

Anstöße Heideggers zum Selbstverständnis in der Musikwissenschaft

von Hartmut Flechsig, Heidelberg

Anstöße können Impulse sein, die ein Ruhendes in Gang setzen, oder solche, die einem bereits Bewegten ein ihm selber Widerständiges entgegensetzen und das in ihm bisher nur latent Mögliche nunmehr sich bewegen lassen. Anstöße können aber sehr wohl auch selbst anstößig wirken, Anstoß nicht in der Weise erregen, daß sie ein Neues oder bislang Verborgenes freisetzen, sondern so, daß sie ungewollt das Bestehende gegen sich aufbringen. Heideggers Schriften haben beides zu bewirken vermocht: Das Selbstverständnis des Menschen in seiner Welt haben sie dadurch angestoßen, daß innerhalb ihrer das vermeintlich Selbstverständliche als der Erörterung würdig befunden und in neuer Weise des Ansprechens als etwas dargestellt wurde, das aus der unmittelbaren Erfahrung alltäglichen Umganges und deren vergessenen Ursprüngen heraus neu zu erfragen sei. Aber es war auch möglich gewesen, daß diese Weise des Ansprechens im Bereich des bloß Anstößigen verblieb und mit der Konsolidierung des Gewohnten ihr Bewenden hatte.

Solche „Vergessenheit“ widerfuhr zumal den Reflexionen über die Kunst¹ nicht ohne Grund, denn es läßt sich geltend machen, daß das von Heidegger herangezogene Belegstück durch die ihm zugemutete Funktion des Belegen-Sollens² überinterpretiert worden sei. Ich möchte demgegenüber nachzuweisen versuchen, daß der nicht ausdrücklich berücksichtigte musikalische Verlauf, sofern er als Struktur angesehen wird, in einigen seiner Aspekte sich durchaus in Heideggers Überlegungen über den Ursprung des Kunstwerkes einbeziehen läßt und daß aus der Weise des Fragens Anstöße für eigene Fragestellungen an die Musik und ihre Geschichte zu gewinnen sind.

Als „Struktur“ wird dabei der erklingende und hörend rezipierte musikalische Verlauf bezeichnet: Allein den hierbei erstellten Bezügen eignet Realität. Die zeitliche Verlaufsform als die Bedingung hierfür ist in einer niedergeschriebenen Partitur nur intentional enthalten; dadurch bleibt zwar bei aller Vielfalt der Modifikation merkliche Identität gesichert, gleichwohl gehen Konkretion und Rezeption über bloßes Wiederholen eines immer nur Vorgegebenen jederzeit hinaus. Denn das Gesetzte, das in seinem momentan erfaßbaren Nacheinander und in seiner Gleichzeitigkeit komponierte, wird einem geregelten Zeitverlauf ausgesetzt und kann dadurch zu anderem Gesetzten zwingende oder lose, kontrastierende oder stabilisie-

1 M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (mit einem Nachwort und einem 1956 geschriebenen Zusatz sowie einer Einführung von Hans-Georg Gadamer), Stuttgart 1960. Auf diese Reclam-Ausgabe beziehen sich die Seitenangaben der im folgenden verwendeten Zitate.

2 Van Goghs Gemälde soll in seinem Werksein zugleich das Zeugsein des Zeuges als ein Geschehnis der Wahrheit belegen.

rende Interrelationen eingehen: Die Bezüge der Gleichheit, Ähnlichkeit oder Entgegensetzung, der Steigerung und Abschwächung, der Ergänzung und Vereinzelung sind einerseits im Gesetzten bereits angelegt, andererseits können sie allein durch dessen Konkretion auch selbst konkret werden und die Folge momentaner Ereignisse zielgerichtet integrieren. Dies geschieht, wenn ein Hörer mit Gegenwärtigem unmittelbar, erinnernd aufgreifend und erwartend ausgreifend umgeht, wenn er, in historisch und kompositorisch vermittelter und individuell durchaus eigentümlicher Weise des Perzipierens Bezüge herstellt und so eine partiell oder durchgängig integrierte Struktur für sich erstellt. Der Beobachter solcher Vorgänge kann konkret-ganzheitlich sich Abhebendes herausstellen, um es untereinander und in seinen Modifikationen zu vergleichen; er kann den im musikalischen Augenblick sich konkretisierenden Beitrag zur Integration in seinem Stellenwert und hinsichtlich seiner Wirksamkeit bestimmen. Abhebbarkeit voneinander und Bezüge zueinander aber sind auch für ihn immer Relationen, denn nur die Intentionalität innerhalb eines Bezugsganzen, nicht aber bloße „Vorhandenheit“ gewährleistet die Durchgängigkeit der musikalischen Struktur.

