

Zur Stellung des Menschen im musikwissenschaftstheoretischen Denken

Marcel Dobberstein

1. Der Kreis der Disziplinen

Die Musikwissenschaft des Guido Adler hatte weit gesteckte Ziele. Nachdem das Fach mit den ersten Ordinariaten um 1897 und 1898 die akademischen Weihen erhalten hatte, wandte es sich als jüngste der kunstwissenschaftlichen Universitätsdisziplinen mit systematischem Bestreben seinem Gegenstand zu. Daß sich das Fach nach hundert Jahren gelegentlich seiner Ursprünge erinnert, mag vielleicht weniger einem Willen zum System, als denn einem Willen zur Synthese geschuldet sein. Letzten Endes auf das Individuelle zu insistieren, fordert keinesfalls die Konsequenz fachlicher Verinselung oder einen kategorischen Ausschluß metatheoretischer Überlegungen. Wird auch den Ersten des Faches vieles offen und möglich erschienen sein, demgegenüber die Einsicht in den Gestaltenreichtum musikalischer Ausdrucksformen inzwischen zur Bescheidenheit rät, so ist dennoch ihr Pioniergeist auch vorbildlich, als sie der wissenschaftlichen Betätigung „Schau und Synthese“ anempfohlen hatten, um dem Bemühen um den Gegenstand eine gewisse Breite und Tiefe zu erhalten.

Das Augenmerk Adlers galt primär der Erforschung musikhistorischer Grundlagen und Methodenfragen. Kennzeichnend war am Ende des 19. Jahrhunderts zugleich ein reges Interesse für psychologische und ethnologische Forschung, die mit den Arbeiten Carl Stumpfs bereits zu einer Zusammenführung profunder Kenntnisse hatte reifen können. So konnte der Geschichtsschreibung eine das quadriviale Erbe wahrende „Systematische Musikwissenschaft“ als eine „Musikologie“ angegliedert werden. Zu einer Gleichgewichtung der Disziplinen hatte die Kooperation nicht geführt. In manchen historischen Zirkeln regte sich ein Unbehagen gegenüber den Volkskundlern, zumal dann, wenn diese sich anschicken wollten, aus ihren Vergleichen Rückschlüsse auf die Musik der ureigenen Stammestradiation zu ziehen. Anstatt sie der Kontingenz preiszugeben, wurde die Vordringlichkeit des Anliegens empfunden, die Dignität der Grundlagen der abendländischen Musikkultur über alle Zweifel zu erheben.

Dem Ansinnen der Fundierung kann nur eine nomothetische Ausrichtung der Forschung entsprechen. In der Stilidentifikation sah Guido Adler eine Methode, mit welcher es gelingen könnte, die Detailmomente auf einem höheren Abstraktionsniveau konstitutiv zusammenzuführen. „Im Stil wird die gesetzmäßige Entwicklung und die Zufallserscheinung innerhalb des organischen Verlaufes der Kunstgeschichte ... einheitlich erfaßt“ [1]. Der „Stil“ wird zum Synonym für die Bemühungen um die Integration der Vielheit geschichtlicher Erscheinungen unter Begriffe, die nicht nur die synchrone Aufsichtung einer Mannigfaltigkeit im Jetzt und Hier, sondern die vor allem diachron das Ganze einer organischen Entwicklung aufzunehmen vermögen. Der Anklang biologistischen Sprachgebrauchs macht dabei das Bild eines über die Jahrhunderte reifenden musikkulturellen Bewußtseins vorstellig. Denn obgleich die Vielfalt der Geschehnisse unüberschaubar ist, verbindet doch, so Adler, alle Stilperioden die Durchführung gewisser Grund- oder Urprobleme. Selbst die Kunstleistungen verschiedener Nationen würden in diesem Sinne von Zeit zu Zeit bei Analogie des Kunststrebens einander angenähert [2].

Der Stilbegriff zeigt exemplarisch, daß die akademische Musikforschung mit dem vorrangigen Ziel angetreten war, Beziehungen, Ordnungen sowie oberflächen- und tiefenstrukturelle Entwicklungstendenzen aus der Vielfalt der Erscheinungen herauszulesen. Das Ringen um Allgemeinaussagen erhebt sie zur Wissenschaft und unterscheidet sie von der archivarischen Passion der Annalisten. Die Systematik wird im Bündnis mit ihrem methodischen Pendant, dem Vergleich, zur Bedingung der Möglichkeit für Deduktion und Induktion gleichermaßen. Denn auch das Verständnis des Teiles bleibt ohne die Einbeziehung seiner Stellung zum Ganzen vorläufig. Systematik und Vergleich machen Kontinuität und Wechsel im Tonmaterial und seiner Behandlung, die Geschichtlichkeit des Materials im Wechsel der Zeiten und die Geschichtlichkeit der mathematisch hypostatisierten Grundkoordinaten der Tonordnungen erst sichtbar. Die beiden elementaren Methoden der Forschung sind nichtsdestoweniger von empirischer Detailkenntnis abhängig. Das

Bestehen eines Datenfundus ist gleichermaßen Vorbedingung für den Zugriff der Methoden sowie für die Verifikation der durch die Methoden beförderten Resultate. Aber erst durch den so begründeten supremativen Standpunkt wird die interessegeleitete Tätigkeit zur wissenschaftlichen Forschung.

