

# Historische Musikwissenschaft

Grundlagen und Perspektiven

Michele Calella  
Nikolaus Urbanek  
(Hrsg.)

J.B.METZLER



**J.B.METZLER**

Michele Calella und Nikolaus Urbanek (Hrsg.)

# **Historische Musikwissenschaft**

Grundlagen und Perspektiven

Verlag J. B. Metzler  
Stuttgart · Weimar

mit freundlicher Unterstützung der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien  
und des Vereins der Freunde des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-02462-6

ISBN 978-3-476-05348-0 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-476-05348-0

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2013 Springer-Verlag GmbH Deutschland

Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung  
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2013

[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)

[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	IX
<b>Grundlagen</b> .....	1
Was ist Musik? Eine interkulturelle Perspektive ( <i>Christian Kaden</i> ) .....	3
Warum schreibt man über Musik? ( <i>Max Haas</i> ) .....	26
Historisch/systematisch/ethnologisch: die (Un-)Ordnung der musikalischen Wissenschaft gestern und heute ( <i>Barbara Boisits</i> ) .....	35
Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft? ( <i>Tobias Janz</i> ) .....	56
Das Neue von gestern und was übrig bleibt: <i>New Musicologies</i> ( <i>Michele Calella</i> ) .....	82
<b>Disziplinierungen</b> .....	111
Zur Kritik der musiksoziologischen Vernunft ( <i>Ferdinand Zehentreiter</i> ) .....	113
Musikwissenschaft und Musiktheorie ( <i>Jan Philipp Sprick</i> ) .....	130
Was ist eine musikphilologische Frage? ( <i>Nikolaus Urbanek</i> ) .....	147
Musikalische Interpretation und Interpretationsgeschichte ( <i>Hans-Joachim Hinrichsen</i> ) .....	184
Theodor W. Adorno und die Frage nach der musikalischen Zeit. Ein Nervenzentrum kritischer Musikästhetik ( <i>Richard Klein</i> ) .....	201

<b>Herausforderungen</b> .....	219
Historische Musikwissenschaft: Krisenprofil und Perspektiven ( <i>Hans Neuhoff</i> ) .....	221
Vom Ende der Musikgeschichte, oder: Die Alten Meister im Supermarkt der Kulturen ( <i>Karol Berger</i> ) .....	245
Unfeine Unterschiede: Musikkultur(en) und Musikwissenschaft ( <i>Frank Hentschel</i> ) .....	255
Die Kulturwissenschaften als Herausforderung für die Musikwissenschaft – und was sich daraus für die Historische Musikwissenschaft ergibt ( <i>Melanie Unseld</i> ) .....	266
Musik und Subjektivität ( <i>Melanie Wald-Fuhrmann</i> ) .....	289
Das Selbst und das Andere in Musiktheorie und Musikwissenschaft ( <i>Marie-Agnes Dittrich</i> ) .....	307
Musik und kollektive Identitäten ( <i>Federico Celestini</i> ) .....	318
<b>Perspektiven</b> .....	339
Werk – Performanz – Konsum: Der musikalische Werk-Diskurs ( <i>Reinhard Strohm</i> ) .....	341
Gedächtniskunst und Kompositionsprozess in der Renaissance ( <i>Anna Maria Busse Berger</i> ) .....	356
Musik und Narrativität ( <i>Birgit Lodes</i> ) .....	367
Text versus Performance – zu einem Dualismus der Musikgeschichtsschreibung ( <i>Camilla Bork</i> ) .....	383
Das Bildliche der Musik: Gedanken zum <i>iconic turn</i> ( <i>Matteo Nanni</i> ) .....	402
Das Mediale und das Musikalische ( <i>K. Ludwig Pfeiffer</i> ) .....	429

<b>Anhang</b> .....	441
Abbildungsverzeichnis .....	443
Autorinnen und Autoren .....	446
Personenregister .....	453

## Vorwort

Das stillschweigende Einverständnis, Historische Musikwissenschaft als historiographisch orientierte Erforschung der westlichen Kunstmusik aufzufassen, ist brüchig geworden. Bot die Dreiteilung des Faches in eine Historische, Vergleichende und Systematische Musikwissenschaft als traditionsreiches Spezifikum des deutschsprachigen Raumes lange Zeit ein durchaus Stabilität garantierendes epistemologisches Fundament, das eine definitivische Abgrenzung unterschiedlicher Forschungsgebiete erlaubte, so wurde in allen ›Teildisziplinen‹ und sämtlichen ›Teilbereichen‹ der Musikwissenschaft in den letzten Jahren eine Verschiebung der Interessen sowie eine Überschneidung der Forschungsschwerpunkte und -ansätze spürbar, die eine eindeutige Definition der Gegenstandsbereiche und eine klare Abgrenzung der theoretischen Modelle vor nicht geringe Herausforderungen stellt. Keineswegs kann es heute noch als ausgemacht gelten, dass Ethnomusikologie bzw. Musikethnologie (wie die Vergleichende Musikwissenschaft heute genannt wird) als sozial-anthropologisch ausgerichtete Untersuchung außereuropäischer Musikpraktiken und europäischer Formen nicht-schriftlicher Musik, Systematische Musikwissenschaft als naturwissenschaftlich orientierte und mit empirischen Methoden fundierte Grundlagenforschung diverser Klang- und Musikphänomene und Historische Musikwissenschaft sauber voneinander zu trennen wären. Zwar unterscheidet sich die Historische Musikwissenschaft zum einen durch ihre diachrone Perspektive von dem synchronen Zugang der Systematischen Musikwissenschaft (sowie von deren Modell- und Leitdisziplinen Psychologie, Biologie, Physik und Neurologie), in der Privilegierung schriftlicher Musikkulturen zum anderen von dem Schwerpunkt der Erforschung oraler Musiktraditionen in der Ethnomusikologie; die Grenzen dieser ohnehin nicht sonderlich stabilen Gebietskonstellation erscheinen aber insofern als fließend, als die im Rahmen postkolonialistischer Debatten erfolgte Relativierung traditioneller westlicher Kunstkonzepte wie auch die in der Wissenschaftssoziologie laut gewordene Skepsis gegenüber der (post)modernen Spaltung zwischen Natur und Kultur eine Umschichtung disziplinärer Prioritäten und Modelle zusehends notwendig werden lassen.

Primäres Ziel des vorliegenden Bandes ist es, kritische Impulse zu liefern, um die Anschlussfähigkeit der Historischen Musikwissenschaft an aktuelle Debatten der Geistes-, Kunst- und Kulturwissenschaften zu überprüfen und sie dergestalt als akademische Disziplin im Rahmen einer zeitgemäßen Diskussion über ihren ›Umfang‹, ihre ›Methoden‹ und ihre ›Ziele‹ neu zu verorten. Partiiell zutreffend mag der Vorwurf zwar sein, die Musikwissenschaft kultiviere ein gewisses Desinteresse an theoretisch-philosophischen Fragestellungen, keineswegs aber trifft das Pauschalurteil zu, eine epistemologische Grundlagendebatte innerhalb der Musikwissenschaft habe nie stattgefunden. Von Guido Adler und Hugo Riemann bis zur *New Musicology* sowie dem seit den späten Neunzigerjahren sich zusehends durchsetzenden interdisziplinären Dialog der ›Kulturwissenschaften‹ und deren vielfältigen ›turns‹ hat die Geschichte der Musikwissenschaft neben den fachkonstituierenden Traditionen der philologischen Quellenerschließung, der empirisch-experimentellen Forschung und der ethnologischen Feldforschung stets entscheidende Momente der selbstreflexiven Methodendiskussion gezeitigt. Insbesondere in den letzten Jahren war zu bemerken, dass sich die theoretische Debatte über die disziplinäre Verortung der Historischen Musikwissenschaft einer nicht unbeträchtlichen Konjunktur erfreut.

Seine Grundlage findet der vorliegende Band in einer Ringvorlesung, die im vergangenen Studienjahr am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien unter dem Titel *Musik – Kultur – Wissenschaft* veranstaltet wurde. Diese Ringvorlesung hatte das Ziel, die immer deutlicher wer-



denden Impulse zu bündeln und eine an der spezifischen, historisch gewachsenen Situation der kontinentaleuropäischen Musikwissenschaft orientierte Diskussion zeitgemäßer Perspektiven auf alte und neue theoretische und musikalische Herausforderungen zu ermöglichen. Das Wintersemester war allgemeinen Fragen gewidmet, die insbesondere die Stimme der Musikwissenschaft im Konzert der akademischen Disziplinen, die Rolle der Musik innerhalb der Kultur und die spezifische Relevanz der Musik in Zusammenhang mit der Konstruktion kultureller Identität(en) betrafen. Im Sommersemester rückten sodann unterschiedliche Formen der Interpretation von Musik ins Zentrum, um dergestalt Trennendes und Gemeinsames musiktheoretischer, musikhistorischer, musiksoziologischer, musikästhetischer, philologischer und kulturwissenschaftlicher Zugänge zu musikalischen Phänomenen in den Blick zu nehmen.

Entstanden ist dieses Projekt aus der Freude an der kritischen Debatte. Wurde bereits die Ringvorlesung als offener Diskurs aufgefasst, in dem in wöchentlicher Folge heterogene, oft miteinander gar nicht kompatible Zugänge zu Inhalten und Methoden der Musikwissenschaft präsentiert und diskutiert wurden, dokumentiert der nunmehr vorgelegte Band die sich daraus ergebende, mitunter dissonante Polyphonie auf noch auffälliger Weise. Nicht nur verfolgen die Autorinnen und Autoren keine einheitliche Linie, sondern vertreten durchaus gegensätzliche Meinungen und stehen bisweilen in kritischem Spannungsverhältnis zueinander: Insbesondere die Diskussion um die Privilegierung der Kunstmusik bzw. des musikalischen Kunstwerks als zentralem Gegenstand des Fachs bietet nach wie vor erheblichen Zündstoff. Vor diesem Hintergrund nimmt der Band – trotz des in einigen Beiträgen unternommenen Versuchs, die traditionellen Fachgrenzen zu überschreiten, um insbesondere in den noch nicht kartographierten Grenzgebieten nach neuen Möglichkeiten zu suchen – nicht für sich in Anspruch, eine gänzlich »neue« Musikwissenschaft zu proklamieren und sich durch eine dezidierte Positionsbestimmung von einer vermeintlichen »alten« zu verabschieden, sondern versteht sich als Forum einer Diskussion über das Fach selbst, die in den letzten Jahren selten in einem vergleichbar umfassenden Rahmen und mit einem so breiten Meinungsspektrum geführt werden konnte.

Der Schwerpunkt der einzelnen Beiträge liegt im Gebiet der Historischen Musikwissenschaft, die als Forschungsbereich mit breiten und oft unscharfen Rändern aufgefasst wird, in dessen Zentrum jegliche Form von Musik in ihrer historisch-kulturellen Dimension steht. Dass der vorliegende Band hierbei jedoch weder als »Einführung in die Historische Musikwissenschaft« konzipiert wurde, noch als umfassendes »Handbuch« gedacht ist, kann nicht zuletzt an den fraglos fehlenden Themen beobachtet werden: Der Band beinhaltet keine Beiträge, die sich beispielsweise der Problematik der musikalischen Gattungen, Epochen und Stile, der Musiktheaterforschung, der Position der Musik in den neuen Medien, der Beziehungen zwischen Historischer Musikwissenschaft und den empirischen Ausrichtungen der systematischen Musikwissenschaft, oder der Frage der Historizität außereuropäischer Kulturen widmen. Auch konnten vier Vorträge der Ringvorlesung bedauerlicherweise nicht für die Druckfassung fertig gestellt werden: Es fehlen Überlegungen zur Populärmusikforschung, zur musikalischen Semiotik, zur musikalischen Analyse und zum Thema »Musikwissenschaft als Herausforderung für die Kulturwissenschaft«.

