

*Peter Maria Krakauer*

## **Form und Gehalt in den Künsten - Ästhetische und didaktische Aspekte**

Durch Kunst aber entsteht dasjenige, dessen Form in der Seele vorhanden ist.

(Aristoteles, Metaphysik VII, zit. nach Nibbrig 1978, 37)

In diesem Sinne also ist ein Kunstwerk, eine in ihrer Perfektion eines vollkommenen ausgewogenen Organismus vollendete und geschlossene Form, doch auch offen, kann auf tausend verschiedene Arten interpretiert werden, ohne daß seine irreproduzible Einmaligkeit davon angetastet würde ...

(Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, 1977, 29)

### I

Sich im Rahmen des vorgegebenen Themas von "Wechselbeziehungen der Künste im Musikunterricht" aus musikpädagogischer und musikdidaktischer Sicht Fragen vom pädagogischen Wert und möglichen paradigmatischen Potentialen der Künste in der Konsequenz eines Miteinander verso Nebeneinander zu nähern, bedeutet für uns, in diesem Punkt ein bestehendes Defizit an didaktischen Bezügen als erkannt anzunehmen und damit diesen Umstand einer wie es scheint notwendigen Diskussion zuzuführen zu wollen. Gleichzeitig bedeutet die Analyse und Diskussion eines angenommenen Desiderates noch nicht zwingend die Überzeugung, auf der Suche nach dem Stein der Weisen zu sein. Dies sei im Sinne einer gesunden wissenschaftlichen Skepsis vorangestellt.

Es soll im folgenden der Versuch unternommen werden, bisher wenig oder gar nicht berücksichtigte Beziehungen und Verweise zwischen den Kunstgattungen der Musik und Literatur, den bildenden Künsten Malerei, Bildhauerei und Architektur, sowie den Kleinkunstformen (als welche wir Keramiken sowie künstlerisch ausgestaltete Kult- und Gebrauchsgegenstände verstehen) in den sich in ihnen darstellenden Formen und formalen

Ausdrucksgegebenheiten, in den jeweiligen strukturalen und formalen Eigenheiten zu lokalisieren und hieraus in einer didaktisch relevanten Interpretation als wesentlichem Moment der Kunst Ergebnisse zweierlei Art zu erzielen: zum einen, die als Frage verstandene Gesamtthemenstellung dieses Bandes mit einem engagierten "Ja" zu beantworten, zum anderen, ein vermutetes pädagogisches Potential der Künste als kulturelle Gesamtleistung des Menschen zu zeigen.

Es erstaunt nicht, daß in diesem Zusammenhang auch der Ethologe mit entsprechenden Einsichten aufzuwarten hat, wenn Konrad Lorenz mit E. Erikson in bezug auf erkennbare Parallelen zwischen der Verzweigung im Artenstammbaum und kulturellen Entwicklungen formuliert: "Kulturgruppen verhalten sich in vieler Hinsicht zueinander wie verschiedene, aber sehr nah verwandte Tierarten" (Lorenz 1983, 64). Diese nahe Verwandtschaft - und dies sei vorweggenommen - will uns quer durch alle für die Kunst- und Kulturbetrachtung relevanten Zeiten und ebenso im Vergleich aller Kulturregionen dieser Erde auch ästhetisch und kunstinterpretatorisch nachvollziehbar erscheinen.

Neben dieser ersten Prämisse mag eine zweite Überlegung für uns von Belang sein. Spätestens seit Schillers Problemsicht vom Spieltrieb des Menschen zwischen Formtrieb und Stofftrieb (Schiller Ausg. 1967, 35ff.) ist der Spielbegriff bzw. der Spielcharakter der Kunstformen auch im Zusammenhang mit der Kunstphilosophie eine wesentliche Voraussetzung unserer Überlegungen (Huizinga 1956, passim). Uns scheinen sehr nahe und verwandte künstlerische Ausdrucksformen aus nachweislich nicht in Beziehung stehenden Kulturregionen - wir denken etwa an den Typus und Charakter des Wiegenlieds - eine Bestätigung nicht nur des Spieltriebs als eines die Menschheit umfassenden gemeinsamen Formungswillens, sondern - vor allem auch in Blickrichtung auf ein "Formenspiel" - als eines im wesentlichen feststehenden Kataloges der Formen und der sie bestimmenden Strukturen zu sein.<sup>1</sup> Fassen wir also zusammen, daß einerseits die Künste und die in ihnen auftretenden Ausdrucksqualitäten als anthropologisch determinierte Konstanten, sowie andererseits das Spielpotential der ästhetischen Formen innerhalb eines mehr oder minder feststehenden

<sup>1</sup> Auch hier formuliert der Ethologe: "Der Mensch, der über verschiedenartig gekonnte Bewegungen verfügt, kann gar nicht umhin, mit ihnen zu spielen, und aus Können und Spielen entsteht die Kunst..." (Lorenz 1983, 72).