Die Stilidentifikation bewährt sich auf einer Ebene, welche die akademische Musikgeschichtsschreibung als Wissenschaft einer bestimmten musikalischen Kultur auswies. Ungeachtet des formulierten metatheoretischen Anspruchs bleibt sie ethnozentrisch. Jenseits der Grenze drängen Vergleich und Systematik auf eine anthropologische Bezugsebene. Daß die erneute Weitung des Blickes seinerzeit nicht nur rechtmäßig, sondern auch geboten erschien, dokumentiert die programmatische Formulierung des in die Ordinariatsnachfolge Adlers berufenen Robert Lach: Es gelte, „das gesamte musikalische Leben der Menschheit als ... allotrope Modifikation ... des gesamten übrigen physischen wie psychischen Lebens der Menschheit zu fassen, es aus dem kulturhistorischen wie psychologischen, anthropologischen und biologischen Zusammenhang der Gesamtentwicklung und -erscheinungsform der Gattung `Homo sapiens´ zu erklären und so zu einer ... Biologie der Musik zu werden“ [3]. Dies eben wäre die letzte und höchste Aufgabe der Vergleichenden Musikwissenschaft, konstatiert er an gleicher Stelle. Die Forschung hat oberhalb des Fundamentes, das aus einer Unzahl zusammengetragener Einzeldaten besteht, mit Hilfe der basalen Methoden Entwicklungsgeschichten der Kulturen zu schreiben, um darüber erneut durch Systematik und Vergleich gegebenenfalls zu universalgeschichtlichen Modellen zu gelangen. Mit diesen wird das interkulturell Gemeinsame unter genetischen und phänomenologischen Gesichtspunkten auf einer übergreifenden Ebene dargestellt. Ein Weiteres wäre dann die Rückführung der Ordnungen auf das Werden und Sein der „anthropologischen Struktur“. „Aber unsere Wünsche fliegen noch höher:“, resümiert Erich Moritz von Hornbostel über die Ziele einer vergleichenden Wissenschaft in diesem Sinne, „wir möchten die fernste, dunkelste Vergangenheit entschleiern und möchten aus der Fülle des Gegenwärtigen das Zeitlose, Allgemeine herauschälen; mit anderen Worten: wir wollen die entwicklungsgeschichtlichen und die allgemein-ästhetischen Grundlagen der Tonkunst kennen lernen“ [4].

Gemäß diesem ursprünglichen Fachverständnis teilt die Historische Musikwissenschaft mit der Vergleichenden die Gemeinsamkeit, nach vorbereitender Sammlung systematisch-integrativ zu verfahren. Die Geschichtsschreibung akzentuiert den Entwicklungsgedanken, thematisiert aber auch Wesensfragen. Die beiden Arbeitsstufen erfolgen einmal unter Bezugnahme auf die abendländische Musikkultur, und ein anderes Mal erfolgen sie inter-ethnisch. Jenseits der musikwissenschaftlichen Fächernomenklatur wird vielfach zwischen Ethnologie und Ethnographie unterschieden [5]. Die Ethnologie gilt dann als übergeordnete Disziplin. Sie entspricht somit dem programmatischen Rahmen einer vergleichenden Musikforschung, wie er vor allem in Wien und Berlin skizziert worden war. Claude Lévi-Strauss versteht hingegen unter Ethnographie die Beschreibung ethnischer Besonderheiten. Ihr Äquivalent wäre folglich die ideographische Musikgeschichtsschreibung jüngerer Provenienz.

