

Die musikalische Form als integrierendes Forschungsgebiet der systematischen und historischen Musikwissenschaft und Musikästhetik

Jaroslav Jiránek

Die alten Griechen (schon seit der Mythoszeit) wußten wohl Bescheid, warum sie das „Apeiron“ fürchteten und bestrebt waren, das sie umgebende Chaos des „Apeiron“ als „Peras“ eines Kosmos zu enträtseln. Die Suche nach der Hierarchie des Universums, um sich in ihm wohl zurechtzufinden, ist zu einem allmenschlichen Prinzip geworden, das sowohl für die Erkennende als auch die (im Aristotelischen Sinn) poetische Mächtigkeit der Menschheit unerlässlich ist. Der geschichtliche Streit der sog. Inhalts- und Formästhetik scheint ein Mißverständnis gewesen zu sein, denn jedes Kunstwerk (dieses Wortes würdig) stellt einen Schöpfungsakt vor, in dem das aktive Element des „Peras“, die Form, den diesbetreffenden (und keinen anderen, in der Entropie jenes „Apeiron“ bisher zerlassenen) Inhalt heranzubildet. In der Charakteristik des Musikformmaterials als desjenigen einer Klang- und Zeitkunst, d.h. „die tönend bewegte Formen“, hatte Hanslick recht. Er vergaß nur das wesentliche hinzuzufügen, daß dieses Material - wie in jeder Kunst - einen Zeichencharakter hat, der die lebensstiftende Mächtigkeit der Form als Inhalts-Demiurg ermöglicht.

Es gibt einige unausbleibliche Bedingungen, welche die Form aller Art Kunst als Kunstzeichenstruktur allgemein erfüllen muß:

1. Die Elemente der gegebenen Struktur müssen körnig sein (eine Kolloid-Lösung ist keine Struktur), um „diskret“, d.h. für den bestimmten Sinn genügend „distinktionsfähig“, deutlich zu werden.
2. Die Struktur wird von diesen Elementen gebildet, ist jedoch auf sie nicht reduzierbar. Eine systematische Segmentierung der künstlerischen Form bloß auf ihre Elemente kann der konkreten und einmaligen Form eines Kunstwerkes an und für sich nicht gerecht werden.
3. Die aussegmentierten Elemente sind isoliert nicht zu identifizieren. Identifiziert werden können sie nur in ihrer funktionellen Beziehung zur konkreten Totalität des Kunstwerks, die ihnen - als ein hierarchisiertes System - ihren Sinn verleiht.
4. Die Form der Kunstwerke stellt eine Zeichenstruktur dar, d.h. eine einmalige Hierarchisierung der Ausdrucksmittel der betreffenden Kunstart; die tektonische und semantische Potenz dieser Ausdrucksmittel sind nur zwei Seiten einer und desselben. Das Mißverstehen dieser Umstände führt zu einer Fiktion, die in ihren Konsequenzen die konkret lebendige Form der Kunstwerke für ein nur abstrakt unbelebtes Phantom austauscht [1].

Die materielle Natur der musikalischen Form als Zeichenstruktur hat ihre Spezifität. Bei der Erforschung der zentrisch hierarchisierten Musikformen ist die Hartnäckigkeit beachtenswert, mit der wir schon seit dem ersten Versuch von H. Ch. Koch [2] die musikalische Form als eine eben musikalische [3] zu definieren, drei Schlüsselterminen begegnen, nämlich Wiederkehr, Abwandlung (oder Variation) und Gegensatz (oder Kontrast) [4].

Mit Bezug auf die „Transitorität“ der Zeit, die fortfließt und nicht einzustellen weder zurückzubringen ist, ist die erwähnte Bedeutung der genauen Deutlichkeit („Distinktheit“) der Identität und Nicht-Identität in der Musik äußerst anspruchsvoll. Während in den räumlich-visuellen Kunstarten die „Identität“ synchron präsentiert und demzufolge unbegrenzt kontrollierbar wird, in der Musik als Zeitkunst ist sie allein nur durch die *Wiederholung* präsentierbar und vernehmbar. Von da aus wird die Wiederholung zum unabweisbaren Vorgang jedes zentrisch hierarchisierten Musikformprozesses.

Einer ebenso klarer „Distinktheit“ bedarf allerdings auch der Gegenpol der „Nicht-Identität“, der Verschiedenheit, der notwendigerweise höchst „kontrastvoll“ sein muß, um dem Hörer die in der Zeit abfließende Erscheinung genügend prägnant ins Gedächtnis einprägen zu können. Von da aus wird wieder auch der „Kontrast“ zum unabsetzbaren Bestandteil der technischen Ausrüstung der musikalischen Formgestaltung.

