

aufgefunden werden können. In einem letzten musikalischen Verweis sei an die Form der Tenor-Messe erinnert, die den Ordinariumsteilen der Messe jeweils die gleiche Tonfolge zugrunde legt.

Als Beispiel eines literarischen Werkes, das in seiner Form dem hier untersuchten responsorialen Prinzip entspricht, verstehen wir Thomas Manns Novelle "Der Tod". Tagebuchartig werden hier, beginnend mit einer Eintragung an einem 10. September, Gedanken der letzten Lebenstage eines Menschen vor dem vorausbestimmten und vorausgeahnten Tag des eigenen Todes, einem 12. Oktober, zu einem die Novelle bildenden Kranz von Ahnungen und Ängsten, Erwartungen und Befürchtungen in insgesamt 16 Tagesnotizen zusammengeschlossen. Das Faktum der Bekanntheit des Sterbedatums des fiktiven Autors des Tagebuches ist als wesentliche Einheit der formbestimmende Dialogpartner für die unmittelbar aufeinander folgenden Tagesnotizen.

Als ein Beispiel der Malerei wählen wir aus der Fülle der hier möglich anzuführenden Kunstwerke zuerst J.J. Davids Monumentalgemälde "Die Weihe Kaiser Napoleon I. und die Krönung der Kaiserin Josephine" (Louvre, Paris, 1805 und 1807). Das responsoriale Moment der Bildkomposition drückt sich hier in der zentralen Gestalt der Kaiserin im Moment der Krönung aus und wird durch den Kunstgriff der im wesentlichen einheitlichen Blickrichtung der vielen umstehenden Personen auf diese Handlung hin noch verstärkt.

Besonders auch die vielfältigen Darstellungen zum Leben Jesu aus der christlichen Thematik im allgemeinen müssen hier als typisch angeführt werden. So ist die Figur Jesu etwa in Albrecht Dürers Holzschnitt "Die Schaulustige" (um 1497/98) eindeutig als die zur schaulustigen Menge wie zu den Hohepriestern dialogisch konzipierte Einheit zu verstehen.

In den Kleinkunstformen haben wir z.B. an Schmuckketten mit einem zentral angeordneten, herausragenden Formglied, etwa einem großen Stein zu mehreren kleinen Steinen u.ä. zu denken.

In der Kunstform der Skulptur sei als einem typisch responsorialen Gebilde an die bekannte Laokoon-Gruppe (ca. 40 v.Chr.) erinnert. Auch die griechische Architektur bietet etwa mit der Gesamtanlage des Tempelbezirkes von Olympia in seiner Anordnung um den zentral liegenden Tempel des Zeus (erbaut zwischen 470 und 456 v.Chr.) bzw. um einen

vermuteten noch älteren ursprünglichen Tempel des Zeus und der Hera das Bild einer responsorialen Struktur. Die aus dem späteren, viel berühmteren Zeustempel leider nicht erhaltene riesige Zeusstatue des Phidias bietet sozusagen einen weiteren Ansatz zur Interpretation in die Tiefe.

Es muß hier angemerkt werden, daß das responsoriale Organisationsprinzip in den Künsten besonders häufig auftritt. Es darf daher einer späteren Arbeit vorbehalten sein, hier in eine besonders notwendige Tiefe zu gehen.

IV.4

Das antiphonale Ordnungsprinzip verdankt seine Bezeichnung, entsprechend zur Begriffsfindung des responsorialen Formprinzips, dem Vokabular im Umfeld des gregorianischen Chorales. Es meint die Organisation einer Wechselrede formaler Vielheiten. Richard Wagner etwa bedient sich im 3. Akt des Bühnenweihfestspiels "Parsifal" (1877-82) dieses Formtyps, indem er die den Leichnam Titurels geleitenden Gralsritter in zwei korrespondierende Chorgruppen teilt. Entsprechend dazu versuchen in der Gegenwelt von Klingsors Zauberberg auch zwei Gruppen von Blumenmädchen an Parsifal ihren Zauber wirksam werden zu lassen. Musikhistorisch gesehen führt unser Prinzip der Wechselrede von Klanggruppen herauf von eben jenem antiphonalen Gesang der Mönche, über die venezianische Mehrchörigkeit bis hin zum Dialog der Concertino-Gruppe mit der Grosso-Gruppe der barocken Instrumentalform des Concerto grosso.