Der Vergleichenden Musikwissenschaft steht eine naturwissenschaftlich und psychologisch orientierte Forschung zur Seite, welche Methoden und Erkenntnisse anbietet, die den Ergebnissen des Vergleichs gegebenenfalls eine Rückführung auf „Naturtatsachen“ ermöglichen. Die Makrosoziologie, etwa in Gestalt der Systemtheorie, schließt den Kreis der Disziplinen, als sie Prinzipien und Wege der Kommunikation, Strukturen, Funktionen und Latenzen dekuviert. Wie die Systematische Musikwissenschaft eine Methode für sich proklamiert, die ein Prinzip allen wissenschaftlichen Arbeitens ist, so stellt auch der Vergleich ein allgemeines Verfahren dar. Der Wechsel von Unterscheiden und Vergleichen, begleitet von ständigem Ordnen, sind die grundlegenden Tätigkeiten. Systematische und Vergleichende Musikwissenschaft stützen sich jeweils vor allem auf die Methode, die sie im Namen führen; wobei hier die Bezeichnung mehr in der Tradition alter scholastischer Spitzfindigkeiten zunächst als Abgrenzung zur Geschichtsschreibung eingeführt wurde, während dort tatsächlich in erster Linie Komparation bestimmend ist. Daß diese Methode allerdings für andere Teildisziplinen ebenfalls von Bedeutung ist, macht die Namengebung auch in diesem Fall problematisch. Die Ineinsetzung von Historischer Musikwissenschaft und Ethnologie auf der intrakulturellen Ebene birgt angesichts des konventionellen Sprachgebrauchs und der an ihn gebundenen Vorstellung von der Aufgabe und den Inhalten der Fächer ebenfalls die Gefahr, Mißverständnisse zu verursachen.

Wesentlich erscheint zunächst einmal die Trennung der historisch-soziokulturellen Ebene von jener interkulturellen, strukturell-systematischen. Auf der ersten Ebene werden Daten erhoben und diachron bzw. synchron zu einer Entwicklungsgeschichte wie andernfalls zur Darstellung eines musikalischen Sozialgefüges zusammengeführt. Die Geschichtsschreibung, welche die Historie als Prozeß begreift, geht entsprechend einer Abwandlung der Kantischen Gegenüberstellung von Begriff und Sinnlichkeit unter dem Motto, daß eine Historiographie ohne Soziologie blind, eine Soziologie ohne Geschichtsschreibung leer ist, Hand in Hand mit der Gesellschaftswissenschaft. Bei ethnischen Einheiten, in denen der Wandel eine untergeordnete Rolle spielt und bei denen die Wege kurz sind, fällt dieser Aspekt weniger ins Gewicht. Sie offenbaren unmittelbar das Elementare, während die Hochkulturen zudem eingedenk des Elementaren das Menschenmögliche aufzeigen.

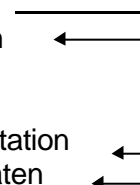
Die interkulturelle Ebene wird wiederum durch zwei Tätigkeiten gekennzeichnet sein: durch die Vergleichung der Kulturerscheinungen nach dem Unterscheidungskriterium Ähnlichkeit versus Verschiedenheit sowie zweitens durch die Prüfung der Möglichkeit einer Rückführung der Gemeinsamkeiten auf anthropologische Gegebenheiten. Da nun die Anthropologie über die Deskription hinaus Erklärungen für das Sein und Werden des Musikalischen beibringen will, und da sie dabei nicht nur Kategorien und Konstanten, sondern zugleich verifizierend und explizierend auch immer wieder das Einzelne in Augenschein zu nehmen hat, läßt sich die Konzeption unter dem Begriff einer Anthropologie der Musik vereinen. Die Anthropologie ist dabei nicht durch fachliche Geschlossenheit, als denn durch eine Ausrichtung bestimmt: zwischen biologisch-anatomischer und philosophisch-historischer Forschung konstituiert sie sich aus der Summe der Bemühungen verschiedener Fächer um die Herausarbeitung überdauernder und rauminvarianter Strukturen im menschlichen wie musikalischen Denken, Handeln, Empfinden, Ausdruck- und Sozialverhalten. Der Blick schweift in die Weite des Raumes und dringt in die Tiefen historischer und ontogenetischer Anfangsgründe.

*interkulturelle
Ebene*

4. Stufe: anthropologische Interpretation
3. Stufe: Vergleich der Musiksysteme nach
Ähnlichkeitskriterien

*intrakulturelle
Ebene*

2. Stufe: diachrone und synchrone Interpretation
1. Stufe: idiographische Sammlung von Daten



2. Zeiten, Räume und das Systemische

Die Tonsysteme, elementare Gestaltungsprinzipien, basale rhythmische oder harmonische Ordnungsmuster, gegebenenfalls die Schrift und die Instrumente haben sich in systemischer Verschränkung unter der Ägide der Humanstruktur entwickelt. Kommunikations- und gedächtnisökonomische, physiologische und neuronale Gegebenheiten, aber auch die Anatomie und allgemeine Handlungspraktiken geben Möglichkeiten und Grenzen der Entwicklung vor. Hier und da sind prinzipielle Ordnungsmomente nahegelegt wie die Anzahl der Stufen der Tonleiter oder die Größe des elementaren Stufenintervalls [6]. Aber auch durch zeitliche und räumliche Schichtung lassen sich mehr oder weniger konstante Sozialbeziehungen und Entwicklungstendenzen aufzeigen. Diese bleiben allerdings weitgehend formale Bestimmungen, soweit sie nicht zugleich schon Inhalte sind. Denn hinsichtlich der Interpretation von Sinnstrukturen sind Grenzen von Sprachspielen und Bezugssysteme zu berücksichtigen, für die es keinen Standpunkt *sub specie aeternitatis* gibt.

