WALTER HEIMANN

MUSIKALISCHE INTERAKTION

Grundzüge einer analytischen Theorie
des elementar-rationalen
musikalischen Handelns
dargestellt am
Beispiel Lied und Singen

EDITION GERIG

Astrid Reimers

Walter Heimann, Musikalische Interaktion

Musikalische Volkskunde

Materialien und Analysen

Schriftenreihe des Instituts für Musikalische Volkskunde
an der Pädagogischen Hochschule Rheinland/Abteilung Neuss
Herausgegeben
von Ernst Klusen

Band IX

MUSIKVERLAGE HANS GERIG · KÖLN

Walter Heimann

Musikalische Interaktion

Grundzüge einer analytischen Theorie
des elementar-rationalen musikalischen Handelns

dargestellt am Beispiel Lied und Singen

HAG 1419
MUSIKVERLAGE HANS GERIG · KÖLN

Dieser Band wurde mit Unterstützung des Ministeriums für Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen gedruckt.

© 1982 by Musikverlage Hans Gerig, Köln/Cologne
Satz: Hain-Druck KG, Meisenheim · Druck: Locher GmbH, Köln
Alle Rechte vorbehalten, im besonderen die Rechte der Übersetzung
Printed in W.-Germany
ISBN 3-87252-124-1

Die vorliegende Arbeit ist aus dem Institut für Musikalische Volkskunde, Neuss, hervorgegangen, dessen Mitarbeitern ich sehr zu Dank verpflichtet bin: Herrn Professor Dr. Günther Noll und Herrn Studienprofessor Dr. Wilhelm Schepping für kollegiale Unterstützung, besonders in den letzten Wochen vor Abschluß des Manuskripts, sowie Herrn Heinz Schmitz für kenntnisreiche Hilfe bei bibliographischen Fragen. Mein Dank gilt ferner Herrn Professor Dr. Hermann Bausinger für eine Reihe wertvoller Anregungen und Hinweise zum historischen und systematischen Aspekt des Problems.
Das Entstehen dieser Arbeit von den ersten Plänen an bis zu ihrer Fertigstellung ist in unvergleichlicher Weise von Herrn Professor Dr. Ernst Klusen und Frau Margarete Klusen durch Rat und Tat, durch Anteilnahme und Gespräch begleitet und gefördert worden. Ihnen gilt mein Dank in besonderem Maße.

Juli 1979

W. H.

MEINEN ELTERN

INHALT

Vorwort 11

ERSTER TEIL

Das Phänomen des Anfangs bei John Meier

A. Die Problembestimmung bei John Meier 15

I. Ein gedanklicher Zusammenhang:
Das Lied als *nomen actionis* (als musikalisches Handeln) 15

II. Eine quantitative Begrenzung des Problems:
Die Verbreitung (»Volkläufigkeit«) des Liedes 18

III. Ein Typus der Sinnorientierung: Die Herreneinstellung des Subjekts 22

B. Der Gegenbegriff 29

I. Zwei neuere begrifflich-theoretische Hilfsmittel 30
1. Der Einstellungsbegriff 30
2. Der Begriff der geltenden Ordnung 32

II. Die Werkeinstellung 33

C. Die Methode bei John Meier 40

ZWEITER TEIL

Das Konzept der elementar-rational zugeordneten Bedeutung bei Julius Schwietering

A. Die Methode bei Julius Schwietering 52

I. Die diachronische Perspektive 53

II. Die synchronische Perspektive 54

B. Schwieterings Grundbegriffe 60

I. Die »zugeordnete« Bedeutung des Singens
(sein elementar-rationaler Sinn) 61

II. Die soziale Beziehung (hier: Gemeinschaft) 62

III. Ein neueres begrifflich-theoretisches Hilfsmittel
Das A-B-X-System 63

C. Ein reiner Typus (»Grenzfall«):
Das situationsgebundene Brauchtumslied 68

D. Das Volkslied als Gemeinschaftslied? 83

DRITTER TEIL

Kritik der nur ästhetischen Kritik
– Zur Tradition des handlungstheoretischen Denkens –