Katalogs der formalen Möglichkeiten als zwei Voraussetzungen unserer folgenden Überlegungen zu gelten haben.

Es liegt im Konzept der polyästhetischen Erziehung im allgemeinen und der Idee einer integrativen Musikpädagogik im besonderen, sich der Wechselbeziehungen und gegenseitigen Verweise der Künste und Wissenschaften aufeinander als eines Ansatzes perspektivischer Tiefe in einer Mehr-Wahrnehmung, als eines für die Erziehung und ihre Bedingungen notwendigen Erfahrungsweges zu bedienen. Nicht zuletzt in diesem Sinn sollen auditiv, optisch und taktil rezipierte Formqualitäten als mehrsinnig be-greifbar interpretiert werden.

## II

Inhalte und Stoffe der Künste sind in allen Fällen das Ergebnis einer Auseinandersetzung und eines im weitesten Sinn des Wortes Betroffen-seins des Menschen mit bzw. von seiner natürlichen und geschaffenen Umwelt, seinen Mitmenschen und den von ihm imaginierten Wesen und Kräften außerhalb des Sichtbaren. Der Wille und Drang zur ästhetischen Formulierung als einer existentiellen Bewältigung dieser Erfahrungen sind zugleich Ausdruck der Kunst- und Kulturfähigkeit des Menschen. Wichtig ist nun zu sehen, daß sich der ästhetische Plan, die in der Form gebettete Intention und damit die sich darstellenden Struktur- und Materialordnungen als subjektive Entitäten vor dem Hintergrund ökologischer, politischer und sozialer Determinanten in einem sehr komplexen Beziehungssystem darstellen. Eine Phänomenologie der Formen und der in ihnen wirksamen Ordnungsprinzipien wird also sinnvoll auch außerästhetische Formgegebenheiten mitberücksichtigen.

Ein strukturalistischer Ansatz wie der unsere hat notwendigerweise dem hermeneutischen Verfahren verpflichtet zu sein, will er nicht in der Gefahr eines rein informationsästhetischen Blickwinkels oder aber auch einer zu sehr systemtheoretisch orientierten Betrachtungsweise an unserer Problemstellung vorbeiführen. Gleichzeitig darf angemerkt sein, daß Kunstbetrachtung und Kunstinterpretation vor der Unmöglichkeit, eine ästhetische Größe in allen ihren Aspekten zu objektivieren, in jedem Fall eine hermeneutische Leistung darstellen werden.

In Anlehnung an die erkenntnistheoretische Hypothese der Identität von

Leib und Seele gehen wir von der Wesenseinheit eines Kunstwerkes oder Kunstgegenstandes in Form und Inhalt bzw. in einer Metaebene von einer Wesenseinheit in Gehalt und Form aus. Nicht direkt betrachtet soll im folgenden der Komplex der ästhetischen Wertung und Wertbarkeit sein, wengleich es auch keine Kunstbetrachtung ohne implizite Wertung geben kann.

Um der Gefahr des Vorwurfes einer zu wenig wissenschaftstheoretisch begründeten Methode zu entgehen, sei vorangestellt, daß, von einer noch darzustellenden Hypothese ausgehend, im deduktiven wie zugleich komparativen Verfahren die Ableitung bestimmter bestätigender Ergebnisse erwartet wird. Gerade aber auch die Gefahr einer wissenschaftlichen Planquadratur des Kunst- und Kulturkreises veranlaßt uns, in der Hoffnung auf didaktisch relevante Ergebnisse unsere Untersuchungen einer allzu determinierenden Methodenhörigkeit zu entziehen.