Während sich nun der Urmensch in den von ihm geschaffenen Werkzeugen unmittelbar wieder fand, tritt sich jener der Spätkultur durch die, welche er schuf, nur noch indirekt gegenüber. Ungeachtet allen Entfremdungsgefühls, das damit einhergehen mag, die Medien wie auch die Tonordnungen bleiben in erster Linie historische Objektivationen seines Wesens [7]. In den abstrakten Kulturmustern ist der Mensch weniger als hier und jetzt Handelnder, aber dennoch in seiner Allgemeinstruktur gegenwärtig. Im sozialen Raum und schon gar im schöpferischen Akt artikuliert er sich unmittelbarer, selbst wenn die Kommunikanten zunehmend in den Medien verschwinden und die Kommunikationssysteme scheinbar selbst, gemäß ihrer Eigenlogik und auf Grund ihrer personalen Indifferenz, sprechen, erfinden, komponieren [8]. Im mikrosozialen und -

geschichtlichen Refugium bleibt ein persongebundener kommunikativer und intentionaler Spielraum erhalten. In diesen Kreisen auch entsteht innovative Dynamik, die mit zunehmendem Umfang der Sozialverbände abgeschwächt und kontrolliert wird. Der soziale Umschlagplatz der Ideen stellt einen Raum zwischen der personalen mikrosoziologischen und der kulturellen makrosoziologischen Sphäre dar. Während die Kulturmuster sich durch Stabilität auszeichnen, kann das wiederum selbst schichtbare Sozialgefüge besonders im Peer-group-Bereich und ähnlichen der Personalsphäre nahen Gruppenverbänden Veränderung erfahren. Der Komponist beeinflusst gegebenenfalls die Sozietät der Komponisten seiner Zeit - so auch das beflissene Fachpublikum, schon weit weniger den Geschmack der breiten Bevölkerungsschichten. Daß er darüber hinaus an den Grundfesten der Musikkultur zu rütteln vermag, ist nahezu ausgeschlossen, es sei denn, diese selbst sind destabil oder werden von gesellschaftlicher Umwälzung großen Stils tangiert. Die angedeutete Gliederung des Kulturraumes ist durch die Globalisierung der Kommunikationswege allerdings mehr und mehr in Auflösung begriffen. Das gilt insbesondere für den sozialen Zwischenbereich. Dennoch lassen sich mit diesem explikativen Modell durch eine Aufeinander-schichtung von Ebenen funktionale Beziehungen veranschaulichen.

In einem Koordinatensystem, in dem die Sozialhierarchie die Ordinatenachse darstellt, fungiert die Geistesgeschichte als Abszisse. Kann sicherlich nicht von der Geschichte der Musik schlechthin gesprochen werden, so zeugen dennoch parallel zur Phylogenese prinzipielle Tendenzen von Entwicklungslogik und Strukturgennung. In diesem Sinne entfaltet sich vom Ursprung künstlerischer Tätigkeit ausgehend eine Autotelie gestalterischen Handelns. Die Tätigkeit ist von Anbeginn bedeutend für das animale symbolicum, welches sich durch bildliche Repräsentation seiner selbst und seiner Umwelt bewußt zu werden beginnt. Musik, respektive prämusikalische Klangkreationen haben in diesem Zusammenhang sozialintegrative, kommunikative und therapeutische Funktion. Trotz seiner Imaterialität ist der Klangstoff ein reales Mittel zur tätigen Befriedigung metaphysischer Bedürfnisse gegenüber diesseitigen Transzendenzen. Daß Musik später zunehmend um ihrer Selbst willen gemacht wird, heißt allerdings nicht, daß sie infolge der Sublimation humanpraktische Relevanz eingebüßt haben müßte. Solange intentional gestaltet wird, und nicht nur Klang geschieht, bleibt Musik Musik und behält überdies ihre kommunikative und therapeutische Bedeutung. Ungeachtet fortbestehender Bindungen kann im abendländischen Kulturkreis von der Herausbildung eines musikalischen Selbstbewußtseins gesprochen werden, dessen Identität sich durch konstruktivistische Leistungen schon in den frühen Hochkulturen herauszubilden beginnt.