A. Unterscheidung zwischen elementarer und ästhetischer Rationalität des Handelns im 18. Jahrhundert 89

I. Karl Philipp Moritz 89
II. Wilhelm Heinrich Wackenroder 92

B. Frühe Beobachtungen elementar-rationaler Sinnorientierung des Singens 94

I. Friedrich Nicolai 94
II. Johann Gottfried Herder 99

C. Friedrich David Gräters Paradoxien 102

I. Das Naivitätsparadox 103
II. Das Paradox der Stilkritik 104

D. Handlungsmotiv und Handlungsstruktur bei Heinrich Besseler 111

I. Die Problembestimmung bei Heinrich Besseler 112
1. Ein gedanklicher Zusammenhang: Musik als Form menschlichen Daseins (menschlichen *Handelns*) 113
2. Zwei Typen der Sinnorientierung: eigenständige und umgangsmäßige Musik . 114
a) Die ästhetische Einstellung (eigenständige Musik) 114
b) Die umgangsmäßige Einstellung (Gebrauchs- oder Umgangsmusik) 116

II. Motive umgangsmäßiger Musik (ihr elementar-rationaler Sinn) 117
1. Die motivationalen Zusammenhänge 117
a) Die Tanzmusik 117
b) Singen in Gruppen 119
c) Archaische Arbeitsgesänge 120
d) Liturgische Musik 120
2. Ein nicht-analytischer Motivationsbegriff: Stimmung oder Gestimmtheit . . . 121

III. Die gesellschaftlichen Formationen musikalischen Handelns (seine *Strukturen*) . 124

IV. Die Idee des Ursprünglichen bei Heinrich Besseler 126

VIERTER TEIL

Das Konzept der musikalischen Interaktion bei Ernst Klusen
– Ansatz und Weiterentwicklung –

A. Gemeinschaft oder Individuum? 131

I. Emile Durkheim 132
II. Theodor W. Adorno 134

B. Problemstellung bei Ernst Klusen 137

I. Ein gedanklicher Zusammenhang: Das Lied als Gruppenlied 138
1. Ein Typus der Sinnorientierung: Der dienende Gegenstand 139
a) Der Begriff 139
b) Elementar-rationales Singen (ein Beispiel aus der Hinsbeck-Untersuchung) 140
2. Der Gegenbegriff: Das Anschauungserlebnis (ästhetische Rationalität des Handelns) 141
a) Der Begriff 141
b) Sinntypus und Wirklichkeit (zwei Beispiele) 143

II. Funktion als Motiv? 149

C. Musikalische Interaktion 155

I. Der Prozeß des Handelns
1. Interaktion als Wahrnehmungsbegriff 155
2. Interaktion als theoretischer Begriff 157
3. Zwei Motive musikalischer Interaktion (Sinntypen musikalischen Handelns) . . . 163

a) Interaktion aufgrund geltender Ordnung 163
b) Interaktion als Austausch 165

II. Strukturen des Handelns
1. Interaktionsform (Interaktions*struktur*) als Wahrnehmungsbegriff 171

a) Handlungsstruktur und soziale Kontrolle 174
b) Endogene und exogene Interaktion 178
2. Musikalische Beziehung 181
3. Musikalisches Verbandshandeln 190
a) Musikalische Führung 190
b) Der musikalische Verband 191
c) Formen des Verbandshandelns 193

FÜNFTER TEIL

Kategoriale Analyse musikalischer Interaktionen
– Beobachtungen aus alten und neuen Untersuchungen –

A. Aus dem traditionellen Arbeitsfeld der Musikalischen Volkskunde 200

I. Singen als Konsequenz musikalischer Beziehung 200
1. »Kunstlieder im Volksmunde« . . . . . .
2. Das »neue« Lied 202

II. Nicht-Singen als Konsequenz musikalischer Beziehung 206
1. Das Folkrevival 208
2. »Ihr müßt au mitseng!« 209
3. Divergierende Ordnungen 214
4. Autokephales und heterokephales Verbandshandeln 217
5. Die Tadtner Bauernkapelle 222

III. Sanktionen 223

B. Elementar-rationales Handeln und Musikpädagogik 227

I. Lied und Singen im Unterricht aus ontologisch-normativer Sicht . . . . . .

II. Lied und Singen im Unterricht aus empirisch-analytischer Sicht 231
1. Elementar-rationale Sinnsuche in endogener Struktur bei jüngeren Kindern 234
a) Elementar-rationale Motive und schulische Struktur 234
b) Pädagogische Synthese elementar-rationalen Handelns 237
2. Elementar-rationale Sinnsuche in medial-exogener Struktur bei älteren Kindern 240
a) Handlungstypus »Hitparade« 240
b) Subjektiver Sinn und objektive Folgen (*fait social*) 244

III. Struktur und Prozeß bei Offenem Singen 249

VORWORT

Gern wär ich Überliefrung los
und ganz original;
doch ist das Unternehmen groß
und führt zu mancher Qual.
Als Autochthone rechnet ich
es mir zur höchsten Ehre,
wenn ich nicht gar zu wunderlich
selbst Überliefrung wäre.