### III

Wir wenden uns in diesem Abschnitt in Kürze dem Begriff "Form" sowie den - wie bereits angesprochen - in unmittelbarer Beziehung stehenden Begriffen des "Inhaltes" und des "Gehaltes" zu.

Die philosophische Terminologie kennt mehrere Anwendungsebenen desselben Begriffes Form (Brugger 1976, 110; vgl. auch Ritter 1972, Sp. 975-1030). Für uns von Belang ist im wesentlichen der ästhetische Begriff der Form. Allerdings enthält unser Begriff implizit auch die Form als äußere sichtbare Gestalt, die Form als Abstraktum, weiter die Form als ein die Substanz bestimmendes Akzidenz sowie den Begriff in seiner Bedeutung als "Wesensform". Wir müssen also von einem in höchstem Maße metamorphischen Begriff ausgehen. Dies will gleichzeitig bedeuten, daß das formale Element in sehr unterschiedlichen Ebenen betrachtet werden und der Begriff der Form in sehr verschiedenen Tangenten an die ästhetische Gegebenheit des Kunstwerkes/Kunstgegenstandes (= Kw/Kg) gelegt werden soll und kann.

An dieser Stelle sei darauf verwiesen, daß sich mit dem musikalischen Formbegriff eingehend Müller-Blattau (Müller-Blattau 1949 ff., Bd. 4, Sp. 523-556), Erpf (Erpf 1967) und in der letzten Zeit Lippold (Lippold 1971) sowie Faltin (Faltin 1979) auseinandergesetzt haben. Auf dem Gebiet der

Kunstwissenschaft hat Heinrich Wölfflin mit seinen bis heute grundlegenden Untersuchungen zu "Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" im Zusammenhang der "Stilentwicklung in der neueren Kunst" wesentlich zum Formproblem gearbeitet. Gerade seine Ergebnisse sind für uns von großem Interesse, da sich unter den in der Untersuchung gegenübergestellten Formkriterien auch die Formqualität der Vielheit und Einheit befinden und diese beiden Begriffe auch die Grundbegriffe unseres noch zu zeigenden Modelles darstellen. Wölfflins Überlegungen gelten in erster Linie einer Gewichtung im Hinblick auf die stilistische Entwicklung des Vermögens zur Darstellung einer vielheitlichen Einheit bzw. einheitlichen Einheit (Wölfflin 1976<sup>15</sup>). In unserem Fall stellen Einheit und Vielheit kleinste Größen möglicher formaler Strukturen dar; davon aber später.

Es herrscht wohl ein Gemeinsinn darüber, daß unter dem Begriff der äußeren Form immer im wesentlichen das Neben-, Zu-, Mit- oder auch Gegen-einander von Formteilen, also der Bezug von Teilen eines Ganzen zueinander, verstanden wird. Wesentlich ist dabei auch die Frage nach subordinierenden und koordinierenden Formteilen.

Bei den Begriffen des Inhaltes und des Gehaltes ist vor allem die Bedeutungsdivergenz zu beachten. Inhalt meint immer das objektiv sich darstellende, in gewissem Sinne das Stoffliche, den Stoff. Wir denken an die Möglichkeit etwa einer Inhaltsangabe zu einem literarischen Werk, wir denken aber auch an die Möglichkeit anzugeben, welche Gegenstände mit welchen Farben in einem Stilleben dargestellt sind.

Der Gehalt nun ist ein bereits subjektiviertes Ganzes, das neben dem Inhalt auch die Vermittlungseigenheiten und die subjektiven Kriterien des Vermittelnden als den Stoff Formenden mit einschließt. So bedeutet der Gehalt das Sinnvolle von Stoff und Intention, von So-sein und So-sein-sollen: die Ehe zwischen Stoff und seiner geistigen Fiktion ist hier schon geschlossen und zugleich Bedingung. Es finden sich zwischen Inhalt, Gehalt und Form die Spinnfäden der künstlerischen Anverwandlung in subjektiver Prägnanz wie in einem trigonalen System. Man kann also Form und Gehalt als zwei Komponenten der subjektiven künstlerischen Erfahrung und Vermittlung von Inhalt interpretieren. Das Kompositum des Kw/Kg ist damit zu keinem Zeitpunkt durch nur eine der konstituierenden Komponenten darstellbar, d.h. Form und Inhalt, Form und Gehalt korrelieren miteinander.