Dennoch hoffen wir, dass der Band als kritische Anregung zur Auseinandersetzung mit musikalischen Phänomenen und als Orientierungsüberblick über die Grundlagen und Probleme musikgeschichtlicher Forschung einen Beitrag zur theoretischen Fachdiskussion leisten kann. Möchte man den roten Faden der vier thematischen Gruppen (»Grundlagen«, »Disziplinierungen«, »Herausforderungen«, »Perspektiven«) verfolgen, so finden die Leserinnen und Leser unter »Grundlagen« diejenigen Beiträge, die sich mit dem Gegenstand des Fachs sowie mit dessen allgemeinen theoretischen Voraussetzungen beschäftigen, unter »Disziplinierungen« hingegen kritische Erörterungen einzelner Felder bzw. Grenzgebiete musikwissenschaftlicher Praxis, unter »Herausforderungen« unterschiedliche Reaktionen auf die kulturellen sowie kulturtheoretischen Entwicklun-

gen und Tendenzen der letzten Jahrzehnte, unter »Perspektiven« dagegen Texte, die versuchen, die Folgen einiger der so genannten ›turns‹ in ihren praktischen musikwissenschaftlichen Konsequenzen zu diskutieren und erproben.

Dieser Band konnte allein aufgrund der engagierten Mitwirkung seiner Autorinnen und Autoren realisiert werden; ihnen für die wunderbare Zusammenarbeit und den spannenden wissenschaftlichen Austausch zu danken ist uns als Herausgebern ein großes Bedürfnis. Carolin Ratzinger danken wir sehr herzlich für ihre unermüdliche Hilfe bei der Organisation der Ringvorlesung sowie für die Sorgfalt und Kompetenz, mit der sie uns bei der Textüberprüfung, der formalen Gestaltung und der Vereinheitlichung der Manuskripte geholfen hat. Rainer Schwob und Jonas Pfohl danken wir für die Erarbeitung des Registers und Melanie Strumbl für die Übersetzung des Textes von Karol Berger. Den Teilnehmerinnen und Teilnehmern an den Ringvorlesungen und den begleitenden Konversatorien, die sich im Laufe der beiden Semester zu intensiven Diskussionswerkstätten entwickeln konnten, in deren Rahmen die Vorlesungen mit den Vortragenden gemeinsam diskutiert werden konnten, sind wir für zahlreiche Anregungen und kritische Anmerkungen zu Dank verpflichtet. Des Weiteren danken wir den Archiven und Verlagen, die uns freundlicherweise Abdruckgenehmigungen für die verwendeten Notenbeispiele und Abbildungen erteilt haben.

Die Drucklegung des vorliegenden Buches wurde von der Universität Wien und dem Verein der Freunde des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Wien finanziell unterstützt. Oliver Schütze und den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern vom Verlag J. B. Metzler danken wir schließlich für die vielfältige Unterstützung und für die verlegerische Betreuung des Bandes.

Wien, im Februar 2013

Michele Calella  
Nikolaus Urbanek

# Grundlagen

# Was ist Musik? Eine interkulturelle Perspektive

Christian Kaden

## 1. Ungesicherte Grundlagen

Die Frage, die das Thema impliziert, ist unerträglich oft gestellt und öfter noch beantwortet worden. Jedes Wörterbuch oder Lexikon kann Auskunft geben: Musik sei eine Kunst der Klänge und des Klingens, des geordneten Schalls, rhythmisch reguliert, vor allem jedoch organisiert in festen, stabilen Tonhöhen (andernfalls fielen unter den Begriff auch die skandierter Rede oder die zyklischen Geräusche im Programmdurchlauf einer Waschmaschine). Das Sprichwort weiß, dass der Ton die Musik mache. Und selbst die Großen Gelehrten, Carl Dahlhaus z. B. und Hans Heinrich Eggebrecht in dem Taschenbuch *Was ist Musik?*, das der Heinrichshofen Verlag im Jahre 1985 auf den Markt brachte, fallen grosso modo in den Chorus ein. Dahlhaus sieht als verbindendes Moment zumindest des abendländischen Musizierens die geistige Fixiertheit auf Tonsysteme.<sup>1</sup> Eggebrecht platziert Musik in einer dialektisch-hegelianischen Hängematte, die nach Belieben in die eine oder andere Richtung schwingt: zwischen den Halterungspunkten von Emotion und rationaler Mathesis.<sup>2</sup>

Was soll ich dem hinzufügen? Irgendwie treffen die Aussagen zu für unsere, die europäische Musikgeschichte. Und lediglich auf den ›Rest der Welt‹, um einmal der zynischen Vernunft das Wort zu geben, passen sie schlecht. Dieses Problem könnte indes, Zynismus zugespitzt, mit dem Siegeszug westlichen Fortschritts in Asien, Afrika, Lateinamerika bald sich erledigen.

Kehren wir zurück zu ernsthaften Überlegungen. Sobald wir den Blickhorizont auf non-europäische Kulturen ausweiten, werden die Lexikon-Definitionen null und nichtig. Gewiss: Auch tibetische Mönche singen in ihren Zeremonien, unseren Opernstars gleich, lauthals und mit voller Stimme. Aber deren extreme Tieflage, die kein schwarzer Bass aus Berlin oder Wien je zuwege brächte, mag uns befremden. Und selbst wenn die Lamas hin und wieder fixierte Tonstufen ansteuern: Eine durchweg gefestigte Diastematie zählt als banal und niederrangig. Geheiligt, zudem ungleich schwieriger zu erzeugen, sind fließende Tonkonturen, Ton-Züge. Man nennt sie *dbyangs*.<sup>3</sup> *Dbyangs* kann zugleich auf Instrumenten hervorgebracht werden: allem voran auf dem großen Becken *rolmo* und den riesigen, alphornähnlichen Tuben, den *dungchen*. Um deren Spiel zu erlernen, braucht man ganze Jahre. Das Ergebnis – unkundige Touristen würden es als Scheppern, Jaulen und Heulen einordnen – ist Große Kunst und Zeugnis großen Könnens. Terry Ellingson, der der Sichtweise der Tibeter besonders nahe rückte, deutet *dbyangs* als ein »Mandala of sound«, in dem das Fragile und Verschwimmende, das Vergehen allen Seins sich bekunde.<sup>4</sup> Die Differenz zwischen borniert-touristischer Außen-Evaluation und kulturellen Eigenbildern könnte intensiver nicht ausfallen. »Unsere« Musik und die tibetische sind, unter den bislang behandelten Aspekten, inkompatibel.

Natürlich bildet die Kultur im Hinterland des Himalaya keine Ausnahme. Für die großen ostasiatischen Wölbrettzithern: in China die *Qin*,<sup>5</sup> in Japan das *Koto*,<sup>6</sup> in Korea das *Komungo* oder das

1 Dahlhaus, »Gibt es ›die‹ Musik?«, in: Dahlhaus/Eggebrecht, *Was ist Musik?*, S. 13.

2 Eggebrecht, »Musikbegriff und europäische Tradition«, in: Dahlhaus/Eggebrecht, *Was ist Musik?*, S. 38.

3 Ellingson, *The Mandala of Sound. Concepts and Sound Structures in Tibetan Ritual Music*, S. 470.

4 Ellingson, *The Mandala of Sound. Concepts and Sound Structures in Tibetan Ritual Music*, passim.

5 Graf, *Die chinesische Zither qin – Instrument der Gebildeten*.

6 Guignard, Art. »Koto«, Sp. 761 ff.

*Gayagum*,<sup>7</sup> bezeichnet allemal der *Weg zu einer Tonstufe hin*, ihr Abschattieren das Ziel der Musikübung, weniger das Erreichen des normierten Tonorts selber. Spontan in die Arme schlossen mich Kollegen aus Seoul, als ich zugab, koreanische Musik könne man eben nicht auf dem Klavier spielen. »Exactly«, war die emphatische Erwiderung.

Noch einmal: Was markiert wurde, sind keine marginalen Unterschiede. Es handelt sich um Wahlentscheidungen von radikaler Trennschärfe, die – für die jeweilige Dimension – den Kern der jeweiligen Sache treffen. Aristoxenos von Tarent, auf den man gemeinhin die europäischen Basiskategorien der Musik: den Ton (*phthongos*), die definierte Tonhöhe (*tasis*) und die Stimme (*phoné*) zurückleitet,<sup>8</sup> hatte *musiké* ausdrücklich zur Artikulationsform des *Diskreten* ernannt, zum Paradigma des qualitativ Abgestuften – und ausdrücklich nicht des Kontinuierlichen. Letzteres wies er der Verbalsprache und dem Sprechen zu.<sup>9</sup> Asiatische Konzepte kehren dieses Verhältnis in gewissem Sinne um. Genauer: die Distinktion ›diskret – kontinuierlich‹ ist ihnen für die Unterscheidung von Musik und Sprache schlankweg unerheblich.

Ähnliches gilt für das Phänomen der Tonverwandtschaft, nein: der *Tonverwandtschaften*. Vertraut ist uns das durch Hermann von Helmholtz und Hugo Riemann begründete *Prinzip des Konsonantischen*. Töne (die an und für sich komplexe Klänge, mit einem je eigenen Spektrum darstellen) harmonisieren ihm zufolge dann gut miteinander, wenn ihre Obertonstrukturen sich schablonenartig ineinander schieben (Abb. 1). In einem solchen Fall entstehen, speziell unter den niederen Partialtönen, keine Rauigkeiten, keine Schwebungen.<sup>10</sup>

Die Teiltöne des einen Tons bekräftigen die Teiltöne des anderen. Und je ähnlicher die Spektren, je höher ihr Sonanzgrad, desto intensiver, wie neuere psychologische Forschungen bestätigen, die Konsonanz-Empfindung. Identische Spektren, die zum Einklang führen, nehmen den obersten Platz ein in der Rangordnung. Es folgen im Gänsemarsch: die Oktave, die Quinte, die Quarte und die Terz. Konsonanz ruht auf dem Fundament der Naturtonreihe. Schon die Pythagoreer brachten das auf den Begriff: durch ein System multipler Proportionen ( $2$  hoch  $n$ ) und superpartikularer Verhältnisse ( $n+1/n$ : d. h.  $4$  zu  $3$ ,  $5$  zu  $4$ ,  $6$  zu  $5$  etc.). In der Tetraktys  $1: 2: 3: 4$  schließlich erblickten sie die Weltformel.<sup>11</sup>

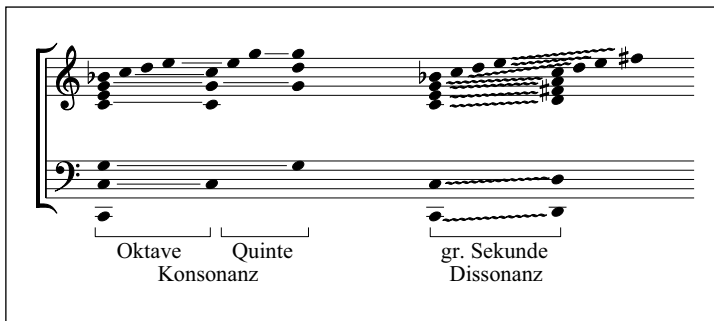


Abb. 1:  
Konsonante und  
dissonante Spektren

7 *Unforgettable Performances. A Selection of Korean Traditional Music*, vol. 4, The National Center for Korean Traditional Performing Arts, Seoul 2002, tape 1.

