzt, bereits zu wissen, welche Momente des Gefüges, in dem er das Gerüst einer vergangenen Musikkultur erkennt, als die fundierenden und welche als die fundierten gelten sollen. Er rechnet mit der Wahrscheinlichkeit, daß eine Hierarchie besteht (und überläßt es keineswegs der bloßen Willkür des 'Erkenntnisinteresses', die Tatsachen in wesentliche und unwesentliche zu gruppieren); aber er weigert sich, vor aller Empirie festzusetzen, wie die Hierarchie beschaffen ist«. ²⁶

In Frankreich profitierte die Strukturgeschichte entscheidend von der »Rezeption soziologischen Denkens«. Verbunden war damit freilich das methodologische Problem, »von der Rekonstruktion eines Struktur- und Funktionszusammenhangs . . . ohne gewaltsamen Bruch einen Weg zur Schilderung der Prozesse und Ereignisfolgen zu finden«, in denen die Historiographie traditionsgemäß ihren »zentralen Gegenstand« erblickt. ²⁷ Mit anderen Worten: Angedeutet ist die Schwierigkeit, aus einer *Strukturanalyse* zu einer *Strukturgeschichte* zu kommen. Denn nach den bisherigen Ausführungen stellt sich die Frage, worin sich eigentlich »eine Strukturgeschichte von einer Systematischen Musikwissenschaft, die gleichfalls Funktionszusammenhänge untersucht, überhaupt unterscheidet«. ²⁸

Nun, der gravierendste Unterschied liegt in der chronologischen Vorgabe: »Die Methoden einer Systematischen Musikwissenschaft . . . sind neutral gegenüber der Dauer der 'synchronen' Zustände, die sie beschreiben und analysieren«. Anders die Strukturgeschichte; sie »zielt . . . in der Regel auf Zusammenhänge von mittlerer Dauer, deren Grenzen durch die – 'idealtypisch' konstruierten – Epochenjahre markiert werden. Und mit dieser Differenz hinsichtlich der Chronologie hängt ein »in der Richtung des Erkenntnisinteresses begründeter Unterschied zwischen Strukturgeschichte und Systematischer Musikwissenschaft eng zusammen: Strukturgeschichte muß, um überhaupt Geschichtsschreibung zu werden und nicht Soziologie zu bleiben, einen Übergang von der Darstellung von Funktionszusammenhängen zu der von Prozessen finden«. Strukturgeschichte ist somit eine »zwischen Systematik und Historie als Prozeßgeschichte vermittelnde Disziplin«. ²⁹

26. C. Dahlhaus, *Grundlagen*, S. 217f.

27. C. Dahlhaus, *Systematische Musikwissenschaft*, S. 40.

28. Ebenda, S. 41.

29. Ebenda, S. 41.

Ähnlich wie von der Ereignisgeschichte ist Strukturgeschichte von der älteren Geistesgeschichte distanziert. Aufgegeben ist die Vorstellung, daß Musik tönender Ausdruck eines sogenannten »Zeitgeistes« sei, der sämtliche Bereiche des Lebens und der Kultur durchdringe und präge, die Rechtsauffassung ebenso wie die Theologie und Literatur. Gleichwohl sieht Dahlhaus – abstrakt methodologisch betrachtet – Affinitäten zum geistesgeschichtlichen Konzept. Und zwar da, wo die Strukturgeschichte ein formales Moment als tragende Substanz der Geschichte annimmt, nämlich die »Funktion«. Die Funktion ist es, die es letztlich übernimmt,

»das Ganze der Zusammenhänge und Wechselwirkungen, die zwischen den Elementen und Faktoren eines geschichtlichen Zustandes bestehen, zu benennen und auf einen Begriff zu bringen . . . Sowohl die Kategorie Struktur als auch die Kategorie Geist erfüllt . . . die Aufgabe, einerseits einen Zerfall der geschichtlichen Wirklichkeit in voneinander isolierte Teilbereiche zu verhindern und andererseits die kausalen Erklärungen, zu denen eine naive Sozialhistorie neigt, durch funktionale zu ersetzen«. ³⁰

Für sich selbst sieht Dahlhaus allerdings nicht alles funktional bestimmt oder erklärbar. Wohl auch deshalb, um nicht als Dogmatiker zu erscheinen, redet er dem »Zufall« mehrfach das Wort:

»Das Moment des Zufalls und der Willkür – des Zufalls im Zusammenreffen sich durchkreuzender Handlungen und der Willkür in individuellen Entscheidungen – ist auch in der differenziertesten Schilderung von Funktionszusammenhängen niemals ohne Rest auflösbar«. ³¹

IV.