Als ein konkretes, sehr bekanntes Beispiel darf hier Maurice Ravels "Boléro" (1928) gelten. Das ursprünglich als Ballett konzipierte Stück besteht bekanntlich aus einer Folge von dynamisch sich stets steigenden Abschnitten, die in jeweils neuer Instrumentalzusammenstellung zweier abwechselnd als Grundlage dienenden melodischen Themen ein groß angelegtes, ausinstrumentiertes Crescendo ergeben. Das antiphonale Spiel zwischen der Vielheit der verschiedenen instrumentierten Abschnitte der Melodie A und die Vielheit der instrumentalen Variationen über die Melodie B bildenden Formteile drückt sich, wie uns scheint, deutlich aus.

In der Literatur finden wir das Prinzip vor allem in der Ordnung von Strophe und Gegenstrophe des Chores der griechischen Tragödie.

Johann Nestroy wendet das Prinzip in einer formal-inhaltlichen Ebene in

seiner Posse "Zu ebener Erde und erster Stock" (1835) an, wenn er, in einer Inszenierung sinnvoll auch Bühnenarchitektonisch realisierbar, die verschiedenen Stände der rivalisierenden Familien durch die Wohnungen in verschiedenen Stockwerken ausdrückt.

Antiphonal angeordnet erscheinen uns in den Architekturkünsten auch die bezüglich einer Längsachse symmetrisch organisierten Prunkanlagen des Barock. Wir denken etwa an die Schloß- und Gartenanlage von Versailles (1661-1689) oder an die Anlage von Schloß Schönbrunn in Wien (1695-1749).

Ein schönes Beispiel antiphonal geordneter Architektur- bzw. Skulpturteile stellt die sog. "Goldene Pforte" des Freiburger Domes (um 1230) dar. Sowohl die im linken wie im rechten Seitenteil des Portales einander gegenüberstehenden Gruppen der Heiligen, wie auch in einer vertikalen Formebene die Gegenüberstellung des noch sehr romanisch beeinflussten großen Rundbogenfeldes, mit den in ihm ebenfalls dargestellten Heiligen gegen die untere auch quantitativ als solche richtig zu bezeichnende Portalhälfte der beiden Seitenteile, entsprechen einer antiphonalen Raumaufteilung. Verstärkt wird dieser Charakter, der an sich in der Intention einer responsorialen Ausrichtung der Gesamtform des Portales als einer, die einheitliche zentrale Darstellung der "Anbetung der Könige" im Mittelfries umspielende Vielheit der hinzutretenden Heiligen, vor allem durch die im Verhältnis zur Gesamtfläche des Portales recht kleine Fläche dieses Mittelfrieses.

Wie schon einmal erwähnt, ist das Wesen des Ornamentes in der Regel ein chorisches. Ein sehr schönes Beispiel eines vordergründig ornamentalen, dem antiphonalen Organisationsprinzip entspringenden Mosaikes, ist das Fußbodenmosaik in der "Kapelle des Priesters Johannes" in der Stadt Khirbet Al-Mukhayyat am Nebo im heutigen Jordanien (ca. 562 n.Chr.) (Ausstellungskatalog "Byzantinische Mosaiken aus Jordanien" 1986, 212f.). Das dreifach angewandte antiphonal-ornamentale Prinzip drückt sich zum einen im Wechsel des parallel zur Wand umlaufenden Mäanderbandes und der von ihm umflossenen Tier- und Personendarstellungen, zum zweiten in dem Zueinander der üppigen Akanthusblätter und der von diesen ebenfalls umspielten Tier- und Menschendarstellungen im Mittelspiegel und zum dritten im Dialog der formalen Vielheiten des umlaufenden Bandes zur Vielheit des eben beschriebenen Mittelspiegels aus.