8 Riethmüller, »Musik zwischen Hellenismus und Spätantike«, in: Riethmüller/Zaminer (Hg.), *Musik des Altertums*, S. 268 ff.

9 Aristoxenos, *Elementa harmonica*, 1, S. 8 f.; vgl. Barker, »Aristoxenos«, in: Barker (Hg.), *Greek Musical Writings*, Bd. 2, S. 119 ff.; Kaden, Art. »Musik«, S. 265.

10 Eberlein, »Konsonanz«, S. 478 ff.

11 Münxelhaus, *Pythagoras musicus*, S. 22 ff.; Kaden, Art. »Musik«, S. 261.

Entgegen Theodor W. Adornos wortgewaltigen Einwendungen scheint es durchaus also ein Naturrecht in der Musik zu geben. *Nur ist es*, soweit beschrieben, *nicht das einzige*. Carl Stumpf und Erich Moritz von Hornbostel verwiesen neben dem Konsonanzprinzip auf das nicht minder elementare Phänomen des *Distantischen*.<sup>12</sup> Während ersteres von spektralen *Gemeinsamkeiten* getragen wird, von Übereinstimmungen, geht letzteres von *Abweichungen* aus, auch wenn sie sehr klein sein mögen. Sekundklänge, Mikrointervalle, wenn nicht eben Schwebungen selbst erfüllen diese Anforderungen. Entsprechend bildete sich eine distantische Mehrstimmigkeit heraus; meist wird sie als Schwebungsdiaphonie bezeichnet.<sup>13</sup> In der Musikforschung hat man ihre Untersuchung, abgesehen von bedeutenden Leistungen einiger Musikethnologen, sträflich vernachlässigt – ebenso wie die Distanzwahrnehmung von Musik per se. Die Neuedition der MGG entschloss sich nicht einmal zur Vergabe einschlägiger Stichworte. Und für Informationen zur Sache genügen ihr einige wenige Absätze.

Dabei lässt sich diaphones Musizieren nicht nur für fremde Länder und Menschen nachweisen, z. B. für verschiedene Pygmäen-*tribes* oder den Stamm der 'aré 'aré auf den Salomoneninseln.<sup>14</sup> Selbst in Europa überlebte es bis zur Gegenwart: in Polyphonien der Albaner, der Serben, der Bulgaren, der Griechen des Epiros. Faszinieren mag denn auch, dass distantisch motivierten Musikern und Hörern die Schwebungsklänge weder als unnormale, unschön noch als dissonant und abstoßend anmuten. Eine Emanzipation der Dissonanz ist in der Diaphonie schlechterdings überflüssig. Urteile, die vor Ort ermittelt wurden – u. a. durch Recherchen von Barbara Krader in mehreren Balkanländern<sup>15</sup> – kreisen um die Kategorien des Heroischen und des Erhabenen. Insoweit besitzen sie ästhetisch positive Wertigkeiten. Rudolf Maria Brandl konnte zudem wahrscheinlich machen, dass hinter dem Distanzprinzip ein pragmatisch zu nutzender physiologischer Mechanismus steckt.<sup>16</sup> Experimente zur perzeptiven Lokalisierung von Klängen referierend, stellte er fest, dass »komplexe Schälle mit steilen Druckflanken« sich sehr gut orten lassen. »Schwebungen ([...] mit kurzen, starken Intensitätsschwankungen und Verdeckungseinflüssen in Relation zur Reizintensität [...]« sind dafür in besonderem Maß geeignet. Bei »harmonisch-konsonante[n] Klänge[n] (mit hohem, eingeschwungen weichem, langsam schwankendem Spektrum)« dagegen falle die Lokalisierung »äußerst schlecht« aus. Dies sei der Grund, warum Orchester- und Choraufstellungen stereophonisch auseinander gezogen würden, während in der Diaphonie die Sänger oder Spieler eng beieinander stünden – was monaurales, gerichtetes Hören begünstige.<sup>17</sup> Der Gegensatz von Konsonantischem und Distantischem wurzelt, *auch*, in der Natur menschlicher Sinne.

Allerdings haben wir Anlass, die beiden Prinzipien darüber hinaus als gesellschaftliche Alternativen aufzufassen. Das eine schafft soziale Bezogenheit über Fernwirkungen, das andere formiert interaktives Miteinander durch unmittelbares Zusammensein im Räumlichen: *Fernraumnähe* und *Nahraumnähe*, um es pointiert auszusagen. Die 'aré 'aré, die erwähnt wurden, haben das verinnerlicht. Nicht nur, dass sie für ihre Mehrstimmigkeit regelrechte Panpfeifensembles (mit bis zu 10 Instrumenten) aufbringen.<sup>18</sup> Die einzelnen »Stimmen« werden von Flötenpaaren, im Abstand von

12 Hornbostel, »Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft«, S. 49; vgl. Abraham/Hornbostel, »Zur Psychologie der Tondistanz«.

13 Messner, *Die Schwebungsdiaphonie in Bistricea*.

14 Zemp, »Aspects of 'Aré 'aré Musical Theory«; Zemp, *Iles Salomon. Ensembles de Flutes de Pan 'Aré 'aré*.

15 Krader, »Slavic Folk Music. Forms of Singing and Self-Identity«.

16 Brandl, »Die »Schwebungsdiaphonie« im Epiros und verwandte Stile im Lichte der Psychoakustik«.

17 Brandl, »Die »Schwebungsdiaphonie« im Epiros und verwandte Stile im Lichte der Psychoakustik«, S. 62.

18 Vgl. Zemp, »Aspects of 'Aré 'aré Musical Theory«; Zemp, *Iles Salomon. Ensembles de Flutes de Pan 'Aré 'aré*.



Abb. 2: Panflöten der 'aré 'aré

Kleinintervallen vorgetragen. Assoziiert wird damit menschliche Komplementarität, in Freundschaft und Liebe, zwischen Mann und Frau, aber auch Partnern gleichen Geschlechts.<sup>19</sup>

Man könnte sich an dieser Stelle ein wenig Marscherleichterung verschaffen – und den problematischen Singular ›die Musik‹ durch den gefälligen Plural von ›Musiken‹ (englisch: ›musics‹)<sup>20</sup> oder die Unterscheidung ›diese[r] oder jene[r] Musik‹<sup>21</sup> auswechseln. Politisch korrekt wäre das unter allen Umständen. Zugleich landeten wir im poststrukturalistischen Paradies, wo alles geht. Genau dies jedoch wurde mit den bisherigen Darlegungen nicht beabsichtigt. Denn die entworfenen Pluralitäten tragen alles andere als das Signum des Beliebigen. Klare *Optionen* wurden angesprochen:

Ton *contra* Tonkontur,  
diskrete Codierung *gegenüber* der kontinuierlichen,  
Konsonanz *versus* Distanz.

Sehr bald werden wir die Opposition ›Klangliches versus Mehr-als-Klangliches‹ hinzufügen.

Auf der Hand liegt, dass die einzelnen Alternativen sich logisch nicht a priori ausschließen: Die avantgardistische Musik des 20. Jh.s zog daraus manchen Nutzen. Aber wo Gegensätze sich historisch als unvereinbar aufstellen, wo das eine präferiert wird und das andere abgewiesen – im Mainstream des Abendlands z. B. das Konsonantische *zulasten* des Distantischen –, dort sind derlei Entscheidungen stets ernst zu nehmen. Ich empfehle daher für den Kultur- und Musikhistoriker die Vorstellung von geschichtlichen Kreuzwegen, Weggabelungen, Entscheidungspunkten. Oder: von Optionsnetzen, wenn nicht Optionsbäumen. Eine spezielle, evolutionistische Philosophie ist

19 Zemp, *Iles Salomon. Ensembles de Flutes de Pan 'Aré 'aré*, Booklet, S. 68 f.

20 Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft*, S. 17; Blaukopf, *Musical Life in a Changing Society*, S. 3.

21 Nettl, »Was ist Musik? Ethnomusikologische Perspektive«, S. 13.

damit nicht verbunden, wohl aber ein heuristisches Modell, das die Fülle der Erscheinungen herausschält aus dem chaotischen Überquer des Denk-Möglichen – und das in den Auswahlen pro oder contra Momente des geschichtlichen Zusammenhangs abbildet. Was Musik sei, oder eine Musik unter anderen, ließe sich dann sagen, sobald man sie in ihrer optionalen Einbettung betrachtete.

## 2. Optionsbäume

Um rasch aus den Höhen der Abstraktion wieder herabzusteigen, sei ein Exempel statuiert, und zwar gerade daran, wie ›unsere eigene‹ Musik sich entfaltet: bei weitem nämlich nicht monokausal, bei weitem nicht monolithisch. In den Blick zu nehmen sind Ausscheidungskämpfe, Konkurrenzen und Parallelführungen von Konzepten, die fallweise divergente ethnisch-soziale Wurzeln haben. Die Geschichte abendländischer Musik lässt sich so ihrerseits als ein interkultureller Prozess deuten. Rasch einigen können wir uns auf die kategoriale Abfolge von *musiké* – *musica* – *Musik*, *music*, *musique*, die gleichwohl (wie sich zeigen wird) *keine Abstammungs-Linie* bildet – auch wenn Carl Dahlhaus ihr das gemeinsame Dach tonsystematischen Denkens zubilligt.<sup>22</sup>

Bereits für die griechische Antike ist offenkundig, dass diese Einheit via Tonsystem eher eine Utopie denn ein unumstößliches Faktum war. Von Hypate, Meson, Triton, den einzelnen Tonstufen, berichten die meisten Denker zwar gleichsinnig. Was hinter den Namen indes, als Weltbild, durchschimmert, ist höchst unterschiedlich. Aristoxenos von Tarent – um erneut ihn aufzurufen – sortierte die Töne nach stufigen *Abständen*. Und zur Urteilsinstanz, zum Maß dessen, was in der *musiké* zu gelten habe, erklärte er den auditiven Sinn, das Ohr, mit seinen Gewohnheiten.<sup>23</sup> *Sonus* und *auditus* bildeten eine Allianz – die noch Johann Mattheson, am Beginn des 18. Jh.s, einleuchtete und für die er kämpferisch, unter dem Pseudonym eines ›*Aristoxenos iunior*‹, sich einsetzte.<sup>24</sup>