Wie nun sieht Strukturgeschichte in der musikhistoriographischen Praxis aus?

Was im Blick auf das 19. Jahrhundert ein solches Struktur-Geflecht bildet, hat Dahlhaus in seiner Musikgeschichte deutlich zu machen versucht, ohne daß dies allerdings direkt in der Kapiteldisposition des Bandes zu greifen wäre. Die Titel der von ihm angelegten fünf Großkapitel markieren lediglich die Zeiträume, in die das gesamte 19. Jahrhundert – von Dahlhaus eingespant in die Zeit von 1814 bis 1914 – untergliedert ist. Das Kapitel I lautet: 1814–1830. Das Kapitel II heißt ebenso schlicht: 1830–1848. Die weiteren Zäsuren liegen bei den Jahren 1870 und 1889.

Allgemein historisch betrachtet stecken die Jahre 1814 bis 1914 die Epoche vom Wiener Kongreß bis hin zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges ab. Fällt es nicht schwer, für 1814 eine Reihe musikalischer Ereignisse zu nennen, die es rechtfertigen, eine bedeutsame Zäsur zu ziehen, so ist es schwierig, sich bezüglich des Endes jener Epoche für einen einzigen musikhistorischen Einschnitt zu entscheiden. Dahlhaus diskutiert des näheren mehrere Alter-

30. C. Dahlhaus, *Grundlagen*, S. 219.

31. Ebenda, S. 213.

nativen: das Jahr 1889 als »Aufbruch in die Moderne«, das Jahr 1908 als »Übergang zur Atonalität« und das Jahr 1924 schließlich als »Bankrott des Expressionismus«. ³² Aus dieser Problematik einer fixen Grenzziehung scheint letztlich auch die strukturgeschichtliche Methode leichter herausführen zu können, da sie sich – indem sie vielfach sogar mit der »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« rechnet – eigentlich nicht genötigt sieht, »die Werke in ein historisches Epochenschema« zu pressen. In dem Maße, wie Strukturgeschichte »das geschichtliche Element in den Werken und den Problemen, deren Lösung sie sind, aufsucht«, in dem Maße findet sie ihren Ansatzpunkt also »in der Dialektik von Ästhetik und Kompositionstechnik«. ³³ Und um so eher erhellt Strukturgeschichte damit das Prozessuale einer Musikkultur, das feste Epochengrenzen eben nicht in Art von schroffen Limits kennt. Wichtiger erscheint Dahlhaus hinsichtlich der Festlegung geschichtlicher Epochenzäsuren ohnehin »der Anfang und die Grundlegung des Neuen und weniger das – chronologisch immer spätere – Ende und Zerbröckeln des Alten«. ³⁴

Aus dem bereits erwähnten Radiointerview ist zu erfahren, daß Dahlhaus »die Überlegungen zur Disposition dieses Buches ... ziemlich genau ebenso viel Zeit gekostet haben wie das Schreiben des Buches« selbst. Dies nimmt wunder. Denn selbst die Überschriften der Unterkapitel scheinen eher beliebig gewählt zu sein, als daß sich in ihnen das besagte Struktur-Geflecht, so wie es Dahlhaus für das 19. Jahrhundert herausgearbeitet hat, widerspiegeln würde. Das Kapitel I beispielsweise, das der Teilepoche 1814–1830 gewidmet ist, handelt in dieser Reihenfolge die folgenden Unterkapitel ab:

- Rossini und die Restauration
- Opéra comique und deutsche Oper
- Beethoven-Mythos und Wirkungsgeschichte
- Beethovens Spätstil
- Metaphysik der Instrumentalmusik
- Lied-Traditionen
- Die Idee des Volkslieds