Goethe

Eines der allgemeinsten Merkmale populärer Musikkultur ist der beständige Wandel ihrer äußeren Erscheinungsformen. In der Tat bietet uns volkstümliche Musik – äußerlich betrachtet – oft mit jedem Tag ein neues Gesicht, und in den vergangenen Jahrzehnten sind Veränderungen von einem Ausmaß zu beobachten, die eine gedankliche Verbindung mit den traditionellen Formen älterer musikalischer Volkskultur schon kaum mehr als sinnvoll erscheinen lassen. Publikationen zu diesem Gebiet pflegen daher von der Annahme auszugehen, daß die Untersuchung populärer Musik – infolge der von Grund auf gewandelten Situation – gegenwärtig wieder ganz an ihrem Anfang stehe. Den raschen Wandel des Forschungsobjekts in seinen äußeren Erscheinungsformen theoretisch einzuholen sei für die Arbeit in diesem Bereich das stets neue und im Prinzip unüberwindliche Problem. Immer wieder entgleite das wissenschaftliche Objekt durch seine Unbeständigkeit dem theoretischen Zugriff und bewirke so die verhältnismäßig geringen Fortschritte der Theoriebildung und deren stets anfänglichen Charakter.

Beide Annahmen aber, sowohl die, daß der rasche Wandel der musikalischen Volkskultur in ihren äußeren Erscheinungen das eigentliche Problem der Theoriebildung sei, als auch die Annahme von dem immer nur Anfänglichen unseres theoretischen Denkens, das notwendig daraus folge, beruhen auf falschen Prämissen. Denn einerseits ergibt sich der beständige Wandel des Objekts nur bei einer Betrachtungsweise, die von den Fakten, den rein äußeren, der Wahrnehmung direkt zugänglichen Beobachtungstatsachen noch nicht abstrahiert und dadurch noch außerhalb der Dimension »theoretischen« Denkens im spezifischen Sinn des Wortes bleibt. Und andererseits zeigt sich bei genauerer Prüfung, daß die Theoriebildung in einem bestimmten Sektor der populären Musik, im Bereich der Liedforschung, keineswegs so anfänglich ist wie auf den übrigen Gebieten der musikalischen Volkskultur, sondern eher reich und differenziert entfaltet. Weithin unbeachtet, wie es scheint, ist in diesem Bereich ein lebendiger, durch mehrere Generationen hindurch allmählich sich entwickelnder Zusammenhang theoretisch aufeinander bezogenen Denkens herangewachsen und damit eine bestimmte

begriffssystematische Ordnung, die in sachlicher Hinsicht zwar überall mit der älteren, jeweils zeitgenössischen Beobachtung argumentierend ausgefüllt und erläutert ist – oft wohl auch durch Gedanken anderer Art überwuchert und verdeckt –, die in ihrer gedanklichen Substanz aber, in »theoretischer« Hinsicht also, davon zweifellos ganz unabhängig bleibt durch das Niveau ihrer begrifflich-theoretischen Abstraktion.