Als ein weiteres Beispiel für das untersuchte Ordnungsprinzip wollen wir noch einmal die Kleinkunstform eines Schmuckstückes, wieder eines Halschmuckes, betrachten. Gemeint ist das antiphonale Spiel im Material und in der Struktur eines fröhdynastischen Halschmuckes (Zweistromland, gef. bei Agrab, ca. 2900-2450 v. Chr.), der als Grabbeigabe in einem Fürstengrab zum Vorschein kam (Ausstellungskatalog "Sumer-Assur-Babylon." 1978, 142f.). Unser Prinzip ist zuerst in der Ordnung einer Vielzahl von rötlich-braunen Karneol-Perlen gegen eine Vielheit von blauen Lapislazuli-Perlen, also in der Formqualität der Farbe zu finden. Des weiteren wechseln Perlengruppen aus Stein (rot-blau-rot) als dreiteilige Formabschnitte mit länglich diese abschließende Silberplättchen: Das Prinzip in einer zweiten Formdimension, also auch im Material.

Aus der Malerei des 20. Jahrhunderts, von Wassily Kandinsky, beziehen wir das letzte Beispiel zum antiphonalen Formprinzip. Kandinsky's Bild "Himmelblau" (1940) stellt in der Idee der Verknüpfung des Abstrakten und Realen paradigmatisch eine wesentliche Konzeptkomponente des "Blauen Reiter" und des "Bauhaus" dar, und deutet damit schon prinzipiell auf das antiphonale Prinzip hin. Im konkreten Material des Bildes ist unser Prinzip im Zueinander der vielheitlichen Farbgebung zur Vielheit der Formen vor dem "Gerüst" der himmelblauen Grundfläche aufzufinden, es stellt hier eine diagonal zu denkende Linie des Bezuges von der Farbe zur Gestalt dar.

IV.5

Das dialogische Organisationsprinzip erhält seinen Namen vom griechischen Begriff der Wechselrede. Dabei ist aber auch zu sehen, daß zum einen die Vorsilbe "dia-" durchaus auch die Wechselrede zwischen mehr als zwei Einheiten bedeuten kann und daß zum anderen der Dialog die Qualitäten eines Gegeneinander oder aber auch eines Mit- und Füreinander bedeuten kann. Wir wollen dies gleich an zwei musikalischen Beispielen darstellen.

Der gemeinsame "Schwur" am Ende des 2. Aktes in Verdi's "Othello" (1886), den Othello und der schurkische Jago im Duett leisten, gilt dem gemeinsamen Plan, die vermeintliche Untreue Desdemonas zu bestrafen. Als Beispiel des dialogischen Momentes des Konfliktes kann hier die Schlußszene aus Bizets Oper "Carmen" (1875) genannt sein, in der der

verzweifelte Don José immer wieder versucht, Carmen doch noch zurückzugewinnen. Bizet drückt diesen Dialog nicht nur durch die Wechselrede zweier kontrastierender musikalischer Gedanken aus, sondern erschließt die Oper auch mit dem klingend zurückbleibenden kontrapunktischen Miteinander des "Todesmotives" der Oper in den Bässen und des Triumphmarsches des Rivalen Escamillo als dem musikalischen Ausdruck des durch den Tod Carmens eigentlich nicht wirklich gelösten Konfliktes.

Wenn soeben der Begriff des Kontrapunktes erwähnt wurde, so sei an dieser Stelle auch des dialogischen Bezugs zwischen Fugenthema und Kontrapunkt gedacht.

Es kann generell postuliert werden, daß der Dialog, in welcher Formdimension oder Formebene auch immer, ein wesentliches und besonders häufig angewandtes Prinzip der sinnstiftenden Formung eines Kw/Kg ist. Es muß einer eigenen und, wie wir meinen, umfangreichen Arbeit vorbehalten bleiben, den Dialog in den Künsten als Spezialproblem zu behandeln. Es sei aber vor allem angemerkt, daß in allen Fällen der Kunstrezeption und künstlerischen Produktion der Dialog des Rezipienten/Produzenten, mit der Form des vorliegenden bzw. zu schaffenden Kw/Kg, ein ganz elementares Moment darstellt.