Jahrtausende war Musik an Äußeres gebunden. Ihr Innerstes war, wenn auch nicht unterschiedslos, so doch wesentlich von der Beschaffenheit des Äußeren bestimmt. Im späten Abendland war versucht worden, das Äußere, zu dem die autonomieästhetische Bewegung fälschlich auch den empfindenden und erlebenden Mensch zählte, aus dem inneren Terrain des „Spezifisch-Musikalischen“ zu verweisen. Dann zuallerletzt, im 20. Jahrhundert, drang das Äußere wieder bis hin zur Unterschiedslosigkeit ins Innerste der Musik ein. Das Selbst wuchs seinerzeit mit der Verschriftlichung. Was einstmals das narrative Band leistete, das stiftet nun in der literalen Musikgesellschaft die Identität, die aus der Ergründung der eigenen Geschichte erwächst. Diese neue „Erzählung“ avanciert zum Geschichtsbericht schlechthin. Jenes Selbstbewußtsein nimmt nun infolge globaler Mediatisierung Züge einer Einheitskultur an, in welcher manches Gebaren wieder an ursprüngliche Formen des Musizierens erinnert. Der Begriff der Transkulturalität, mit dem dieser Status gelegentlich umschrieben wird, verschweigt allerdings eine lange Geschichte der Tilgung kultureller Besonderheiten. Identität schaffende Grenzen und Unterschiede sind zudem nicht aufgehoben, sie werden nur fortan vor allem über mediale Kompetenz definiert.

Von ältester Zeit bis in die Gegenwart, von der Personalebene bis hinauf in den interkulturellen Raum sind Entwicklungstendenzen bzw. informelle Austauschprozesse feststellbar. Mit Begriffen wie „Vermittelbarkeit“ und „Abstraktion“ lassen sich diese kennzeichnen. Daß die Geistesgeschichte gleich der Evolution des Musikalischen durch eine zunehmende Digitalisierung gekennzeichnet ist [9] oder daß in vielfacher Beziehung Abstraktheit in der Abfolge der Kulturen zunimmt, läßt sich mit Hilfe sozialer, ökonomischer oder gedächtnisspezifischer Tat- und Entwicklungsbestände verdeutlichen. So ist der Zug zum Abstrakten aus der historischen Perspektive das Resultat sich vergrößernder sozialer Einheiten, eines damit einhergehenden Wandels der ökonomischen Grundlagen, die wiederum ihrerseits wesentlich an der Erhöhung der technischen Intelligenz bis hin auf ein konkret-operationales Niveau mitbildeten, das dann schließlich durch die

Schriftlichkeit sukzessive die Volksmassen einbezog und fulgurativ auch qualitativ gesteigert wurde [10]. Von den Urvölkern bis zum abendländischen Selbstbewußtsein geht dieser Entwicklungszug, der im universalgeschichtlichen Prozeß unter den Schlagwörtern „Zunahme räumlicher und zeitlicher Flexibilität“ oder „Entlastung“ im Sinne Arnold Gehlens gefaßt werden kann. Musikalische Äquivalente sind die Losbindung der Tonsysteme von den unmittelbaren Anforderungen der Praxis, eine Systematisierung des „geistfähigsten“ Parameters Tonhöhe, eine allmähliche Erhöhung der Anzahl von Tonstufen, eine Rationalisierung und Autonomisierung der Musik, die, wie eine Steigerung der Strukturkomplexität, vor allem beim Übergang von der Oralität zur Literalität nochmals dynamisiert wird. Möglich wurde die Rationalisierung des Musikalischen immer wieder durch die Veräußerlichung des Klanglichen in den visuellen Raum, dessen ästhesiologische Eigenschaften die Stabilisierung des akustisch Vorgestellten erlaubten. Zugleich ist der Gesamtprozeß durch vereinheitlichende Handlungen wie die Temperierung gekennzeichnet, hinter denen eine „Prägnanztendenz“ wirkt. Sie gestatteten es, die Mannigfaltigkeit der Subsysteme und „Unstimmigkeiten“, die sich zwischen ihnen ergaben, zu harmonisieren sowie auf eine allseitig gültige Systemgrundlage zu beziehen. Durch Maßnahmen der Homogenisierung, denen zufolge jeweils abstraktere, den Spalt der Vermittelbarkeit zwischen Theorie und Praxis verbreiternde Generalia entstanden, eröffnen sich jeweils Freiräume individueller Gestaltung. Vereinheitlichungen im Sinne der Schaffung inhaltsabgebundener formaler Strukturen erweitern den Spielraum des Einzelnen.