In der Beschränkung auf den schmalen Sektor der Liedforschung und die damit gegebene Denktradition kann für die theoretische Arbeit im Hinblick auf die aktuellen Probleme einerseits allerdings eine gewisse Gefahr gesehen werden. Andererseits aber liegt darin vor allem eine doppelte und in jedem Fall zu nutzende Chance. Wohl allein in der bewußten, im Vorfeld der wissenschaftlichen Arbeit liegenden Entscheidung für eine bestimmte Begrenzung, sei es in der hier gewählten, auf das Lied und das Singen bezogenen, sei es in einer anderen, liegt für erfahrungswissenschaftliche Theoriebildung die Möglichkeit, in der intensiv und extensiv unendlich differenzierten musikalischen Wirklichkeit einen festen Halt und für die empirisch-analytisch kontrollierte Beobachtung eine durchgehende Perspektive zu finden. Alle wissenschaftliche Beschreibung von Tatbeständen ist selektiv und dies, wie Karl R. Popper hervorhebt, ganz unvermeidlich: »Es ist nicht nur unmöglich, einen selektiven Standpunkt zu vermeiden, sondern auch gänzlich unerwünscht, dies zu tun, denn selbst wenn wir es könnten, würden wir nicht etwa eine ›objektivere‹ Beschreibung erhalten, sondern nur eine bloße Anhäufung völlig zusammenhangloser Aussagen. Ein Standort ist natürlich unvermeidlich, und der naive Versuch, ihn zu vermeiden, kann nur zur Selbsttäuschung und zur unkritischen Anwendung eines unbewußten Standpunktes führen«[1]. Gleichwohl wird mit der Eingrenzung des Blickfelds auf das Erkenntnisinteresse der Musikalischen Volkskunde, auf das Problem also von Lied und Singen, keineswegs der weitergehende Anspruch aufgegeben, in einem wesentlichen Teil auch das Gesamtproblem gedanklich zu durchdringen und zu ordnen: jenes Problem also, das zunächst einmal möglichst vage und allgemein mit den Begriffen Popularmusik, Volksmusik, U-Musik oder Popmusik zu umschreiben ist. Die perspektivische Einschränkung schließt einen solchen weitergehenden Bezug grundsätzlich nicht aus. Denn seit ihren Anfängen sah die theoretische Reflexion, die sich am Lied und am Singen kristallisierte, dieses immer nur als ein Paradigma an für jene musikalische Kultur in ihrer Gesamtheit, die ihren gesellschaftlichen Ort außerhalb der großen artifiziellen Musik im Leben der musikalisch weniger gebildeten Bevölkerungskreise hatte und die man zunächst einmal über und durch das Lied in ihrer Andersartigkeit und Eigenheit zu erkennen suchte.

Was methodologisch durch die Eingrenzung des Blickfelds auf den gegebenen Denkzusammenhang der Musikalischen Volkskunde ferner erreicht werden könnte, ist vor allem die mögliche Nutzung der reichen, seit geraumer Zeit auf diesem Gebiet herangewachsenen theoretischen Erfahrung in Hinblick auf die Probleme der Gegenwart und der Zukunft. Falsch wäre es freilich, Denkmäler bauen zu wollen für die theoretischen Leistungen dieser Tradition oder nach fertigen gedanklichen Ordnungen zu suchen, um damit das aus den ungelösten Problemen der Gegenwart hervorgetriebene Erklärungsbedürfnis stillen oder beruhigen zu wollen. Vielmehr sollten uns die großen Forscher der Vergangenheit für unsere eigenen, ganz auf die Gegenwart gerichteten Erkenntniszwecke diesmal in der Tat *nur als Mittel* dienen, indem wir

1 The Open Society and Its Enemies, London [2] 1952, S. 260 f.; vgl. hierzu auch Ralf Dahrendorf, Sozialwissenschaft und Werturteil, in: Pfade aus Utopia, München [3] 1974, S. 81.

uns – weniger auf ihren, als durchaus auf unseren Vorteil bedacht – gleichsam auf ihre Schultern stellen, ihr Denken als unser Denken, ihre Kraft als unsere Kraft benutzen, um so erst einmal mindestens so weit zu sehen wie sie, und dann vor allem auch noch etwas weiter. Denn unsere Pflicht, Denkmäler zu bauen, und unsere Pflicht, sachliche Zusammenhänge in der Wirklichkeit zu erkennen, sind zwei verschiedene Dinge und von ihrem Sinn her unvereinbar. Nichts anderes also wäre durch den Rückgriff auf jene große, im Prinzip zweihundert Jahre alte Denktradition zu versuchen, als möglichst rasch und zielstrebig herauszukommen aus dem gewöhnlich allzu Anfänglichen unseres Nachdenkens über die Eigenart der popularen Musikkultur der Gegenwart. Vielleicht könnte das davor bewahren, immer wieder die gleichen Fehler zu begehen und immer wieder dieselben Holzwege zu beschreiten. Vielleicht auch wäre damit besser der Gefahr zu entkommen, unsystematisch immer dem jeweils modischen Trend folgen zu müssen nur, weil aus falscher Hast und Überheblichkeit die älteren Denkerfahrungen übergangen worden sind, die seit geraumer Zeit bereit liegen, oder nur, weil die aktuellen Musikarten, ihre Stile und äußerlichen Merkmale sich wieder einmal gewandelt haben und mit Sicherheit weiterhin rasch und vital sich wandeln werden. Darin eben liegt der Sinn analytischer Begriffsbildung, daß sie von den meisten Aspekten der Wirklichkeit abstrahiert und durch die Konzentration auf nur wenige ausgewählte Zusammenhänge theoretisch exakte Erkenntnis überhaupt erst ermöglicht. Wie die Formel über die Regelmäßigkeiten (»Gesetze«) des freien Falls aufgrund ihrer extremen Abstraktion sowohl in mittelalterlichen Berechnungen für eiserne Kanonenkugeln galt als auch in friedlicheren Unternehmungen heute für moderne Raumfahrzeuge, so wäre in ganz derselben analytisch selektiven Weise nach theoretischen Zusammenhängen auch im Bereich der Musikkultur und -geschichte zu fragen. Im vollen Bewußtsein der in sachlicher Hinsicht gegebenen Unterschiede zwischen mechanischen Abläufen und sinnhaft orientiertem Handeln hätte dennoch der gleiche Wissenschaftsbegriff als Orientierung zu dienen.