Das strukturgeschichtliche Vorgehen, das Offenlegen und interpretierende Beschreiben eines Funktionsgeflechts von kompositorischen, ästhetischen, kulturellen, psychologischen, politischen, sozialen wie ökonomischen Beziehungen, Verwandtschaften, Gegensätzen und Vermittlungen, mit einem Wort: Musikgeschichte als Strukturgeschichte ist bei Dahlhaus nicht in der Kapiteldisposition zu entdecken, sondern letztendlich in dem, was das Inhaltliche – oder wenn man so will – das eigentliche Ergebnis seiner Musikgeschichte ausmacht. Und Dahlhaus scheut nicht davor zurück, solche Hinweise auf die entdeckten Relationen und Korrelate in fast allen einschlägigen Kapiteln – sehr geschickt variativ formuliert – wiederkehren zu lassen.

32. C. Dahlhaus, *Musik des 19. Jhs.*, S. 281.

33. Ebenda, S. 281.

34. Ebenda, S. 2.

Wie nun sieht das kardinale Struktur-Geflecht für das 19. Jahrhundert aus? Welches sind seine konstitutiven Stränge?

Eine Auflistung der für die Musikkultur des 19. Jahrhunderts bedeutendsten Teilstrukturen bzw. Strukturmerkmale hat Dahlhaus in den »Grundlagen der Musikgeschichte« in einem einzigen, überlangen Satz vorgenommen. Diesen Satz will ich im folgenden zitieren. Um die Übersicht zu erleichtern, habe ich die einzelnen Strukturmerkmale durchnummeriert (Wiedergegeben habe ich den Satz gleichfalls in dem Ihnen an die Hand gegebenen abstract). Als verschiedene, als »sich ergänzende sowie auseinander ableitbare Teilmomente desselben geschichtlichen Zustandes«, als typische Charakteristika der Musikkultur des 19. Jahrhunderts, die eine Deskription als Struktur – oder genauer gesagt: als »Struktur von Strukturen« – ermöglichen, werden von Dahlhaus im einzelnen also folgende zehn Merkmale gesondert hervorgehoben:³⁵

1. Die Genieästhetik als Gegeninstanz zur normativen musikalischen Poetik,
2. das Autonomieprinzip, das die Funktionalität der Musik zurückdrängte oder abwertete,
3. Die Bildungsidee als Korrelat zur ästhetischen Autonomie,
4. die Kategorie des Verstehens von Musik als Nachvollzug von musikalischer Logik einerseits und Einfühlung in die Individualität und Originalität des Komponisten andererseits,
5. das bürgerliche Konzertwesen als Institutionalisierung des Autonomiegedankens und zugleich – in schroffem Kontrast dazu – als Konsequenz aus dem Warencharakter der Musik,
6. die Emanzipation der Instrumentalmusik,
7. die Präsenz klassischer, der Geschichte entrückter Werke, die in prekärer Relation zum Postulat der Neuheit und zur Fortschrittsidee ein festes Repertoire bilden,
8. die Verehrung einer Originalität, der man nacheifern soll, ohne sie zu imitieren,
9. die Gefährdung der musikalischen Gattungstraditionen und schließlich
10. die Akzentuierung des »Poetischen« und die Geringschätzung des »Mechanischen« (das man für selbstverständlich erklärte oder über das man sich hinwegsetzte).

Wenigstens anhand *eines* Ausschnitts aus der Dahlhaus'schen Musikgeschichte möchte ich hervorzuheben versuchen, wie der Autor die gerade unter den Ziffern 2, 3, 4 und 5 angesprochenen Phänomene als Funktionszusammenhang oder Strukturgeflecht dessen erblickt, was die Erscheinung der »bürgerlichen Musikkultur« näher beschreiben und erklären soll. Um den Unterschied zur älteren Musikalischen Sozialgeschichte auszuloten, wäre ein Vergleich mit Eberhard Preußners Studie über »Die bürgerliche Musikkultur« angebracht. Ich kann dies hier nur kurz streifen: Für Preußner, der sein