Tatsächlich vollzog das Konzept des Aristoxenos, das von Ansichten des Aristoteles inspiriert wurde, den Bruch mit einer Tradition, welcher der Musikphilosoph aus Tarent ursprünglich selbst angehört hatte.<sup>25</sup> Ich meine die pythagoreisch-platonische Überlieferung. Diese rechnete nicht mit Tonabständen (samt den dazugehörigen Prozeduren von Addition und Subtraktion), sondern mit *Tonverhältnissen*, die divisiv oder multiplikativ gewonnen wurden. Und das Gehör war für sie eher akzidentiell als essentiell – was sie nicht hinderte, Proportionen am Monochord einsichtig werden zu lassen, indem man sie anhörte. Den Blick in die Welt eröffnend, Welten erschließend indes erschien die Zahl, der *logos*, die *ratio*, der *numerus*.<sup>26</sup> Der menschliche Sinn konstituierte nicht Ordnungen; er traf auf ideale Vor-Ordnungen; Platons Philosophie hatte das durchdekliniert.<sup>27</sup>

All dies ist geläufig. Gleichwohl muss es zwischen den Pythagoreern und den Aristoxeneern eine Verfeindung gegeben haben, die spätantike Autoren veranlasste, zur Versöhnung aufzurufen. Nikomachos von Gerasa (2. Jh. n. Chr.), der sein Handbuch über *musiké* in den Händen gebildeter Hetären und Aulosbläserinnen wissen wollte, war einer von ihnen. Er stellte Kompromisse her,

22 Dahlhaus, »Gibt es ›die‹ Musik?«, in: Dahlhaus/Eggebrecht, *Was ist Musik?*, S. 13.

23 Aristoxenos, *Elementa*, 2, S. 32 f., 41 ff., 52–55.

24 Art. »Mattheson«, in: *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*, S. 98 f.

25 Barker, Art. »Aristoxenos«, Sp. 928.

26 Vgl. Lohmann, *Musiké und Logos. Aufsätze zur griechischen Philosophie und Musiktheorie*.

27 Siehe *Phaidon*, *Politeia*, *Timaios*, *Nomoi* (10. Buch).



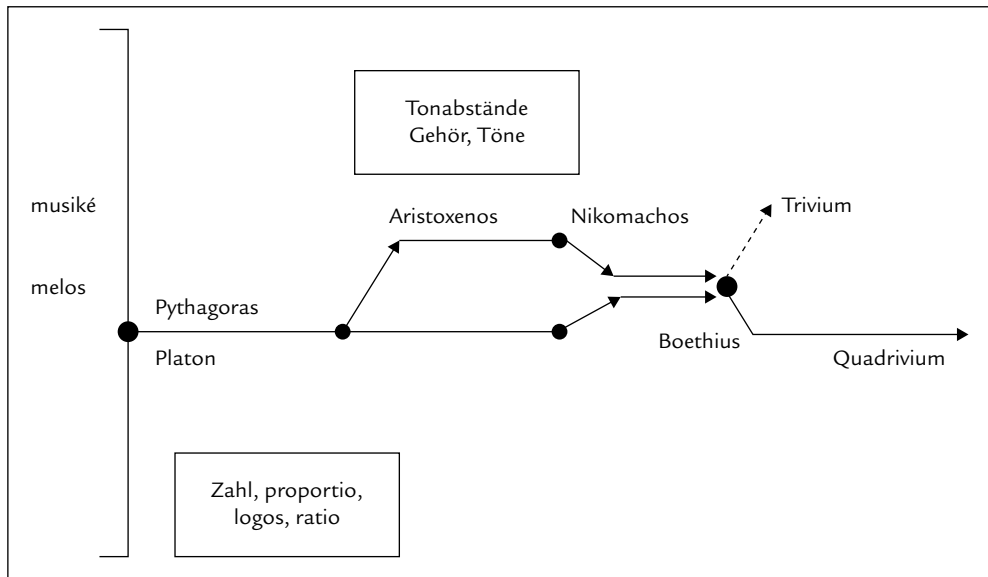


Abb. 3: Pythagoreer und Aristoxeneer

die nur in oberflächlicher Lektüre und kraft rhetorischer Gestikulation bestehen konnten.<sup>28</sup> Der prominenteste Durchwurstler hieß Boethius, der der einen wie der anderen ›Wahrheit‹ zu ihrem Recht verhalf. Einerseits handelte er von unhörbaren *numerus*-Musiken (speziell der *mundana* und der *humana musica*).<sup>29</sup> Daraufhin andererseits wandte er sich exklusiv jener Kunst zu, »... *quae in quibusdam consistere dicitur instrumentis*«. *Instrumentum* aber konnotierte ebenso das Messinstrument, mit dem Proportionen expliziert wurden, wie klanglich-empirische Aktionen: den Gesang, das Kitharaspield, den gehobenen Vortrag von Dichtungen. Selbst *musica instrumentalis* (ein Begriff, den übrigens erst Adelard von Bath im Hochmittelalter aufbrachte)<sup>30</sup> war so ein *Doppeltes: Gemessenes und Sinnliches*.

Was, seit Aristoxenos (Abb. 3), sich von der numerischen Tradition abgespalten hatte und in eigenständiger *sonus*-Überlieferung fortwirkte, koalierte also an der Schwelle zum nachrömischen Mittelalter erneut mit der Zahlenlehre – und prägte dergestalt das quadriviale Studienfach der *musica*. Es war eine zwittrige, eklektisch erzwungene Vereinigung.

Allerdings liegen die Dinge noch komplizierter. Zum einen unterrichtete man *musica* nicht nur im universitären Grundstudium, sondern auch in klösterlichen Gemeinschaften, die sich prioritär dem liturgischen Gesang widmeten. Ganze Traktatgruppen, von der *Musica enchiriadis*<sup>31</sup> über Guidos *Micrologus*<sup>32</sup> bis hin zu Johannes de Garlandias *De mensurabili musica*<sup>33</sup> sind dem Cantus ver-

28 Nikomachos, *Enchiridion* 6. Auf diese Schrift geht einerseits die Legende von der Erfindung der (numerischen) Klangproportionen durch ›Pythagoras in der Schmiede‹ zurück (S. 246). Andererseits tradiert Nikomachos die typisch aristoxenische Ansicht, dass Musik erst dort beginne, wo sie mit dem Ohr wahrnehmbar werde (S. 240).

29 Boethius, *De institutione musica*, I, 2.

30 Pietzsch, *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto*, S. 73.

31 *Musica et Scolica Enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*.

32 Guido von Arezzo, *Micrologus*.

33 Reimer, *Johannes de Garlandia, De mensurabili musica*, (Bd. 1: Edition).

pflichtet, mithin dem sinnlich Fassbaren.<sup>34</sup> Mittelalterliche Musiktheorie befand sich in einem optionalen Konflikt: zwischen *sonus* und *numerus*. Wer das eine dozierte, lehrte nicht notwendig das andere. Zum zweiten gab es Konzepte, die gleichsam auf einer eigenen Dimension, jenseits von Klang und Zahl, sich ansiedelten. *Als solche* wurden sie von der Musikwissenschaft kaum wahrgenommen. Provokant und mit einem Seitenblick auf heutige afrikanische Praktiken stelle ich sie unter den Terminus einer *motionalen musica*. Ihren Ausgang nahm die Tradition in antiken Rhythmuslehren, speziell bei Martianus Capella (um 400 n. Chr.), der für den Umgang mit zeitlichen Gestalten drei Sinneskanäle kannte: den *visus*, den *auditus* und den *tactus*, das Auge, das Gehör und die Tastsinne.<sup>35</sup> Nahezu wörtlich übernommen wurde die Definition in den Musiktraktat des Remigius von Auxerre im 9. Jh.<sup>36</sup> Jean Gerson endlich, am Beginn des 15. Jh.s, integrierte die Formulierung in seine *Tres tractatus de canticis*: unter der Rubrik des *canticum sensuale*, also nicht etwa der Kategorie spekulativer Einbildungen.<sup>37</sup>

Dazu gesellt sich eine parallele Linienführung. Ihr prominentester Akteur war der Heilige Augustinus. Seine Sentenz, *musica sei scientia bene modulandi*<sup>38</sup> ist aller Regel nach unzulänglich übersetzt worden: als die Kunst oder Wissenschaft, »wohl zu singen, zu spielen und zu komponieren«. <sup>39</sup> De facto erfährt das Deponens *modulor, modulari* jedoch erst um 1100 eine entsprechend semantische Einschränkung – und meint bei dem Kirchenvater: geordnet gestalten, sich geordnet bewegen.<sup>40</sup> Die *scientia bene modulandi* erscheint im Originaltext füglich sehr rasch mit der Ergänzung: *ergo movendi*.<sup>41</sup> Unwahrscheinlich, dass Augustinus lediglich physikalisch abstrakte Bewegungen, Schwingungen, platonische Tonstöße, oder gar Bewegungen des Geistes, im Sinn hatte. Denn die zitierten Definitionen werden eingeführt anlässlich der Schilderung mimetischen Verhaltens in der Theaterpraxis. Und unzweifelhaft in der skizzierten Lesart wurde der Säulenheilige von prominenten Nachfolgern angenommen. Roger Bacon, ein Spätscholastiker, entwickelte um 1250 die Idee, dass *musica* sich aus *zwei Teilen* zusammensetze: einem hörbaren und einem sichtbaren.<sup>42</sup> Und er begründete dies mit dem Sachargument, Gestik sei die »Wurzel« der Musik, die *radix musicae* – sowie mit der Referenz auf eine Autorität: *Et Augustinus dicit hoc secundo musicae*.<sup>43</sup> Zugleich wird eine sehr modern anmutende Vision von der Einheit des Sinnlichen entworfen: *ut completa delectatio habeatur, non solum auditus sed visus*.<sup>44</sup> Geht es dabei lediglich um Tanzpraktiken? Dies müsste den Ansatz drastisch verniedlichen. Bacon hebt auf Gesten beim Instrumentalspiel ab, ebenso wie beim Singen, auf Sprünge und Körperwendungen – die die zeitgenössischen *cantores* wohl auch vollführt haben. Nicht umsonst kritisiert das päpstliche Dekret *Docta sanctorum* von Johannes XXII. die mimischen Ausuferungen im Vortrag der *ars nova*-Sänger.<sup>45</sup>

34 Kaden, »...«, »auf daß alle Sinne zugleich sich ergötzten, nicht nur das Gehör, sondern auch das Gesicht.« Wahrnehmungsweisen mittelalterlicher Musik«.

35 Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, 9, S. 968.

36 Remigius von Auxerre, *De musica*, S. 80.

37 Gerson, *Tres tractatus de canticis*, fol. Ff 8v.

38 Augustinus, *De musica*, Kap. 1.

39 Eggebrecht, »Gibt es »die« Musik?«, in: Dahlhaus/Eggebrecht, *Was ist Musik?*, S. 23. Eggebrecht zitiert hier die Musik-Definition aus dem »Musicalischen Lexikon« von Johann Gottfried Walther (Leipzig 1732) – und schließt die Interpretation an, diese sei »ganz unmittelbar orientiert« an der augustinischen Überlieferung.

40 Blumröder, Art. »Modulatio/Modulation«. Eine analog lautende Option bietet Aristides Quintilianus (*De musica*) mit der Formulierung des »*teleion melos*«, das alle Sinne umgreift.

