

## KAPITEL 5: SOZIOLOGISCHE, PSYCHOLOGISCHE, KOGNITIVE ASPEKTE DES MUSIKVERSTEHENS

### Soziologische Blickrichtungen der Musikanalyse

Von Christian Kaden

#### 1. Lageskizze, wissenschaftshistorisch

Musik unter soziologischem Gesichtswinkel zu analysieren, gilt als umstritten, in seiner Nützlichkeit bezweifelbar. Und standesbewußter Musikforschung mag das Vorhaben immer noch als »hochgezüchtete[r] Luxus«<sup>1</sup> erscheinen, als von der Tiefe her suspekt.

Das Trauma weist zurück auf einen Gründer der Musiksoziologie: auf Theodor W. Adorno und sein Projekt der sozialen »Dechiffrierung« von Musik.<sup>2</sup> Bekanntlich wagt es den Versuch, »in der autonomen Gestalt« musikalischer Formen, »als ihres ästhetischen Gehalts, eines Gesellschaftlichen« sich zu bemächtigen.<sup>3</sup> Ästhetische Reflexion wird fundiert in Gesellschaftstheorie. Und Musiksoziologie selbst bestimmt sich als Disziplin mit Kunstverstand. Das kann noch immer ein Leitbild sein.

Dennoch mußte der doppelte Ehrgeiz: Wissenschaft zu betreiben unter dem Anspruch des Künstlerischen, den Ansatz früh schon in die Krise bringen. Und nicht zu unrecht setzte er sich der Verdächtigung aus, nach seinen Ergebnissen »vage und rudimentär« zu bleiben<sup>4</sup>, dazu methodisch unseriös und instabil. Tatsächlich sind entsprechende Studien aus Adornos Feder – Musterbeispiele der *Versuch über Wagner*<sup>5</sup> oder auch die *Philosophie der Neuen Musik*<sup>6</sup> – geleitet von ideologischen Vorlieben bzw. Aversionen, belastet mit vermeidbaren Vorurteilen. Und so treffend ihre strukturanalytischen Beobachtungen im Detail ausfallen: Hochgradig intuitiv gewonnen, poesiegleich, aus dem Augenblick gezeugt, verzichteten sie vorsätzlich auf verfahrenskritische Selbstprüfung. Adornos sozialhermeneutische Texte, wie die seiner Apologeten<sup>7</sup>, sind daher stets überzeugungswirksam, suggestiv. In einge-

1 Tibor Kneif, *Musiksoziologie*, Köln 1971, S. 9.

2 Theodor W. Adorno, *Ideen zur Musiksoziologie*, in: *Klangfiguren*, Frankfurt am Main 1959 (Musikalische Schriften 1).

3 Ebenda, S. 11.

4 Carl Dahlhaus, *Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie*, in: IRASM 5 (1974), S. 24.

5 Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Berlin 1952.

6 Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, Tübingen 1949.

7 Peter Rummenheller, *Einführung in die Musiksoziologie*, Wilhelmshaven 1978.

schränktem Sinn kann man sie auch nachvollziehen. Schwerlich jedoch lassen sie sich reproduzieren, nachmachen. Eher einer »Dichterecke« der Musikwissenschaft gehören sie zu (Georg Knepler) als dem Bereich des empirisch Diskutablen: dessen, was sich widerlegen oder verifizieren läßt. Halb Kunst, halb Wissenschaft konnten sie nichts anderes sein als halbe Kunst und halbe Wissenschaft.

Schon zu Lebzeiten des Frankfurter Philosophen wurde daher Skepsis laut, ob es überhaupt legitim sei, künstlerisch-wertbezogene Sachverhalte sozialwissenschaftlich auseinanderzulegen. Die radikalste Gegenposition artikuliert sich im Lager der Soziologie selbst, mit Alphons Silbermanns Empfehlung<sup>8</sup>, das »musikalische Werk als ästhetische[n] Gegenstand von der [gesellschaftstheoretischen] Betrachtung« gänzlich auszunehmen<sup>9</sup> und diese allein auf Umgebungsbedingungen, auf Anlässe, Zweckbestimmungen der Musikübung zu lenken. Adornos Intention einer *Musik-Soziologie*, die durch Musik hindurchzugehen und Sozialität zu verfolgen habe »bis in die kleinsten technischen Zellen hinein«<sup>10</sup>, wurde dergestalt aufgekündigt, zugunsten einer mehr oder minder unmusikalischen, ästhetisch unsensiblen *Soziologie* der Musik, einer Bindestrich-Soziologie. Und obwohl damit erneut ein unbefriedigender Zustand herbeigeführt war: die Lösung eines fundamentalen Problems der Musikwissenschaft durch seine Abschaffung, musiksoziologische Forschung zudem wesentlich auf rezeptionskundliche und medienwissenschaftliche Fragestellungen eingegrenzt wurde, ist der Ansatz als solcher bis zur Gegenwart einflußreich geblieben.

Vor allem Publikationen mit empirischer Ausrichtung, aber auch solche, die sich um sozialtheoretische Abstraktion bemühen<sup>11</sup>, verhalten sich musikanalytisch abstinenter und verzichten, der Regel nach, auf die Beibringung von Notenbelegen. Die Abwesenheit dessen, was landläufig als musikalischer »Text« verstanden wird, zeigt gleichsam a priori an, daß »Kontext«-Betrachtungen vorherrschen. Auch andernorts ist das Auseinanderdriften von »Kontext« und »Text« gegenwärtig: Musikhistorische Monographien scheiden, nicht selten kapitelweise, die Darstellung institutions-, lebens- und mentalitätsgeschichtlicher Momente von der Besprechung der Werke, Stile und Gattungen. Tibor Kneif, einer der immerhin namhaften Musiksoziologen, legte in mehreren Schriften »Anleitung[en] zum Nichtverstehen« von Kunstwerken und zur Respektierung ihrer »non-communicative aspects« vor.<sup>12</sup> Selbst Untersuchungen der Vergleichenden Musikwissenschaft bzw. Musikethnologie, die an und für sich das Wechselspiel von Funktionalität und ästhetischer Gestaltung zu thematisieren

8 Alphons Silbermann, *Wovon lebt die Musik?*, Regensburg 1957.

9 Wolfgang Ruf, Artikel *Soziologie der Musik, Musiksoziologie*, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Taschenbuchausgabe in vier Bänden, Bd. 4, hg. v. Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz und München 1979, S. 176.

10 Adorno, *Ideen* (s. Anm. 2), S. 11.

11 Vgl. Hans Engel, *Musik und Gesellschaft*, Berlin 1960; Jacques Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris 1977; Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft*, München 1982; Rainer Dollase/Michael Rüsenberg/Hans J. Stollenwerk, *Demoskopie im Konzertsaal*, Mainz 1986; Peter Martin, *Sounds and Society*, Manchester 1995; John Shepherd/Peter Wicke, *Music and Cultural Theory*, Oxford 1997.

12 Tibor Kneif, *Anleitung zum Nichtverstehen eines Klangobjekts*, in: *Musik und Verstehen*, hg. v. Peter Faltn und Hans-Peter Reinecke, Köln 1973, S. 148-170; ders., *Some non-communicative Aspects in Music*, in: *IRASM* 5 (1974), S. 51-59.

hätten, finden nur mühsam den Weg, um beide auch argumentativ zu verknüpfen. Alan P. Merriams Buch etwa über die Musik der Flathead-Indianer<sup>13</sup>, durch seine minutiösen Beschreibungen von »use and function« beispielgebend, zerfällt in einen anthropologischen und einen musikalisch-deskriptiven Teil; Bruno Nettls einfühlsame Recherchen zum Musikdenken der Blackfoot in Montana<sup>14</sup> bieten nicht eine einzige notenschriftliche Transkription. Noch dort aber, wo die Integration der Blickpunkte gelungen erscheint und das So-Sein musikalischer Struktur aus seiner sozialen Wirksamkeit heraus faßbar wird – wie in Steven Felds Studien zu *Sound and Sentiment*, den singenden Menschen und den weinenden Vögeln im Leben der Kaluli von Papua-Neuguinea<sup>15</sup> –, noch dort sind Einwände des auf die europäische Geschichte zentrierten Musikhistorikers zu gewärtigen: dahingehend, daß das Einssein von Funktion und musikalischer Faktur einen archaisch-überlebten Kulturzustand markiere, in dem die Ausgliederung »spezifisch ästhetischer« Valenzen schlechterdings nicht vollzogen sei.<sup>16</sup>

Zu erinnern bleibt schließlich, daß das Zusammendenken von »Musik und Gesellschaft«, Musik und Sozialität auch politisch dimensioniert wurde<sup>17</sup> und namentlich durch Lehrsätze des »Sozialistischen Realismus«<sup>18</sup> eine nicht unerhebliche Desavouierung erfuhr. Zwar brauchten sich die mit diesem Paradigma verknüpften Widerspiegelungs- und Abbildtheorien, etwa Georg Lukacs' Dogma von der doppelten Mimesis der Musik, die seelische Zustände nicht unmittelbar, sondern nur nach ihrer äußeren Erscheinung im menschlichen Ausdrucksverhalten wiederzugeben vermöge<sup>19</sup>, nicht zwangsläufig einer durchdringenden Ideologisierung zu verpflichten<sup>20</sup>; oft öffneten sie sich sogar für informationstheoretische und semiotische Fragestellungen von beträchtlichem Erkenntniswert.<sup>21</sup> Aber sie waren, von der Wurzel her, stets auch für politische Indoktrinierung zu (miß-) brauchen. Vor allem jedoch schränkten sie, mit ihrer Orientierung auf einen Abgleich von Musik und Sprache<sup>22</sup>, den Horizont musiksoziologischer Analyse merklich ein, fokussierten ihn auf refe-

13 Alan P. Merriam, *Ethnomusicology of the Flathead Indians*, Chicago 1967.

14 Bruno Nettl, *Blackfoot Musical Thought: Comparative Perspectives*, Kent 1989.

15 Steven Feld, *Sound and Sentiment*, Philadelphia 1990.

16 Carl Dahlhaus, *Gibt es die Musik?*, in: Carl Dahlhaus/Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven 1987, S. 12.

17 Vgl. Vladimir Karbusicky, *Ideologie im Lied – Lied in der Ideologie*, Köln 1975; ders., *Empirische Musiksoziologie*, Wiesbaden 1975 (u. a. mit brillanten Analysen zur dramaturgischen Homomorphie von sinfonischen Formen und kommunistischen Parteitagestreden).

18 Vgl. Eberhard Lippold, *Zur Frage der ästhetischen Inhalt-Form-Relationen in der Musik*, Leipzig 1971; *Handbuch der Musikästhetik*, hg. v. Siegfried Bimberg u. a., Leipzig 1979.

19 Georg Lukacs, *Ästhetik*, Neuwied und Berlin 1972.

20 Vgl. Albrecht Riethmüller, *Die Musik als Abbild der Realität: zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik*, Wiesbaden 1976.

21 Doris Stockmann, *Musik als kommunikatives System*, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1969*, Leipzig 1970, S. 76-95; Georg Knepler, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Leipzig 1982.

22 Kritisch dazu Manfred Bierwisch, *Musik und Sprache*, in: *Jahrbuch Peters 1978*, Leipzig 1979, S. 9-102; neuerdings auch Max Haas, *Musik und Sprache – Musik als Sprache. Notizen aus der musikwissenschaftlichen Provinz*, in: *SJbMw N. F. 20* (2000), S. 85-142.

rentielle, signifikative Beziehungen. Musik indes ist gewiß nicht nur Zeichen für und Nachhall einer ›eigentlichen‹ gesellschaftlichen Wirklichkeit. Sie ist Realität auf ›erster‹ Daseinsstufe – oder kann diese Realität zumindest sein.

Es scheint also angezeigt, der Beziehung von Musik und Gesellschaft mit neuer Unbefangenheit gegenüberzutreten. Anstöße dafür stellen Konzepte der Musiksoziologie aus den jüngstvergangenen Jahrzehnten selbst bereit. Ihnen folgend<sup>25</sup> ist es sinnvoll, das Abbildliche der Musik zeitweilig in den Hintergrund wissenschaftlichen Interesses treten zu lassen, statt dessen Musik als unmittelbar menschliches Handeln zu deuten<sup>24</sup>, als Interaktion, Kommunikation, ja als Lebensform. Auch dieser Zugang zwar zieht gewisse Vereinseitigungen nach sich. Aber er ist imstande, die Fetischisierung des musikalischen Werks und des »Textes« in der Musikanalyse zu überwinden, »Kontext« und »Text« zu Überschneidungen und Überlappungen zu bringen – und damit dem Gedanken Adornos, daß Gesellschaftlichkeit in Musik einwandern könne, bis in ihre »technischen Zellen« hinein, neuerlich nachzusinnen, ja ihm nachzueifern: sine ira et studio.

## 2. »Kontext« als »Text«

Klassisches Urheberrecht<sup>25</sup> faßt das »musikalische Werk« in den Grenzen seiner Schriftlichkeit – und allenfalls in denen seiner klanglichen Realisation. Maßgebend, justiziabel ist ein gegenständlich Vorliegendes; Recht kann erhalten, wer die Dinge hat. Musikästhetik schloß sich dieser Auffassung weithin an, u. a. mit Eduard Hanslicks Forderung, die musikalische Form-Idee sei durch den Künstler in tönender Bewegung »vollständig zur Erscheinung« zu bringen<sup>26</sup>, und dem apodiktischen Zusatz: »Was nicht zur Erscheinung kommt, ist in der Musik gar nicht da.«<sup>27</sup> Die Trennungslinie zwischen »Texten« und ihren »Kontexten« verläuft offensichtlich also entlang des Schriftgeleitet-Klingenden. Was tönt, gehört zur Sache der Musik; was nicht erklingt, ist außer-musikalisch, Umfeld, Randbedingung.

Neuere Forschungen<sup>28</sup> – und neuere Musik-Konzepte – haben diese Überzeugung brüchig werden lassen. Nicht nur, daß musikalische Happenings und Multimedia-Performances das Ideal einer werkhafte Geschlossenheit und dinglichen Reproduzierbarkeit unterwanderten. Auch im musikwissenschaftlich Grundsätzlichen entstand die Frage, ob die Konzentration auf »Tonkunst« und tonkünstlerische Opera

25 Vgl. Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley 1982; Christian Kaden, *Musiksoziologie*, Berlin 1984; Mário Vieira de Carvalho, »Denken ist Sterben« oder das Opernhaus von Lissabon (Sao-Carlos-Theater) im Wandel sozialkommunikativer Systeme vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zu unserer Zeit, Diss., Berlin 1984 (als Buch: Musiksoziologie 5, Kassel 1999); Martin, *Sounds and Society* (s. Anm. 11).