35. C. Dahlhaus, *Grundlagen*, S. 234f.

Buch im Untertitel als »Musikgeschichte« bezeichnet, sind das »Konzertwesen« und die »musikalische Volksbildung« neben der organisatorischen »Herausbildung einer musikalischen Öffentlichkeit« die fundamental »die bürgerliche Musikkultur« tragenden Säulen.³⁶ Soweit stimmen beide Analysen im Sachlichen überein. Anders aber als Preußner, bei dem dieser ästhetische oder ideengeschichtliche Aspekt fehlt, spricht Dahlhaus zugleich von der Autonomieästhetik, deren Wurzeln noch ins 18. Jahrhundert zurückreichen. Für ihn bildet sie, die Autonomieästhetik, das gewichtige und nicht außer Betracht zu nehmende Korrelat zur sozialen Institution »bürgerliches Konzert«.³⁷

Und lassen Sie mich als Beleg des gerade Ausgeführten nochmals eine längere Passage aus Dahlhausens Musikgeschichte zitieren, die mir zugleich geeignet erscheint, der anschließenden Diskussion als Materialgrundlage zu dienen. Entnommen ist der Ausschnitt dem Kapitel über die »Bürgerliche Musikkultur«:³⁸

»Steht die Chormusik ästhetisch im Schatten, obwohl ihre sozialgeschichtliche Bedeutung kaum überschätzt werden kann, so ist andererseits das Konzertwesen, das sich im 18. Jahrhundert aus Vorformen wie dem Collegium musicum entwickelte, stets als repräsentative Institution der bürgerlichen Musikkultur empfunden worden. Im öffentlichen Konzert, das gegen Bezahlung allgemein zugänglich ist und das außerdem den Gegenstand einer Beschreibung und Kritik in der Presse als dem zentralen Medium bürgerlicher Öffentlichkeit bildet, vergewisserte sich ein emanzipiertes Bürgertum seiner selbst als musikalischer 'Geschmacksträgerschicht.'

...

Der Typus des bürgerlichen Konzerts, der im Rückblick als klassischer erscheint, weil er ein Jahrhundert lang dominierte, der aus Ouvertüre, Solokonzert und Symphonie zusammengesetzte Typus also, der sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts herausbildete, repräsentierte nach sozialgeschichtlichen Kriterien keineswegs das Bürgertum schlechthin, sondern bedeutete nichts anderes, als daß sich die ästhetischen Ansprüche einer Schicht durchsetzten, die man als Bildungsbürgertum bezeichnet (wobei die hämische Formel, die »Bildung und Besitz« koppelt, zwar ein Stück Erklärung enthält, aber die Bemühung um historische Gerechtigkeit, die immer auch eine Bemühung um moralische Gerechtigkeit ist, im Wege steht). Man akzentuierte an der Musik, und zwar gerade an der autonomen Musik, deren Bildungsfunktion.

36. Vgl. hierzu Fußnote 8.

37. Vgl. hierzu die Rezension von Carl Dahlhaus: »Probleme einer Musikgeschichte in Bildern. Zu Heinrich W. Schwabs Darstellung des Konzertwesens.« *Die Musikforschung* 27, 1974, S. 218–221. Vgl. ferner die Monographie von H.-W. Heister: *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*. Wilhelmshaven 1983, 2 Bde.

38. C. Dahlhaus, *Musik des 19. Jhs.*, S. 34ff.

Sofern Bildung bedeutete, inneren Abstand zu dem »Reich der Notwendigkeit« zu gewinnen, als das der bürgerliche Alltag erschien, war die ästhetische Kontemplation, die selbstvergessene Versenkung in eine Musik, in der sich nach romantischer Auffassung eine »andere Welt« manifestierte, einer der Wege zur Bildung im noch unverschlissenen Sinne des Wortes, wie er durch Humboldt und Hegel geprägt worden ist. Musik sollte nicht bloß »genossen«, sondern »verstanden« werden. Und die Verhaltensweise, zu der sie zwang, wenn sie ihre Bildungsfunktion erfüllen sollte, war das stumme Zuhören, das allerdings erst in einem langwierigen, mühsamen Prozeß gegen die ältere Gewohnheit, sich von der Musik, wenn man nicht gerade von ihr gerührt wurde, zur Konversation anregen zu lassen, durchgesetzt werden mußte.