In den musikalischen Formen tritt der Dialog als das Formprinzip von Einheit gegen Einheit sehr häufig auf. Erwähnt seien etwa die Form der Sonate für Klavier und Violine, Cello, Flöte etc., der Dialog von Instrumenten im allgemeinen (wir denken etwa an die kammermusikalischen Formen des Quartettes, Klaviertrios, etc.), aber auch etwa der Dialog der Stimmen in einem Klavierstück oder, in einer anderen Formebene, der Dialog der Themen einer Sonatenhauptsatzform, u.a.m..

Die Literatur bietet mit dem Streitgespräch "Der Ackermann und der Tod" von Johannes von Tepl (um 1410) ein typisch dialogisches Werk in Form eines Zwiegesprächs zwischen dem Tod und dem "Ackermann der Feder" an. Der böhmische Stadtschreiber Johannes von Tepl schuf dieses Werk nach dem Tod seiner Frau Margaretha. Es besteht aus einer Folge von 34 Kapiteln, die zugleich abwechselnd Rede und Gegenrede der beiden Kontrahenten, des Todes und des mit seinem Schicksal (in der Figur des Todes) hadernden Autors, darstellen. Der tiefe persönliche Gehalt des Werkes als der ästhetisch gefaßten Verzweiflung über den Tod der Frau spiegelt sich in der Form wieder.

Als weiterer Beleg unseres Prinzips in der Literatur sei an den durch J.W. von Goethe und andere Dichter zuweilen im Gedicht angewandten Kunstgriff des Dialoges gedacht: etwa Goethes Gedichte "Der Wanderer" oder "Vorschlag zur Güte" weisen die Form der strophischen Wechselrede auf.

Eine Reihe von dialogischen Formbeispielen in der Skulptur finden wir im Werk Henry Moores. Ein von Moore vielfach ausgeführtes Thema ist die Darstellung des Dialoges "Mutter und Kind", auch in der Sonderform der "Pietà". Aber auch der Dialog der Materialien, etwa Stein und Schnur, Holz und Schnur, etc. wurde vom Künstler wiederholt ausgeführt. "Saitenfigur" nennt Moore eine solche Skulptur aus Kirschholz und Schnur (1937). Eine weitere mit dem Titel "Mutter und Kind" verbindet das Dialogische im Thematischen mit dem Dialog zweier Materialien (Bronze und Schnur, 1939).

Zuletzt wollen wir Ausformungen des dialogischen Prinzips in der Malerei zu belegen versuchen. Hinsichtlich des Dialoges von Farben sei an das "Altarbild der Heiligen Abdon und Sennen" des spanischen Malers Jaime Huguet (Kirche San Miguel, Terrasa, um 1460) gedacht. Sinnfällig ist in dem Bild der Dialog der Farben der Beinkleider und der Oberkleider der nebeneinander stehend abgebildeten Heiligen jeweils in der gegenseitigen Vertauschung (rotes Obergewand und schwarzes Beinkleid bzw. umgekehrt bei der anderen Figur) als wesensbestimmendes Moment des Bildes im auch äußerlich dargestellten Bezug der beiden Heiligen zu erkennen.

Als Beispiel eines mehrfachen Dialoges in verschiedenen formqualitativen Ebenen innerhalb eines Werkes wollen wir kurz das Gemälde "Der Engel erscheint dem heiligen Josef im Schlaf" (Musée des Beaux-Arts, Nantes, nicht datiert, 1. Hälfte 17.Jh.) des lothringischen Barockmalers Georges de la Tour betrachten. Das Bild stellt den als Kind erscheinenden Engel vor dem sitzend schlafenden Heiligen dar. Ein erster Dialog besteht zwischen dem durch die - im Bild verdeckte - Kerze hell erleuchteten Gesicht des "wissenden" Engels und dem nur diffus und schwach beleuchteten Gesicht des schlafenden und "nicht wissenden" Josef. Ein weiterer Dialog ist zwischen der Jugend des Engels und dem detailliert dargestellten Alter des Heiligen zu finden. Schließlich besteht das dialogische Prinzip als form- und sinnstiftendem Moment zwischen der stehenden Position des Engels und des sitzenden Josefs, zwischen den wachen Augen des Kindes und den geschlossenen Augen des Heiligen und vor allem in der Position der Hände der beiden Figuren. Die beiden rechten Hände berühren einander in der

ungefähren Bildmitte, während die linke Hand Josefs, niedergesunken im rechten unteren Bildrand das aufgeschlagene Buch haltend, der beinahe magisch angehobenen, die gebende Handfläche nach oben hebenden linken Hand des Engels diametral gegenüber steht.