24 Blaukopf, *Musik im Wandel* (s. Anm. 11).

25 Vgl. Hansjörg Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts*, Kassel 1962.

26 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), Text nach der 15. Aufl., Leipzig 1982, S. 74.

27 Ebenda, S. 84.

28 Vgl. *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993*, hg. v. Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel 1998.

– so tief sie im Allgemeinverständnis verankert ist – nicht einen Sonderfall der Musikgeschichte markiere, zweifellos grandios, jedoch universalisierungsfähig nicht. Besonders nachdrücklich ins Bewußtsein gehoben wurde der Tatbestand bei der Begegnung mit außereuropäischen Kulturformen, etwa afrikanischer Musik, die nicht schlechthin gehört sein will, vielmehr zugleich erspürt und gesehen<sup>29</sup>, da sie taktile, visuelle und auditive Momente in eines fügt. Musik gewinnt so nicht allein Gestalt im Kopf eines einzelnen (oder auf dem Papier), sondern auch in seinem Leib – und im sozialen Wechselspiel. Sie ist ein »Ereignis«, ein »cultural event«.<sup>30</sup> Wer immer sich ihr analytisch nähert, sieht sich vor die Konsequenz gestellt, daß sein Gegenstand nicht Schalldokumente allein sein können (oder deren Übertragung in ein Notenbild). Der Blick ist zu lenken auf Kulte, Zeremonien, Funktionskreise. Welche Schwierigkeiten, aber auch Chancen daraus für einschlägige Beschreibungstechniken erwachsen: für die Modellierung komplexer Handlungsmuster, ritueller »Choreographien« etc., wurde in seiner methodologischen Dimension noch kaum ausgelotet. Die Musikethnologie immerhin hat sich des Problems seit geraumer Zeit angenommen, und erste Vorschläge für eine umfassende, auditiv-visuelle Analyse liegen vor.<sup>31</sup>

Von entscheidender Bedeutung ist es nun, diese Erfahrungen nicht als Exotika abzuwerten, sondern sie fruchtbar zu machen auch für abendländische Kultur. Im folgenden sei dieser Gedanke in drei Schritten entfaltet, und zwar an der Betrachtung von

- anthropologisch-physischen,
- räumlich-akustischen und
- komplex zeremoniösen »Außenbedingungen« des Musizierens,

die allesamt freilich keine Außenbedingungen sind, zudem eine jeweils eigenständige soziale Indikation haben. Die Darstellung muß sich, da Neuland betreten wird, vielfach exemplarisch halten. Das mindert ihre theoretische Stringenz, bietet zugleich jedoch Schutz vor Ideologisierung und übereilter Verallgemeinerung.

1. Öffnet man die Augen für die Anwesenheit des musizierenden Körpers in der künstlerischen Textur, so läßt sich auch der europäischen Musik eine Tradition der Motilität zuschreiben, welche jener des afrikanischen Kontinents durchaus an die Seite tritt. Vor allem mittelalterlicher Musiktheorie waren einschlägige Praktiken tief vertraut.<sup>32</sup> Darlegungen über den Rhythmus betonen immer wieder, daß dieser sich dreifach äußere: »visu, audituque vel tactu«<sup>33</sup>, d. h. für das Gesicht, das Gehör und den Tastsinn. Roger Bacon lehrt am Ausgang des 13. Jahrhunderts, daß es neben den

29 Gerhard Kubik, *Verstehen in afrikanischen Musikkulturen*, in: Peter Faltin/Hans-Peter Reinecke, *Musik und Verstehen*, Köln 1975, S. 171-188.

30 Ruth M. Stone, *Let the Inside be Sweet. The Interpretation of Music Event among the Kpelle of Liberia*, Bloomington 1982.

31 Vgl. u. a. Regula Qureshi, *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali*, Cambridge 1986; Tiago de Oliveira Pinto, *Capoeira, Samba, Candomblé: afro-brasilianische Musik im Reconcavo, Bahia*, Berlin 1991.

32 Achim Diehr, *Speculum corporis. Körperlichkeit in der Musiktheorie des Mittelalters*, Kassel 2000 (Musiksoziologie 7).

33 Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, hg. v. J. Willis, 9. Buch, Leipzig 1983.

klanglichen Komponenten der Musik auch sichtbare gebe, sich äußernd in »exultationes« und »saltationes«, in körperlich allseitiger »delectatio«.<sup>34</sup> Diese wiederum blieb keineswegs auf weltliches Tanzen und Springen eingrenzt; zu wiederholten Malen ist sie für den geistlichen Brauch nachzuweisen. Aquitanische Quellen bereits des 11. Jahrhunderts bezeugen (para-)liturgische Tänze zu Ehren des Landesheiligen. Und eine berühmte Tropenhandschrift aus dem Benediktinerkloster St. Martial<sup>35</sup> feiert in einem Neujahrslied den von seinen Zuhörern bewunderten »cantor in tripudio«. Bis ins 16. Jahrhundert hinein schließlich galt es als normgebend, den Psalmenvortrag rhetorisch »cum voce ac gestu« zu gestalten<sup>36</sup>, mit Stimmkraft und akzentuierender Körperwendung. Gewiß sind diese Quellen aufführungspraktisch nicht vollends handgreiflich zu machen. Aber sie vermitteln einen Eindruck, wie lebendig die motional-ganzheitliche Überlieferung war: unbeschadet der von Musik- und Notationstheorie seit der Jahrtausendwende betriebenen Elementarisierung, im Einzelton, Einzelklang, im temporalen Einheitswert<sup>37</sup> – und, last not least, wie wenig es angeht, von einer Sinnen- und Körperfeindlichkeit christlicher Kultur generell zu sprechen.<sup>38</sup>

Jedenfalls ragt ein positives Verständnis des Physischen bis an die frühe Neuzeit heran und wirkt in ihr fort. Ungebrochen kann man dies an instrumentalen Traditionen aufzeigen, an Spieltechniken, Spielhaltungen und den entsprechenden Repertoires von Spielformeln.<sup>39</sup> Hier auch lassen sich Körperlagen systematisch rekonstruieren, und zwar selbst dort, wo unmittelbar historische Zeugnisse unauffindbar sind. Wer je eine Orgel traktierte, vollstimmig, ausgelastet in Fuß und Hand, weiß, daß ihm gleichsam die Fortbewegung eines Vierbeiners abverlangt wurde: mit Körperschwerpunkten, die gegenüber dem aufrechten Gang radikal umgelagert sind. Musikalische Fakturen: die Stimmführung der Hände, die Registrierung, die rhythmischen Muster der Pedalpartien und ihr »Fingersatz«, passen sich denn auch jeweils mehr oder minder den physischen Strukturen an. Und daß sie im glücklichen Fall ein Gefühl erotischen Schwebens hervorbringen, im schlimmsten Verspannung und Lustlosigkeit, daß also das Leibliche nicht vor oder hinter den Tönen, sondern in ihnen steckt: »Kontext« im »Text«, ist unter Organisten sprichwörtlich. Analytisch ausgewertet wurde das Problem bislang nicht.

Auch Komponisten, denen man lediglich die Produktion geistiger Absoluta zutrauen möchte, scheinen von derlei Tat-Sachen sich anstecken zu lassen. Brahms' spröder Klaviersatz, beispielsweise, ausgelegt mit Akkord- und Oktavgängen, Übergriffen der Hände etc., erschließt sich als denkbar körperfreundlich, wenn man die Spielposition des Meisters selbst einnimmt. Straff vorgeschobene Beine, auf dem Pedal verkeilt, den Oberkörper zurückgeworfen, die Arme lang ausgestreckt: So

34 Roger Bacon, *Opus tertium*, hg. v. J. S. Brewer, Bd. 1, London 1859, Kap. 59, S. 232.

35 Paris, Bibliothèque Nationale, f. lat. 1139, fol. 34v.

36 Claudius Sebastianus, *Bellum musicale*, Straßburg 1563, fol. C 3.

37 Vgl. Christian Kaden, *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*, Kassel 1993, S. 75ff.

38 Vgl. Blaukopf, *Musik im Wandel* (s. Anm. 11), S. 206ff.

39 Tomi Mäkelä, *Virtuosität und Werkcharakter*, München und Salzburg 1989 (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 37).

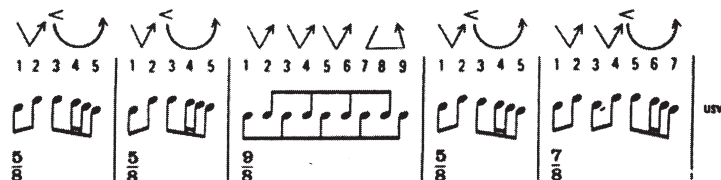
beurkunden es Bilder, die wir vom »Hölzernen Johannes« haben; keine Klavierlehrerin könnte die exzentrische Haltung ihren Zöglingen durchgehen lassen. Aber wer so sitzt und im Sitzen sich reckt, kann tief durchatmen, genußvoll die Arme schwingen – und einigermaßen mühelos die *Rhapsodien* op. 79 bewältigen, speziell das tonale Inselfpringen im zweiten Stück aus g-Moll (Beispiel 1).

Beispiel 1



Ähnlich ex motione (und con motione) arbeitete bekanntlich Igor Strawinsky, der nach eigenen Worten<sup>40</sup> bedeutende Teile des *Sacre* wesentlich früher in den Fingern als in der Partitur-Schublade hatte. Äußerst kompliziert notierte Gebilde, wie der Beginn der »Glorification de l'élue« (Ziffer 104ff.), mit den Taktwechseln 5/8 – 9/8 – 5/8 – 7/8 – 3/8 – 4/8, sind vorteilhaft daher auf motionale Strukturen zu befragen. Im gegebenen Falle werden sie übersichtlich und merken sich, auch für den Hörer, ganz »leicht«, wenn man die Dirigiertechnik des Komponisten als Hinweis nimmt und schnippsende Pendel- bzw. Halbkreisbewegungen schlägt (Beispiel 2)<sup>41</sup>: aus dem Körpergedächtnis heraus, in ihm sich kräftigend.

Beispiel 2



Mit Sicherheit verfehlt wäre es, die skizzierten Phänomene als bloß instrumentelle, technische Voraussetzungen von Musikübung einzustufen. Zum einen betreffen sie, was den schöpferischen Musiker – sozial wie ästhetisch – im Elementarsten angeht: sein leibliches Wohl- oder Übel-Befinden im Akt des Sich-Mitteilens. Des weiteren prägen sie nicht »irgendwie« musikalische Textur. Sie sind in ihr enthalten, wenn auch in zuweilen schwer durchschaubaren Verschlüsselungen. Eines der Hauptideale musikalischer Autonomieästhetik jedenfalls weisen sie in Schranken: daß Musik aus

40 *Expositions and Developments*, London 1959-62, S. 141.

41 Vgl. Volker Scherliess, *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 146.

reinem Geiste gezeugt sei – und vom Geist für den Geist. Im Leiblichen, Leibhaftigen vielmehr bleibt der Künstler als Mensch gegenwärtig, mit Kraft-Potentialen; zuweilen werden diese sogar zirkensisch ausgestellt. Selbst dort aber, wo man Körperstrukturen mit ihren Folgen nicht hören kann und auch nicht hören soll, sind sie gleichwohl sozial relevant: ex negativo, indem man sie nicht hört. Sie formieren die Basis gleichsam für kreative Egoismen, Selbstbezüglichkeiten, »Autopoiesen«. Bereits in folkloristischer Tradition, beim Spiel etwa komplizierter Blasinstrumente<sup>42</sup>, kommt ihnen eine erhebliche Bedeutung zu. Im artifiziellen Sektor mochte dergestalt sogar – seit disziplinierende Darbietungsmusik die Hörer zum Stillhalten aufruft und in ihre Sessel bannt – ein Körper-Privileg des Musikers gegenüber dem Rezipienten aufwachsen. Der lustvolle Umgang mit dem eigenen, musizierenden Leib wäre so nicht nur der artifiziellen Textur eingeschrieben, »ein-bewegt«. Er wäre auch ein Mittel zu sozialer Distinktion: ein analytisch auffindbares, dechiffrierbares »fait social«.

2. Zu anders gelagerten Befunden, die dennoch mit dem bisher Vorgetragenen kompatibel bleiben, gelangt man, wenn man die akustischen Bedingungen des Musizierens untersucht; die Konstellationen von Aufführungs-Raum und Aufführungs-Zeit. Auch sie lassen sich weder als außer-musikalisch noch als lediglich technologischer Unterbau eines Ästhetisch-Eigentlichen einordnen. Und auch in ihnen verwandelt sich, ehe man sich's versieht, »Kontext« zum »Text«. Die Materie ist allerdings subtil gefächert, so daß im weiteren nur ein Eindruck von ihr vermittelt werden kann. Geschehen möge dies an einem Fall, der sich katastrophal divergenten akustischen Deutungen auszusetzen hatte, durch sie allerdings auch in eine ungewöhnliche Beleuchtung kam. Ich spreche von den Organa der Pariser Notre-Dame-Schule.

Bekanntlich entwickelt sich in diesem Stil-Bereich, an der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert und erstmals überhaupt für die abendländische Polyphonie, eine vollgültige Drei- und Vierstimmigkeit. Ebenso neu wie ungewöhnlich ist, daß die Zusammenklänge planmäßig organisiert werden<sup>43</sup>; fortschreitend vom je Unvollkommeneren, Diskordanten hin zur Vollkommenheit in der Konkordanz, einem gleichsam »teleologischen Zug«<sup>44</sup> folgend. Die vektorielle Struktur wiederum, die das »Werden« statt des »Seins« in Szene setzt<sup>45</sup>, korreliert mit einer gewandelten Zeit-Auffassung. In Grundzügen entspricht sie derjenigen des Aristoteles, dessen Denken für das Hochmittelalter wachsenden Einfluß gewann. Die Primär-Diagnose liegt demnach nahe: in den Organa verkörpere sich kompositorisch angewandte – und kompositorisch zuvor ungekannte – Philosophie.

42 Reidar Sevåg, *Die »Seljefløyte«. Akustische Eigenart – Spieltechnische Auswertung – Musikalische Problematik*, in: *Studia instrumentorum musicae popularis* 6, hg. v. Erich Stockmann, Stockholm 1979, S. 59-62; Christian Kaden, *Zur Spieltechnik der ungarischen Sackpfeife*, ebenda, S. 33-42.

43 Vgl. Klaus Hofmann, *Untersuchungen zur Kompositionstechnik der Motette im 13. Jahrhundert*, Neuhausen, Stuttgart 1972, S. 54ff.