Daß es autonome, nicht funktionale Musik war, um deren Verständnis man sich in schweigendem Nachvolzug des Kompositionsprozesses bemühte, besagte aufführungspraktisch, daß ein Werk, dessen Sinn in ihm selbst lag, in integrierter, unversehrter Gestalt präsentiert werden mußte: Das autonome Werk ist nach der klassischen Ästhetik, wie sie Karl Philipp Moritz bereits um 1780 proklamierte, ein in sich geschlossenes Ganzes. Die ältere Gewohnheit, eine Symphonie auseinanderzureißen und den einen Satz am Anfang, den anderen am Ende eines Konzerts zu spielen – eines Konzerts, in dessen Mitte sich Virtuosenstücke und Operausschnitte drängten –, wurde preisgegeben – oder genauer: Vom Symphoniekonzert, das die Integrität der Werke wahrte, spaltete sich ein Unterhaltungskonzert ab, in dem durchaus auch einmal ein Satz aus einer Symphonie Platz fand. Mit anderen Worten: Das aus Ouvertüre, Solokonzert und Symphonie zusammengesetzte Programm, wie es um die Mitte des 19. Jahrhunderts zur Norm wurde, ferner der emphatische Werkbegriff, der Zerstückelungen ausschloß, und schließlich die Verhaltensweise der ästhetischen Kontemplation, durch die Musik eine Bildungsfunktion erfüllte, die an die der Dichtung heranreichte, waren verschiedene Momente derselben Sache, die eine Sache des Bildungsbürgertums war. Es entstand eine Ästhetik des Konzertwesens, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts allmählich durchsetzte gegenüber der älteren Methode, musikalische Programme aus heterogenen Teilen zusammenzustücken, um eine Wirkung zu erzielen, in der Unterhaltung in Rührung und Rührung in Unterhaltung überging. Und sofern man unter einer Institution nicht eine bloße Organisation, sondern einen Inbegriff von sozialen Einrichtungen, Verhaltensnormen und Urteilskategorien versteht, gehören ästhetische und sozialpsychologische Momente durchaus zu der Institution Konzert, die als repräsentative Instanz der bürgerlichen Musikkultur des 19. Jahrhunderts erscheint«.

39. Vgl. Fußnote 22.

V.

In dem mehrfach erwähnten Rundfunkinterview wurde Dahlhaus u.a. auch die Frage gestellt, inwieweit er in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts *seine* ganz persönliche Forschungsposition dargestellt habe, inwieweit er versucht habe, »eine Synthese – wenigstens –« anzustreben, welche die »gegnerischen Positionen« in die Darstellungsweise miteinbezieht. Und lassen Sie mich die kurze Präsentation dessen, was Dahlhaus unter »Strukturgeschichte« versteht und in welcher Weise er dieses Konzept in seiner Musikgeschichte realisiert hat, schließen mit den Worten, mit denen Dahlhaus auf diese Frage geantwortet hat:

»Ich bin im wesentlichen – falls es nicht arrogant ist, das zu sagen – der Meinung, daß ich meinen eigenen Weg gegangen bin. Ich wollte auch das Buch nicht mit Auseinandersetzungen, gar Polemiken belasten. Es ist in dem Buch auch sehr wenig Literatur zitiert; es ist insgesamt überhaupt arm an Zitaten. Es ist der Versuch einer Darstellung, die zwar vor dem Hintergrund einer ausgebreiteten Lektüre erfolgt ist, die aber dann darauf beruht, daß ich irgendwann einmal versucht habe, die Lektüre zu vergessen und nur noch das zu sagen, wovon ich glaube, daß ich es zu sagen hätte«. ³⁹

Gleichwohl handelt es sich um einen Versuch von Geschichtsschreibung, über den zu diskutieren wäre, ob er nicht auch im Blick auf das 18. Jahrhundert oder mehr noch im Blick auf das 20. Jahrhundert Modellcharakter besitzt, gleichfalls im Blick auf isolierte gattungsgeschichtliche Monographien, sofern diese nicht der herkömmlichen Disposition von organischer Entfaltung, Blüte und Zerfall folgen, sondern sich als »Problemgeschichte« verstehen. Zu diskutieren, so meine ich, wäre die strukturgeschichtliche Methode jedoch in jedem Fall, wo man sich der Aufgabe einer Epochendarstellung gegenübergestellt sieht.