Wie aber könnte dies praktisch verwirklicht werden? Sicher wäre die Mühe unvermeidlich, zunächst einmal einige Schritte zurückzugehen in der Tradition unseres Fachs, um eine geordnete, leicht faßliche Darstellung derjenigen Gedanken zu geben, die als theoretische Leistung heute von Bedeutung sind. Dabei wäre auf das Gemeinsame in den sonst disparaten begrifflich-theoretischen Systemen zu achten und auf die latente, seit einigen Jahrzehnten durchgehende Kongruenz des Denkens und Beobachtens in Richtung auf bestimmte theoretische Probleme. Man sollte diese Denkzusammenhänge begrifflich analytisch herauslösen, sie womöglich verknüpfen und so in eine Ordnung bringen, die für unser eigenes, auf die Gegenwart und auf die Zukunft bezogenes Denken eine zuverlässige Grundlage bilden könnte. Einerseits wären die Pionierleistungen auf dem Gebiet der Theoriebildung ohne ein »Gedächtnis« dieser Art umsonst und für immer verloren. Und andererseits stünden ohne jene Leistungen wir selbst immer wieder ganz am Anfang, – was allerdings weniger der »Anfang« unserer Wissenschaft als vielmehr wohl ihr Ende wäre.

Ob die theoretischen Fortschritte in unserem Fach und die Konvergenz des Denkens in Richtung auf bestimmte theoretische Probleme in der Tat groß genug sind, könnte nur der Verlauf eines konkreten Versuchs ihrer Darstellung zeigen, auf den es nun allerdings ankäme. Das Fragliche seines Gelingens aber soll uns zu Beginn nicht länger aufhalten, sondern eher als Anreiz und Motiv die folgende Arbeit begleiten.

Erster Teil

Das Phänomen des Anfangs bei John Meier

A. Die Problembestimmung bei John Meier

> Nicht die *»sachlichen«* Zusammenhänge der *»Dinge«*, sondern die *gedanklichen* Zusammenhänge der *Probleme* liegen den Arbeitsgebieten der Wissenschaften zugrunde: wo mit neuer Methode einem neuen Problem nachgegangen wird und dadurch Wahrheiten entdeckt werden, welche neue bedeutsame Gesichtspunkte eröffnen, da entsteht eine neue »Wissenschaft«.
>
> Max Weber