44 Carl Dahlhaus, *Musikbegriff und europäische Tradition*, in: Carl Dahlhaus/Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven 1987, S. 47.

45 Ebenda, S. 46.



Diese Deutung nun scheint zweifelhaft zu werden, wenn man sie mit den Gegebenheiten der historischen Aufführungsräume konfrontiert: den Schalleigenschaften gotischer Kathedralen. Messungen waren bereits vor längerem durchgeführt worden. Und allem voran hatten sie extreme Nachhallzeiten ausgewiesen, »bis zu 8 Sekunden, gelegentlich länger« andauernd.<sup>46</sup> Ein wesentliches Spezifikum der Kirchenräume schien zudem darin zu bestehen, daß die »steinernen Begrenzungsflächen die mittleren und tiefen Töne stark reflektieren, während der Rückwurf der Klanganteile über 2000 Hertz geringer ist, weil sie von den Begrenzungsflächen geschluckt [...] werden.«<sup>47</sup> Das Fazit: »Eine solche durch die Architektur vorgeprägte Bevorzugung der mittleren und tiefen Klanganteile hat Wirkungen auf das Hörerlebnis.«<sup>48</sup> Da die Ortung des Schalls »vom Anteil der Frequenzen« abhängt<sup>49</sup>, werde sie soweit erschwert, daß der »Gläubige [...] die Musik von überall her, diffus zu vernehmen« meine.<sup>50</sup> Die diffuse Akustik aber – so eine Schlußfolgerung an anderer Stelle<sup>51</sup> – habe auch ein lediglich verschwimmendes Klangbild zugelassen. Und da »die Organa [ohnehin] in raschem Tempo gesungen« worden seien, hätten die Dissonanzen kaum eine Chance gehabt, als solche »in Erscheinung« zu treten.<sup>52</sup> Keine Spur also von Aristotelismus und Teleologie – oder Aristotelismus nurmehr in akustischer Verhinderung?

Die »Falsifikation« – und das erregte Aufsehen – konnte ihrerseits widerlegt werden: bei einer nochmaligen akustischen Inspektion. Diesmal nahm sie kein Physiker vor, sondern ein Musikhistoriker.<sup>53</sup> Außerdem wurde die liturgische Gesamtsituation an der Notre-Dame rekonstruiert. Die Ergebnisse lassen sich in Kernpunkten zusammenfassen:

- a) Stimmzahl und Stimmigkeits-Ideale der Organa unterlagen im 12./13. Jahrhundert einer kultischen Hierarchisierung. Zweistimmige Kompositionen wurden an niedrigrangigen, dreistimmige an gewichtigeren Festen vorgetragen; vierstimmige Organa blieben für die Hochfeste reserviert: Weihnachten, Ostern, Pfingsten, das Fest der Assumptio Mariae.
- b) Im Unterschied zum alltäglichen Brauch, der die Kleriker oft allein im Chor der Notre-Dame zu Messe und Offizium versammelte, waren die Kathedralen während der letzterwähnten Tage mit einer großen Zahl von Gläubigen angefüllt. Die Darbietung etwa der berühmten Perotinschen Quadrupla *Sederunt principes* und *Viderunt omnes* erfolgte folglich coram publico<sup>54</sup> – und angesichts der akustischen Dämpfungsmasse dieses Publikums.

46 Blaukopf, *Musik im Wandel* (s. Anm. 11), S. 256.

47 Ebenda.

48 Ebenda.

49 Ebenda.

50 Ebenda.

51 Peter Gülke, *Mönche, Bürger, Minnesänger*, Leipzig 1975, S. 184.

52 Ebenda.

53 Craig Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris*, Cambridge und New York 1989, S. 12ff.

54 Ebenda, S. 267.

- c) Mit dem Rangplatz der Feste und dem Rangplatz der Polyphonie (der sich in der Zahl der Stimmen ausdrückte) variierte die textile Ausstattung des Kirchenraums. Fahnen, Paramente, Embleme, Tücher konnten dabei für einen solch intensiven Behang sorgen, daß die steinernen Flächen unscheinbar wurden – oder zumindest in ihren Reflexionseigenschaften hochgradig manipuliert.

Alles in allem: Je höher das Fest, desto durchhörbarer der Aufführungsraum, desto größer die Wahrscheinlichkeit, klar organisierte Klanggebilde de facto wahrzunehmen. Methodologisch-analytische Schlüsse, die zu ziehen sind, fallen daher diametral entgegengesetzt aus zu denen der »Nachhall«-These. Mußte diese eher einem Laissez-faire-Standpunkt zuarbeiten und empfehlen, es mit den Dissonanzen und Konsonanzen nicht eben tragisch zu nehmen (Johannes de Garlandias Bemühungen um eine systematische Rangordnung der Zusammenklänge<sup>55</sup> erschienen in diesem Licht als spekulativ-praxisfern), belegt die »Textil«-These die Ernsthaftigkeit, und die kommunikative Relevanz, des Konkordanzkonzepts. Garlandia wird durch sie geadelt: zum Praktiker. Jedenfalls ist deutlich, daß gerade im Zusammenklingen, in der musikalischen Eintracht der Herzen und ihrem Auseinandergehen, in *con-cordantia* und *dis-cordantia*, ein Wesensmoment der Mehrstimmigkeit um 1200 beschlossen liegt. Akustische ›Außen‹-Bedingungen bezeugen sich als inneres Agens kompositorischer Faktur. Freilich vermögen sie dies ausschließlich im Rahmen einer Zeremonial-Akustik, einer *Sozio-Akustik*, die das Ganze des »Kontextes«, wenn auch nach seiner schwingungstheoretischen Seite hin, thematisiert.

3. In der Zwischenbilanz böte sich also die Regel an, Musikanalyse stets in einer funktionalen Gesamtschau einzuwurzeln: in der *System*-Betrachtung von musikalischer Produktion, Distribution, Rezeption.<sup>56</sup> Und tatsächlich erscheint eine »Spezialisierung auf den Zusammenhang«<sup>57</sup> als aktuelle Aufgabe der Musikforschung.<sup>58</sup> Zwar wird solchem Systemdenken zuweilen vorgeworfen, daß es utopisch bleibe, auf Grund historisch lückenhafter Faktenlagen.<sup>59</sup> Auch: daß es den Mund notorisch zu voll nehme, in seinen Resultaten kaum je heranrage an die vorgetragenen Ambitionen. Erneut kann daher eine Fallstudie weiterhelfen: am vielleicht prominentesten Beispiel, das sich für zeremonielle System-Analyse finden läßt.

55 Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica*, Bd. 1, hg. v. E. Reimer, Wiesbaden 1972, S. 76.

56 Reiner Kluge, *Zum Begriff »musikalische Gattung«*, in: *BzMw* 16 (1974), S. 117-122; Kaden, *Musiksoziologie* (s. Anm. 23).

57 Ulrich Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main 1986, S. 295.

58 Vgl. Jobst B. Fricke, *Systematische oder Systemische Musikwissenschaft*, in: *Systematische Musikwissenschaft* 1/2 (1993), S. 181-194.

59 Dahlhaus, *Das musikalische Kunstwerk* (s. Anm. 4), S. 23.

### *Exkurs: Die Musikalischen Exequien von Heinrich Schütz*

Im Dezember des Jahres 1636 erhielt Heinrich Schütz den Auftrag, die Begräbnismusik zum Tod des Geraer Fürsten Heinrich Posthumus Reuß zu verfertigen. Er kam dem Ansinnen nach; und am 4. Februar 1636 wurden die *Musikalischen Exequien*, wie Schütz sie nannte, anlässlich der Bestattungszeremonien »vor und nach der Leichpredigt gehalten« und »in eine stille verdackte Orgel angestellt und abgesungen«.<sup>60</sup>

Nähert man sich der Textur des Werkes allein über den Notendruck, präsentiert es sich in eher prekärer Formgebung: in »der relativ lockeren Anordnung« von Bibelsprüchen und intermittierenden Choralstrophen<sup>61</sup>, die geringstimmig konzertierende Partien mit »großbesetzten motettischen Choralbearbeitungen«<sup>62</sup> abwechseln lassen. Unabweislich der Eindruck, ein übergreifender syntaktischer Zusammenhang könne nicht zustande kommen. Allerdings war durch die »Textmasse« von insgesamt 25 Teilstücken<sup>63</sup> auch automatisch der »Zwang zur [Verfertigung] von Konzerten in Miniaturformat«<sup>64</sup> gegeben, die, verglichen mit den »abgerundeten Kompositionen«<sup>65</sup> z. B. der *Kleinen geistlichen Konzerte*, in durchaus »epigrammatischer Zuspitzung« sich bescheiden mußten.<sup>66</sup> Großformale Ansprüche, die Schütz im Vorwort zur Druckfassung mit der Bemerkung anmeldet, er habe ein »Concert [...] in Form einer Teutschen Missa« vorzulegen<sup>67</sup> – und die durch die Einfügung von drei Kyrie-Anrufungen ihre Legitimation finden –, muten daher eher problematisch an, wenn nicht zwiespältig. Und den Unkundigen könnte es erstaunen machen, daß Schütz, ungeachtet der unbewältigten Makrostruktur, die *Exequien* als op. 7 »in die Reihe seiner Hauptwerke aufnahm«.<sup>68</sup>

Mangelhafte Selbsteinschätzung, kompositorisches Scheitern im Angesicht einer bedeutenden Aufgabe? Der Grund für den Querstand ist ein einfacher. Er liegt darin, daß die Begräbnismusik einen Plan des Heinrich Posthumus auszuführen hatte: nachvollziehbar zwar, nicht aber mit den Ohren, sondern nur unter Zuhilfenahme anderer Sinneswerkzeuge. Schütz vertonte ein letztlich Unhörbares. Bereits zu seinen Lebzeiten nämlich war der verewigte Fürst um die Gestaltung seines Sargs bemüht gewesen. Und besonders beschäftigte ihn die Auswahl von Inschriften, welche wie Mumienbänder oder ein heiliges Flechtwerk die letzte Behausung überziehen sollten. Die Platzierung dieser Inschriften war minutiös vorgeschrieben.<sup>69</sup> Und

60 Abdruck/ Derer Sprüche Göttlicher Schrift...1636, zit. nach Werner Breig, *Heinrich Schütz' Musikalische Exequien: Überlegungen zur Werkgeschichte und zur textlich-musikalischen Konzeption*, in: *Schütz-Jahrbuch 1989*, S. 55-68.

61 Breig, *Heinrich Schütz' Musikalische Exequien*, ebenda, S. 64.

62 Ebenda, S. 65.

63 Ebenda.

64 Ebenda.

65 Ebenda.

66 Ebenda.

67 Ebenda, S. 62.

68 Ebenda, S. 65.

69 Rudolf Henning, *Zur Textfrage der Musikalischen Exequien von Heinrich Schütz*, in: *Sagittarius 4*, Kassel 1973, S. 44-56.

begreiflicherweise folgte sie einer Raumstruktur, ja einem menschlichen Körperschema.<sup>70</sup> Ihm wiederum, samt seiner Symbolhaftung, korrespondierte die Semantik der inskribierten Sprüche und Choräle.

Unterschieden werden auf dem Sarg zunächst Kopf- und Fußpositionen, dergestalt, daß erstere die höherwertigen, heilsverheißenden Skripturen tragen, letztere geistlich niederrangige Verse, bezogen auf das irdische Jammertal, Sünde, Blut und Tod.<sup>71</sup> Der Ort des menschlichen Denkvermögens zählt mehr denn die erdnahen Gehwerkzeuge, das Haupt mehr als die Glieder. Analog differenziert wird das (bessere) körperliche Rechts und das (schlechtere) Links, ferner die in Sarglage anschaulich werdende Oben- und Unten-Position, welche bei aufrechtem Leib das (gute) Vorn und das (minder gute) Hinten meint. Die Textsequenz tastet den Sarg denn auch zuerst ab auf der Oberfläche, der Körperfront (mit den Versen »Christus ist mein Leben« und »Siehe, das ist Gottes Lamm«). Sodann werden die rechte und die linke Seite abgeschritten, jeweils vom Haupt zu den Füßen. Schließlich sind die unteren (= hinteren) Körperlagen erreicht. Und an deren fußseitigem Pessimum stehen völlig logisch die notvollsten Sätze: »Ach wie elend ist unsere Zeit« und »Er sprach zu mir: Halt dich an mich.«<sup>72</sup> Die Anordnung der Worte läßt sich mithin nicht linear eindimensional verstehen. Sie ist dreidimensional gefügt, ein Bedeutungs-Kubus. Schütz, indem er die Sarginschriften der Reihe nach abarbeitet, bekam es also mit solcher Dreidimensionalität zu tun. Zugleich wendet er sie zurück ins Eindimensional-Zeitliche. Er macht den Kubus nichtig. Oder genauer: Er konnte gar nicht anders. Gleichwohl hätte erst eine dreidimensionale Komposition den vollen Sinn der *Exequien*, den fürstlich-intendierten Sinn entfalten können. Sofern dies jedoch im Medium tönend vergehender Zeit unmöglich war, blieb der Auftrag kein Problem, das man hätte lösen können, sondern eine Paradoxie: weder großformal noch nach dem großen Sinn zu bewältigen. Drehen wir uns im Kreise?

Die Frage ist, ob das, was sich uns als Dilemma darbietet, de facto Schützens Dilemma war. Und der Zugang, der sich damit aufschließt, ist musikanalytisch ein soziologischer. Denn die *Exequien* wurden nicht etwa auf einer neutralen Bühne oder einem Podium vorgetragen, sondern zeremoniös-rituell: bei und während der Begräbnisfeier. Die bezeichneten Probleme gelangen aber in ein anderes Licht, wenn man sie nicht in einen Formal- und Werkzusammenhang rückt, sondern in einen Geschehens-, einen Wirkungskontext. Der durch Skripturen verzierte Sarg, und Posthumus in ihm, war immerhin über Monate hin aufgebahrt, ja ausgestellt worden.<sup>73</sup> Und er konnte von den Angehörigen der Trauergemeinde nicht nur in Augenschein genommen, sondern regelrecht umwandert werden. Auch im Leichenzug gab es Gelegenheit, das auf dem Sarg Eingeschriebene zu betrachten und sich einzuprä-

70 Grundlegend dazu: Detlef Giese, »Aber sie sind in Frieden«: Zu Symbol- und Verkörperungstendenzen in Heinrich Schützens Musikalischen Exequien, in: *Professionalismus in der Musik*, hg. v. C. Kaden und V. Kalisch, Essen 1999 (Musik-Kultur 5), S. 341-356.