Von der zeitlichen Natur des Ausdrucksmaterials der Musik aus, ist auch die Unentbehrlichkeit

der *Variationstechnik* wohl abzuleiten. Die Periodizität als tektonisches Korrelat der zentrischen Hierarchisierung der musikalischen Formen stützt sich auf die Symmetrie als eine der wesentlichen Eigenschaften der räumlich visuellen Phänomene. Es handelt sich um eine Entlehnung aus anderem sensorischen Milieu, die in der Gehörssphäre einer Modifikation nicht ausweichen kann. Eine und dieselbe Gehörserscheinung verbraucht beim ersten Ertönen psychologisch relativ mehr Zeit als bei ihrer Wiederholung. Daraus ergibt sich, daß ein und derselbe *physikalische* Zeitabschnitt der wiederholten Erscheinung *musikpsychologisch* disproportional ist (er scheint länger zu sein) und im Gegenteil ein kürzeres *physikalisches* Zeitintervall des wiederholten Segments *musikalisch* proportional erscheint. Die Unifizierung der beiden Proportionen der physikalischen und musikalischen Zeit (z. B. die gleiche Anzahl der wiederholten Takte in einem ausgeglichenen Tempo) erfordert dementsprechende Abwandlung (Variierung) des wiederholten Segments, wenn es heißt, eine musikpsychologisch überzeugende Proportion zu schaffen. Darin stecken die tieferen anthropologischen Wurzeln der Abwandlung oder Variation als ein unausbleibliches Formgestaltungs-Prinzip in der Musik.

Die Spezifität der musikalischen Form als Zeichenstruktur hat allerdings noch andere Wurzeln. Das Material der bildenden Künste ist der Natur oder der materiellen Produktionstätigkeit der Menschen entnommen (Stein, Farben, Kunststoff u.ä.). Das Material der Poesie und Belletrie ist die Sprache, also ein rein artifizielles Produkt der Menschheit. Der Ton als Sonderfall des natürlichen Klanges nimmt eine Mittelstelle zwischen Natur- und Menschheitsprodukt ein. Dem entstammt die Tatsache, daß die Gesetzmäßigkeit der musikalischen Form sowohl gesellschaftsgeschichtlich als eine Art ästhetische Norm wie auch akustisch und anthropologisch vorbedeutet erscheint. Das inspirierte den tschechischen Musiktheoretiker und Ästhetiker Jaroslav Volek zu der Annahme, daß man zwischen den anthropologisch vorausgesetzten *musikalischen Bindungen* und den sozialhistorisch bedingten *Kompositionskomponenten* der musikalischen Form unterscheiden muß [5].

Unter dem Begriff der musikalischen Bindung versteht Volek die psychologische Aneignung (oder „Kolonisierung“) der akustischen Elemente des Klangmaterials unter einer semantisch wohl bestimmten Hierarchisierungsstrategie. Zur Verfügung stehen die anthropologisch distinkten Eigenschaften des Klanges nämlich die sg. Tonhöhe und die horizontale Fixierung der Töne im realen Zeitablauf, sowie die nicht distinkten Töne der Klangfarbe, des vertikalen Zusammenklangs der Töne im fiktiven Tonraum und die nicht zu scharf distinkte Lautstärke der Klänge. Das psychologische Dispositionsuniversum der im Laufe der Zeit sich konstituierenden musikalischen Bindungen bildet die anthropologisch unausbleibliche Vorbedeutung der nachfolgenden sozialhistorischen Emanzipation der entsprechenden *Kompositionskomponenten* der musikalischen Form (die Melodie, die Rhythmik, die Akkordik, die Polyphonie, die Harmonie, die Faktur /Tonsatztechnik/, die Sonoristik usw.).

Die Grenze zwischen dem, was für uns im Klangbereich distinkt und was nicht distinkt ist, Phänomene wie Konsonanz und Dissonanz, Helligkeit, Höhe, Größe, Gewicht, Dichte, Tonigkeit, Vokalität, Tonverwandtschaft usw. sind *anthropologische Konstanten*, die man unerlässlich zu beachten hat. Es versteht sich, daß sie in der musikalischen Form *die bloße Voraussetzungs-ebene* darstellen, während die konkreten Formen der Musik-Präsentation als *sozialhistorisch bedingte Normen* gestaltet werden. Aber dieses „bloß“ ist bei der wissenschaftlichen Analyse weder zu unterschätzen noch zu umgehen.