I. Ein gedanklicher Zusammenhang: Das Lied als *nomen actionis* (als musikalisches *Handeln*)

Seit Dichter und Gelehrte des 18. Jahrhunderts das Volkslied zum Gegenstand der Reflexion erhoben, steht zu Beginn wissenschaftlicher Arbeit die seither strittige Frage nach dem Forschungsgegenstand, die Frage also nach dem, was Volkslieder im Gegensatz zu Kunstliedern eigentlich seien und worin das Eigentümliche und Spezifische dieser besonderen und für den gebildeten Musikgelehrten so rätselhaften Musikkultur bestehe. Und in den meisten Fällen waren es große philosophische Gedanken und Ideen über Volk oder Grundschichten, durch welche man hierin eine gewisse Klarheit zu gewinnen suchte und eine Richtschnur für die Auswahl der Forschungsgegenstände und deren Bewertung[2]. Dennoch aber gab es immer auch diejenigen, welche seit je mit auffälliger Bestimmtheit daran gezweifelt haben, daß auf dem Wege ganzheitlicher Wesensschau irgend ein Erkenntnisfortschritt, ja selbst auch nur in den Begriffen irgendeine Übereinstimmung zu erreichen sei. Für sie war noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts trotz der vielen tiefschürfenden Wesensexplikationen eine Klarheit in den Begriffen weniger in Sicht denn je und kaum auch nur in Umrissen zu erkennen, worin der konstitutive Problemzusammenhang für die Forschung bestehe. Für Franz Magnus Böhme nahm die Problembestimmung zuweilen sogar den Charakter einer unlösbaren Rätselfrage an: »Wodurch unterscheidet sich das volksthümliche Lied vom echten Volkslied? Das ist schwer zu bestimmen, zuweilen ganz unmöglich, weil die Frage ›Was sind Volkslieder?‹ unter die Vexierfragen gehört, der Begriff sehr dehnbar und eine Definition nicht mit wenig Worten zu erschöpfen ist. Nach einer befriedigenden Definition«, so urteilt Franz Magnus Böhme über den Forschungsstand noch 1895, »habe ich vergeblich mich umgesehen«[3].

Als zwei Jahre später jedoch John Meier, damals junger Privatdozent in Halle, in seiner berühmt gewordenen Rede vor der Dresdner Philologenversammlung einen neuen, energischen Vorstoß in dieser Richtung unternimmt mit dem Versuch, »den Begriff ›Volkslied‹ etwas genauer und schärfer als bisher zu bestimmen«[4], stellt sich gegen die romantische Volksliedforschung erstmals einer ihrer bedeutendsten Gegner. War das 19. Jahrhundert weitgehend noch in essentialistischer Denkart befangen, in der Methode dialektischer Unterscheidung also zwischen dem Wesen der Sache selbst und ihrer Erscheinung in der Wirklichkeit, so ist das Denken John Meiers dadurch geprägt, daß es sich von diesem Wissenschaftsbegriff schroff abwendet. Die Problembestimmung, die Selektion des wissenschaftlichen Gegenstands aus der Grenzen-

2 Zu den Begriffen Grundschicht, Essentialismus, Wesen und Idee vgl. Verf., Zur Theorie des musikalischen Folklorismus. Idee, Funktion und Dialektik, in: Zeitschrift für Volkskunde 73, 1977/II, S. 181 – 209.

3 Volksthümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert, Leipzig 1895, S. IV.

4 Kunstlieder im Volksmunde, Halle a. S. 1906, S. I.

losigkeit der intensiv und extensiv unendlich differenzierten musikalischen Realität, nimmt John Meier nicht durch philosophische Wesensergründung vor, sondern auf dem Wege logisch kontrollierter analytischer Begriffsbildung. Was er sucht, ist ein Weg jenseits apriorischer Spekulation über das Wesen einer Sache, ein Weg, der durch praktische Untersuchungen zu einem erfahrungswissenschaftlich gesicherten Wissen führen soll. »Was wir brauchen, sind praktische Untersuchungen und nicht aprioristische Spekulationen und Philosopheme, die nur verwirren. Wir haben den Philosophen durch unsre Forschungen erst das Material zu liefern, das sie dann, aber auch erst dann, verwerthen mögen«[5]. Durch die Abwendung von der alten Denktradition philosophischer Wesenserkenntnis aber begibt sich John Meier auf einen schweren, methodologisch gefahrvollen Weg. Er übernimmt in einem äußerst komplizierten Forschungsfeld das Wagnis und die Probleme empirisch-analytischer Wissenschaft.