Die geläufige Methode, bei der Beschreibung des Kunstwerkes von einem „vorhandenen“ dinglichen Unterbau auszugehen, stellt Heidegger zu Beginn seiner Analyse als ungerechtfertigten Vorgriff heraus: Drei Auffassungen von „Dingheit“ verstellten den Blick, wenn das Kunstwerk als Träger von Merkmalen, als Einheit in einer sinnlichen Mannigfaltigkeit oder als geformter Stoff angesehen werde; denn jede der drei zugehörigen Betrachtungsweisen fasse das Kunstwerk als einen dem Betrachter gegenüberstehenden und seiner Erkenntnis schlechthin ausgelieferten Gegenstand und löse damit – auf je ihre Weise – ein Moment auf, das Heidegger das „Insichruhen“ des Kunstwerkes nennt. Tatsächlich ist die erste am Werk selbst weit weniger interessiert als an den ihm zusprechbaren Prädikaten (etwa dem der Bildhaftigkeit), die zweite subsumiert das Einzelne, um es gefügig, beherrschbar zu machen, unter Begriffe (etwa den des Stiles). Das Gegensatzpaar aus Stoff und Form hingegen hat seinen Ursprung nicht einmal im Anschauen eines Dinges, sondern im Hantieren mit einem „Zeug“: Reißzeug z. B. wird in seiner Form und in dem dazu ausgewählten Material eigens so angefertigt, daß es zweckdienlich gebraucht werden kann, ohne für sich selbst Aufmerksamkeit zu beanspruchen. (Es ist nichts weiter als verlässlich zur Hand, „zuhanden“, nicht einmal als eigenständiges Ding „vorhanden“.) Umgangsmusik, in welcher Bessler diese bloße Dienlichkeit eines Zeuges wiedererkennt, wird demzufolge immer nur um eines anderen willen gebraucht und geht darin völlig auf; eine Erörterung des Momentes des zu nichts gedrängten Insichstehens läßt sie gar nicht erst zu. Wer sich also darauf einlasse, im Sein des Kunstwerkes „das Seiende nur das Seiende sein zu lassen, das es ist“ (S. 26), dürfe weder durch bloßes Erörtern akzidenteller Merkmale, noch durch Subsumtion unter Begriffe diese Selbstgenügsamkeit auflösen wollen; aber auch beim tätigen Umgang innerhalb eines strukturellen Gefüges müsse er das Werk „in seinem Wesen auf sich beruhen lassen“ (S. 26), da es, in innerweltlicher Dienlichkeit nicht aufgehend, eine je eigene Welt allererst eröffnend, mehr sei als Zeug.

„Auf sich beruhen lassen“, der Gegenbegriff zu „Selbstgenügsamkeit auflösen“, bedeutet dabei mehr, als bei gleichgültiger Konstatierung, da sei etwas, es bewenden

lassen: Das Kunstwerk wird zu dem, als was es uns gilt, allein dadurch, daß wir uns von ihm „*angehen*“ lassen, daß wir in tätigem Umgang dem Potentiellen zu gegenwärtiger Realität verhelfen, es ins Sein, in unser Selbst hereinholen und in immer neuen Realisationen über die Geschichte hinweg bewahren. Freilich wird sich sogar das scheinbar Eingängige dem durchaus widersetzen: Es begegnet als ein „*Gewesenes*“ (S. 40), sein ehemaliges Insichstehen als ein Entgegenstehen, als Geschichtlichkeit der Komposition, auf der sich die Geschichte ihrer Interpretation abgetragen hat; aus dem Fundus, innerhalb dessen es sich aufhält und in welchen es sich jederzeit wieder zurückziehen kann, muß es allererst „*herauskommen*“. Die dazu geforderte Tätigkeit nennt Heidegger „*eine Welt aufstellen*“. Den Fundus selbst, der verschlossen bleiben, aber auch immer neue Weisen eines jeweiligen Sich-Angehen-Lassens einrichten kann, ohne daß er sich jemals gänzlich ausschöpfen ließe, das, „*woraus alles hervorkommt und wohinein alles eingeht*“ (Gadamer, a. a. O., S. 117), bezeichnet Heidegger als „*Erde*“.