Der Entwicklung des Musikalischen ist demzufolge eine gewisse Logizität inhärent, die sich von der Anthropogenese und der kulturellen Evolution insgesamt herleiten läßt. Die Tendenzen können in einem multidimensionalen Schema entlang dem Geschichtsverlauf und der Sozialstruktur in Polaritäten veranschaulicht werden.

relationsstrukturelle Raumdimension

Personalebene ↔ Sozialebene ↔ Kulturebene ↔ interethnische Ebene

Innovationsfunktion
hohe Wandelbarkeit der Strukturen
hohe Anzahl der Systemeinheiten
individuell
konkret
Unmittelbarkeit

Kontrollfunktion
niedrige Wandelbarkeit
niedrige Anzahl
allgemein
abstrakt
Vermitteltheit

Zeitdimension

Anfang Geistesgeschichte

→

Gegenwart

konkret
Unmittelbarkeit
allgemein
niedrige Anzahl der Systemeinheiten
einfach
Mensch
Emotionalität
Kunst funktional
Leiblichkeit
analog
Irreversibilität

abstrakt
Vermitteltheit
individuell
hohe Anzahl
komplex
Medien, Technik
Rationalität
Kunst selbstbezüglich
Geistigkeit
digital
operative Reversibilität

Die Entwicklung des musikalischen Bewußtseins ist ebensowenig wie die Geistesgeschichte ein linearer Prozeß. Die Emanzipation des musizierenden Menschen von autochthonen Grundlagen und einer Handlungsunmittelbarkeit stellt eine ambivalente Errungenschaft dar. Besonders das rationale musikalische Bewußtsein des Abendlandes mit seinen Autonomiebestrebungen, das gleich der Wissenschaft die cartesianische Dualität und ontologische Seinsgewißheiten verinnerlicht hatte, schwankt, nachdem die Tradition selbst thematisch geworden war, zwischen

einer weiteren Steigerung des Intellektualismus und der Wiedergewinnung von Aisthesis, Körperlichkeit und unmittelbar-emotionaler Expressivität.

Leistungs- oder Wertbegriffe gilt es in universalgeschichtlicher Beschreibung zu vermeiden. Die Geschichte des musikalischen Bewußtseins ist fraglos dennoch durch Steigerungsmomente gekennzeichnet. Aber ebenso, wie es wenig sinnvoll ist, schlechterdings das Einfache als das Natürliche zu betrachten, so wie es die „Physikalisten“ hinsichtlich der Grundlagen der Tonordnung getan haben, kann von Komplexitätsgraden und rationaler Effizienz ein Werturteil abgeleitet werden. Auch Wertmaßstäbe haben tiefe Wurzeln im Biologischen, zumindest soweit sie in enger Beziehung stehen zu der Sinnesausstattung des Menschen und Prinzipien der Aisthesis. Dennoch sind sie es zuallererst, die kulturell relativ auf sozialer Gewöhnung beruhen. Selbst innerhalb einer Kultur wie der abendländischen gibt es keine lineare Wertsteigerungsprogression; ebenso wenig wie eine Kontinuität der leitenden Ideen. Allenfalls ist eine Kontinuität der Materialentwicklung rekonstruierbar; allenfalls können Steigerungsmomente innerhalb zeitlich begrenzter Perioden konstatiert werden, wenn Künstlerpersönlichkeiten die Gedanken ihrer Zeit zur Vollendung führen. Die epochale Entwicklung kann einem Höhepunkt entgegen streben, dem epochenstilistische Regression folgt. Sie kann in sich schon den Keim für die Herausbildung des nächsten Leitgedankens tragen, des nächsten „Paradigmas“ oder der nächsten „Episteme“. Eben in diesem Sinne vollzieht sich vor allem die Ideengeschichte. Sie wird jedoch in der Musik von Wellenlinien und Steigerungstendenzen derart durchzogen, daß ein Wechsel in der Dominanz von horizontaler oder vertikaler Gestaltung, von Ratio und Empfindsamkeit beobachtbar wird, oder daß etwa eine Tendenz zur Entropie im Material mit der zunehmenden Autonomie der Kunstschaffenden einhergeht. Im wesentlichen aber steht der Kontinuität der Materialentwicklung - die allezeit Bedingung für Verstehen ist - eine mehr von außen beeinflusste Diskontinuität der Ideen gegenüber.