Mit diesem, als dialogisch ungemein vielschichtig interpretierbaren Beispiel aus der Malerei wollen wir den Abschnitt der Sammlung und Untersuchung von Belegen unserer These von den fünf Organisationsprinzipien der Form beschließen und das Erkannte auszuwerten versuchen.

V

Das Thema des Vechtaer Symposions und des vorliegenden Bandes zugleich impliziert die Frage nach der Beschaffenheit und damit gleichzeitig auch nach den Zielen eines Musikunterrichtes, sei er nun immer ein Unterricht in, durch oder zur Musik. Sigrid Abel-Struth versammelt in ihrem für die weitere musikpädagogische Forschung gar nicht hoch genug einschätzbaren "Grundriß der Musikpädagogik" im Einführungskapitel "Über die Schwierigkeiten pädagogischen Umganges mit Musik" umfassend die bis heute zu dieser Grundfrage wichtigen Problemkreise und Denkansätze (Abel-Struth 1985, 25-74). Sowohl die "Musik als pädagogische Idee", "Gesellschaftliche Aufträge für Musikunterricht", als auch "Erwartungen an Musikunterricht" und "Ursachen der Schwierigkeiten pädagogischen Umganges mit Musik" werden eingehend beleuchtet.

Wir gehen in der Frage nach Ziel und Sinn eines Unterrichtes im allgemeinen von der notwendig institutionalisierten Einübung des heranwachsenden Menschen in das Ganze seiner materiellen, sozialen und geistigen Umwelt aus. Wenn hierin im letztgenannten Bereich die Gefahr von Ideologie und unreflektierter Tradierung auch mitschwingt, so sei auch der prinzipiellen Problematik einer Vermittlung "geistiger Werte" als eines Teiles von Umwelt, vor allem aber auch der eminenten Gefahr der Kehrseite eines kulturellen Hospitalismus - angesichts einer immer dominanter werdenden Coca-Cola- und Pop-Weltkultur - gedacht. Die Schule muß als Vermittlungsstätte geistiger Qualitäten in der Dimension der künstlerischen Anverwandlung von Umwelt als zugleich ästhetischen Qualitäten nicht nur vor der Gefahr des Desiderates eines Vokabulars zur Verständigung in und mit dem kulturellen Habitat des Menschen als einem integralen Bestandteil seines Lebensraumes, sondern vor allem auch im Hinblick auf die von

Konrad Lorenz als "ontologischer Reduktionismus" bezeichneten Gefahr eines irrtümlichen Kompensationsverhaltens (Lorenz 1983, 208) Schutz bieten und im Sinne des Begriffes der Pädagogik gesunde Führungsfunktionen ausüben.

Der deutsche Philosoph Wolfgang Heilmann hat in seinem Buch "Was ist Form?" grundlegend über den zu Anfang unseres Beitrages auch bereits angesprochenen Bezug von Inhalt, Form und Gehalt (Heilmann 1984, 28ff. u. 42ff.) gearbeitet. So gerne wir uns diesen wichtigen Gedanken dankbar anschließen, muß doch ergänzt sein, daß wir auch die Form an sich als ästhetischen Inhalt eines Kw/Kg, die Form also als potentiellen Gehalt akzeptieren und verstehen. Wir denken dabei etwa an das in anderem Zusammenhang auch von Heilmann erwähnte Beispiel der "Kunst der Fuge" von J.S. Bach (Heilmann 1984, 43) oder etwa an die abstrakten Formen in der Malerei, etwa Piet Mondrians.