71 Vgl. Henning, *Zur Textfrage* (s. Anm. 69), S. 51; Breig, *Heinrich Schütz' Musikalische Exequien* (s. Anm. 60), S. 57 u. 61.

72 Vgl. Breig, *Heinrich Schütz' Musikalische Exequien*, S. 59.

73 Gerhard Pickerodt, *Der tönende Sarg. Heinrich Schütz' Musikalische Exequien im Ereigniszusammenhang eines Fürsten-Todes*, in: *Schütz-Jahrbuch 1994*, S. 29.

gen. Die Druckschrift einer Leseordnung, die für die Bestattung eigens verteilt wurde<sup>74</sup>, sollte den Vorgang sogar unterstützen. Das Begräbnis des Posthumus rechnete demnach durchaus mit einem ›umgehenden‹ Teilnehmer und dessen Raumerleben. Und: mit einem ›Hörer‹, der nicht nur hörte, sondern auch ein Seher, ein Betrachter war. Jedenfalls ist nicht nur nicht auszuschließen, sondern sogar hoch wahrscheinlich, daß die vom Verstorbenen verfügte Kopf-Fuß-/Oben-Unten-/Rechts-Links-Ordnung all denen, die der Zelebration der *Exequien* beiwohnten, einsichtig war und sinnfällig. Man konnte sich diese Ordnung, auch wenn sie kompositorisch zur bloßen Zeitfolge schrumpfte, beim Erklingen der *Exequien* hinzudenken. Rezeption wurde zur Mitgestaltung eines Textes, wurde dessen Vervollkommnung. Das Unmögliche ermöglichte sie: die Dreidimensionalität ›musikalischer‹ Wahrnehmung, das Hinauswachsen der Rezeption über die Schranken des Hörbaren.

Damit aber nicht genug. Man darf sich auf eine weitere Herausforderung einlassen. Weltweit vermitteln Begräbnisrituale Passagen im Sein, existentielle Übergänge.<sup>75</sup> Und vollends während der Kriegswirren des 17. Jahrhunderts müssen sie so etwas wie eine allerletzte Hoffnung eröffnet haben.<sup>76</sup> Nach christlicher Lehre leiten sie den Verstorbenen aus dem irdischen Leben in die Unsterblichkeit, ausgerüstet mit der Gewißheit des Apostels Paulus, daß in ihr ein neuer Leib und eine neue Erde Wirklichkeit werde. Die Bestattung bedeutet so keinen Bruch mit dem Körperlichen, sondern dessen Aufbewahrung und Verwandlung. Von Seiten des Irdischen sorgte die Einbalsamierung der Leiche, für einen Fürsten obligatorisch, dem Weiterleben gleichsam kosmetisch vor. Die Bergung des Verstorbenen in einem geistlich signifikanten Corpus demgegenüber, in dem mit Bibelversen buchstäblich dichterisch abgedichteten Sarg, hatte die spirituelle Komponente herauszuheben. Leichnam und Sarg blieben zudem, auch unter theologischer Blickrichtung, in engster Tuchfühlung. Der eine gab dem anderen das Maß, beide bildeten sich aufeinander ab. Der Sarg war mithin das Gefäß für den neuen Seins-Zustand, leibartig – so, wie bei Trance- und Possessionsritualen der Körper der Agierenden selbst zur Hülle wird, in die göttliches Leben flutet. Im Unterschied allerdings zu naturnahen Kulturen, die Tod und Verwandlung feiern im Lebendigen, ja ihren Teilnehmern gestatten, aus der einen in die andere Welt überzuwechseln und aus ihr zurückzukehren<sup>77</sup>, führt die Christliche Passage ausschließlich in eine Richtung. Man gelangt aus dem Irdischen ins Himmlische, aber nicht mehr zurück. Das Irreversible von Tod und Verklärung drückt sich folgerichtig in der Versenkung des Sarges aus: im Grab, in der Gruft. Auch Heinrich Posthumus kam dort zur Ruhe. Niemand erwartete (über ein kleines) sein Wiederkommen.

Nur ein Vorrecht war just ihm bestimmt. Er hatte Schützens Musik zur Seite. Sie, und sie allein, konnte dem Entschwinden entgegen treten. So wie der Komponist sie dienstwillig verfertigt hatte, *war* sie der »tönende Sarg«<sup>78</sup>, mehr noch: der geistliche

74 Breig, *Heinrich Schütz' Musikalische Exequien* (s. Anm. 60), S. 55.

75 Wolfgang Lipp, *Gesellschaft und Musik*, in: *Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie*, hg. v. Wolfgang Lipp, Berlin 1992 (Sociologia Internationalis, Beiheft 1), S. 14f.

76 *Diesseits- und Jenseitsvorstellungen im 17. Jahrhundert*, hg. v. Ingeborg Stein, Jena 1996.

77 Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris 1951.

78 Pickerodt, *Der tönende Sarg* (s. Anm. 75).

Leib des Fürsten – welcher, wenn man ihn in einer Königstradition sieht<sup>79</sup>, nicht stirbt, ja als Institution nicht zu sterben hatte.<sup>80</sup> Auch Musik zwar findet jeweils ein Ende. Auch sie verklingt, so, wie der Sarg ins Unsichtbare hinüberschwebt.<sup>81</sup> Aber sie besitzt die Macht wiederzuerklingen. Keine Erde deckt sie zu, keine Verwesung zehrt sie auf. Sie kann den unsterblichen Leib des Fürsten ›unsterblich‹ verwahren. Und sie kann ihn vergegenwärtigen, alle Tage neu.

Schütz muß einer solchen Sinnggebung unmittelbar angehangen haben. Nicht nur, daß er – laut der Vorrede zu den *Exequien*<sup>82</sup> – den »hochwolgeborenen Herrn« in der »Himmels-Cantorey« ernstlich wirken wissen wollte. Nicht nur, daß er einen Vorschein dieses Himmlischen durch sein Werk aufleuchten läßt, indem er den Bariton des Heinrich Posthumus mitsingen läßt beim abschließenden Canticum Simeonis, in der Partie »Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben«, so, als sei der Fürst im Leben – oder eben im ewigen Leben. Auch des Komponisten Bemühungen um Wiederaufnahmen des Werks künden nicht von bloß kommerziellen Interessen. Augenscheinlich wohnt ihnen der Wille inne, die geistliche Verkörperung des Fürsten, die geleistet ward, nicht hinfällig werden, sie nicht versinken zu lassen – wie den Sarg in der Gruft. In einer Epoche der Säkularisierung auch des Kultischen<sup>85</sup> macht Schütz sein Schaffen jenem Ziel dienstbar, das rituelle Musik aller Zeiten und aller Kontinente sich setzt: Daseiendes zu verzaubern, dem Unvergänglichen zu, oder dem Ewig-Wiederkehrenden. Tatsächlich ist es ein in sich stimmiger Kosmos, den die *Exequien* einbeschließen. Nicht allein die Aufnahme des Leichnams in den Himmel wird korporal verwirklicht. Durch die – den Sarginschriften hinzugefügten – Kyrie-Rufe, durch lautes »Herr erbarme dich!« manifestiert sich der Dialog von Mensch und Gott, Fürst und Gott, auch Kirchengemeinde und Gott. Und in der Kontrastierung des Geringstimmigen mit dem Vollstimmigen, des konzertant ›Privaten‹ mit dem kollektivistischen Choral veranschaulicht sich neben dem Fürsten-Leib auch der soziale Körper der gläubigen Untertanen. Durch theologischen Tiefsinn und liturgische Feinfühligkeit, aber auch durch das Zusammengehen von Komposition und Rezeption, Künstler und Gemeinde wurde systemisch Ereignis, was für Schütz dann doch wohl als Maß des Gelingens erscheinen mußte. Es war der klang-körperliche Entwurf einer anderen Welt, einer wirklichen Welt des Über-Irdischen.

Gewiß: Schon manchen Zeitgenossen blieb die Größe dieses Entwurfs verborgen, jenen besonders, die den zeremoniösen »Text« der Bestattung des Posthumus nicht mehr bei sich und in sich trugen. Erst recht heute läßt sich das Außerordentliche von Schütz' *Exequien* nicht in einen schlichten »Bedeutungswandel« hinüberretten, der von der Zeremonialbestimmung absieht und die Komposition unbeschwert »ästhetisch« nimmt.<sup>84</sup> Vielleicht kann das Problem aber verallgemeinert werden. Dem, der alle Rezeptionsgeschichte aus Gegenwartsbedürfnissen ableitet, mag Vergangenes,

79 Pickerodt, *Der tönende Sarg* (s. Anm. 73), S. 29.

80 Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, München 1982, S. 461.

81 Pickerodt, *Der tönende Sarg* (s. Anm. 73), S. 31.

82 Ebenda, S. 37.

83 Vgl. Erich Reimer, *Die Hofmusik in Deutschland 1500 - 1800. Wandlungen einer Institution*, Wilhelmshaven 1991.

84 Vgl. aber Pickerodt, *Der tönende Sarg* (s. Anm. 73), S. 27.

›kontextual‹ Vergangenes unwiederbringlich verloren sein – und unerheblich. Der muß sich dann an das vergegenständlichte, verschriftlichte Werk halten, Texturen so eng fassen, wie die Konservierung es erzwingt. Wer im Eingedenken des Verlorenen jedoch Kraft schöpft, um Möglichkeiten des Seins neu wahrzunehmen, jenseits von Selbstbespiegelung – und welche Fülle des heute kaum mehr Denkbaren breitet Schütz vor uns aus –, dem können verlorene »Kontexte« der Musik mehr Sinn spenden als das, was von ihnen in der Werk-Spur erhalten blieb. »Kontext« in »Text« zu überführen mag so auch heißen: mit sozial ›toten‹ Welten leibhaftigen Kontakt aufzunehmen. Musikanalyse auszuweiten, sie gerade nicht an der notationellen oder klanglichen Hülle des »Werkes« haltmachen zu lassen, sondern auszudehnen auf das, was Werke korporal, geistig-mental, sozio-funktional konstituiert, böte dann keine bloße Ergänzung traditioneller Immanenzbetrachtung, vielmehr: die Chance, geschichtlich-musikalisches Leben wiederzubeleben – und verwandelt-eigenes Leben zu gewinnen aus dem Umgang, gleichsam, mit dem Tod.

### 3. Kommunikationskonzepte, Ich-Konzepte

Der Begriff der »Kommunikation« ist, unbestritten, gesellschaftstheoretisch eine Basis-Kategorie. Folgt man dem Vokabular des Soziologen Niklas Luhmann<sup>85</sup>, umschreibt er die Begegnung eines Ego mit einem Alter: genuin selbstbezüglich, indes »anschlußfähiges« Handeln ermöglichend, über die Autopoiesis hinaus. Wo von der »Sprachlichkeit« der Musik und musikalischer »Kommunikation« die Rede ist – und diese Rede geht vergleichsweise häufig<sup>86</sup> –, stellt sich mithin die elementare Frage, wo, neben dem Du, das *Ich* sei in der Musik.

Emphatischer Solipsismus zeigt die Neigung, dieses Ich im je einzelnen zu vermuten, nicht in einer »Vielheit: als Komponist, Interpret, Hörer, Wissenschaftler, Pädagoge«<sup>87</sup>, sondern im »bei mir und für mich seiende[n]«, dort, wo das »unterschiedliche Dasein des Werkes: Entstehungszeit, [...] Schaffensdokumentation, notenschriftliche Aufzeichnung, musikalische und verbale Interpretation, Hören und Verstehen« zur Einheit gelangen<sup>88</sup>, »ohne die Diversität der subjektiven Prädispositionen«, in »eine[m] Ort«, im »Ich als Ort«.<sup>89</sup> Das hört sich herzwarm an – und väterlich. Aber der Standpunkt bleibt letztlich auf Rezeption eingeschworen, einseitig. Überdies ist er historisch wie analytisch allzu ergiebig nicht. Denn in der Geschichte der Musik treten sehr verschiedene Sorten von »Ichs« auf den Plan, mit spezifisch kommunikativen und ästhetischen Wertigkeiten. Und je nachdem, wo die Gewichte liegen, lesen sich auch »Werk«-Strukturen different, wenn nicht divergent. Mu-

85 Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main 1987.

86 Vgl. Torsten Casimir, *Musikkommunikation und ihre Wirkungen: eine systemtheoretische Kritik*, Wiesbaden 1991; Christian Kaden, Artikel *Zeichen*, in: *MGG 2*, Sachteil 9, Kassel 1998, Sp. 2149-2220.

87 Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik verstehen*, München 1995, S. 60.

88 Ebenda.

89 Ebenda, S. 61.

stergütig studieren kann man dies an Szenerien des 18. Jahrhunderts. Mehr sogar: Seine Stilwandlungen – von »innermusikalischer« Substantialität, ja Sprengkraft ganz ohne Zweifel – sind wesentlich Verschiebungen in den *Ich-Perspektiven*. Dem sei im weiteren, anhand einiger Beobachtungen, nachgegangen.

Völlig seiner Sache sicher ist sich, um 1750, Carl Philipp Emanuel Bach: Das Ich der Musik kann nur ein Mensch sein, für den Fall der Instrumentalmusik (auf die er den Blick lenkt): nur der musizierend tätige Komponist. Im *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*<sup>90</sup> findet sich die entsprechend fundamentale Regel. Um ein Du rühren zu können, einen Zuhörer, müsse der Musiker »sich selbst in alle Affekten setzen«, und zwar »nothwendig«. Durch sichtbare und hörbare Aktion habe er dies dann »zu verstehen« zu geben, motional ganzheitlich. Und: solche »Schuldigkeit« sei generell zu beachten

»bey Stücken, welche ausdrückend gesetzt sind, sie mögen von ihm selbst oder von jemanden anders herrühren; im letzteren Falle muß er dieselbe Leidenschaften bey sich empfinden, welche der Urheber des fremden Stücks bey dessen Verfertigung hatte.«

Das heißt, ins Sozialtheoretische übertragen: Gesellschaftlich bedeutsam und ästhetisch zielgebend ist Kommunikation in ihrer einfachsten Gestalt, als Zweierbeziehung von einem Ich zu einem Du, e inverso. Dritte, vierte, fünfte »Ichs« – etwa in einer Kette gestaffelter Interpreten – haben sich dem zentralen »face-to-face« unterzuordnen, besser noch: sich selbst aus dem Spiel zu nehmen. Keineswegs von Pathos verblasen, sondern normgerecht schreibt Christian Friedrich Daniel Schubart in diesem Sinn:

»Will ich eine Sonate von Bach vortragen [gemeint ist neuerlich Carl Philipp Emanuel, C. K.], so muß ich mich ganz in den Geist dieses großen Mannes versenken, daß meine Ichheit verschwindet und Bachisches Idiom wird.«<sup>91</sup>

Der Ansatz artikuliert mithin zunächst »Werktreue« als Vasallentreue, als Ingrediens einer überschaubaren Sozialstruktur. Zugleich fordert er, Musik solle und könne wahrhaftig sein, empirisch-vorfindliche Empfindung, daseiend-echte Expression. Um als solche jedoch sich zu erkennen zu geben, ist eine entsprechende Setzweise zu nutzen, eben die »ausdrückende«. Und sie wiederum muß auf Elemente eines Ausdrucks-Verhaltens zurückgreifen<sup>92</sup>, z. B. auf die Lautsymbolik von affinen oder diffugen Mustern<sup>93</sup>, welche indexikalisch gesichert, folglich, cum grano salis, nicht zu mißdeuten sind. Das Sozialkonzept schränkt so die Variationsbreite des musikalisch »Machbaren« ganz erheblich ein. Es bewirkt sozio-strukturelle Fokussierung und musikalisch-syntaktische Fokussierung, schafft Tendenz, stilistische Ausrichtung.