So wie der Leistungsbegriff als Wertbegriff inter- und intrakulturell problematisch ist, da kein allgemeines Bezugssystem existiert, so sind auch die Kausalitätsvorstellungen hinsichtlich des Aufeinanderwirkens von gestaltenden Faktoren innerhalb geschichtlicher Entwicklungen sowie die ihr nahestehenden Seinsvorstellungen zu relativieren. Substanzdenken und atomistischer Kausalismus sind seit der eleatischen Proklamation der Priorität des Ontischen gegenüber der von wechselseitiger Bedingtheit und Dynamik in der abendländischen Wissenschaft tief verwurzelt. Der Identitätsgedanke obsiegte über den, daß man nicht zweimal in denselben Fluß zu steigen vermag, nicht zuletzt auf Grund seiner nachdrücklichen Billigung in den attischen Denkschulen. Er wurde weitergetragen von Seinslehren, die sie beerbten oder variierten, aber bekanntlich nur noch Fußnoten anzubringen vermochten. Ein Weiteres ist die, von Marshall McLuhan vielfach thematisierte, Linearisierung des Denkens durch die Einführung des phonetischen Alphabets. Ganzheitlichkeit, wie sie in der chinesischen Schrift angelegt ist, und die Erkenntnis des Primats von Prozeßhaftigkeit und ständiger Veränderung konnten sich nicht als Leitgedanken durchsetzen. Physikalisch und philosophisch begründete Deontologisierung relativiert vor allem seit Beginn des 20. Jahrhunderts das Zuviel an Setzung - bis hin zu der Einsicht Friedrich Nietzsches, nur die Veränderung sei das eigentlich Beständige. Die Setzungen sind Konstruktionen, explikative Behelfe. Realitätsbilder, in denen stabile Entitäten monokausal aufeinander einwirken, halten einer Wirklichkeit nicht Stand, in der die Prävalenz des Wandels, der Interdependenz und rückkoppelnder Systeme beobachtbar geworden ist. Konstruktionen dieser Art sind gegebenenfalls in Schichtenmodelle, unilaterale Erklärungen in systemische Netzwerke aufzulösen, wobei dort in Abschattierungen von größerer oder geringerer Konsistenz gesprochen werden kann und hier der wechselseitigen Beeinflussung von Entitäten in genetischen Prozessen Rechnung getragen wird. Unbestreitbar spielen gerade bei der Herausbildung von musikalischen Kulturen und Sozietäten Systembildung und Interpenetration, Wechselwirkungen als mehrfach verschränkte zirkuläre Prozesse eine besondere Rolle. Das Konzept einer „Systemischen Musikwissenschaft“ trägt mit Nachdruck diesen Einsichten Rechnung [11].

Der Relevanz des Systemischen kann nicht nur die Systematische, sondern in gleichem Maße die Vergleichende und die Historische Musikwissenschaft auf allen ihren Forschungsfeldern gewahr werden. Gerade der Blick auf musikkulturelle Frühentwicklung offenbart die Verschränktheit von Sozialsystem, Weltanschauungsdoktrin, Denkstil, Musikpflege, Instrumentarium, die coevolutiv an der Kristallisation einer Tonordnung mitbilden. Musikgeschichtsschreibung stößt auf denselben Sachverhalt, wenn sie nach Einflußkräften, die den Gang der Dinge bestimmen, sucht. So bilden im 11. Jahrhundert Rationalisierungsverfahren, technischer Fortschritt, die wechselseitige

Befruchtung von sakraler und profaner Musik, die musikschriftliche Evolution sowie die Entwicklung der Mehrstimmigkeit einen systemisch-dynamischen Komplex, aus dem heraus eine einzigartige, selbstbewußte Musikkultur zu entstehen vermochte.

Ein Zentrum, in dem alle diese Phänomene immer wieder in der Gegenwart konvergieren, ist das schöpferische, rezipierende und reflektierende Individuum. Der entscheidende Bezugspunkt für die Interpenetration der an der Entwicklung beteiligten Faktoren ist der musizierende Mensch. Das musikalische Material will entwickelt werden, denn, obwohl es nicht jenseits allopoietischer Gegebenheiten existiert, sind keine apriorischen Ordnungsfaktoren prästrukturierend, die sich unmittelbar und allgemeingültig von ihnen herleiten ließen. Des weiteren sind historische und Sozialstrukturen keine Realitäten sui generis. Als geschichtliches Wesen und in seiner Individualität bestimmt der Mensch die nahen Zeithorizonte durch gestalterisch-innovative Tätigkeit. Die kernhafte Eigenständigkeit und ebensolche Charakteristika des humanen Wesensgefüges sowie soziale und kulturelle Konstanzphänomene von mittlerem oder längerem Beharrungsgrad geben Möglichkeiten und Grenzen der Entwicklung vor, die es vor dem Hintergrund einer und in Anbindung an eine Tradition mit konkreten Inhalten zu füllen gilt.