41 Augustinus, *De musica*, Kap. 3.

42 Bacon, *Opus tertium*, Bd. 1, Kap. 59, S. 232.

43 Bacon, *Opus tertium*, Bd. 1, Kap. 59, S. 232.

44 Bacon, *Opus tertium*, Bd. 1, Kap. 59, S. 232.

45 Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare*, S. 156; vgl. Klaper, »Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz« oder belanglose Augenblickseingebung?».

Da nun aber Bacon nicht etwa beiläufig auf die motionale *musica* hindeutet, vielmehr sie – anders als die päpstliche Doktrin – explizit aufwertet: wer nichts von ihr verstünde, so wörtlich, könne nie ein guter Arzt werden,<sup>46</sup> vollzieht er eine retrograde Bewegung: zurück zu Augustinus, ja, wenn man es so sehen will, zurück zur urtümlichen *musiké*. Traditionelle musikwissenschaftliche Narration lautet harmloser: Am Anfang der griechischen Geschichte habe das Zusammensein von Dichtung, Tanz, Gesang und Instrumentenspiel gestanden.<sup>47</sup> Spätestens mit dem Wirken des Aristoteles jedoch (und einer wachsenden Spezialisierung der Musiker) sei diese Einheit zerfallen und auf die einzelnen Sinne aufgeteilt worden.<sup>48</sup> Seither eben verstehe sich Musik als Kunst der Töne. Schluss! Aus! Punkt! Durch den Kasus des Augustinus, und erst recht durch dessen scholastische Spätfolgen, wird diese Erzählung als Geschichtsklitterung entschleierte.

Noch einer weiteren Umorientierung im ausgehenden *Medium Aevum* muss gedacht werden. Sie löste den Widerspruch zwischen *sonus* und *numerus*, scheinbar, auf, indem sie ihn unter neue rhetorische Akzente setzte. Bis ins 13. Jh. wurde die quadriviale *musica*, sofern man ihren Begriff präzisieren sollte, als »*eam esse [scientiam] de numero relato ad sonos*«, kurz: *numerus sonorus* ausgezeichnet.<sup>49</sup> Die Hierarchie war annehmbar für den Platoniker: *numerus* als Subjekt, grammatisch in Bestimmer-Pose, *sonus* attributiv hinzugefügt, als vokabularer Bediensteter. Um 1300 nun, nicht nur im berühmten Traktat des Johannes de Grocheio,<sup>50</sup> sondern auch in der Betitelung von *Curricula*, die die Universitäten anboten,<sup>51</sup> kommt es zu einer sprachlichen Spektral-Verschiebung. Thematisiert wird der *sonus numeratus*, mit dem Klang als dem Eigentlichen. Einmal mehr übrigens impliziert der Rückgriff auf antike Denker, diesmal nicht auf Augustin, sondern auf Aristoteles, eine historisch progressive Komponente: als Erinnerung gleichsam an Zukünftiges. Denn mit der Aristoteles-Rezeption der Hoch- und Spätscholastik ist ein wichtiger Schritt getan zur endgültigen ›Versoundung‹ der Musik – die wir heute uns gar nicht mehr anders denken können.

Auf einen Schlag hin und mit einem Kuhnschen Paradigmenwechsel mochte diese Option zweifelsohne nicht greifen. Boethius wurde infrage gestellt, indes las man ihn fleißig weiter.<sup>52</sup> Und speziell das 16. Jh., in Italien wie in Deutschland, erlebte eine Auferstehung der quadrivialen Musiklehre.<sup>53</sup> Aber in der Wiederbelebung ereigneten sich große Verwandlungen. Andernorts habe ich dargetan, dass die Musikkosmologie dieser Zeit buchstäblich um 180 Grad sich drehte.<sup>54</sup> Nach platonischer Sicht konnte irdische Harmonie lediglich als Abglanz einer überweltlichen Idealität erscheinen. Die Kithara war ein *exemplar*, ein demonstribles Abbild der Weltseele.<sup>55</sup> Im 16. und frühen 17. Jh. wird diese Relation invertiert: von Astronomen und Astrologen, die ihrerseits Pioniere der Naturwissenschaften waren. Namentlich bei Johannes Kepler richtet sich die Weltenharmonie ein nach menschlich-kulturellen Vorgaben.<sup>56</sup> Die Planeten tönen (unhörbar) in Skalen, die mit Mensuralnoten aufgezeichnet werden. Ihr Zusammenklang wird als Akkord modelliert –

46 Bacon, *Opus tertium*, Bd. 1, Kap. 59, S. 232.

47 Zaminer, Art. »griechische Musik«, S. 149.

48 Zaminer, Art. »griechische Musik«, S. 149; vgl. Scholtz, Art. »Musik«, S. 244.

49 Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*, S. 120, 122.

50 Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*, S. 122.

51 Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie*.

52 Bernhard, »Boethius im mittelalterlichen Schulunterricht«, S. 26.

53 Staehelin, »16. Jahrhundert. Theorie und Anschauung der Musik«, S. 90 f.

54 Kaden, »Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musik-Begriffs«, S. 34 ff.

55 Platon, *Timaios*, 35a ff., 47d; zur Verwendung der Vokabel »*exemplar*« siehe Boethius, *De institutione musica*, I, Kap. 29: die tönende Musik wird dort als *caelestis exemplar*, als Ebenbild himmlischer Ordnungen begriffen.

56 Kepler, *Harmonices mundi*, 5. Buch.

obwohl das proportionsgerechte Aufeinandertreffen von *Aphel* und *Perihel*, den ausgezeichneten Positionen der elliptischen Umläufe, so überaus selten geschieht, dass jede Generalisierung sich von vornherein erübrigt.<sup>57</sup> Nicht immerwährende Polyphonie, nach dem Muster des Konsonantischen, herrscht im Kosmos, wie Kepler glauben machen möchte,<sup>58</sup> eher ein andauernd kakophonisches Tönen (wenn es denn tönt). Die Alte Erde endlich, nach des Kopernikus Einsicht ihrerseits beweglich, erzeugt einen ganz und gar menschlichen, populären Sound. Mi-Fa-Mi lautet ihre Melodie, von Kepler formuliert in Solmisationssilben – damit zugleich ihre irdische Semantik: *miseria et fames*, Elend und Unheil, preisgebend.<sup>59</sup> Wohlbermerkt: Das sind ernsthafte Erwägungen, nicht Spinnereien eines Außenseiters. Vollends sichtbar wird dann die Weltverschiebung bei Athanasius Kircher. Auf dem Titelblatt der *Musurgia universalis*<sup>60</sup> ist ein Engelschor abgebildet. Einen Kanon aus 36 *voce*s stimmt er an. Wir kennen den Namen des Komponisten: Romano Micheli oder Michaeli.<sup>61</sup>

Ich breche ab – um mit einer Grafik das Resümee zu ziehen (Abb. 4). Wollen wir begreifen, was ›unsere‹ Musik sei und wie sie es wurde, helfen die Aufhäufung von Merkmalen und deren Destillation zu Allgemeinbegriffen wenig. Die behandelten Termini: *musiké*, *musica*, *Musik/music/musique*, haben attributiv jeweils eine nur kleine Schnittmenge. Und oft scheint es, als sei gerade

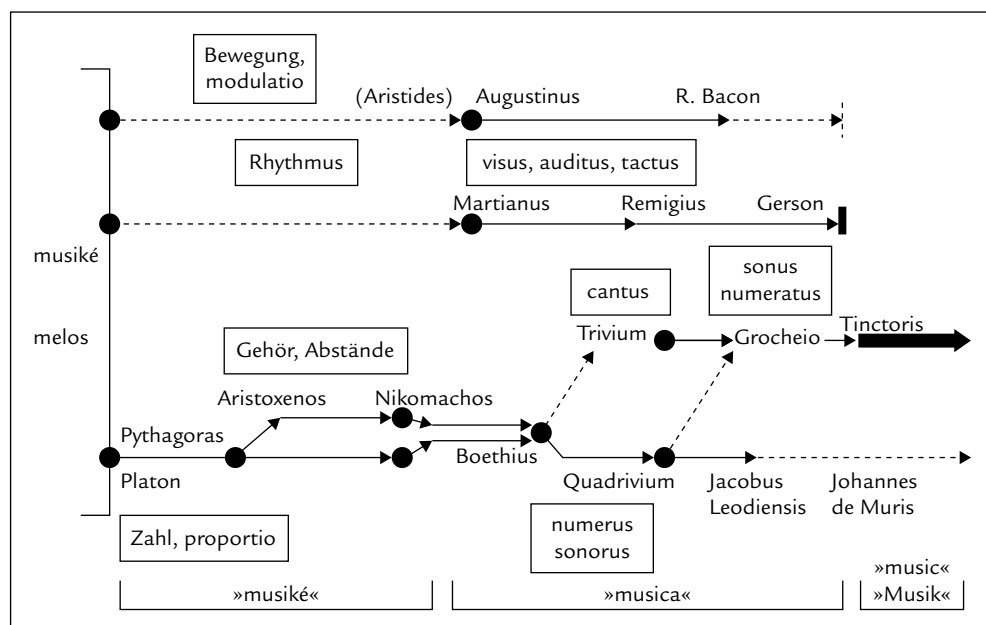


Abb. 4: *musiké* – *musica* – Musik

57 Stephenson, *The Music of the Heavens. Kepler's Harmonic Astronomy*.

58 Kepler, *Harmonices mundi*, 5. Buch, Kap. 7.

59 Kepler, *Harmonices mundi*, 5. Buch, Kap. 6.

60 Kircher, *Musurgia universalis*.

61 Klotz, *Kombinatorik und die Verbindungskünste der Zeichen in der Musik zwischen 1630 und 1780*, S. 21 ff.

diese vom jeweiligen »*native's point of view*«<sup>62</sup> her unerheblich. Unstreitig bleibt jedoch, dass die Konzepte geschichtlich aufeinander Bezug nehmen, um ihre Selbstbehauptung, ihre Dominanz ringen. Abendländische Musik erschließt sich in einem System von Konkurrenzen, Konflikten, Abscheidungen und Abschneidungen. Vielleicht sogar wird sie selbst erst *als System* verständlich.

### 3. Universalien

Vor etwas mehr als 100 Jahren, am 24. März 1905, hielt Erich Moritz von Hornbostel einen Vortrag vor der Ortsgruppe Wien der Internationalen Musikgesellschaft. Der Gegenstand: die »Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft«. Das meiste von dem, was hier pedantisch auseinandergesetzt wurde, ist in jenem, altehrwürdigen Text bereits gegenwärtig. Die »einfache Begriffsbestimmung« der Musik nach »*festen, gesonderten* Tonstufen« sei »nicht ohne Einschränkung« hinzunehmen<sup>63</sup> (Eggebrecht widersprach dem noch 1985).<sup>64</sup> Und das Prinzip der Konsonanz, erst recht das der Akkordharmonik – so Hornbostel weiter – gebe in manchen Kulturen keineswegs allein den Maßstab ab.<sup>65</sup> Überraschenderweise lässt sich der Große Systematiker, hierin bei Guido Adler anknüpfend, dennoch von »*allgemeinsten* Fragen« der Musikwissenschaft leiten: »nach dem Ursprung und der Entwicklung der Musik und dem Wesen des Musikalisch-Schönen«,<sup>66</sup> kurz: nach musikalischen Universalien.