90 Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753/62), Faksimile, Leipzig 1957, Bd. I, S. 122.

91 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Vom musikalischen Ausdruck* (1782), zit. nach Peter Schleuning, *Das 18. Jahrhundert. Der Bürger erhebt sich*, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 418.

92 Vgl. Karl Leonhard, *Der menschliche Ausdruck in Mimik, Gestik und Phonik*, Leipzig 1976.

93 Vgl. Doris Stockmann/Günter Tembrock, *Interdisziplinäre Probleme zwischen Musikwissenschaft und Bioakustik*, in: BzMw 25 (1983), S. 3-56.



Parallele Entwicklungen vollziehen sich nach 1750 auch andernorts, z. B. in der zeitgenössischen Opernkunst. Hier sind es vor allem die Gluckschen Reformbestrebungen, die sich der Durchsetzung eines musikalischen Ein-Ichs widmen. Allerdings heben sie, im Unterschied zur Instrumentalmusik, primär nicht den Komponisten heraus, auch nicht den Sänger-Darsteller als Darsteller, vielmehr die verkörperte – und imaginierte – dramatische Person. In sie hat der Akteur soweit sich einzuleben (Mozarts Empfehlung, im Brief vom 30.7.1778 an die Geliebte Aloysia), daß die Differenz von Darstellendem und Dargestellten nichtig wird. Einfühlung ist zugleich dem Komponisten aufgetragen, der beim Schaffen aus sich heraustritt, seiner selbst vergessen, der jeweiligen Figur identifikatorisch zugewandt.<sup>94</sup> Ähnliche Meistbegünstigungen von Ichs im Fiktiven – die freilich wie reale Ichs wahrgenommen werden, als fühlende Herzen per Illusion – finden im lyrischen Lied und im lyrischen Oratorium statt.<sup>95</sup> Die Ich-Zentralisierung übergreift alle Gattungen.

Geht man nur wenige Jahrzehnte zurück in der Musikgeschichte, wären solche Monismen, die den empirischen Musiker oder imaginierte Subjekte, kaum je aber beider Koexistenz auszeichnen, weitgehend undenkbar gewesen – und akzeptabel bestenfalls als Randerscheinung. Das Deklinationsbeispiel kann die Da-capo-Arie sein. Denn sie führt zwei Ichs, und zwei Ich-Dimensionen, vor Ohren und vor Augen. Daraus erwächst sogar ihre Genrekonzeption. Im Formteil A1 bekanntlich zielt das Darstellungs- und Rezeptionsinteresse auf das von Affektlagen besetzte Subjekt der Theaterhandlung. Im rekapitulierenden Segment A2 dagegen drängt sich der leibhaftige Sänger vor, mit Verzierungs- und Improvisationskünsten, die ihm zugehören – und ausschließlich ihm. Die Sozio-Struktur ist eine Struktur der Doppelung, bezüglich ihrer Ichheiten polyzentrisch, non-monistisch.

Musikanalytisch lassen sich derlei Aspekte zwanglos aufschließen, ja ihre Berücksichtigung hat Auswirkungen für die Perspektivierung von Analyse per se. So kann man etwa die satztechnische Buntheit in den Oratorien des späten 17. und des frühen 18. Jahrhunderts leicht erhellen, wenn man sie als Ausfluß einer pluralen kommunikativen Disposition versteht, insofern sogar als unausweichlich. Noch in den Großen Passionen von Johann Sebastian Bach, die sich um eine Vernetzung aller denkbaren Stilmittel mühen, sind ungeachtet dessen mindestens (!) fünf personale Identifikationsebenen ausdifferenziert – und entsprechend strikt musikalisch unterschieden. Die erste Ebene ist die der Erzählung – und die des erzählerischen Ichs: des Testos, des Evangelisten. Daß dessen Partien ausgreifender Lyrisierung sich enthalten und deklamatorischer Nüchternheit den Vorzug geben, hat zu tun mit der sozialen Funktionszuweisung: dienend hinzudeuten auf ein Anderes, nicht selbst sich auszudrücken. Die zweite Ebene der Passionen demgegenüber umfaßt Ichs, die (fiktiv) dramatisch handeln: Petrus, die Magd, den Judas, Kaiphas. Auch sie reden mit Stimme, wie der Testo, der Evangelist. Aber sie tun es in emotiver Eigen-Bewegung. Sofern sie Handelnde sind, und begriffen im Handeln, äußern sie sich zugleich abrupt-situationsbedingt, mehr oder minder segmental. Und großflächig-kontempla-

94 Rudolf Gerber, *Wege zu einer neuen Gluck-Betrachtung* (1941/42), in: *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, hg. v. Klaus Hortschansky, Darmstadt 1989, S. 26.

95 Christian Kaden, Artikel *Musiksoziologie*, in: *MGG 2*, Sachteil 6, Kassel 1997, Sp. 1649.

tive Bögen bleiben ihnen der Regel nach verwehrt. Letztere vielmehr erscheinen auf einer dritten Ebene, als Signatur des lyrischen Ichs und seiner Reflexion. Hier kommen die Arien und Rekapitulations-Formen zu ihren Rechten. Eine vierte Ebene markiert die des Chorals und des Ichs im Mitsingen, das der realen Glaubensgemeinde am Ort entstammt. Sie schlägt die Brücke von der Welt des Künstlich-Künstlerischen zu der des Alltäglichen, der Welt der musikalischen laici. Eine fünfte Ebene endlich ist die der kollektivistischen (artifiziiell allerdings wiederum gelifteten) Ich-Artikulation: Sie betrifft die Chöre. Und wenn diese, namentlich bei Sebastian Bach, ihrerseits unterteilt werden, in Handlungs-, Cantus-firmus-Fraktionen etc., dann bestätigt sich das Konstitutivum der vielen Ich-Schichten ein weiteres Mal, multiplikativ. Das Alte Oratorium spricht aus stets mehreren Welten. Es versinnlicht Welt, auch musikalisch-syntaktisch, als inhomogene Vielgestalt.

Überraschen mag nun, daß in einem Zeitalter der Aufklärung und zunehmender sozialer Mündigwerdung eben dieser Pluralismus aufgegeben wird, ja grundsätzlich destruiert. Denn aus dem episch-dramatisch-lyrischen Oratorium – um für noch einen Augenblick seiner Spur zu folgen – entsteht in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Gattungshybride, der nurmehr lyrisch ist; wieder müssen einige Andeutungen genügen. Treffend bezeichnet wird die Wende im einschlägigen Artikel von Sulzers Kunstenzyklopädie. »Das Oratorium«, so steht dort zu lesen, nehme »Personen an, die von einem erhabenen Gegenstand der Religion, dessen Feyer begangen wird, stark gerührt werden, und ihre Empfindungen darüber bald einzeln, bald vereinigt auf eine sehr nachdrückliche Weise« äußerten. Sein Stoff sei »allemaal eine sehr bekannte Sache [...] Folglich [könne] er durchaus lyrisch behandelt werden.«<sup>96</sup> Das Epische erscheint somit als nach seiner Wertigkeit abgedämpft, ja uninteressant;<sup>97</sup> Rezitationen erhalten konsequenterweise melodisch weiche, fließende Kontur; oft gehen sie ins Arioso über. Die Erzähler selbst, als narrative Funktionäre, werden überdies abgeschafft – oder, wie in Haydns *Jahreszeiten*, gutbürgerlich umbenannt: zu lyrischen Ich-Trägern, einem Simon, einem Lukas, einer Hanne. Auch stehen sie dem Chor, dispositionell, nicht eigentlich entgegen, sondern gehen aus ihm gleichsam hervor (über die arios-reflektierenden und die testierenden Ichs z. B. der *Matthäus-Passion* wäre dies schwerlich auszusagen). Das lyrische Oratorium ist von seiner Identifikationsstruktur her mithin einsträngig. Während das Alte Oratorium die Ichs in »Spezies« scheidet, nach Rollen, sozialen Positionen, beherbergt die umgeformte Gattung nicht eigentlich verschiedene, sondern viele Ichs von nurmehr *einer* Art. Das Ein-Ich wird in ihr als Masse zelebriert. Die sozialpolitische Forderung nach *égalité* verwirklicht sich: ästhetisch vor-bildlich.

Unter verschiedensten Blickpunkten also, in der Ich-Zentrierung empfindsamer Instrumentalmusik, in der Reform-Oper, in der Ent-Schichtung des Oratoriums von der epischen zur lyrischen Gattung, verwirklicht sich während des 18. Jahrhunderts

96 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1-4 (1771/74), 2. Aufl., Leipzig 1792-1794, Bd. 3, S. 610.

97 Johann Nikolaus Forkel, *Über die Beschaffenheit der musikalischen Oratorien, nebst Vorschlägen zur veränderten Einrichtung derselben*, in: ders., *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783*, Leipzig 1783, S. 187f.

ein und derselbe Prinzipienwandel – und das, was Charles Rosen<sup>98</sup> für den »classical style« beschrieben hat: eine durchgreifende Vereinheitlichung und strukturelle Homogenisierung über die Gattungen hin. Allerdings verfügt der Prozeß auch über bemerkenswerte Rückkopplungen und Gegenbewegungen. Und diese bringen ihrerseits neuartige Ich-Perspektiven hervor: allerdings nicht auf der älteren, nach »Arten« differenzierenden sozialen »Horizontale« (die verschiedene Ichs einander »ständig« beordnet), sondern im Ausweichen auf eine »Vertikale«, welche Niveaus von unterschiedlicher sozialer Abstraktion umschließt.

Das beste Paradigma bietet erneut die Instrumentalmusik. Oben waren Carl Philipp Emanuel und Schubart zitiert worden, mit der Ansicht, der empirische Musiker selbst sei in ihr das maßgebende, expressive Ego. Diese Konzeption war jedoch bereits im späteren 18. Jahrhundert nicht mehr allgemein verbindlich. Zwar dürfte sie sich für empfindsame Musiziergemeinschaften, in der bürgerlichen Hausmusik oder in den Collegia Musica, bewährt haben. Die klassische bzw. klassizistische Kehre der Musikästhetik jedoch, zwischen 1780 und 1790, ließ solche Alltagsbindung der Musik als prosaisch-unidealisch in den Hintergrund treten. Vorzüglich zwei Alternativen wurden statt dessen zur Deutung von Instrumentalkompositionen eingerichtet. Zum einen erscheint ihr Ich als sozial (und artifiziell) elevierter Menschentypus, als »Charakter«, wie Christian Gottfried Körner ihn sich vorstellte.<sup>99</sup> Zum anderen ist es das von allen personalen Fixierungen abgelöst Charakteristische, Typische einer Ausdrucksform – die nur noch als solche einem Thema, einem Motiv, einem Satz sich zuordnet.<sup>100</sup> Es entsteht also eine konzeptuale Kette: vom wirklichen Musiker über den idealen (personalen) Charakter bis hin zum Ausdruckscharakter per se. Sie impliziert eine wachsende soziale Ausdünnung und »vertikale« Verallgemeinerung. Zugleich geht sie einher mit der Ablösung musikalischer Eigenschaften von ursprünglich menschlichen Trägersubjekten. Abstraktion wie Ablösung sind daher für eine dem »absolvere« verfallene, absolut werdende Musik grundlegend. Und in Abhängigkeit davon, wie weit auf der Verallgemeinerungs-Vertikale fortgeschritten wird, aktiviert Musik völlig divergente Grade des Abgehobenseins und der semiotischen Distanzgebung. Denn natürlich ist es nicht dasselbe, ob Instrumentalklänge als Ausdrucksverhalten eines realen Menschen zu dechiffrieren sind, symptomatisch-urtümlich; ob man sie auf ein frei einsetzbares Charakter-Bild zu applizieren hat, auf »la reine«, »la poule«, ikonisch-arbiträr – oder ob man sie als Expressivität in ihrem An-und-für-sich-Sein anerkennt, gleichsam mit Schopenhauer<sup>101</sup>: als »die Freude, die Betrübniß, den Schmerz [...], ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive« – und ohne die Menschen – dazu. In der absoluten Musik gibt sich mithin

98 Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, London und New York 1971.

99 Christian Gottfried Körner, *Ueber Charakterdarstellung in der Musik*, in: Die Horen 5, Stuttgart 1795, S. 97ff.

100 Johann Nikolaus Forkel, *Über eine Sonate aus Carl Philipp Emanuel Bachs dritter Sonatensammlung für Kenner und Liebhaber, in F moll*, in: ders., *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784*, Reprint Hildesheim 1974, S. 22-38.

101 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung 1*, § 52 (1819), in: ders., *Sämtliche Werke*. Textkritisch bearbeitet und hg. v. Wolfgang Frh. von Löhneysen (5 Bände), Frankfurt am Main <sup>4</sup>1994, S. 364.

nicht allein der »Sinn für das Unendliche«<sup>102</sup> kund. In ihr wird auch das Bild vom Menschen zunehmend schleierhafter, verschwimmt das Ich der vielen Gleichen zur Konturlosigkeit. Freilich ist solches nur die finale Konsequenz einer Abstraktionslogik. Und nicht immer muß der Weg bis zur letzten Instanz, »ins Ungewisse hinauf«<sup>105</sup>, ausgeschritten werden ...