In Komposition, Interpretation und Rezeption wird demnach die vereinzelte Subjektivität stets von jeweiliger Tradition umschlossen und fundiert und geht, sie bereichernd, wieder in sie ein. Der Gegensatz zwischen Eröffnen und Umschließen, zwischen Schaffen und Bewahren, Welt und Erde ist deshalb ein spannungsvoll dynamischer; er vollzieht sich als „*Widerspiel*“ (S. 60), als Streit, der beiden Momenten einen Zuwachs erbringt: Im Erstellen der Struktur „*heben die Streitenden, das eine je das andere, in die Selbstbehauptung ihres Wesens*“ (S. 51). Das Seiende wird seiender, da es – im Hier und Jetzt – sich erschließe und in solch jeweiliger Unverborgenheit sich „*Wahrheit*“ ereigne: „*Das Werkwerden des Werkes ist eine Weise des Werdens und Geschehens der Wahrheit*“ (S. 67). „*Die Kunst ist geschichtlich und ist als geschichtliche die schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk*“ (S. 89). In diesem Geschehnis kommt aber auch die „*Gegenwendigkeit*“ der Wahrheit zum Tragen, wesensgemäß gehört ihr das Verweigern, das Bleibende und das Noch-Nicht als das unbeschreibbar sich Versagende oder Verstellte zu: „*Erde durchragt nur die Welt, Welt gründet sich nur auf die Erde, sofern die Wahrheit als der Urstreit von Lichtung und Verbergung geschieht*“ (S. 60). (Die Weise, „*wie Wahrheit als Unverborgenheit west*“, nennt Heidegger „*Schönheit*“; S. 61.) Das Schaffen ist darum einerseits ein „*Hervorgehenlassen*“ (S. 67), ein „*Empfangen und Entnehmen*“ (S. 70), andererseits ein Sich-Identifizieren und Setzen, ein Besetzen der Offenheit mit Offenem³, ein Einlassen des aus dem Fundus heraus bestimmten und aus ihm ausgegrenzten „*Da*“ des Einfalles in ein Maß, in die Bahnen des sich auseinanderfaltenden Entwurfes, der die neue Gestalt festlegt und zugleich in die Geborgenheit einer umfassenden musikgeschichtlichen Kontinuität zurückstellt. Und wenn im Werk Erschlossenheit geschehen ist, dann so, daß es „*als dieses Geschehene erst geschieht*“ (S. 73): „*So wenig ein Werk sein kann, ohne geschaffen zu sein, so wesentlich es die Schaffenden braucht, so wenig kann das Geschaffene selbst ohne die Bewahrenden seiend werden*“ (S. 75), selbst wenn es auf diese erst warten müßte: Das Hervorzubringende muß, auch auf die Gefahr des Mißlingens hin, stets aufs

3 S. 67 f.; vgl. Gadamers Einführung, S. 121.

neue erstellt und es muß auch in die Geschichte seiner Erstellung, in den Fundus zurückgenommen werden können. (Eine Komposition ist also nichts Fertiges, *res facta* bleibt immer auch *res facienda*⁴.)

Daß aber das ganz Neue in seinem noch unbestimmten Status (die „*offene Stelle*“, S. 82) ist „*und nicht vielmehr nicht ist*“ (S. 73), wirkt andererseits auch als Stoß, als stimulierender Anstoß, es zu „*wollen*“⁵, innerhalb seiner „*einheimisch*“ zu werden. Bei diesem erneuten „*in Gang- und ins Geschehen-Bringen des Werkseins*“ (S. 81) sind die Weisen des rezipierenden Umganges freilich keineswegs beliebig, individuell-willkürlich, sondern „*durch das Werk selbst mitgeschaffen und vorgezeichnet*“ (S. 77); durch ihre Stiftung werden das Offene und das Resistente mitgegeben und aufgegeben, wird der auszutragende Streit fundiert und immer aufs neue angestiftet.

Eine musikwissenschaftliche Untersuchung dieses Wechselspiels wird sich Zurückhaltung auferlegen müssen. Es wäre vergeblich, wollte einer, der an diesem Geschehen selbst teilhat, das, was dabei mit ihm und durch ihn geschieht, in Worten zu wiederholen versuchen; er liefe Gefahr, das eben vor der Zerstörung Bewahrte erneut zu vergegenständlichen und damit aufzulösen. Wohl kann er das komplexe Einzelne und das Resistente aufzeigen und die je besonderen Weisen des Aufeinanderbeziehens anbahnen. Solche Hinweise aber wird er nicht systematisieren oder mit Bedeutung und Wertung befrachten, sondern als das, was sie sind, der Jeweiligkeit des musikalischen Hörens überlassen. Hier erst sammelt sich die im Streit ausgetragene Spannung des – Heidegger sagt: des in sich ruhenden Werkes. Müssen wir darauf beharren, daß es ein „*Werk*“ sei, das dies ermöglicht – kompositorisch im Gegeneinander von Aufstellen und Einbeziehen, im Hören als Ergreifen des Gesetzten und als vermitteltes und dennoch spontanes Erstellen von Bezügen innerhalb und vermöge des Gesetzten? In der musikalischen Struktur jedenfalls bleibt das Widerspiel das „*Eigentliche*“, das Werkhafte hingegen verliert sich in der eigentümlichen Spannung aus Komposition und Interpretation und kann allenfalls nachträglich zuerkannt werden.