Aus einer solchen Sicht des Kw/Kg als eines formulierten Gehaltes ergibt sich unsere These, aus der gewählten Form und den in ihr zum Tragen kommenden Strukturen wichtige Schlüsse auf den Gehalt wie auch Inhalt ziehen zu können. Diese Interpretierbarkeit der Form hat zu dem folgenden Modell geführt, das zunächst von einer sehr einfachen und, wie uns scheint, stringenten Überlegung ausgeht.

In allen Formen, die in den Künsten des Menschen von den ersten Ausdrucksregungen in der eiszeitlichen Kunst bis herauf zu Dali, Zimmermann oder Garcia Lorca, von Japan bis nach Europa rund um den Erdball jeweils in allen Kunstbereichen zu finden sind, walten im wesentlichen nur wenige Formprinzipien, die wir im folgenden die fünf "Organisationsprinzipien" der Form nennen wollen. Diese Organisationsprinzipien stellen sich nicht nur in der äußeren Faktur der Form im Ganzen, in groben Ordnungsprinzipien und Bezugsqualitäten von Strukturen und Formen dar - wir nennen sie in der Folge "Makrostrukturen" -, sondern regeln auch innere Teilstrukturen und Ordnungen: wir wollen diese "Mikrostrukturen" nennen. Da Form, wie wir schon sahen, immer das Zueinander von Teilen logisch intendiert, haben wir uns mit Fragen der Form, der formalen Organisation der Teile eines Kw/Kg in seinem sinn- und formstiftenden Zueinander der Teile zu befassen. Daher besteht die Grundidee unserer Überlegungen in der Möglichkeit einer Systematisierung des Zueinanders solcher Struktur- bzw. Formteile.

Als "formale Grundeinheiten", quasi als kleinste Größen der Form, verstehen wir

1. das Eine oder Einzelne, die "Ein-heit" und dazu im Gegensatz stehend
2. die Gruppe, das Kollektiv, die "Viel-heit".

Jede künstlerische Form, ja jede Form im weitesten Sinn, strukturiert sich aus einem ganz bestimmten System dieser formalen Grundeinheiten im Zu-, Mit-, Neben- und Gegeneinander. Aus den Organisationsmöglichkeiten dieser zunächst selbst integralen Grundeinheiten der Form, ergeben sich die schon angedeuteten fünf "Organisationsprinzipien", die einen konstituierenden Anteil am endgültigen strukturellen und formalen Erscheinungsbild, an ihrem Ausdruck von Inhalt und Gehalt, von Idee oder Funktion eines Kw/Kg als einer Brücke zwischen Form und Gehalt in sich tragen und "formulieren".

1. Das "*monologische Prinzip*" meint eine sinnstiftende Ein-heit des Einen und Einzelnen ohne organisierten Bezug zu einem weiteren Formteil, es meint auch das Fehlen struktureller oder materialer Beziehungen, stellt sich in Formen ohne dramatischen oder dialogischen Anspruch nach außen dar, existiert in einer Qualität des Punktuellen;

2. das "*chorische Prinzip*" versteht sich im Neben- oder Miteinander von mehreren demselben Sinn oder Zweck verhafteten Formteilen, es meint ein zentripedales Zueinander von verwandten Formteilen zu einem neuen Element des Vielheitlichen in der Einheit, es existiert in einer Qualität des Linearen, Flächigen oder Räumlichen;

3. das "*responsoriale Prinzip*" ist das erste der drei nach außen gerichteten Prinzipien, es bezeichnet den wechselseitigen Bezug einer formalen Einheit gegen eine formale Viel-heit, gemeint ist eine formale Wechselrede zwischen einem herausragenden Formteil und einer Gruppe anderer Formelemente;

4. das "*antiphonale Prinzip*" versteht sich als formales Spiel zwischen zwei oder mehr gruppierten Viel-heiten, es meint den formalen Charakter der sinnstiftenden Bezüge zwischen Strukturgruppierungen oder Häufungen von Formteilen in einer formalen Wechselrede;

5. das "*dialogische Prinzip*" benennt jeden form- und sinnhaften Dialog von Ein-heit gegen Ein-heit, von formalen Einzelteilen zueinander, gegeneinander oder miteinander, es meint aber auch den sinnstiftenden Bezug und Verweis von mehr als zwei Formeinheiten.