Für diese Denkweise ist besonders der Beginn der Arbeit, der auf intersubjektiv gültige Erkenntnis gerichtete erste methodische Schritt, einer der unsichersten und für den Erfolg der gesamten weiteren Forschung gefährlichsten Momente. Denn die unübersehbare Vielfalt der musikalischen Wirklichkeit liegt vor den Augen des Forschers zunächst noch völlig ungeordnet (von der Ordnung durch die subjektive Lebenserfahrung und die oft trügerischen Denk- und Urteilsgewohnheiten des Alltags einmal abgesehen), und unter jedem beliebigen neuen Aspekt erschließt sie sich in je verschiedener Weise neu. So muß der Forscher durch erste, großzügig gliedernde Begriffe gewisse Regelmäßigkeiten oder Gleichförmigkeiten angeben, von denen er annehmen kann, daß sie das wissenschaftliche Problem, d. h. den für ihn bedeutsamen Aspekt der Sache, mit einiger Sicherheit fassen und enthalten. Unsicher und gefährlich ist dieser methodische Schritt vor allem deshalb, weil trotz langer und intensiver Bemühung der Wissenschaftslogik bis heute kein Verfahren bekannt ist, mit dessen Hilfe man *logisch* zu solchen Begriffen gelangt, mit dessen Hilfe also in zwingend deduktiver Gedankenführung Begriffe entwickelt werden könnten, die einen Tatbestand oder einen kulturellen Zusammenhang unter einem bestimmten Aspekt analytisch aufzuschließen vermögen. Nach wie vor bleibt dies eine Erfahrungs- und Zweckmäßigkeitsfrage, eine Frage von Versuch und Irrtum, von umfassender Beobachtung und wissenschaftlicher Phantasie. Solche Gleichförmigkeiten anzugeben, die zweckmäßig als begriffliche Grundlage für langfristige Forschung dienen können, ist an sich in jeder Wissenschaft bereits eine ganz erhebliche Schwierigkeit, im komplexen Feld musikalischer Kultur jedoch eine scheinbar unlösbare Aufgabe.

John Meier hat durch das Herausheben bestimmter Gleichförmigkeiten aus der musikalischen Wirklichkeit eine Bestimmung des wissenschaftlichen Problems gegeben, die aus einem besonders weiten Erfahrungshorizont hervorgeht und als eine Antwort auf die wissenschaftliche Arbeit der Liedforschung seit ihren Anfängen angesehen werden kann. Sie stellt insofern eine Ablösung der Volksliedforschung von der in ihrem Prinzip seit Herder weithin einheitlichen romantischen Denktradition und einen grundsätzlichen Neubeginn dar, als sie eine neue Beobachtungsdimension wählt. Seit der erwähnten programmatischen Rede im Oktober 1897 vertritt John Meier in seinen Schriften die methodische Auffassung, das Volkslied sei wissenschaftlich nicht als ein notierter, stilistisch geformter Text, nicht im Sinne eines musikalischen oder literarischen Werks als schriftlich festgelegtes Objekt zu begreifen, sondern als Tätigkeit, als (äußeres oder innerliches) musikalisches Handeln. Und darin greift er einen Gedanken und eine Kategorie von Heyman Steinthal auf, wenn er von Anbeginn betont, daß das Problem in seiner allgemeinsten semantischen Bestimmung keineswegs ein Stil- oder

5 A. a. O., (Vorwort) S. *7f.

Werkbegriff, sondern »eigentlich ein ›nomen actionis‹ ist, eine Tätigkeit bezeichnet, ähnlich wie das Wort ›Sprache‹«[6]. Bestärkt und bestätigt wird John Meier in diesem Gedanken zweifellos durch die nachfolgenden Arbeiten von Julius Schwietering und seiner Schüler, wenn er, auch später, immer wieder darauf hinweist, daß Gesang und Sprache nicht als musikalische und literarische Texte, nicht als gegenständliche Objekte faßbar seien, sondern nur als *actio*, als Handeln; »sie sind kein Gegenstand, sondern beides ist Handlung, und wir müssen, wenn wir uns zutreffend ausdrücken wollen, von ›Sprechen‹ und ›Singen‹ reden«[7].

Die Bestimmung des Problems als musikalisches Handeln geht von der Beobachtung aus, daß ein Lied zweierlei Dimensionen annehmen kann, sowohl die einer (musikalischen und literarischen) Textfassung wie auch die eines musikalischen Handlungsvorgangs, und macht auf die grundsätzliche Verschiedenheit der beiden Dimensionen aufmerksam. Heyman Steinthal sah die Kluft zwischen dem Volkslied (bei ihm primär Volksdichtung) einerseits als Handlungsvorgang und andererseits als Niederschrift im Prinzip sogar als unüberbrückbar an. »Daher ist es, genau genommen, unmöglich, Volksdichtung schriftlich zu fixieren«[8]. Und obwohl John Meier sich dem nicht völlig anschließt, betont er doch sowohl den Abstraktionscharakter, der einer jeden Aufzeichnung anhaftet, als auch die damit verbundene methodologische Gefahr. Die Textfassung eines Liedes vermag immer nur einen schmalen sektoralen Ausschnitt aus der unendlich differenzierten Realität des musikalischen Handlungsvorgangs, der Situation des Singens, herauszugreifen und wiederzugeben. »Wir reden schlechthin vom ›Lied‹ als Objekt und können die Art dieses Ausdrucks auch kaum vermeiden, aber wir müssen uns bewußt sein, daß wir damit eine Abstraktion vornehmen«[9].