Es dürfte soweit bemerklich geworden sein: Was hier vorgelegt wird, ist der Versuch, analytisch manifeste Umbrüche in Gattungstraditionen und Stilentwicklungen nach ihren sozio-kommunikativen Fundamenten zu durchleuchten – und von »innen« her, ohne den historischen Fakten deuterisch Gewalt anzutun, zu verstehen. Zugleich wuchs damit freilich unter der Hand (das zeichnet nun sich ab) die inhärente Kritik an einem musikanalytischen Verfahren auf, das mit handelnden Subjekten der Musik unbedingt und allenthalben rechnet – und seit kürzerem äußerst prominent ist, ja weltweit Furore macht. Bekannt wurde es unter dem Namen des Narrationismus oder einer narrationistischen Hermeneutik<sup>104</sup>, und speziell dadurch, daß es fortgesetzt nach musikalischen Akteuren bzw. »agents« fahndet, gelegentlich sogar narrative Grammatiken über sie erstellt<sup>105</sup>, mit »actants« und »antactants«, »negactants« und »negantactants«.<sup>106</sup> Das Problem namentlich der letztgenannten Konstruktionen, halb furchteinflößend, halb abenteuerlich, besteht jedoch darin, daß sie zwar prinzipiell mit den Ich-Perspektiven von Musik verträglich sein können, indes ihre geschichtliche und genrebezogene Vielfächrigkeit kaum zur Kenntnis nehmen. Statt dessen berufen sie sich auf logisch-universalistische Basis-Strukturen (wie z. B. die »semantischen Quadraturen« nach Greimas).<sup>107</sup> Im Grenzfall hat die Schemengläubigkeit zur Folge, daß musikalische Themen analysiert werden müssen, die es de facto gar nicht gibt.<sup>108</sup> Zudem siedeln die »agents«, »Akteure«, »actants« meist auf jener Stufe personenbezogen-typisierter »Charaktere«, die oben mit Christian Gottfried Körners Namen verbunden worden waren: weder ganz abstrakt, noch vollends empirisch-konkret, mittelmäßig sozusagen, mittelmäßig-ideal. Es kommt aber darauf an, just »absolute« Musik (wie sie seit »1750« sich entfaltet), nicht schlechterdings auf einem Niveau festzubinden, sondern in ihrer Ablösungs-Dynamik zu begreifen. Und zu verstehen mitsamt den Umkehrungen, den Re-Konkretisierungen im gleichen Prozeß. Liszt beispielsweise, in seinen spektakulären Auftritten als Pianist,

102 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Über die Religion*, Berlin 1799, S. 53.

105 Jan Brachmann, *Ins Ungewisse hinauf... Johannes Brahms und Max Klinger im Zwiespalt von Kunst und Kommunikation*, Kassel 1999 (Musiksoziologie 6).

104 Vgl. z. B. Carolyn Abbate, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton 1991; Anthony Newcomb, *Once more »Between absolute and programme music«: Schumann's Second Symphony*, in: *19th Century Music* 7/3 (1984), S. 233-250; vgl. allerdings auch die ungleich sensiblere Behandlung der Problematik bei Berthold Hoeckner, *Programming the Absolute. Nineteenth-Century German Music and the Hermeneutics of the Moment*, Princeton und Oxford 2002.

105 Vgl. Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur 1992, S. 244.

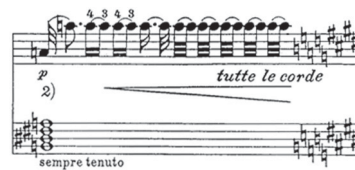
106 Eero Tarasti, *Pour une narratologie de Chopin*, in: *IRASM* 15 (1984), S. 61.

107 Vgl. Monelle, *Linguistics and Semiotics* (s. Anm. 105).

108 Tarasti, *Pour une narratologie*, skeptisch dazu: Jan Brachmann, *Abschiede. Fragmentarischer Kommentar zum 8. Kapitel aus Raymond Monelles Linguistics and Semiotics in Music*, Seminararbeit Humboldt-Universität, Berlin 1996, S. 37.

elektrisierte das Publikum gewiß nicht aus dem Absoluten heraus, sondern mit dem Können des realen, virtuos-potenten Mannes. Die Sphäre des Lebenswirklichen ist gerade in der Hohen Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts, obwohl abstraktiv gefährdet, so doch keineswegs ausgeschieden. Selbst für Beethoven, den vorgeblich Idealsten der Idealisten, spielen Biographika in die Werkstruktur vielfach signifikant herein.<sup>109</sup> Und »IHN« aus der *Preghiera* von op. 110 quasi leiblich herauszuspüren, in den kaum hörbaren, nur für den Fingerwechsel bemerklichen, weil angebundenen Tonrepetitionen des »Adagio ma non troppo«:

Beispiel 5



wäre zwar nicht beweisbar, angesichts der variablen Ich-Perspektiven seiner Musik jedoch, die das persönliche Bekenntnis mehr als einmal suchen, verwerflich keineswegs. Andererseits müßte die gemäßigt-mediokre Abstraktion der Narrationisten (die immerdar »jemanden« in der Musik singen, spielen, umherwandern lassen) durchaus unangemessen und niedlich werden, trachtete sie in der melancholischen Schlußapotheose von op. 120, den *Diabelli-Variationen*, danach, die Tänzer des »Tempo di minuetto« zu entschleiern. Denn der große Umschwung: vom Banalen des Walzers, den sich Beethoven zum Thema gibt, hin zum lyrischen Menuett in abstracto, »ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu« (Schopenhauer), kann genug erschüttern – und vielleicht nur erschüttern in seinem Abgehobensein, seinem Auf-Gehobensein.

Es wird, in der Summe, dezidiert um Fallunterscheidungen gehen müssen – und um ihre Respektierung im analytischen Kalkül. Wieweit dabei der Sinn für Ich-Horizonte hineinführt in die Problematisierung klanglicher Feinstruktur, sei, abrundend und pars pro toto, sinnfällig gemacht an einem fast anekdotischen Geschehen. Ein letztes Mal wenden wir uns dem späteren 18. Jahrhundert zu – und, ganz im Detail, Mozarts *Figaro*. Eines der rätselhaftesten Stücke dieser Oper, die nach ihrer sozialen Stratifikation so klar, ja nahezu »klassenmäßig« gegliedert scheint, ist das Duettino Nr. 20 im 3. Akt. »Che soave zeffiretto«, diktiert die Gräfin ihrer Assistentin Susanna in die Feder. Es ist der Text einer Kanzonetta, die dem Grafen als Billett überbracht werden soll: musikalisch ein ungehemmtes Liebesbekenntnis der Contessa, ihren großen Arien ebenbürtig. Susanna nimmt die Botschaft auf, schreibt sie nach, singt sie nach. Und am Ende singen beide – Gräfin und Dienerin – das gleiche, das gleich Liebevoll gemeinsam, in wunderbaren Terzgängen.

Eine simple Sekretärs-Szene, Opera buffa pur? Für den, der das Identifikationsideal der Gluckschen Oper kennt – und Mozart teilte es, zeitweilig zumindest<sup>110</sup> –, ist

109 Harry Goldschmidt, *Um die Unsterbliche Geliebte. Eine Bestandsaufnahme*, Leipzig 1977 (Beethoven-Studien 2).

110 Kaden, Artikel *Musiksoziologie*, in: *MGG 2* (s. Anm. 95), Sp.1649.

die Konstellation von beispielloser Ambivalenz. Eine artifizielle Distanzierung zwischen Rolle und Sängerin läßt sich, von der ästhetischen Norm her, ausschließen. Susanna darf nicht ›gespielt‹ werden. Sie ist Susanna nur, wenn sie Susanna ist. Das gleiche Einfühlungsgebot – als gesellschaftliches Gebot schlechthin der sensualistischen Aufklärung – ist auf die Ebene der dramatisch Handelnden zu übertragen. Wenn Susanna den Ton der Gräfin singt, den Liebeston, dann lebt sie sich in ihn ein – es sei denn, sie versäumte dies mit Vorbedacht. Letzteres, die Vortäuschung, wäre für die Wertewelt des 18. Jahrhunderts, und nicht zuletzt für das freundschaftstrunkene Verhältnis der Gräfin zu ihrer Kammerfrau, ungeheuerlich, böse List. Ersteres hingegen müßte beunruhigen. Und es bliebe moralisch bedenklich außerdem. Denn Susannas Einfühlung bedeutete nichts anderes, als daß sie den Grafen, den sie gewiß nicht lieben will, im tief schlummernd Unterbewußten gleichwohl lieben könnte. Immerhin schreibt sie an ihn und nicht an Figaro. Mozart komponiert, was in den Regeln seiner Epoche – und ihrer Kunst – unerlaubt ist, sozial unzulässig; er hätte ja auf das Duettieren und die lieblich-süßen Terzgänge auch verzichten können. Denn wie immer man das Blatt wendet: Unter der Lauterkeitsforderung und dem Einfühlungsgebot muß Susannas Mit-Singen zwielichtig werden. Figaros Eifersucht im 4. Akt hat allen Grund. Nur das Einbekenntnis offener Doppelmoral hätte den Problemknoten schürzen können; ›unserer‹ Susanna, einer Heutigen wären sämtliche Intrigen lieb, zugunsten höherer Zweckmäßigkeiten. Aber wie ließe es sich rechtfertigen, Mozart gerade einen solchen Vorgriff auf das Walten zynischer Vernunft anzulasten? Vielleicht ist die Lösung des Rätsels also, daß es keine Lösung hat. Und daß die Komposition einer Zweisamkeit, die nicht sein durfte und doch die Züge größter Schönheit trägt, in das am tiefsten Wirkliche einer Epoche hineinleuchtete: in ihre sozialen Paradoxien, Querstände, Beklemmungen. Allerdings – dies sei bekräftigend hervorgehoben – geben solche Paradoxien nur dem sich preis, der beim Zuschauen, Zuhören, Analysieren nicht irgendwelche Subjekte oder gar anthropologisch abstrakte Wesenheiten wahrnimmt (wie die von Walter Felsenstein beschworenen »wirklichen Menschen«), sondern historisch konkrete Individualitätsformen: Ichs, mit speziellen Rollendefinitionen, ›Leistungs‹-Anforderungen, Handlungsbarrieren, auch im Musikalischen.

#### 4. Interaktionsstrukturen

Es bedarf kaum der Akzentsetzung: Zu dogmatisieren sind die besprochenen Zugänge samt und sonders nicht. Und kein Musikwissenschaftler sollte sich durch sie vereidigt fühlen, unter allen Umständen Kontextanalysen betreiben und historische Kommunikationskonzepte würdigen zu müssen. Schließlich überwächst gerade absolute Musik, nach ihrer ehrgeizigsten Version, den funktionsprägnanten gesellschaftlichen Zusammenhang und das unvermittelte Gebundensein an menschliche Trägerschichten. Indes: Daß sie damit gesellschaftlicher Bestimmungen ohne Rest verlustig ginge, sozial evakuiert würde, ist nicht ausgemacht. Und es gibt sehr wohl Möglichkeiten, auch ohne personifizierte »Agenten« und »Gegenagenten« Struktu-

ren zwischenmenschlichen Handelns in Musik zu entdecken, in ihrer Immanenz, ihrer innersten Innerlichkeit.

Das Paradigma, das dafür vorgestellt werden soll, ist das der Interaktionsanalyse.<sup>111</sup> Und es bringt erstmals ein im engeren Sinne soziologisch-empirisches Verfahren ins Spiel, mit der für entsprechende Methoden typischen Strenge, aber auch Sprödigkeit. Selbst extrem abgelöste, radikal absolute Musik nämlich kommt nicht ohne ›Stimmen‹, Erzeugersysteme, Klangquellen, Parte aus, nicht ohne Instrumente, nicht ohne Sänger und Spieler, die ihnen Energie leihen. Und noch wenn man von den letzteren ganz und gar absähe, nach der Art Schopenhauers, blieben die Beziehungsgeflechte wechselseitiger Aktion erhalten, unabweislich. Andernfalls könnte nichts an Musik ertönen, wäre nichts von ihr zu hören, nichts von ihr zu sehen. Jede Partitur ist explizit Handlungsanweisung. Und sie ist zugleich Matrix einer Gruppendynamik<sup>112</sup>, Soziometrie in künstlerischer Aufwertung.

An anderer Stelle wurde dargetan<sup>113</sup>, in welcher Weise Interaktionstheorie methodisch kontrollierbar zur »sozialen Dechiffrierung« von Musik genutzt werden kann: zur Modellierung realer Musiziervorgänge – oder als Modell dieser Modelle, in strukturalistischer Abstraktion. Zeigen läßt sich allem voran, daß äußerst elementare Kategorien: die Vorstellung von »Koppelung« und »Rückkoppelung« oder die Begriffe des einseitig asymmetrischen und des mehrseitig symmetrischen Handelns, geeignet sind, ohne alle Metaphorik musikalisches Zusammen- und Wechselspiel abzubilden. Bereits für Musik des Mittelalters, noch fernab von Ambitionen des »absolvere«, bringt eine entsprechende Betrachtung gute Erträge. Ein Beleg sein kann das Quint- und Quart-Organum der *Musica enchiriadis* (spätes 9. Jahrhundert). Von der Musikwissenschaft wird es bekanntlich widersprüchlich eingeordnet. Einerseits zählt es als ex-tempore-Praxis<sup>114</sup>, mithin als Ausdruck improvisatorischer Gesinnungen. Andererseits sieht man es als Anfangs- und Wurzelpunkt europäischer Kompositionsgeschichte.<sup>115</sup> Beide Lesarten indes lassen sich interaktionsanalytisch anfechten. Nicht nur, daß im strengen Parallelorganum die vox organalis (v. o.) restlos vorherbestimmt ist vom Verlauf der Prinzipalstimme (v. p.), die ihrerseits festen Repertoires entlehnt, also keineswegs während des Musizieraktes selbst erfunden wurde. Auch in der ›freieren‹ Stimmführung des sogenannten »Haltetorganums« (Beispiel 4) bleibt dem »organista« jede Entscheidung über den diastematischen Linienzug erspart, ja sogar verwehrt. Läuft er Gefahr, in Begleitung des Cantus einen Tritonus

111 Vgl. Walter Heimann, *Musikalische Interaktion: Grundzüge einer analytischen Theorie des elementar-rationalen musikalischen Handelns, dargestellt am Beispiel Lied und Singen*, Köln 1982 (Musikalische Volkskunde 9).

112 Vgl. dazu grundlegend Hans Hiebsch/Manfred Vorweg, *Sozialpsychologie*, Berlin 1980.

113 Kaden, Artikel *Musiksoziologie*, in: *MGG 2* (s. Anm. 95); ders., *Musicology and Sociology: Perspectives, Horizons*, in: *Musicology and Sister Disciplines. Past, Present, Future*, hg. v. D. Greer, Oxford 2000 (Proceedings of the 16<sup>th</sup> International Congress of the IMS London 1997), S. 275-287.