Aus der pädagogischen Begründung unseres Konzeptes und der es bedingenden Fassung des Wesens der Form können wir unserer Ansicht nach den folgenden Katalog von Lernzielen ableiten:

- Mehrsinniges Erfahren von Formen und Formprinzipien im Vergleich der Künste,
- Elementare Betrachtung und Analyse einfacher und komplexer Formen als einem ästhetischen Vokabular,
- Ausbildung eines Sensoriums für ästhetische Qualitäten der Form
- Erfassen von ästhetischen Formen als Ordnungen von Material- und Strukturteilen zu-, mit- oder gegeneinander,
- Erfahrung und Anwendung des Spielcharakters der Form in bezug auf Inhalt und Gehalt eines Kw/Kg,
- Anwendung des propädeutischen Potentials der Formen für eine Musikrezeption,
- Erlernen eines Spielkatalogs einfacher Formgefüge als Bedingung für die musikalische Produktion in Interpretation und Improvisation,
- Einübung in eine integrativ-komparatistische Sichtweise als einer notwendigen Fähigkeit im Umfeld des Assoziationsvermögens des Menschen,
- Ausbildung eines Kunstverständnisses als der Fähigkeit zur Findung eines persönlichen kulturell-ästhetischen Habitats,
- Erfassen der Kulturfähigkeit des Menschen als einer wesensbestimmenden Qualität seiner Spezies.

Wenn Hans-Jürgen Feurich in seinem Beitrag "Perspektiven kunstübergreifender Rezeptionsdidaktik" anmerkt (in: Roscher 1983), daß die wichtige Frage einer phänomenologischen Nähe der Raum- und Zeitkünste - die im Zusammenhang mit der Figur des Rezipienten, also in unserem Fall dem an Form und Inhalt, Form und Gehalt von Kw/Kg interessierten Schüler/Studenten, von größter Bedeutung ist -, im wesentlichen bereits diskutiert ist, so berührt er damit ein für den Zusammenhang unserer Überlegungen wichtiges wahrnehmungspsychologisches Problem. Dieser notwendig kurz gehaltene Hinweis erlaubt es uns, nun zum Schluß des Beitrages zu kommen.

Es muß wohl nicht darauf hingewiesen werden, daß die in Realisation unseres Ansatzes angewandten Methoden aufgrund seiner Offenheit zahlreich sind. Diese auch hermeneutisch-interpretatorische Offenheit des Konzeptes sowie seine elementar angreifende wie auch vielschichtig realisierbare Idee gewährleistet auch seine pädagogisch-didaktische Offenheit. Dies bedeutet unseres Erachtens die Möglichkeit, die Sinnhaftigkeit, das Modell von der Grundschule bis herauf zur Hochschule anzuwenden. Dies darf aber nicht als abgewandelter, wie das Original aber ebenso gefährlicher Ruf "Der Unterricht ist tot, es lebe der Unterricht" verstanden werden: Vielmehr ist der Weg vom Schreibtisch des Musikpädagogen zum nachgewiesenen realisierbaren Stundenbild des Lehrers zum einen ein sehr langer und zum anderen erst noch zu gehen. Es bleibt zu hoffen, daß jenes engagierte "Ja" auf das als Frage aufgefaßte Thema "Wechselbeziehungen der Künste im Musikunterricht" im Vorausgegangenen verständlich gemacht werden konnte.

So wie Wolfgang Suppan in seinem für die Musikpädagogik im allgemeinen und die integrative Musikpädagogik im besonderen wichtigen Buch "Der musizierende Mensch" (Suppan 1984, 17) in bezug auf die anthropologische Forschung von der "Wortsprache" des Menschen als durch seine biologische Evolution ermöglichten kulturellen Evolution spricht, so wollen wir analog zur Wortsprache in ihrer mannigfaltigen Ausprägung bei den Völkern und Stämmen von einer "Kunstsprache" des Menschen in ebensovielen ethnisch unterschiedlichen Prägungen ausgehen. Zumindest einige von ihnen "verstehen" und "lesen" zu lernen, wäre eine Aufgabe eines die

"Wechselbeziehungen" der Künste integrativ berücksichtigenden Musikunterrichts.