In den nun anschließend aufgeführten und besprochenen Beispielen sollen die fünf Organisationsprinzipien ganz bewußt in verschiedenen Formebenen, also in den bereits bezeichneten Mikrostrukturen oder Makrostrukturen, aber auch in den verschiedenen Dimensionen der Formen als den Eigenheiten der verschiedenen Kunstgattungen (Instrumentation, Farbe, Material, Themen, Licht, Funktion, etc.) interpretiert werden. Dabei kann es vorkommen, daß die in der einen Formebene vorgefundene Struktur der Organisation ganz im Gegensatz zum Formprinzip einer weiteren Formdimension desselben Kw/Kg steht.

Aus verschiedenen Gründen muß auf die Wiedergabe von Bildmaterial und auf den Abdruck von Text- oder Notentextteilen verzichtet werden. Es darf daher gebeten sein, die entsprechenden Unterlagen hinzuzuziehen. Um

dies zu erleichtern, wurden in der Regel bekannte Kw bzw. Kg untersucht, wengleich auch das eine oder andere Beispiel wegen seines besonderen paradigmatischen Wertes auch aus dem Kanon der unbekannteren Artefakte gewählt wurde. Es sei aber betont, daß die Hoffnung, aus der Not eine Tugend zu machen, eine doppelte ist: Bildmaterial kann in einer dem Original weit näheren Qualität als der eines Wiederabdrucks eingesehen werden; Text- und Notenmaterial kann unverkürzt zur Vorlage verwendet werden.

#### IV.1

Das monologische Prinzip verdankt seinen Namen der literarischen Form des Monologs, der die verbalisierten Gedankengänge einer Bühnenfigur darstellt. In der Regel kreisen die Gedanken um einen dramatisch relevanten Tatbestand oder um eine bestimmte Situation: der Charakter dieser Form ist also in unserem Sinne monologisch. Wir denken hier zum Beispiel an den Gefängnis-Monolog des Egmont in Goethes Trauerspiel. Dargestellt ist hier das Kreisen der Gedanken Egmonts um die Umstände, Bedingungen und Folgen seiner Einkerkerung. Wenn auch der Monolog in seiner Mikrostruktur sehr wohl in mehrere Abschnitte gegliedert ist, so ist doch das Monologische das bestimmende Formmoment in der Umspielung eines quasi fokussierten Gedankens. Auch im Zusammenhang des ganzen Dramas steht der Egmont-Monolog in einer zweiten, übergeordneten Formebene als Einheit sowohl nach, als auch wieder vor zwei Szenen zwischen Brackenburg und Egmonts Geliebter Clärchen.

Vom Dramenmonolog zum Monolog der Oper ist nur ein kleiner logischer Schritt. Als Beispiel sei etwa an den Monolog des alten König Philipp II. in Verdi's Oper Don Carlos (1867) gedacht. Die Gedanken des Königs "Ella giammai m'amó" kreisen um den einen Tatbestand der von seiner jungen Frau Elisabeth von Valois nicht erwiderten Liebe. Musikalisch drückt Verdi dieses Gefühl der Verzweiflung in der eigentlich einer Arie entsprechenden dramaturgischen Situation durch ein phantasieartiges Gebilde von mehreren mehr oder minder zusammenhängenden Teilen aus, das eigentlich sehr dem noch zu zeigenden chorischen Prinzip - zumindest in dieser musikalischen Formebene - entstammen könnte. Wie in der Folge noch öfter zu sehen sein wird, leuchten unter verschiedenen Blickrichtungen in ein und demselben Kw/Kg - dies wurde auch schon angedeutet -

verschiedene, ja sogar entgegengesetzte Formprinzipien sehr oft ineinander auf. Es sei an dieser Stelle darauf verwiesen, daß überhaupt die Form der Soloarie in der Regel eine monologische sein wird.