Nur ein Beispiel: *die anthropologische Konstante jedweder Hierarchisierung*. Hierarchisieren kann man keine Menge der ganz gleichen sowie der ganz ungleichen Elemente, sondern nur eine Menge der teilweise gleichen und teilweise ungleichen Elemente, und zwar im Prinzip auf zweierlei Art und Weise:

1. In dem entsprechenden Ganzen ist ein bestimmtes Element den übrigen Elementen übergeordnet, die daher in einem Verhältnis der Abhängigkeit oder Funktion zu ihm treten. (Man spricht von der *zentrischen* Hierarchisierung).
2. Keines der Elemente wird den übrigen übergeordnet, aber alle Elemente sind in ihren gegenseitigen Beziehungen so organisiert, daß der Platz eines jeden Elementes vom Gesichtspunkt des Ganzen aus genau bestimmt ist und nicht mit dem Platz eines anderen Elementes vertauscht werden kann. Die Hierarchie wird hier nicht durch das Zentrum, sondern durch das Ganze als durch ein organisiertes System bestimmt. (Man spricht von der *Distanz-*Hierarchisierung) [6].

Es mag kein Zufall sein, daß in dem gründlichen Individualisierungsprozeß der neuzeitlichen Psychologie Europas der Nachrenaissancezeit die zentrische Hierarchisierung der Musiksprache eine ausschlaggebende Oberhand gewonnen hat. Es konstituierte sich eine *musikalische Bindung zweiter Stufe*, nämlich die Synthese der horizontalen melodischen Bindung der Töne im Zeitablauf und der vertikal akkordischen Bindung der Töne im Zusammenklang, was die fortschreitende Emanzipierung der tonalfunktionalen Harmonie als einer neuen Kompositionskomponente zur Folge hatte und die komplexe zentrische Hierarchisierung der musikalischen Form ermöglichte.

Demgegenüber war die vorige Zeit der Gregorianik und der vokalen Polyphonie auf der Distanz-Hierarchie gegründet, was dem ästhetischen (oder vielmehr geistlich religiösen) Ideal der „diversitas“ (oder des die Ewigkeit sinnbildenden Klangstroms) entsprach und von Bessler als „Prosastil“ treffig bezeichnet wurde. Es ging um das demütige Vernehmen der objektiven Geistlichkeit, wogegen es sich in der Nachrenaissancezeit schon um das sinnlich-menschliche Hören des homozentrisch emanzipierten Individuums handelte.

Aus den angeführten Gründen (und aus den noch weiter anzuführenden, die wie leider aus Zeitmangel vermissen müssen), bin ich der Meinung, daß dem Verhältnis der anthropologischen Konstanten und der ästhetischen Normen bisher die gebührende Aufmerksamkeit nicht gewidmet wurde. Und ich bin auch der Meinung, daß die Problematik der musikalischen Form als ein integrierendes Forschungsgebiet für die systemische und historische Musikwissenschaft und Musikästhetik anzusehen ist.

Anmerkungen

[1] Vgl. J. Jiránek, Die Musiksemiotik als ein interdisziplinäres Forschungsgebiet der Musikästhetik und der systematischen und historischen Musikwissenschaft, in: *Interdisciplinary Studies in Musicology*, hg. Von M. Jablonski und J. Steszewski, Poznan 1997, 51-57.

[2] Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde, Leipzig und Rudolstadt 1782-1793, Reprint Hildesheim 1964

[3] Vorher, in der Zeit der Figurenlehre (J. Burmeister, *Musica poetica*, 1606), aber noch bei J. Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739) wird die musikalische Form von den syntaktischen Regeln der Rhetorik her betrachtet.

[4] Logisch präziser als Wiederholung-Kontrast wäre die Antinomie Identität - Nicht Identität, wie darauf J. Volek aufmerksam machte: *K problematice základo hudebni tektoniky* (Zur Problematik der Grundlagen der Musiktechnik), *Hudebni veda*, 24, 1987, Nr. 3

[5] Vgl. J. Volek, *Novodobé harmonické systémy* (Neuzeitliche Systeme der Harmonik), Praha 1961, 71ff, 180ff.

[6] Vgl. K. Risinger, *Hierarchie hudebních celku* (Die Hierarchisierung der musikalischen Einheiten), Praha 1969.