Literatur

- Abel-Struth, S.*: Grundriß der Musikpädagogik, Mainz 1985.
- AUSSTELLUNGSKATALOG* "Byzantinische Mosaiken aus Jordanien", hrsg. vom Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abt. III/2 Kulturabteilung (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, Neue Folge, Nr. 178), Wien 1986.
- AUSSTELLUNGSKATALOG* "Peru durch die Jahrtausende", hrsg. vom Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abt. III/2 Kulturabteilung (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, Neue Folge, Nr. 133), Wien 1983.
- AUSSTELLUNGSKATALOG* "Sumer-Assur-Babylon. Sieben Jahrtausende Kunst und Kultur an Euphrat und Tigris", hrsg. vom Museum für Vor- und Frühgeschichte der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1978.
- Brugger, W. (Hg.)*: Philosophisches Wörterbuch, Freiburg/Basel/Wien 1976¹⁴.
- Erpf, H.*: Form und Struktur in der Musik, Mainz 1967.
- Faltin, P.*: Phänomenologie der musikalischen Form (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. XVIII), Wiesbaden 1979.
- Hart Nibbrig, Chr. L.*: Ästhetik. Materialien zu ihrer Geschichte, Frankfurt/M. 1978.
- Heilmann, W.*: Was ist Form? Zur aktuellen Diskussion in der Religions- und Kunstphilosophie, München 1984.
- Huizinga, J.*: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Hamburg 1956.
- Lippold, E.*: Zur Frage der ästhetischen Inhalt-Form-Relationen in der Musik (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR, Bd. 3), Leipzig 1971.
- Lorenz, K.*: Der Abbau des Menschlichen, Wien 1983.
- Müller-Blattau, J.*: Artikel 'Form', in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Fr. Blume, Kassel u.a. 1949 ff., Bd. 4.
- Ritter, J. (Hg.)*: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2, Basel/Stuttgart 1972.
- Roscher, W. (Hg.)*: Integrative Musikpädagogik, Teil 1, Wilhelmshaven 1983.
- Schiller, F.*: Werke, Bd. 12, Stuttgart (Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung) 1967.
- Suppan, W.*: Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik (Musikpädagogik, Forschung und Lehre, Bd. 10, hrsg. v. S. Abel-Struth), Mainz 1984.
- Wölfflin, H.*: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, Basel/Stuttgart 1976¹⁵.

Diskussion

(D = Diskussionsteilnehmer)

D: Sie haben mit formalen Prinzipien gearbeitet, dabei aber die wichtige Frage nach der Abhängigkeit der Form vom Inhalt ausgeklammert. Dieser Zusammenhang müßte aber eigentlich berücksichtigt werden, damit der thematische Aspekt aus einer gewissen Beliebigkeit herauskommt.

Krakauer: Selbstverständlich ist es ganz wichtig, den Inhalt und die Form als Einheit zu sehen. Ich habe etwa am Beispiel des 'Othello-Schwurs' auch im Ansatz versucht, das Miteinander beider Momente anzusprechen. Allerdings hat sich die Thematik, wie auch zu Beginn meiner Ausführungen angekündigt, aus Gründen einer übersichtlichen Systematisierung ein wenig in Richtung des Formproblems verlagert.

D: Ich habe Schwierigkeiten gehabt, in Ihren Beispielen - etwa dem des Wassergefäßes der Nasca-Kultur - das für Sie jeweils vorrangige Konstruktionsprinzip zu erkennen. An ihnen wurde mir eher deutlich, daß es im Rahmen Ihres begrifflichen Rasters sehr viele Interpretationsmöglichkeiten gibt, und angesichts dieses Spielraums habe ich mich durch Ihre Zuordnung eher eingeengt gefühlt.

Ferner hatte ich den Eindruck, daß Sie gelegentlich von einer Betrachtungsebene in eine andere gesprungen sind: z.B. beim Monolog Phillips II. aus Verdis Don Carlos von der szenischen Situation, die monologisch angelegt sei, in die musikalisch-strukturelle Ebene, die eher zum chorischen Prinzip tendiere.