Ist das, angesichts der Relativität und Pluralität von Musikkonzepten, heute überhaupt eine ernstzunehmende Problemstellung? Sollen wir länger einem Traum aus dem imperialen 19. Jh. nachhängen, der die Welt DEM *homo sapiens occidentalis*, dem zivilisierten Westen dienstbar zu machen trachtete? Ich plädiere dafür, die Frage neuerlich aufzunehmen.

Allerdings muss man sich dazu von der, auch hier bislang thematisierten, Fokussierung auf die »tönend bewegten Formen« (Hanslick), auf das Klanglich-Phänomenale verabschieden – ohne dieses vollends gering zu achten. Aber es könnte sein, dass Wesensmomente von Musik nicht an Oberflächenstrukturen, sondern an »*deep structures*«, im Sinne von Noam Chomskys generativer Grammatik, haften. Dane Harwood hat als eine der ersten vorgeschlagen, musikalische Universalien in der geistigen Ausstattung des Menschen, seinen kognitiven und emotiven Dispositionen aufzusuchen.<sup>67</sup> Einen ähnlichen Ansatz verfolgte Georg Knepler, wenn er für Musik das sinnlich-ganzheitliche Zusammenwirken historisch auspezialisierter Fähigkeiten, das Vermögen zur *Leistungskonvergenz* in Anschlag brachte.<sup>68</sup>

Ich gehe einen Schritt weiter – indem ich eine »Alternative« zu jenem Konzept der *Form* anviere, das die Kunsttheoretiker des 19. und 20. Jh.s in ihren Bann gezogen hatte. Die gedachte Kategorie lautet nicht etwa »Inhalt« oder »Programm«, vielmehr: *Funktion*. Und sie steht formalen Aspekten nicht entgegen, sondern impliziert diese: nach dem kybernetischen Modell, das Funktion, Struktur und Bedeutung eines Systems ineinander schachtelt.<sup>69</sup>

62 Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific*, S. 25.

63 Hornbostel, »Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft«, S. 43 f.

64 Eggebrecht, »Was ist Musik?«, in: Dahlhaus/Eggebrecht, *Was ist Musik?*, S. 188.

65 Hornbostel, »Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft«, S. 48 f.

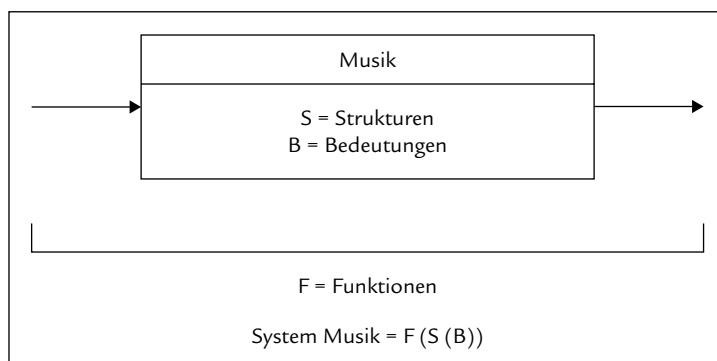
66 Hornbostel, »Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft«, S. 40.

67 Harwood, »Universals in Music. A Perspective from Cognitive Psychology«.

68 Knepler, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*; Knepler, »Versuch einer historischen Grundlegung der Musikästhetik«.

69 Stein (Hg.), *Struktur, Funktion, Bedeutung. Beiträge zur Analyse von Musikprozessen*; vgl. Kaden, Art. »Musiksoziologie«, Sp. 1619.

Abb. 5:  
Funktion, Struktur,  
Bedeutung



Die These: Was Musik zur Musik macht, im Einzelfall oder auch unter ganz verschiedenen Umständen, singularisch genommen oder strikt pluralisch, lässt sich auch und vor allem erkennen an ihren *Aufgaben*, an *Außenanschlüssen an die Welt*, an menschlich existentiellen Bedürfnissen. Funktionalität als Hindernis für die Entfaltung des Ästhetischen sehen zu wollen, ist blanke Ideologie, auch wenn sie von Kant abstammt. Grundsätzlich lässt sich das eine nicht denken ohne das andere: Elaborierte Formen werden funktional angefordert – und ohne Strukturen funktionieren die Funktionen nicht.

Klar wurde mir dies, als ich mich mit einer Totenklage der Kaluli auf Papua-Neuguinea beschäftigte. Deren Bestimmung ist es, dass die Klagesängerin den Verstorbenen auf seinem Weg in die Baumwipfel, zu den Ahnen, zu den Vögeln hin geleitet – und dass sie selber dabei, für eine Weile, einem Vogel gleich wird.<sup>70</sup> Der Gesang, in dem Melodieteile sich verfestigen und dann doch zu neuer Bindungslosigkeit sich auflösen, liefert die Dramaturgie des Geschehens: Form ist als Wegführung unerlässlich.<sup>71</sup> Und wenn die Sängerin dann im Vogelreich »anlangt«, urteilen die umstehenden Zuhörer, ihre Artikulation sei »controlled« gewesen, »forceful«, »moving«, »almost composed like a song«<sup>72</sup> – aber ästhetisch vor allem deshalb hoch akzeptabel, weil sie sich der Lautgebung eines Vogels versichert, »the [...] expressive modality closest to being a bird«.<sup>73</sup> An solchen Äußerungen des Lebendigen mögen bornierte Autonomieästhetiker sich die Zähne ausbeißen. Schönheit ist eine systemische Eigenschaft, in der Strukturelles und Funktionales einander wechselseitig zuarbeiten.

Einige Konstellationen, die mögliche universelle Bedürftigkeiten ausweisen und die, ohne dass vom bisher Gesagten etwas zurückzunehmen wäre, dem Singular »die Musik« eine Art provisorischer Legitimation verleihen, eine Rechtfertigung auf Widerruf, sollen im weiteren skizziert werden.

### 3.1 Musik als Fahrzeug zwischen den Welten

Zunächst können wir beim Beispiel der Kaluli bleiben. Ein verbales Äquivalent zu unserem Terminus »Musik« besitzt der *tribe* ganz sicher nicht. Aber das, was uns Singen, Instrumentalspiel, Bewegung, Tanz bedeutet, tritt für ihn in einen Geschehenszusammenhang, der als solcher für die

70 Feld, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, S. 86 ff.

71 Kaden, »Gesungenes Weinen, geweinter Gesang«. Kunst der Verwandlung in einer Stammeskultur auf Papua-Neuguinea«, bes. S. 27–32; Kaden, »Weinen als Singen. Der »musikalische Kosmos« der Kaluli«.

72 Feld, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, S. 129.

73 Feld, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, S. 129.

Stammesmitglieder präziser bewusst wird als durch vage Oberbegrifflichkeiten.<sup>74</sup> Musik verbindet die Erde und den Himmel, das Dunkel des Waldes mit dem Licht der Wipfel. Zugleich stiftet sie Kontakte zwischen Lebenden und Verstorbenen, den Menschen und den Vögeln, den Vogelahnen. Nur durch Artikulation strukturierter Laute und wohlgeformter Gesten, durch die festliche Verfasstheit des Zeremoniells, können Menschen die Welt des Lichts begehen – und die Ahnen sich den Menschen zuneigen. Das ist weit mehr als eine bloße Glaubens- und Ansichtssache. Die Ahnen brauchen die Menschen, um in diesen und mit diesen fortzuleben, und die Menschen ihrerseits sind von der moralischen Instanz ihrer Vorfahren abhängig. Mehr sogar: Menschen können sich den Ahnen lebendig anverwandeln – und die Ahnen sind imstande, Menschen leibhaftig in Besitz zu nehmen. Wer existiert, hat ein Ich – und ein mythisches Alter Ego. Es gibt diese Welt HIER und jene Welt DORT, oft sogar sind es mehrere Welten. Systemanalytisch gefasst, eröffnen sich damit Chancen der wechselseitigen Korrektur, der Balancierung, des kosmologischen Gleichgewichts. Um Regelungsprozesse handelt es sich, um kompensatorische Rückkoppelungen, die Stabilität gewährleisten. Musik führt hinüber in die andere Welt und zurück. Und sie spendet zugleich für die Gäste der Passage die nötigen Energieressourcen.<sup>75</sup>

Vielen Kulturen ist das selbstverständlich. Klänge und Motionen verleihen Kraft: bei den Indianern von Nord- und Südamerika, bei den *Dogon*, die in den Bergen am Westlauf des Niger siedeln,<sup>76</sup> bei den australischen Ureinwohnern, den *Aborigines*.<sup>77</sup> Für letztere formieren die *song-lines*, durch Gesänge abgemessene Wegstrecken, eine musikalische Landkarte<sup>78</sup> – und den Wegweiser zu Plätzen, an denen *tjunrungas*, ungehobene *powers* sich verbergen. Auch die Prozedur des *dreaming*, bei dem mit ›Geisterstimmen‹ die Ahnen inkorporiert werden, bringt das THEN ins NOW, wandelt potentielle Energie in kinetische – wobei der Terminus ›Then‹ sowohl das Vergangene meint wie das Zukünftige.<sup>79</sup>

Trancen, die zur Besinnungslosigkeit führen, und Ekstasen, die die geistige Wachheit steigern, spielen in solchem Kontext eine fundamentale Rolle; sie verbinden sich der Regel nach mit Musizierakten.<sup>80</sup> Einwenden ließe sich, sie könnten auch durch Drogen generiert werden. Aber erstens ist die Induktion durch Musik weitaus ›gesünder‹ – und zweitens werden die alterierten Bewusstseinszustände via Musik *motiviert* erreicht, in der Gewissheit und Vergewisserung individueller Verwandlungsmöglichkeiten. Nur wenn die *Mevlevi*-Sufis sich drehen, aus eigener Kraft und eigener Entscheidung, kommen sie Allah nahe;<sup>81</sup> allein wenn die Trommeln trommeln und man ihrem Klang sich ausliefert, gelangen die *Candomblé*-Frauen in Nordostbrasilien zum Sexualkontakt mit den *orixas*, den alten, afrikanischen Gottheiten.<sup>82</sup> Selbst das Stimulationssystem von Techno-Diskotheken schlägt die Brücke zu anderen Welten: über Tanz, über Musik – und ebenfalls ohne medikamentöse Anregung.<sup>83</sup> Andererseits ist evident, dass rituelle Veranstaltungen nur dann zum Ziele führen, wenn ganz bestimmte Klänge, ganz bestimmte Motionen sie begleiten: rhythmisches Dröhnen, das in den Leib fährt, durch Niedrigfrequenzen; monotone Reizangebote, die, angesichts von Wahrnehmungsdefiziten, eine informationelle Krise auslösen – oder aber obsessive Steigerungen, grenzwertige Tempi, die Hyperventilation und Herzrasen begünstigen.