114 Ernst Ferand, *Die Improvisation in der Musik*, Zürich 1938; Peter Gülke, *Mönche, Bürger, Minnesänger* (s. Anm. 51), S. 90.

115 Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert*, in: *Geschichte der Musiktheorie*, hg. v. F. Zamminer, Bd. 5, Darmstadt 1984, S. 26.

hervorzubringen, hat er lediglich auf definierten Grenztönen Station zu machen – und, sobald die Bedrohung vorüber ist, sich erneut in den Parallelgang einzufügen.

Beispiel 4

Rex cac - li do - mi - ne ma - ris un - di - so - ni. Ty - ta - nis ni - ti - di squa - li - dis - que so - li.

Te hu - mi - les fa - mu - li mo - du - lis ue - ne - ran - do pi - is.

Se iu - be - as fla - gi - tant ua - ri - is li - be - ra - re ma - lis.

Was dem *rezipierenden* Musikwissenschaftler oder einem beliebigen Hörer als Öffnung zu polyphoner Seitenbewegung sich darbietet, insofern als Keimzelle für kontrapunktisches Denken, bedeutet folglich, nach seiner *generativen* Logik, das Verharren in Parallelismus und Determinismus unter erschwerten Bedingungen. Mit Improvisation, einem Entscheiden-Können *ex tempore*, hat es nichts gemein. Aber auch der Begriff der Komposition, welche »vor der Zeit« des Musizierens dessen Verläufe austariert und schriftlich niederlegt, wird dem Sachverhalt schwerlich gerecht. Denn Komponieren ist dem Auswählen und der Steigerung von Wahlfreiheit erst recht verpflichtet, mit Blick allerdings auf ein sozial herausgehobenes Individuum, den Komponisten. Das Alte Organum indes schränkt schöpferische Freiheit, wie immer sie sich verstünde, ein. Die in ihm angelegten Handlungsmuster stehen jenseits von Improvisation und Komposition. Auf einen daseienden Cantus wenden sie die Grammatik eines Tonsystems und die Regeln der polyphonen »Vervielfältigung« lediglich an (vgl. in Abb. 1 die Pfeile, die sämtlich einseitig-deterministische Relationen darstellen). Intelligentes Verhalten, ja Intelligenz schlechthin gereicht solchem Musizieren ebensowenig zum Nachteil wie zum Nutzen. Weder der kluge Sänger, der »prudens cantor«, noch der »tierisch« dumme erhält Gelegenheit, seine Fähigkeiten oder seine Defektivität unter Beweis zu stellen. Das im Regelwerk, einer Außeninstanz des Musizierens, Vorab-Entschiedene macht die, welche seinen Bahnen folgen, allemal gleich, vor Gott und vor dem Kaiser. Als Inter-Aktion ist das Organum des 9. Jahrhunderts die Negation von Inter-Aktion, ist es die Verwirklichung einer idealen (christlichen?) Unterschiedslosigkeit – und einer Gesellschaft, die kraft dieser Eintracht sich führen lassen, auf »karolingische Art« expandieren konnte.<sup>116</sup>

<sup>116</sup> Vgl. Max Haas, *Die Musica Enchiriadis und ihr Umfeld: Elementare Musiklehre als Propädeutik und Philosophie*, in: *Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter*, hg. v. F. Hentschel, Leiden 1998, S. 207-226.



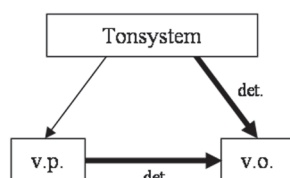


Abbildung 1

Überhaupt scheint die Geschichte abendländischer Musik – um den Gedanken fortzuspinnen – von einer steten Bändigung gruppenspezifischer Potentiale geleitet zu sein, selbst dort, wo improvisatorische Flexibilität angestrebt wurde. Nur selten schöpft man Strukturen der Wechselseitigkeit ernstlich aus, dergestalt etwa, wie die Zweistimmigkeit des Vatikanischen Organumtraktats (spätes 12. Jahrhundert) es tut.<sup>117</sup> Bei ihm kann jeder Sänger dem anderen ›Vorschläge‹ machen – über die Fortschreitung des Cantus und die Ausdehnung flankierender Melismen – und dieser sie akzeptieren oder verwerfen, sich variat verhalten. Bereits die Techniken des Diskantierens im 14. und 15. Jahrhundert dagegen engen ihr soziales Gesichtsfeld ein, so daß die Angabe der Stimmenanzahl die Strukturhöhe einer Gruppe von Musizierenden nur bedingt widerspiegelt. Z. B. sind im dreistimmigen Faburden oder in der vierstimmigen Sight-Praxis lediglich einzelne Vokalparte freizügig verfaßt, während andere sich duplizierend an sie binden, gleich einem aufgestockten Parallelorganum. Das lehrreichste Exempel statuiert die bei Johannes Tinctoris (im *Liber de arte contrapuncti*, 1477) beschriebene Technik des »Supra librum cantare«.<sup>118</sup> Hier wird ein vierstimmiger Satz aus dem Stegreif entfaltet, unter Orientierung an der schriftlich aufliegenden Tenor-Melodie. Jeder Sänger trifft seine Intervall-Wahlen jedoch ausschließlich mit Rücksicht auf den Cantus, nicht (oder nur im nebenbei) eingedenk der übrigen Stimmen. Anstelle einer vierstimmigen »Vollstruktur«, die sechs Interaktionen zwischen den Musikern zulassen hätte, ergibt sich eine auf den Tenor zentrierte Stern- oder »Vorgesetzten«-Struktur von lediglich drei Wechselwirkungen.<sup>119</sup> Die Gesamtentropie des gruppenspezifisch de facto Realisierten schrumpft auf exakt die Hälfte des Möglichen. Ähnlich verfährt, nota bene, die mit freier Auszierung arbeitende Generalbaßpraxis. Die Vertikale der Akkorde läßt sich in ihr je und je variabel setzen. Der rote Faden des basso continuo indes (und meist auch der Oberstimmen) liegt, wie beim cantus firmus, lückenlos fest. Improvisation ohne Einschränkung hätte melodisch-horizontal und klanglich vertikal sich zu öffnen. Das Zurückgehen aufs Akkordische liquidiert genau eine von zwei Dimensionen eines vertikal-horizontalen Raums.

Interaktionsanalyse ist mithin in der Lage, eine ganze Typologie musik-›immanenter‹ Sozialstrukturen zu entwerfen. Zudem läßt sie sich, wie anhand der Parallel-

117 *The Vatican Organum Treatise – A Colour Reproduction, Transcription, and Translation*, hg. v. Irving Godt und Benito Rivera, in: *Gordon Athol Anderson In Memoriam*, Teil 2, Henryville – Ottawa – Binningen 1984.

118 Vgl. Kaden, Artikel *Musiksoziologie*, in: *MGG 2* (s. Anm. 95), Sp. 1642f.

119 Zu den Begriffen »Voll«- und »Vorgesetztenstruktur« s. Hiebsch/Vorweg, *Sozialpsychologie* (s. Anm. 112), S. 87f.

organa angedeutet, von sozial-offenen (oder halb-offenen) Musiziervorgängen auf jene übertragen, die durch notationelle Anweisung bzw. sonstige Regularien festgeschrieben sind – und nurmehr zelebrieren, worüber vor ihrer Realisation bereits befunden wurde. Auch hier, speziell bei der handlungstheoretischen Ausleuchtung von Partiturbildern, führt soziologisches Fragen zu ganz ungewöhnlichen Einsichten.

So konnte, wiederum andernorts, an Melodieaufzeichnungen zu Adam de la Hales *Jeu de Robin et Marion* die Interferenz von Rondelformen und theatralischen Dia-

Beispiel 5

log-Strukturen nachgewiesen werden<sup>120</sup>, und zwar angesichts der Tatsache (Beispiel 5 und Abb. 2), daß der Komponist die formkonstituierenden Zeilen (A, B) bzw. die ihnen untergeordneten Halbzeilen (a, b, c) auf die Akteure Robin (R) und Marion (M) ungleichmäßig verteilt – und damit übliche Schemata neu formuliert, ja personalisiert.

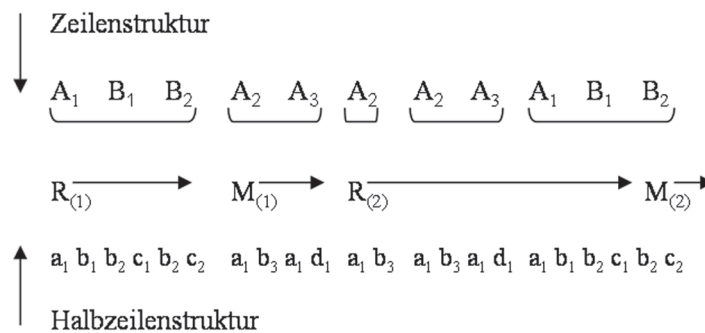


Abbildung 2

Im Beispiel, das den Zwiesengesang »Bergeronnete, douche baisselete« wiedergibt, legt der Befund sogar die Vermutung nahe, daß Adam durch Differenzierung der Rollenbeiträge von Frau und Mann, aber auch durch ihr sequentielles Wechselspiel, durch ihren Interaktionsbezug (Abb. 3) je eigenständige musikalische Geschlechterstereotype artikulierte. Robin »redet«, in Formelementen gemessen, viel, Marion vergleichsweise wenig; was sie zu sagen hat, ist stets aber originell, kaum je repetitiv. Robin dagegen argumentiert mit Wiederholung und mit »Masse«. Zugleich vermag er, Marion ebenbürtig, sich auf seinen Dialog-Partner einzustellen: Die in der Graphik eingerandeten Bauteile markieren jene Momente, in denen die Liebenden einander per Musik »umarmen« – während sie andererseits mit ihr auch individuelle Eigenständigkeit zu behaupten wissen. Das Lied von Robin und Marion erscheint, kurz gesagt, als eine, zu musikalischer Struktur sedimentierte, menschliche Begegnung, als ein Prozeß wechselseitiger syntaktischer Anpassung, relativ symmetrisch-egalitär (was für mittelalterliche Mentalität und Geschlechterverhältnisse nicht ohne weiteres zu gewärtigen war), gleichwohl, und last not least, auch spezifische Argumentationsmuster ausprägend.<sup>121</sup> Vorgebliche Banalitäten der Formen-Lehre werden durch Interaktionsanalyse zu Bausteinen einer Soziologie der Form.

120 Christian Kaden, *Soziologische Dechiffrierung von Musik: mit Adorno, nach Adorno*, in: *Musik befragt, Musik vermittelt. Peter Rummenhüller zum 60. Geburtstag*, hg. v. Thomas Ott und Hans von Loesch, Augsburg 1996, S. 329-343.

121 Vgl. deren genauere graphische Beschreibung ebenda, S. 339.

## „Interaktionsstruktur“

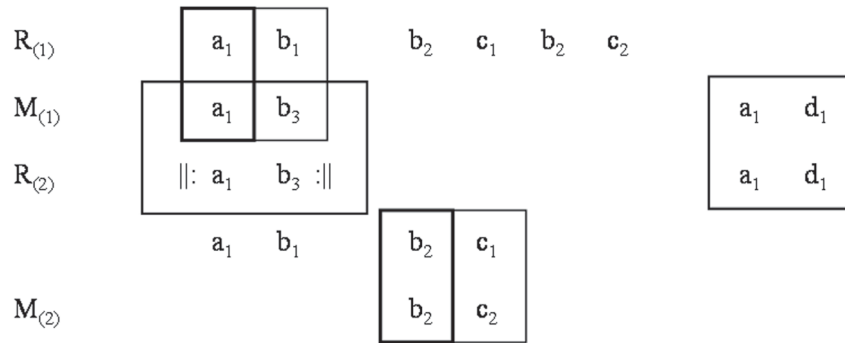


Abbildung 5

Abschließend sei, um die Spektralbreite einschlägiger Methoden auszuschreiten, eine letzte, ausführlichere Exemplifikation vorgenommen: und zwar an genuin absoluter Musik. Zugleich kann auf diese Weise in Grundlagen einer (moderat mathematisierten) musikalischen Soziometrie eingeführt werden. Zur Debatte steht die Introdution des 1. Satzes aus Beethovens 2. *Sinfonie*, op. 36. Die Wahl des Beispiels ist zufällig; und lediglich didaktischer Übersichtlichkeit halber fällt sie auf ein sehr kurzes Stück von 52 Takten. Die Fragestellung selbst, der nachzugehen ist, könnte Richard Strauss' Instrumentationslehre – oder Patrick Stüfkins Porträt vom *Kontrabaß* – entliehen sein: Wie oft, in einem orchestralen Gesamtverband, präsentiert sich ein einzelnes Instrument bzw. eine Instrumentengattung; wie gut ›durchwärmt‹ ist das spielerische Gemeinschaftserleben; gibt es unterprivilegierte oder überprivilegierte Parteinungen; versteht sich die Struktur als extrem hierarchisch oder ›demokratisch‹ usw. usf.? Im gegebenen Fall werden zudem zwei Teil-Ensembles unterschieden: die der Streicher und die der Holzblasinstrumente. Folglich läßt sich komparatistisch testen, ob beide Gruppen ein und derselben Sozialisierung oder aber divergierenden Interaktionsformen unterworfen sind.<sup>122</sup>

Auseinandergelegt werden zunächst schlicht zwei Gesichtspunkte: wie oft einzelne Instrumente überhaupt auftreten – und wie oft sie mit anderen gemeinsam erscheinen, mit ihnen ›gekoppelt‹ sind. Maßeinheit ist die Zählzeit der Taktvorzeichnung (5/4); ermittelt werden also Auftrittshäufigkeiten nach Viertelwerten. Die Daten ihrerseits sind über Zähloperationen zu gewinnen, ›mechanisch‹, ohne hermeneutische Vor-Urteile.

Abb. 4 gibt die Ausgangssituation wieder: und zwar die Kopplungs-Matrix a) für den Bläser-, b) für den Streicherchor. Sichtbar auf den ersten Blick wird beispielsweise, daß Flöte und Oboe über 18.5 Viertel hin gemeinsam musizieren, Klarinette und Fagott über 22.5 Zählzeiten. Auf der Hauptdiagonale (graphisch verstärkt) er-

122 Die Vernachlässigung des »Blechs« erfolgt mit Vorbedacht; sie stellt den direkten Vergleich von vier gegen vier Stimmen sicher.

scheinen spezielle Daten: sogenannte »Selbstkopplungen«, d. h. jene Partien, bei denen Instrumente im jeweiligen Corpus für sich allein auftreten, »autoreflexiv«. (In der Summenbildung, über die Zeilen oder Spalten, bleiben solche Werte, als jenseits aller Interaktion, unberücksichtigt.)