Die bisherigen Beispiele sollten zeigen, daß das Formprinzip notwendig im Zusammenhang mit dem Inhalt bzw. Gehalt zu sehen ist. Im folgenden wollen wir das einheitliche Prinzip des Monologischen in musikalischen Strukturen verfolgen. Gedacht ist an den 4. Satz der 2. Klaviersonate op. 35 (1839) von Frédéric Chopin, in welchem in zwei formalen Ebenen unser Prinzip zu finden ist: zum einen verläuft der ganze Satz, sozusagen monologisch instrumentiert, ausschließlich in den im Oktavabstand einstimmig geführten beiden Händen, zum zweiten besteht die rhythmisch-monologische Struktur des Satzes in durchlaufenden, niemals unterbrochenen Achteltrioen. Es gibt keine Gegenstimmen, es gibt keine vertikalen Harmonien und es gibt auch keine irgend angedeuteten Satzstrukturen. Interessanterweise verzichtet Chopin entgegen sonstiger Gepflogenheiten auf beinahe jede agogische oder dynamische Zeichensetzung. Mit dem Hinweis auf die musikalische Form des Kanons als einem weiteren Beispiel des Monologischen im Formkonzept einer ganzen Gattung, deren Wesen bestimmt ist durch die ausschließliche Verwendung eines einzigen, in allen Stimmen immer wieder wiederholten unveränderten Themas, das als einziges Formelement also auch zugleich die Gesamtform ausmacht (die in der Regel auch im Notenbild monologisch nur einmal notiert auftritt), wollen wir uns nun einigen Beispielen aus den bildenden Künsten zuwenden.

Wir denken hier zuallererst an die architektonische Form der Pyramide. Es ist dies ja ein Kultgebäude, das, die Grabkammer eines Pharaos, des einen göttlichen Königs als einer einmaligen Herrlichkeit, umschließend, keinem Gebäudekomplex angehört, sondern das als Einheit solitär steht. Besonders auch das einheitliche der einfachsten architektonischen Form - durch die kleinste Anzahl von Ecken, nämlich vier, durch die ein Raumkörper entstehen kann, begrenzt -, sowie auch das verwendete einheitliche Material ohne äußere Akzidentien machen die Pyramide in mehreren Formdimensionen zu einem sehr anschaulichen Beispiel des hier belegten Formprinzips.

In der Malerei finden wir unser Prinzip vor allem in der Portraitalerei gegeben. Sinn und Zweck ist hier ja die Darstellung einer Person oder Persönlichkeit. Wenn auch jedes Portrait seine mikrostrukturellen Eigenheiten, jeder Maler seine künstlerischen Eigenheiten hat, so scheint uns doch der

primäre Formcharakter des Portraits, wie er uns eindrucksvoll in Raffaels "Kardinal" (Prado, Madrid, um 1511) entgegentritt, ein monologischer zu sein.

In beinahe allen Frühkulturen der Erde finden sich sogenannte Steinidole als Grabbeigaben. Sie stellen mehr oder weniger stilisierte menschliche Figuren dar. Auch sie sind als Einheiten keinen außer ihnen liegenden Form- oder Sinnteilen zugewandt, sie sind als Einzelfiguren monologisch. Darüber hinaus sind die Idole auch stets aus einem Material (Stein, Knochen) geformt und auch insofern monologisch. Wie denken hier etwa an die typischen "gitarrenförmigen" Kykladenidole oder aber auch an die "Venus von Willendorf" (gefunden in der Wachau, Niederösterreich, ca. 20.000 v.Chr.). Ein besonders schönes Exemplar ist der leider nur als Fragment erhaltene "Kopf von Brassempouy" (Landes, Frankreich, ca. 25.000 v.Chr.), der in seiner einfachen Form ungemein "modern" anmutet.

Zuletzt sei als Beispiel der Kleinkünste bzw. Gebrauchskünste ein Wassergefäß der Nasca-Kultur (Südamerika, Peru, 1.-8. Jh.n.Chr.) erwähnt (Ausstellungskatalog, "Peru" 1983, 295), dessen Form die zweier stilisierter Wellen ist und das in der zweiten Formebene der Bemalung auch mit ebensolchen Wellen versehen ist: die Form entspricht in zwei Ebenen der Idee des Gegenstandes, gilt also in unserem Sinne als monologisch.

#### IV.2

Das chorische Prinzip verdankt seinen Namen dem Charakter des Chores. Das sein Wesen bestimmende Moment des Neben- und Miteinander mehrerer, im wesentlichen gleicher oder ähnlicher Stimmen zu einer neuen Qualität des Einheitslichen aus einer inneren Vielheit, drückt sich charakteristisch auch in der singularen Bezeichnung "Chor" aus. Eine solche formale Vielheit, als eine gleichzeitige Einheit, die noch nicht nach außen gerichtet, also undialogisch ist, soll mit dem entlehnten Begriff des Chorischen bezeichnet sein. Das form- und damit sinnstiftende Moment dieser Organisationsmöglichkeit ist das Vielheitliche als zentripetale Qualität. Wir wollen dies wieder an Beispielen erhärten.