74 Kaden, »Musik bei denen, die keine ›Musik‹ haben«, S. 60 f.

75 Kaden, »Das ANDERE als kosmologische Regulationsinstanz in der Musik«.

76 Griaule, *Schwarze Genesis*.

77 Ellis, *Aboriginal Music*.

78 Chatwin, *Traumpfade*.

79 Elkin/Jones, *Arnhem Land Music*.

80 Rouget, *Music and Trance*.

81 Vgl. Schimmel, *Sufismus: eine Einführung in die islamische Mystik*.

82 De Oliveira Pinto, *Capoeira, Samba, Candomblé*.

83 Vogt, *Clubräume – Freiräume. Musikalische Lebensentwürfe in den Jugendkulturen Berlins*.

Natürlich sind Welt-Überschreitungen auch Thema unserer eigenen Kulturgeschichte: im Wüten der altweltlichen Berserkyr, Satyrn und Mänaden;<sup>84</sup> in den Gottesdiensten des Mittelalters, wo Christus herabsteigt zu den Menschen, im Messopfer, und die Kleriker einfallen in die Engelschöre;<sup>85</sup> ganz zu schweigen von jener zweiten Welt der Zuflucht und Beschwichtigung, die man gern, und nicht immer zu Unrecht, der romantischen Kunst katexochen – oder den modernen Popkulturen zueignet.<sup>86</sup> Gefährt zu sein von Transzendierungen, ist zweifellos nichts für Musik Spezifisches. Aber ohne ihre Begabung, hinauszuführen ins OFFENE, ANDERE, wäre Musik wohl auch nicht Musik.

### 3.2 Suspension des Zeitlichen

Wer auf einer Bergwanderung innehält, hoch oben schon, wenn auch nicht in Gipfellage, mit dem Blick die Ferne umgreifend und unter sich hinab hörend, dorthin, wo vom Schellenklang beschützt, die Kühe weiden: der kommt außer sich – und kann daher zu sich kommen. Und er wird nichts anderes vermögen – katastrophale Psychologensprache –, als sich zu »entschleunigen«. Gustav Mahler hat das auskomponiert, im ersten Satz seiner Sechsten Symphonie. Vor allem das Herdengeläute bricht den Bann des Ablaufend-Zeitlichen. Dieser Funktion zuliebe, hatte man es sogar erfunden: für das liebe Vieh, nur im Nebenbei auch für die Menschen. Denn ein stehender Klang, lückenlos chaosstrebig, zu höchster Fülle gebracht in der ruhenden Unordnung, ist Voraussetzung dafür, dass die Tiere geruhsam fressen und am Leben bleiben. Nahrungsaufnahme erscheint als Zustand, wohlighing eingeschwungen, nicht als Stress-Geschehen, das man eilig hinter sich zu bringen hätte.<sup>87</sup>

Musik, obwohl seit Lessings *Laokoon* das Musterbeispiel einer Kunst des temporalen Vorranschreitens,<sup>88</sup> ist vermutlich essentiell daran gelegen, Zeiterleben aufzuheben. Trance- und Ekstaseklänge wurden bereits abgehandelt. Ihre rhythmischen »Perpetuierungen«<sup>89</sup> ereignen sich in der Zeit, um aus der Zeit heraus zu finden. Aber auch andernorts ist jenes:

Verweile doch! du bist so schön!

das Faust dem Augenblick zuruft,<sup>90</sup> eine tiefe Lebenssehnsucht. Und wer solches Verweilen zu praktizieren lernt, es sich aneignet, wird großer Tröstungen teilhaftig: gegen die Furcht vorm Tod.

Die Polyphonien der Notre-Dame-Ära, beispielsweise, setzen ihren metrischen Akzent in der Regel auf Phrasenenden. Die Modalrhythmik lebt von vektorialer Ausrichtung – und bildet ihrerseits das Gerüst für eine Klangfolge, die systematisch vom Unvollkommeneren zum Vollkommeneren, von der Dissonanz zur Konsonanz fortschreitet.<sup>91</sup> Die Wiederkehr dieses Musters indes, vergleichbar den Säulen und Diensten, aber auch den Wölbungen einer gotischen Königskirche, bei der die kleineren Bögen in den nächstgrößeren, die Mikrostrukturen in den Makrostrukturen fraktal sich eingeschlossen wissen: diese Wiederkehr vermittelt einen Sog hin zum Heil, zum Letztgültigen – *der zugleich als eine Ewigkeit sich bestätigt*. Die Notre-Dame-Organa ver-

84 Duerr, *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*.

85 Amalar von Metz, *Liber ordinalis*; vgl. Ekenberg, *Cur cantatur? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit*.

86 Eggebrecht, *Musik verstehen*, S. 203.

87 Hörmann, »Herdengeläute und seine Bestandteile«; Moberg, »Schwedische Sennmusik«; Kaden, *Hirtensignale – Musikalische Syntax und kommunikative Praxis*.

88 Lessing, *Laokoon*.

89 Vgl. Knepler, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, S. 158 f.

90 Goethe, *Faust I*, »Studierzimmer«, S. 179; *Faust II*, 5. Akt, »Großer Vorhof des Palastes«, S. 471.

91 Dahlhaus, »Musikbegriff und europäische Tradition«, in: Dahlhaus/Eggebrecht, *Was ist Musik?*, S. 47.





Abb. 6: Ludwig van Beethoven, Sonate für Klavier E-Dur op. 109, 1. Satz, Takte 1–3 (metrische Varianten)

klingen nicht (selbst wenn sie zu tönen aufhören). Sie stellen etwas in die Welt, das steht. Fritz Reckow fand dafür den Begriff *structura*, im Unterschied zum weitschweifenden *processus*, der die Mentalität der Gregorianik leitet.<sup>92</sup>

Emphatisch als kompositorische Aufgabe angenommen wurde die Suspension von Zeit vor allem auch seit dem Spätwerk Ludwig van Beethovens – und im Schaffen der Romantiker. Der erste Satz aus der Klaviersonate op. 109 des Großen Gehörlosen lässt sich, wie Einspielungen erst-rangiger Pianisten nahelegen, buchstäblich diametral lesen (Abb. 6): als auftaktig oder volltaktig.

Wofür man sich entscheidet, steht nicht im Belieben des Interpreten, sondern hängt davon ab, ob er die tonsequentielle Dichte der Oberstimme oder aber die Dichte des gesamten Satzgefüges zu seinem Kompass wählt. Entsprechend der Metrumlehre des 18. Jh.s, die von Beethoven aufmerksam rezipiert wurde,<sup>93</sup> wäre die erste Variante als 2/4-Takt mit Beginn auf der Zählzeit 2 aufzufassen. Die andere orientierte sich an Unterteilungstakten eines 4/8-Metrums – und hätte füglich auf der 1 des jeweiligen Segments einzusetzen.

Aus ähnlichen Quellen konnte Richard Wagner schöpfen. Bei der Wanderung zur Gralsburg im 1. Akt des *Parsifal* lässt er den Gurnemanz sagen, dass hier zum Raum die Zeit werde. Der Orchesterbeitrag musiziert das aus (Abb. 7a). Ein Marsch, in vier Vierteln, setzt ein: regulär auftaktig. Auf der 3 indes, wo erneut ein Akzent zu liegen hätte, platziert er ein melodisches ›Loch‹, so dass der Fuß des Laufenden ins Leere tritt. Auch gewinnt die melodische Kontur ein Eigenleben – und gliedert sich um: Ihre Hauptlast liegt auf den Spitzentönen  $a^1$  und  $fis^1$ ; das dazwischen befindliche  $e^1$ , obwohl den Volltakt angehend, wird weggeschluckt. Wieder einmal ist der Marsch auftaktig *und auch* volltaktig. Am drastischsten dann seine Suspension in der Gralsburg, wenn die Glocken läuten (Abb. 7b). Das Geläut hebt auf der 2 an – und inspiriert den Marsch, mit ihm gleichzuziehen. Die Struktur entfaltet sich *in Phase* (1 2 3 4) – und zugleich *unphasig* (4 1 2 Loch, 2 3 4 Loch). Das Fortschreiten ist aus dem Gang geraten.

In beiden Beispielen liegen strukturelle Paradoxien vor, Rätsel, die sich so oder auch anders lösen lassen – aber nicht synthetisch, nicht versöhnlich. Beethoven und Wagner, wie wir sie hier kennengelernt haben, gehen an der Dialektik vorüber, vorüber an jenen Widersprüchen, denen eine Tendenz zur Aufhebung eignet. Auf das unwiderruflich Zweideutige, auf die Interferenz scheint es bei der Suspension des Zeitlichen anzukommen.

Am weitesten mit einschlägigen Experimenten ging Robert Schumann. Zunächst habe ich, vorgeblich, schlichte Stücke im Sinn wie die *Kinderszenen*. In der Nr. 10, ›*Fast zu ernst*‹, wird eine minimalistische Synkopation vorgetragen (Abb. 8). Das Sechzehntel zu Beginn, auf Zählzeit 2+, sogleich aber übergebunden zur Zählzeit 1, der Position des Hauptakzentes, verführt den Hörer,

92 Reckow, »*processus* und *structura*. Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter«.

93 Kaden, »Strukturelle Segmentierung von Musik«; vgl. Goldschmidt, »Beethovens Anweisungen zum Spiel der Cramer-Etüden«.

(Kundry sinkt hinter dem Gebüsch zusammen und bleibt von jetzt an unbemerk.)

**Gurnemanz.**

Vom Ba-de kehrt der König heim;

*B. Kundry mit stockenden Schritten und gebeugt. Langsam und feierlich.* (gut gehalten)

hoch steht die Sonne: nun laß zum frommen Mahle mich die ge-lei-ten, denn bist du

*pp Trp. Vc. Pos. Loch*

*Hbl. Hr. Trp. Pos. sempre pp Loch*

*Red. \**

Abb. 7a: Richard Wagner, *Parsifal*, 1. Akt, »Übergang zum Gralsmarsch«

*B. Nach völliger Dunkelheit schnell zunehmender Tag.*

(Durch aufsteigende gemauerte Gänge führend, hat die Szene sich vollständig verwandelt. Gurnemanz und Gurnemanz.)

Nun ach-te wohl, und laß mich

*ff dim. p*

viermal zu wiederholen.

Anwachsendes und abnehmendes Glockengeläute.

Par sifal treten jetzt in den mächtigen Saal der Gralsburg ein.)

sehn: bist du ein Tor und rein, welch Wis-sen dir auch mag be-schie-den

*poco cresc.*

*Red. \**

Abb. 7b: Richard Wagner, *Parsifal*, 1. Akt, »Ankunft in der Gralsburg«

**Fast zu ernst**  
Almost too serious Presque trop sérieux

Abb. 8: Robert Schumann, Kinderszenen, Nr. 10, »Fast zu ernst«, Takte 1–16

Abb. 9:  
Robert Schumann,  
Kinderszenen, Nr. 10,  
»Fast zu ernst«  
(metrische Lesarten)

die Spitzentöne divergent wahrzunehmen. Nicht nur, dass die Melodie einmal abtaktig erscheint, das andere Mal auftaktig. Die resultierenden *Gestalten* lassen sich nicht miteinander vereinbaren; sie verhalten sich zueinander wie eine Kippfigur. Eine gute Interpretation tut alles, damit der Hörer beide Varianten aus ihr heraushöre. Sie motiviert ihn, (nicht vorhandene) Wahrheiten zu suchen – und sein Ohr von der einen auf die andere Version umzuschalten und wieder zurückzuschalten (Abb. 9). Auditive Vexierbilder.