	Fl.	Hb.	Cl.	Fg.	$\Sigma$		Vl.1	Vl.2	Va.	Vc./Kb.	$\Sigma$
Fl.	<b>5.0</b>	18.5	16.5	26.5	61.5	Vl.1	<b>2.0</b>	61.5	59.0	52.5	173
Hb.	18.5	<b>4.5</b>	21.0	44.5	84.0	Vl.2	61.5	<b>0.0</b>	67.5	59.0	188
Cl.	16.5	21.5	<b>0.0</b>	22.5	60.0	Va.	59.0	67.5	<b>0.0</b>	60.5	187
Fg.	26.5	44.5	22.5	<b>2.0</b>	93.5	Vc./Kb.	52.5	59.0	60.5	<b>0.0</b>	172
$\Sigma$	61.5	84.0	60.0	93.5	299	$\Sigma$	173	188	187	172	720

Abbildung 4

a)

b)

Die Gegenüberstellung von Streichern und Bläsern läßt erkennen, daß erstere, innerhalb ihrer Gruppe, fast überhaupt nicht solistisch agieren, letztere es deutlich häufiger tun. Der entsprechende Koeffizient S (für solistisches Wirken) ist als Quotient zu bilden: aus den Häufigkeiten auf der Hauptdiagonale und der Gesamtanzahl der Zählzeiten überhaupt (32 Takte à 3 Viertel = 96). Er beträgt:

- für die Bläser  $11.5/96 = 0.12$ ,
- für die Streicher  $2/96 = 0.02$ .

Ein spürbarer Unterschied.

Analog bestimmt sich die Dichte der Faktoren (D). Hier ist die jeweilige Gesamtanzahl realisierter Kopplungen (Bläser: 299; Streicher: 720) durch die Anzahl maximal möglicher Kopplungen zu teilen. Das Maximum errechnet sich, sofern in den Corpora »Quartett-Beziehungen« herrschen, nach der Formel für eine soziale Vollstruktur:<sup>123</sup>

$$n(n-1).$$

Konkret kommt man auf  $3 \times 4 = 12$ , und, diesen Wert multipliziert mit 96 Zähl- bzw. Realisations-Einheiten, auf  $12 \times 96 = 1152$  (potentielle) Kopplungs-Ereignisse. Für die

- Bläser beträgt mithin  $D = 299/1152 = 0.26$ ;
- für die Streicher ist  $D = 720/1152 = 0.63$ .

Die Differenzen erstrecken sich gleichsam auf Prozentzahlen, auf eine jeweilige Quote der Komplexitätsauslastung. Sie lassen sich daher sogar hinsichtlich ihrer Signifikanz prüfen.<sup>124</sup> Im vorliegenden können sie als statistisch gesichert gelten.

Substantiell, und das ist wesentlich aussagekräftiger, zeigen D und S bezüglich des Blälersatzes eine geringe Kompaktheit an, bei gleichzeitig (bescheidenen) Bestrebungen zu solistischem Hervortreten. Der Streichersatz, umgekehrt, weist eine hohe Dichte auf; solistische Ausgliederungen sind ihm konsequenterweise fremd. Im ersten Fall mutet die Interaktionsstruktur als relativ aufgelockert an, im zweiten als »verfettet«, durch fortwährendes Aufeinandergewiesen- und Zusammensein.

123 Vgl. nochmals Hiebsch/Vorweg, *Sozialpsychologie* (s. Anm. 112), S. 87f.

124 Vgl. Günter Clauß/Heinz Ebner, *Grundlagen der Statistik für Psychologen, Pädagogen und Soziologen*, Berlin 1974 (und zahlreiche spätere Auflagen), S. 172ff.

Ein wenig differenzieren kann sich die Betrachtung (Abb. 5), wenn man die Auftrittshäufigkeiten einzelner Instrumenten per se ins Auge faßt.

Fl.	Hb.	Cl.	Fg.	Σ	Vl.1	Vl.2	Va.	Vc./Kb.	Σ
32	49	22.5	55	158.5	63.5	70.5	69.5	61.5	265
(39.6)	(39.6)	(39.6)	(39.6)		(66.3)	(66.3)	(66.3)	(66.3)	
-	+	-	+						

Abbildung 5 a)

b)

Hier auch offenbaren sich erste Gleich- und Ungleichgewichte. Die unbezeichneten Werte stehen für empirisch-reale, wirkliche Auftrittshäufigkeiten. Werte in Klammern dagegen zeigen eine theoretisch zu erwartende Verteilung an; sie folgen der Annahme, daß sich die Instrumente »an und für sich« eine gleich intensive Geltung verschaffen könnten. Die Abweichung der empirischen von der theoretischen Verteilung mißt mithin den Grad der tatsächlichen Strukturierung aus. Und auch sie läßt sich statistisch auf Signifikanz testen. Interessanterweise führt das für Bläser und Streicher zu völlig verschiedenen Diagnosen. Während bei diesen Fagott und Oboe klar überrepräsentiert sind (Plus-Zeichen), Flöte und Klarinette indes unterbelichtet (Minus-Zeichen), findet bei jenen eine entsprechende Spezialisierung bzw. Hierarchisierung gar nicht statt. Anders gesagt: Die Streicher sind einer Gleichverteilung optimal angenähert, *sie zelebrieren, statistisch, égalité* – was als trivial nicht voraussetzen war und bei den Bläsern entsprechend auch nicht gegeben ist.

Interessanter noch gestalten sich die Resultate, wenn man die Kopplungsaffinität der einzelnen Instrumente untersucht. In Abb. 4 dokumentiert diese sich bereits durch die Randsummen. Oberflächlich entsteht der Eindruck, auch hier walteten Disproportionen vor. Eine genauere Prüfung (Abb. 6) bestätigt die Hypothese en détail. Erneut werden den empirischen Verteilungen, als Bezugshintergrund, theoretische Verteilungen beigegeben. Allerdings sind diese nunmehr unter der Voraussetzung kalkuliert, daß sich die Instrumente, wie bekannt, nicht notwendig gleich häufig äußern. So wird z. B. die Flöte (vgl. Abb. 5) in 32 von insgesamt 158.5 Bläserauftritten laut, d. h. in nur rund 20% der einschlägigen Kundgebungen. Entsprechend einer solchen – leicht unterdurchschnittlichen – Häufigkeit des Auftretens, ist für sie auch eine relativ geringere Kopplungsaktivität zu erwarten, nämlich die Verbindung mit anderen Bläsern in nur ca. 20% der insgesamt 299 Kopplungsfälle. Genau dieser theoretische Wert (= 60.4) liefert folglich für das tatsächliche Kopplungsverhalten der Flöte den Vergleichsmaßstab; er ist das »Ideal«, an dem die Realien auszuwägen sind. Nach dem gleichen Prinzip werden für alle anderen Instrumente Erwartungswerte eingetragen.

Fl.	Hb.	Cl.	Fg.	Σ	Vl.1	Vl.2	Va.	Vc./Kb.	Σ
61.5	84.0	60.0	93.5	299	173	188	187	172	720
(60.4)	(92.4)	(42.4)	(103.8)		(172.5)	(191.5)	(188.8)	(167.1)	
	-	+	-						

Abbildung 6

Die Dinge, die sich herausstellen, sind ernstlich merkwürdig: Bei der Klarinette liegt die reale Kopplungsintensität klar über dem, was für sie prognostiziert wurde; unter den Bläsern ist sie gleichsam ein notorisches ›Verdopplungs‹-Instrument. Oboe und Fagott hingegen koppeln eher seltener an als nach der Auftrittshäufigkeit zu vermuten war; sie bleiben mithin gern allein. Und lediglich im Bereich des Erwartet-Zufälligen siedelt sich die Flöte an: auch sie allerdings ohne eine besondere Neigung, sich mit den übrigen Partnern zu verbinden.

Spektakulär anders der gesamte Streicherapparat. Für ihn liegen sämtliche beobachteten Werte nahe bei den theoretischen Voraussagen. Das heißt: Als Ensemble in toto schließen sich die Streicher fest zusammen, mehr als doppelt so stark wie die Bläser, mit 720 versus 299 Kopplungen. Besonders herausragende und besonders stark anziehende Elemente jedoch gibt es unter ihnen nicht, ebensowenig wie solche, die sich der sozialen Einbindung entziehen. Gleichartigkeit, und Gleichheit, führt sich vor: ein zweites Mal.

Zahlenspielereien, die wenig zu besagen haben? Übersetzt man die nüchternen Ergebnisse in vertraute Denkfiguren, wendet sich die Medaille. Beethoven, so wird klar, entwirft in den beiden Teilensembles und ihrer Gegenführung zwei unterschiedliche Klangideale – und zwei Organisationsformen des Gemeinwesens, der ›Republik‹ (Abb. 7). Der Holzbläsercorpus (a) gibt sich als strukturierte Gruppe, mit prominenten und minder prominenten Mitgliedern, in der absteigenden Hierarchie vom Fagott zur Klarinette (vgl. Abb. 5). Korrespondierend nutzt er das Reservoir möglicher Interaktionen lediglich begrenzt (Dichte-Koeffizient: 0.26) und läßt statt dessen Raum für Alleingänge (Solo-Koeffizient: 0.12). In der großen Tendenz rekrutiert sich das ›Holz‹ also aus Individualisten, die Klarinette ausgenommen, welche eine besonders intensive Kopplungsneigung hat. Spezielle, und zusätzliche, Bindungspräferenzen zwischen den einzelnen Instrumenten (das wurde statistisch gesondert nachgewiesen) existieren nicht. Die Bläser formieren Beziehungen von Frau zu Frau und Mann zu Mann. Aber es handelt sich um eine Vollstrukturierung, die stets wieder sich auflichtet, temporär bleibt, sozial vorübergehend.

Nachgerade das Gegenteil trifft zu für den Streicherkörper (Abb. 7 b). Er verwirklicht das Gleichheitsprinzip mit systemischer Pedanterie. Prominenz kennt er so wenig wie Unterprivilegierung. Dicht zusammengelagert, ›auf einem Haufen‹ ( $D = 0.63$ ), koppeln die Instrumente alle ähnlich kräftig an, aber neuerlich ohne spezielle Partnervorlieben. Die Vollstruktur, und der Gruppenkonsens, erscheinen als unerschütterlich-fortdauernd. Die Gemeinschaft formiert sich wie ein Block – oder wie ein Mann.

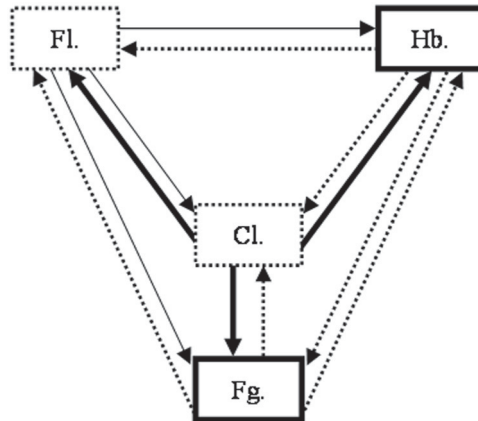


Abbildung 7a)

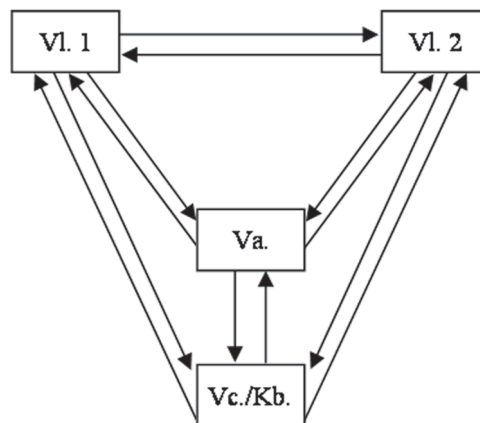


Abbildung 7b)

Verdickte Strichführung steht für statistisch überrepräsentierte Qualitäten, Punktierung entsprechend für eine Unterrepräsentation; normale Strichstärke symbolisiert den Fall des Trivialen: Eigenschaften, die sich statistisch gleich verteilen.

Der Sinfoniesatz, soweit er hier durchgenommen wurde, ist also musikalisch-sozial weder inhomogen noch homogen. Er ist beides zugleich, in seinen Fraktionsbildungen. Und er gibt ein Modell ab nicht der Gesellschaft, sondern von *Gesellschaften*: von verschiedenen Sozialisierungsweisen, komplementär und doch auseinanderstrebend. Ein Ganzes stellt sich dar, in der Ergänzung. Füglich braucht der Satz keine soziologische Dechiffrierung nach dem Singular, vielmehr den Plural der Dechiffrierungen. Welche Reichweite die getroffenen Aussagen haben mögen: ob sie für das spezielle Stück gelten, für Beethovens Individualstil oder den Klassischen Stil par excellence,



bleibt einstweilen unbeantwortet, aber nicht unbeantwortbar. Und daß die Fragen nicht ins Beliebige hinein sich stellen, leuchtet ein. Adornos Ambition, Gesellschaftliches in den kleinsten Zellen musikalischer Faktur aufzuspüren, kann am Ende Früchte tragen: sofern man sie »entpoetisiert« und aufhebt in reflektierter Sozialforschung.

### 5. *Schlußbemerkung*

Der Leser irrt nicht, wenn er meinen sollte, vieles von dem Gesagten liege auf der Hand – und manches auf der Straße. Tatsächlich sind die vorgeschlagenen Methoden, und namentlich die zuletzt beschriebenen, vergleichsweise (!) einfach und im einzelnen noch wenig ausgearbeitet. Dies sollte indes das Auge nicht dafür trüben, daß sie sich musikwissenschaftlich ausbauen und entfalten lassen, zudem für eine »massenhaft«-wiederholte Anwendung, und also auch die Modellierung von Stilen, Gattungstypologien etc., beste Eignung haben. So vielfarbig, buntscheckig, wenn nicht eklektisch das gebotene Panorama der Ansätze einstweilen sich vor uns ausbreitet: Ein Panorama bleibt es uneingeschränkt. Vor allem aber kann es jene, die *den* soziologischen Blick für Musik zu besitzen glauben oder einfordern, produktiv enttäuschen – und vielleicht produktiv machen. Es geht um eine Optik, durch die viele Blicke zu werfen sind.

Die Diskussion zu diesem Beitrag ist im Anhang S. 385 zu finden.