Der Gefangenenchor in Beethovens Fidelio am Beginn des Finales des ersten Aktes drückt sehr schön das Vorgestellte, sowohl formal als auch inhaltlich, aus. Nach und nach bilden die Stimmen der jeweils geteilten

Tenöre und Bässe sukzessiv ein harmonisches Ganzes. Aber nicht nur der strukturelle Charakter des Chores und der kompositorische Kunstgriff des sukzessiven Stimmeneintritts verdeutlichen unser Prinzip, sondern auch die Idee Beethovens, in dem Spiel um die Figur des von Pizarro aus politischen Gründen inhaftierten Florestan und der rettenden Liebe seiner Gattin Leonore ein Kollektiv der politischen Gefangenen als chorische "Figur" in der Oper auftreten zu lassen. So tritt denn auch dieser "Chor" in keinen direkten Dialog mit den übrigen Figuren der Oper. Es sei in diesem Zusammenhang etwa auch auf den Chor der gefangenen Hebräer in Verdi's Oper "Nabucco", im Gegensatz dazu aber auf den sehr wohl als "Gesprächspartner" fungierenden Soldatenchor in Verdis "Troubadour" hingewiesen.

Ein eindringliches Beispiel einer musikalischen Feinstruktur des chorischen Prinzipes bietet uns György Ligetis Komposition für Cembalo solo "Continuum" (1967). Es handelt sich bei diesem Stück um ein fortlaufendes, ununterbrochenes Klangband, dessen klangcharakteristische Verschiebungen durch das wechselnde Verschmelzen verschiedener Klangfiguren und Klangstrukturteile einen Effekt des ständigen Oszillierens in einer chorischen Einheit als einer klangqualitativen Vielheit ergeben.

Bei den Beispielen aus dem Bereich der musikalischen Kunstformen muß auch an alle Sammel- und Reihungsformen gedacht werden, wie sie uns etwa in den Madrigalbüchern, den Concerto-grosso-Zyklen, den Streichquartett-Zyklen, etc. entgegentreten. Es ist aber auch gedacht an die lose Reihung formaler Abschnitte etwa im Sinne der Balletteinlage "Die vier Jahreszeiten" in Verdis "Sizilianischer Vesper" (1855). Gemeint ist hier die im wesentlichen beziehungslose Folge von musikalischen Formteilen als Folge von verschiedenen melodischen Gedanken in einem vielheitlichen Nebeneinander.

Aber auch in der Literatur finden wir solche Formen der Reihung, wenn wir etwa an das zeitkritische Lehrgedicht "Das Narrenschiff" von Sebastian Brant (1494) denken. Wie im Sinne der Aufzählung werden in 112 Abschnitten Gebrechen und menschliche Narrheiten der Zeit beschrieben und kritisiert, so daß, wie in einer kataloghaften Sammlung von jeweils abgeschlossenen Gedichten, das Prinzip des vielheitlichen Nebeneinanders von Teilen sichtbar wird.

In der Malerei denken wir an Hieronymus Boschs nicht genau datierbaren

"Garten der Lüste" (Prado, Madrid, vermutlich Spätwerk um 1510). In dem ungeheuer dichten Nebeneinander vieler kleiner Figurgruppen in verschiedensten erotischen Situationen und Tätigkeiten, das den ca. zwei mal zwei Meter großen Mittelteil eines Tryptichons darstellt, gelingt es Bosch, im Bild viele kleine Einzelbilder als verschiedenste Facetten eines gemeinsamen Themas Form werden zu lassen. Dieses Prinzip mehrerer gleichzeitiger Spielorte im Bild kennen wir nicht nur auch von Breughel, sondern finden es auch schon bei den frühen florentinischen Malern des Quattrocento.