Krakauer: Angesichts der Vielfalt der formalen Gestaltungsebenen der Beispiele gibt es natürlich sehr viele Möglichkeiten in der Verwendung der Prinzipien. Bei den konkreten Beispielen bezogen sie sich aber auf die wichtigsten formbestimmenden Strukturen. So ist zwar, um das Beispiel des Wassergefäßes aufzugreifen, die ornamentale Darstellung der Wellen für sich genommen chorisch; die Gesamterscheinung des Gefäßes ist aber mit ihrer Korrespondenz von wellenartiger Modellierung und gemaltem Wellenornament monologisch.

Zum zweiten Teil Ihrer Anmerkung: Mein Versuch, möglichst vielfältige Beispiele zu bringen - z.B. aus der Kleinkunst, der Musik, der Malerei, der Architektur usw. und zugleich bezogen auf unterschiedliche Gestaltungsebenen innerhalb dieser Kunstformen -, hat natürlich zwangsläufig zu zackenartigen Sprüngen geführt. Sie wären aber ohne die Gefahr eines Substanzverlustes kaum zu vermeiden gewesen.

D: Die Diskussion hat hier einen sehr wichtigen und zugleich auch neuralgischen Punkt erreicht. Je weitgehender das Problem der Objektivierbarkeit gelöst scheint, desto

banaler werden die Befunde. Und je weitgehender ich dem Prinzip der hermeneutischen Offenheit folge, desto subjektiver werden meine Äußerungen. Nicht die Eindeutigkeit der Zuweisung, sondern die Diskussion der Zuweisungsmöglichkeiten ist hier die Hauptsache. Der vorhin angesprochene Spielraum der Zuordnung bringt zwar ernstzunehmende methodische Probleme mit sich. Er liegt aber von der Sache her auch in der hermeneutischen Offenheit von Kunst begründet und eröffnet überdies didaktisch die Chance anregender Gespräche in der Schulklasse.

Krakauer: Dies ist auch für mich ein ganz wesentlicher Aspekt: Es geht um Diskussion und nicht um die Vermittlung einer rigiden Festlegung wie: "Dieses Gefäß ist nach dem monologischen Prinzip gestaltet." Die Schüler sollen sich dabei aber an einer begrifflichen Systematik, wie der hier vorgelegten, orientieren können.

D: Die Prinzipien Ihrer Systematik, wie z.B. das Monologische und das Chorische, beruhen in der Musik auf sozialen Formen des Musizierens, in der bildenden Kunst aber auf primär formbezogenen, also soziologisch nicht begründbaren Gestaltungsabsichten. Angesichts dieses Unterschiedes kann ich nicht erkennen, worin die substantielle Gemeinsamkeit der analog gesetzten Formkategorien liegt. Auch in der Musik selbst scheint mir die Übertragung der soziologisch fundierten Formbegriffe auf musikimmanente Strukturen, wie die der motivisch-thematischen Arbeit, nicht sauber zu sein.

Krakauer: Soziale Bezüge liegen häufig auch den erwähnten formalen Erscheinungen in der bildenden Kunst zugrunde, ich habe sie allerdings bei der Vielzahl der Beispiele nicht im einzelnen aufzeigen können.

D: Das Monologische, Chorische, Responsoriale, Antiphonale und Dialogische benennen zunächst einmal anthropologische Konstellationen, wie man sie sich etwa in Kultszenen oder politischen Szenen vorstellen kann. Und von dieser Keimzelle eines kulturanthropologischen Verständnisses lassen sich sowohl soziale als auch künstlerisch-formale Kategorien ableiten.

Dabei stehen sich natürlich Musik und Sprache erheblich näher als bildende Kunst und Musik. Insofern gibt es größere Affinitäten und geringere. Eine geringere ergibt sich, wenn ich z.B. unter dem Aspekt des Chorischen die rhythmische Gleichartigkeit homophon gesetzter Stimmen mit der Gleichartigkeit sich wiederholender Bandmuster einer Tapete vergleiche. Diese Parallelsetzung kann ich akzeptieren, genausogut aber auch ablehnen. Hier ist ein Spielraum des Verständnisses gegeben, den ich nicht mehr durch die Entschiedenheit einer Zuordnung aufheben kann.