Deterministische oder aleatorische Kompositionsverfahren entlassen den Menschen aus dieser zentralen Position. Experimente demonstrieren die Freiheitsgrade künstlerischen Handelns. Angesichts der Gewalt und der Redundanzen des Gemeinen erinnert Kunst an das Andere. Keine Naturtheorie nötigt, zu einer allgemeinen Grundlage zurückzukehren. In der Umwelt musikalischen Schaffens regiert das technische Rückkopplungsprinzip, mit dem der Mensch als Element des Kommunikationskreises Außen vor bleiben kann. Dennoch ist die Verabschiedung des Menschen, von dem nach Maßgabe der Verfahren sowohl als geschichtliches, gestalterisches wie kommunikatives Wesen abstrahiert wird, auch problematisch, wenngleich darin Existenzbedingungen der Gegenwart kritisch oder widerspiegelnd Darstellung finden. „Wahr“ ist aber gleichermaßen, daß Kunst von existentieller Bedeutung ist. Sie dient der Welterfahrung, der Welt- und Selbsterkenntnis, der Weltflucht, der Einübung ins Leben, ermöglicht personale Regression, sie hilft, den Bedürfnis- und Emotionshaushalt zu regulieren, dessen Bedeutung für das Denken und Handeln gemeinhin unterschätzt wird [12], und sie erfüllt allgemeine und spezielle therapeutische Zwecke. Die Kreativität tritt in die „anthropine Lücke“ der fehlenden Instinktivität [13]. Kunst thematisiert das ausgehöhlte Subjekt, den dionysischen Taumel der Moderne, das Verschwinden der Humanstruktur im Zuge der Maximierung des technisch Möglichen. Sie ist es aber auch, die zwischen Ritual und postmodernem ad libitum eine Suche nach Verfahren erlaubt, in denen sich Freiheit in der Auseinandersetzung mit und der Konstruktion von Struktur gewinnen läßt.

Anmerkungen

[1] Guido Adler: Methode der Musikgeschichte. Leipzig 1919, 113.

[2] ebd., 186.

[3] Robert Lach: Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme. Wien, Leipzig 1924, 115f.

[4] Erich Moritz von Hornbostel: Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie. Hrsg. von Christian Kaden und Erich Stockmann, Leipzig 1986, 56.

[5] Miklós Szalay: Zum Verhältnis von Ethnologie und Geschichtswissenschaft. In: Diachronica. Zum Verhältnis von Ethnologie, Geschichte und Geschichtswissenschaft. Hrsg. von Peter Heinrich Kamber und Rupert Moser, Bern 1984, 7f.; Wilhelm E. Mühlmann: Rassen, Ethnien, Kulturen. Moderne Ethnologie. Neuwied, Berlin 1964, 13-73.

[6] Walter Graf: Gestaltungsmerkmale der Klangwelt und Musikerleben. Eine musikwissenschaftliche Betrachtung. In: Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie. Hrsg. von Gerhard Harrer, Stuttgart 1975, 114; Gerhard Albersheim: Zur Musikpsychologie. 3. Auflage, Wilhelmshaven, Hamburg, Locarno, Amsterdam 1983, 112f.; Hans-Peter Reinecke: Naturwissenschaftliche Grundlagen der Musik. In: Einführung in die systematische Musikwissenschaft. Hrsg. von Carl Dahlhaus, 3. Auflage, Laaber 1988, 42ff.; Jobst P. Fricke: Über Fremdheit und Aneignung in der Musik. In: „Lux Oriente“. Begegnungen der Kulturen in der Musikforschung. Festschrift Robert Günther zum 65. Geburtstag. Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 188, hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller, Uwe Pätzold und Chung Kyo-chul, Kassel 1995, 363-376.

- [7] Vgl. Gotthard Günther: Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik. Dritter Band: Philosophie der Geschichte und Technik: Wille, Schöpfung, Arbeit, Strukturanalyse der Vermittlung, Mehrwertigkeit, Stellen- und Kontextwertlogik, Kenogrammatik, Theorie der Zeit. Hamburg 1980, 302f.
- [8] Marcel Dobberstein: Der künstlerische Schaffensprozeß. Zufall und Notwendigkeit in der musikalischen Komposition. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Band 41/1, 1996, 103-132.
- [9] Gregory Bateson: Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven. 3. Auflage, Frankfurt am Main 1990, 377; Jobst P. Fricke: Musik: Analog - digital - analog. Digitalisierung und Begrifflichkeit als Norm in einer scheinbar analogen Welt. In: Vorträge und Berichte vom „Klang Art“-Kongreß 1995. Hrsg. von Bernd Enders, Mainz 1998.
- [10] Vgl. Lothar Paul: Gesetze der Geschichte. Geschichtslogische Rekonstruktionen zur Ortsbestimmung der Gegenwart. Weinheim, Basel 1978.
- [11] Jobst P. Fricke: Systematische oder Systemische Musikwissenschaft? In: Tagungsbericht des 1. Internationalen musikwissenschaftlichen Symposiums, Bratislava 1993, 181ff.
- [12] Vgl. Wilhelm E. Mühlmann. A.a.O., 39.
- [13] Michael Landmann: Entfremdete Vernunft. Stuttgart 1975, 31.