Müssen wir (auch wenn keine neu aufgelegte Inhaltsästhetik dabei herauskommen soll) darauf bestehen, daß sich „*Wahrheit*“ ereigne? Heidegger tut es mit Entschiedenheit: Kunst sei „*eine ausgezeichnete Weise wie Wahrheit seiend, d. h. geschichtlich wird*“ (S. 89), und in dem Zug der Wahrheit zum Werk sei bereits vorgezeichnet, wie in seinem späten Denken Entbergen und Verbergen als Geschehen des Seins selbst, nicht mehr vom Dasein aus angesehen werden. Die Wahrheit des Werkes wird zum Beleg für die Wahrheit des Seins. Dieses Denken muß die Möglichkeit ausschließen, daß, wie das geschichtliche Wesen der Wahrheit, auch das Tragende der Erde, das Umschließen durch ein intaktes musikgeschichtliches Kontinuum sich vernutzen, verbrauchen, verschleifen könnte und in neuen Struk-

4 W. Wiora, *Methodik der Musikwissenschaft*, in: *Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden*, hrsg. v. M. Thiel, 6. Lieferung, München und Wien 1970, S. 96; vgl. Heidegger, S. 73 f.

5 Vgl. Heideggers Zusatz, S. 97.

turen selbst gänzlich neu eingebracht werden muß. Aber auch innerhalb des noch ungefährdeten Kontinuums, das – feststellend, nicht parteinehmend gesagt – in seiner Totalität noch nicht selbst zur Disposition steht, noch nicht, mit der Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit, das Moment der Identität aus der Komposition in die Interpretation verlagert hat, auch innerhalb des noch unzweifelhaft Verbindlichen darf sich der Standort des Fragenden nicht umkehren. Er muß vom hörenden Menschen besetzt bleiben, wenn nicht das Jeweilige des Setzens, Erfassens und Beziehens erneut aus dem Blick geraten soll. Denn gerade das Gewährwerden des Widerständigen beim Hören war es gewesen, das eine terminologische Angleichung der Struktur des Kunstwerkes, wie Heidegger sie sieht, an musikalische Struktur sinnvoll erscheinen ließ; ihr Ertrag liegt in der Gelassenheit des Beobachters, für den Musik nicht in der bloßen Erkennbarkeit eines gegenständlich Vorhandenen aufgeht und der deshalb jeweilige Weisen des Umganges auf sich beruhen lassen kann, ohne sie sogleich klassifizieren, begründen oder werten zu müssen, der aber aus der Beobachtung heraus Hilfen für die Praxis des Hörens gewinnt und vermittelt.

Zu einer Theorie der musikalischen Struktur lassen sich Heideggers Analysen demnach nicht ausweiten; sie bleiben aber, als was sie vorgestellt wurden: Anstöße zum eigenen Fragen.

Kategorien mehrstimmiger Lieder des Dorfes Gabela, Herzegovina

von Dieter Christensen, New York

Dieser Aufsatz handelt von mehrstimmigen Gesängen, die in den Dörfern im Westen der jugoslawischen Bundesrepublik Bosnien und Herzegovina allgemein *ganga* genannt werden. Neben den *ganga* gibt es, örtlich unterschiedlich in Anzahl und Benennung, weitere Kategorien mehrstimmiger und einstimmiger Gesänge und instrumentaler Musik. Auch innerhalb der Kategorie *ganga*, deren Gesängen u. a. die Verwendung von Sekundklängen gemein ist, werden örtlich mehrere „Arten“ (*vrst*) oder „Singweisen“ (*pjevanje*) unterschieden. Die Zahl der auf den Dörfern bekannten oder in der Literatur (siehe u. a. Bezić, 1967-68, Rihtman, 1958) genannten Namen von *ganga*-„Arten“ ist groß, doch sind die Beziehungen zwischen Namen und Sachen meist unklar.