Die psychologische Erklärung der skizzierten Phänomene, ebenso wie der aller Trancemusiken, ist eine einfache und wiederum für Musik unspezifisch: Durchwegs geht es um die Destabilisierung von Bezugssystemen der Wahrnehmung. Jedem, der Achterbahn fuhr, mit dem Fallschirm flog oder auf hoher See sich mit den Wellen wiegte, ist das erinnerlich. Schumann wollte am Klavier »oft zerspringen vor lauter Musik« – und Hochgefühl.<sup>94</sup> Die Braut Clara wurde von seinen Kompositionen ergriffen, »als solle [sic] darin untergehen«.<sup>95</sup>

94 Brief von Robert Schumann an Clara Wieck vom 19.3.1838, in: Weissweiler (Hg.), *Clara und Robert Schumann. Briefwechsel*, Bd. 1, S. 121 f.; vgl. auch den Brief vom 1.8.1838, in dem Schumann das Zerspringen der »Saiten« seiner Seele beklagt: Glück und Leid in einem (S. 215).

95 Brief von Clara Wieck an Robert Schumann vom 1.9.1838, in: Weissweiler (Hg.), *Clara und Robert Schumann. Briefwechsel*, Bd. 1, S. 230.

### 3.3 Subjektentlastung

Es gibt eine sonderbare Furcht, spätestens seit der europäischen Aufklärung, davor, dass der Mensch sich in Musik – wie in der Schönen Natur – verliere, ja in ihr aufgehen könne.<sup>96</sup> Für den geschäftskräftigen Bürger oder den kriegsgewohnten Aristokraten musste solche ICH-Schwäche allen Ernstes in die Katastrophe führen. Zwischenzeitlich ist uns das fortwährende Subjekt-Sein-Müssen eine Last und die unleugbare Quelle von *Burnouts* geworden. Was einst einen Verlust bedeutete, den man nicht akzeptieren konnte, empfinden wir Heutige als Lebenshilfe.<sup>97</sup>

Musik, so steht zu vermuten, hat unter verschiedensten geographischen Breiten und Längen, aber auch seit längerem, sich auf diese Bedürftigkeit des Menschen eingerichtet: aller Sprichwortweisheit zum Trotz nämlich aus seiner Haut heraus zu kommen. Die ›*Szene am Bach*‹ in Beethovens *Pastorale* bringt uns zur Ruhe, sobald wir uns in ihr von uns entfernen. Peter Gülke beschrieb dies als Gebeterfahrung.<sup>98</sup> Für mein Gefühl ist das zu aktivisch gedacht und zu subjektivisch. Wer am fließenden Wasser sich niederlässt, betet, indem er gerade nicht betet. Die Befreiung vom Ich ereignet sich allerdings auch nicht im Rausch, sondern im »staunenden Hinhorchen«.<sup>99</sup> Und am Ende hört man, selbstvergessen, die Vögel reden.

Psychologen sprechen angesichts solcher Zusammenhänge von *Flowen* und vom *Flow*.<sup>100</sup> Empirisch am besten erforscht wurde das Phänomen anhand der Handlungsabläufe von Kletterern.<sup>101</sup> Schon in der Sächsischen Schweiz, woher ich stamme, kann man das nachvollziehen. Man steigt in die glatten Sandsteinwände ein, sucht einen Griff, setzt einen Fuß, danach den nächsten. Mehr oder minder langsam kommt man voran; alle Sinne sind konzentriert auf die Aufgabe. Von Schritt zu Schritt eröffnen sich nicht vorherzusehende, jedoch überschaubare Entscheidungspunkte. Liebe die Aufmerksamkeit nach, könnte man leicht abstürzen. Das auch ist der Kick: höchste Vitalität in Todesnähe. Dann freilich kommt der Moment, wo alles sich entscheidet: wo ES geht – und wo ES klettert. Größte Sicherheit, Leistungskonvergenz entsteht, sobald man des ängstlichen EGO sich entledigt. Pfeilschützen in China, die ganz genau sein wollen, erreichen das Ziel, wenn nicht sie schießen, sondern das QI schießt.<sup>102</sup> Nicht anders werden die erstaunlichen Kräfte wach bei *Kungfu*-Schülern. Anton Bruckner wiederum gab an, dass in ihm der Herrgott selber komponiere.<sup>103</sup>

Um nochmals alle Zweifel auszuräumen: Nicht Bewusstlosigkeit wird hier propagiert, nicht das blinde Walten eines blinden Willens. Die Konzentration spiritueller, aber auch physischer Begabungen ist es, die hervorbringt, was wir unter anderem »schön« nennen. Denn ganz dezidiert: *Auch* die Kunst, aber bei weitem nicht nur die Kunst, verschwivert sich mit ästhetischen Wertungen – noch bei der Bewältigung einer Steilwand oder der Lösung einer Rechenaufgabe; Mathematiker, Physiker haben das oft geäußert. Unser Leben, unser Alltag ist von sehr viel mehr Schönheit durchdrungen, als vordergründige Schulweisheit sich träumt.

Musik immerhin, oder das, was wir in der Welt als »Musik« bezeichnen würden, ist ein Übungsfeld der Subjektentlastung. Für kompositorische oder improvisatorische Spitzenleistungen wäre das auszutesten. Sogar »banale« Trompetensignale von Viehhirten, die an und für sich mit einem

96 Engel, *Ueber die musikalische Malerey*.

97 Fuchs, »Die soziale Funktion der Musik«.

98 Gülke, »Natur darstellen – Natur sein: die Pastorale«, S. 195 ff.

99 Kneif, »Anleitung zum Nichtverstehen eines Klangobjekts«, S. 169.

100 Czikszenzmihalyi, *Flow. Das Geheimnis des Glücks*; Czikszenzmihalyi, *Kreativität. Wie Sie das Unmögliche schaffen und Ihre Grenzen überwinden*.

101 Aellig, *Über den Sinn des Unsinn: Flow-Erleben und Wohlbefinden als Anreize für autotelische Tätigkeiten*.

102 Kubny, *Qi – Lebenskraftkonzepte in China*.

103 Vgl. die Zusammenstellung der Zeugnisse bei Hois, »Anton Bruckner, Messe Nr. 3 f-moll«.

»Tatütata« zufrieden sein könnten – noch vor 40 Jahren waren sie in Thüringen und im Harz vorfindlich –, operieren mit kunstvoller Motivvernetzung und einem Rubato, das an die Seele greift.<sup>104</sup> Dabei wird letzteres absolut stabil reproduziert: Ich habe es mit der Stoppuhr nachgemessen. Warum bloß? Vermutlich, weil die Hirten an ihrem Instrument, und mit ihrem Instrument, über sich und den Alltag, im Alltag, hinauswachsen. Punktgenau muss es sein, wo man es gar nicht nötig hätte. Dann kann es schön werden. Und die Fokussierung der Sinne in der Einheit der Sinne – nicht immer, aber häufig – wird mit Lust belohnt, mit *Flow*. Fragen wir also noch, warum im arabischen Tonsystem Stufen eingebaut sind, die »neutrale Terz« *Sikah* oder die »neutrale Sept« *Auğ*, welche sängerisch wie instrumental in höchster Trittsicherheit genommen werden müssen?

Mit der Erinnerung an eine Musik aus Afrika soll der Reigen unserer Exemplifikationen beschlossen werden. Man pflegt sie in Uganda, der Tradition königlicher Hofmusik, der Musik des *Kabaka* verpflichtet. Ihre luzide Analyse verdanken wir Gerhard Kubik.<sup>105</sup> Klangquelle ist die *Amadinda*, ein Xylophon, welches drei Musiker gleichzeitig betätigen. Bereits die Koordination der Schläge, oktavisch ausgeführt, mit jeweils beiden Händen, verdient Bewunderung (Abb. 10). Erst recht, dass die Musiker einfache Ausgangsmelodien zu einer komplex-resultierenden Stimme zusammenfügen: durch paariges *Interlocking*, das präzise arbeitet wie ein Zahnradgetriebe (Abb. 11). Der Titel der im Beispiel gebotenen Komposition, die vermutlich bereits im 19. Jh. entstanden ist, benennt denn auch »Sematimba« und »Kikwabanga«, zwei Prinzen, die komplementär »ineinander aufgehen«. Die resultierende Melodie,<sup>106</sup> die in einem Zickzack von Hoch- und Tieftönen sich darbietet, tritt ihrerseits allerdings ein weiteres Mal über sich hinaus: Der Rezipient kann in ihr *inherent patterns* entdecken. Dies geschieht aufgrund eines Trägheitsmoments der auditiven Wahrnehmung. Klangimpulse, die nach Höhe und Tiefe sehr stark auseinander driften, werden vom menschlichen Ohr entsprechend minimaler Entfernungen zusammengeschlossen: als »Linie« von Spitzen- oder Tieftönen (Abb. 12). Keiner der beiden Musiker A und B spielt diese Patterns auf geradem Wege, auch beide zusammen produzieren sie nicht. Die Patterns sind Ergebnis eines Gestalt-Effekts, organisiert nach dem perzeptiven Gesetz der Nähe. Was ästhetisch Wert besitzt, wird von Musikern *und Hörern* ganzheitlich, übersummativ »für wahr genommen«. Kein Spieler, kein Hörer allein ist »Subjekt« der Kunstübung.<sup>107</sup> Die Gemeinschaft, die Gruppe per se erscheint als Akteur, kraft einer interaktiven Vollstruktur, kraft sozialer Symmetrie im Wortsinne. Musik schafft Modelle des Überindividuellen, wenn man so will: des Über-Menschlichen.

#### 4. Zum Beschluss

Vermutlich werden den geneigten Leser meine Ausführungen des öfteren provoziert haben. Was Musik sei, wurde gefragt, aber unter dem Strich, definitiv, nicht beantwortet – weil die Sache es gebietet. Begrifflichkeiten über Optionsbäume zu verfolgen, habe ich vorgeschlagen: eine sinn-

104 Kaden, *Hirtensignale*, passim.

105 Kubik, »Die Amadinda-Musik von Buganda«; Kubik, »Xylophonspiel im Süden von Uganda«.

106 Berücksichtigt sind im Modell nur die Spieler A und B, der *omunazi* (»derjenige, der zu schlagen beginnt«) und der *omwawuzi* (»derjenige, der dazwischen schlägt«); sie generieren die beschriebene Struktur. Der dritte Spieler, der *omukoonezi*, betätigt überhaupt nur die beiden höchsten Platten des Xylophons; er wird, aus Gründen der Veranschaulichung, zunächst vernachlässigt.

107 Zu relativieren wäre diese Aussage dahingehend, dass der *omukoonezi* das Tief-Pattern mitvollzieht. Dennoch ist er für den Höreindruck allein nicht verantwortlich. Denn auch das Hoch-Pattern wird als »inhärent«, und ohne jede »Hilfestellung« wahrgenommen.

Abb. 10:  
Amadinda-Komposition aus Uganda: Ausgangsmelodien der Spieler A und B

Ssematimba ne Kikwabanga

Interlocking

Resultierende Melodie

Abb. 11: Amadinda-Komposition aus Uganda: Zusammenspiel von A und B (↑↓ Anfänge der inhärenten Patterns)

Abb. 12:  
Amadinda-Komposition aus Uganda:  
Inhärente Patterns  
1 = Hochpatten  
2 = Tiefpatten  
(vom Spieler C zwei Oktaven höher mitvollzogen)

Pattern 1

Pattern 2