Besonders eindrucksvoll unserem Prinzip verpflichtet ist der formale Charakter Auguste Rodin's Großskulptur "Die Bürger von Calais" (Kunstmuseum Basel, 1884-1886). Wenn auch der Kunstwissenschaftler sehr wohl ein Netz innerer Dialoge zwischen den sechs dargestellten Männern, die sich zur Errettung der belagerten Stadt dem englischen Aggressor anzubieten anschicken, erkennt, so ist doch der Gesamteindruck der Form der einer chorischen Einheit. Das Kollektiv der sechs Freiwilligen bestimmt auch die formale Umsetzung der Intention als Formqualität.

In der Architektur denken wir in unserem Zusammenhang etwa an das Rundheiligtum von Stonehenge (Wiltshire, England, kupfer- bis bronzzeitlich) oder aber auch an die chorische Vielheit der Strukturteile eines gotischen Turmes oder einer gotischen Fassade. Besonders naheliegend ist hier der Gedanke an den Mailänder Dom.

Im Sinne der chorischen Reihungsform in der Skulptur eines Architekturteiles finden wir in der Reliefsäule des Marc-Aurel (Rom, 180-192 n.Chr.) ein frappantes Beispiel. Auf einer Höhe von nahezu 42 Metern und bei einem Säulendurchmesser von knapp 4 Metern ist auf einem spiralartig nach oben strebenden Band in einer Unzahl einzelner Figurgruppen das politische und militärische Vermächtnis des römischen Kaisers Marc-Aurel dargestellt.

Zum Schluß unserer Beispielsammlung zum chorischen Organisationsprinzip der Form sei angemerkt, daß im wesentlichen jedes Ornament als die fortlaufende Wiederholung von Formteilen oder Strukturen diesem Prinzip der undialogischen, nach innen gerichteten Vielheit verpflichtet ist. Damit aber steht in Zusammenhang, daß etwa auch alle aus einem einheitlichen Material bestehenden Schmuckketten, die auch wiederum in den Grabfun-

den rund um den Erdball zu finden sind, als chorisch organisierte Kunstgegenstände zu gelten haben.

#### IV.3

Im bisherigen konnte gezeigt werden, wie die Prinzipien des monologischen und chorischen sich in verschiedenen Facetten, als zum einen einheitlich, zum anderen vielheitlich undialogische, also auf sich selbst gerichtete undialogische Formordnung darstellen lassen und in den Künsten auch dargestellt werden. Die folgenden, mit Beispielen zu erhellenden drei Organisationsprinzipien stellen zusammen quasi die Hemisphäre der Dialogformen, die nach außen im Dialog gerichteten Prinzipien der Formorganisation dar. Beginnen wir aber der Reihe nach zunächst mit einigen Belegen zum responsorialen Formprinzip.

Das Wesen der musikalischen Form der Passacaglia bzw. ihrer nicht immer streng unterschiedlichen Schwesterform, der Chaconne, lebt von dem als responsorial zu verstehenden Prinzip, über einer stets gleichen, immer wiederkehrenden mehrtaktigen Folge von Baßtönen verschiedene musikalische Gebilde, quasi als Variationen aneinanderzureihen und daraus eine dem Reihenprinzip verpflichtete Kompositionsform darzustellen. Im Gegensatz etwa zur Reihungsform einer Tanzsuite besteht aber eben hier ein wesentliches Formmoment in dem notwendig wiederholten Bezug zum gleichbleibenden, die Formwesenheit determinierenden Baßgerüst. Aus diesem Sonderfall kann abgeleitet werden, daß überhaupt die musikalische Variationsform als responsoriale Formengruppe anzusehen ist. Als Beispiel einer Passacaglia sei an J.S. Bachs Orgelpassacaglia BWV 582 gedacht, als Belegbeispiel einer Variationsform mögen Bachs "Goldberg-Variationen" BWV 988 gelten.

Wenn wir nach längerem wieder einmal die Formebene der Instrumentation eines Musikstückes berücksichtigen wollen bzw. das Spiel der Instrumente und Instrumentengruppen als Strukturierungsebene der Form betrachten wollen, so finden wir in der Großform des Solokonzertes, aber auch in denen des Doppel- oder Tripelkonzertes, eine dem responsorialen Prinzip zuweisende musikalische Form. Allerdings werden in den verschiedenen möglichen formalen Ebenen, die sich in einem so komplexen Formgebilde wie dem des Konzertes zur Untersuchung anbieten, erwartungsgemäß auch andere formale Ordnungsprinzipien als die Form mitbildend