Tatsächlich aber haben wir das Lied oft nur als eine schriftliche Aufzeichnung vor uns und sind auch meistens zu der Annahme bereit, daß in den darin festgehaltenen Merkmalen eines musikalischen Handlungsvorgangs alles für dessen kausale Erklärung Wichtige auch wirklich enthalten sei. Und doch können wir nicht von vornherein ausschließen, daß unter jenen Dingen der wirklichen musikalischen Situation, von welchen die Niederschrift absieht, von welchen sie – wie selbstverständlich – *abstrahiert* (etwa von Person und Motiv des Singenden, von Situationsvariablen usw.), sich gerade das befinden könnte, was für das Problem (das volksmusiktypische Handeln) das Spezifische ist. Möglicherweise selektiert diese Abstraktion als gleichsam viel zu karges Protokoll eines realen musikalischen Handlungsvorgangs nur allzu wenige Elemente daraus, und relativ groß muß angesichts der vielen vorausgehenden Versuche der Problembestimmung die Gefahr erscheinen, daß durch eine falsche Abstraktion auch das Problem selbst mit eliminiert werden könnte. Es kann jedoch kein Zweifel darüber bestehen, daß John Meier sich dieser Gefahr voll bewußt war. Nicht in der Abstraktion, die als musikalischer oder literarischer Liedtext vor uns liegt, besteht die Wirklichkeit, die wir wissenschaftlich zu befragen haben. »Wirklich ist nur das ›Singen‹ ..., die Tätigkeit, nicht aber das Objekt, der Gegenstand«[10]. Nur als Tätigkeit, als musikalischer Handlungsvorgang, entsteht das Lied in der für das Problem entscheidenden Dimension und wird als solcher »bei

6 Kunstlied und Volkslied in Deutschland, Halle a. S. 1906, S. 14, Erstdruck 1898 in: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung Nr. 53 und 54.

7 Vom Wesen des Volksliedes, in: Lied und Volk 5, Nr. 12, März 1936, S. 157; vgl. auch Günter Wiegelmann, Volkskunde, Berlin 1977, S. 30.

8 In: Zeitschrift für Völkerpsychologie 5, 1868, S. 7; zit. nach Paul Levy, Geschichte des Begriffes Volkslied, Berlin 1911, S. 419 f.

9 Volksliedsammlung und Volksliedforschung in Deutschland, in: Deutsche Kultur im Leben der Völker 15, 1940, S. 205.

10 Ebd.

jedem Erklingen wieder neu geschaffen, um sogleich wieder zu vergehen«[11].
Die Wahl des Handlungsbegriffs bedeutet einerseits eine methodische Entscheidung für die Ausweitung der Denk-, Begriffs- und Beobachtungsdimension von der üblichen Objektbetrachtung auf den erweiterten Wirklichkeitsausschnitt des musikalischen Handelns. Andererseits aber kommt ein Weiteres hinzu. Die methodische Entscheidung für den Handlungsbegriff bedeutet nämlich über den genannten Aspekt der Sache hinaus, daß in den Beobachtungs- und Begriffshorizont zugleich auch das handelnde Subjekt integriert wird. Dadurch wird die Bedingung des Aktionalen durch ein weiteres begriffliches Element ergänzt. Denn das musikalische Handeln ist grundsätzlich als Handeln von Personen zu denken. Nur im Zusammenhang mit der Person des Singenden und als Folge seines Tuns entsteht es und ist aus diesem Zusammenhang mit der Person des Handelnden auch grundsätzlich nicht herauslösbar. »Das Lied hat, losgelöst von der Person des Singenden, kein eigenes und wirkliches Leben«[12]. In seiner allgemeinsten begrifflichen Bestimmung wird das Lied als musikalisches Handeln damit systematisch in der Bezogenheit von Subjekt und Objekt gesehen.

O
↑
S

Und so ist das Problem von John Meier in einer Dimension aufgesucht, die begrifflich und methodisch viel weniger begrenzt und überschaubar zu sein scheint als die Dimension der Niederschrift des Liedes oder der Musik, in der Dimension der flüchtigen, scheinbar ungreifbaren musikalischen Handlungsvorgänge und Situationen. Indem John Meier die Dimension des musikalischen Handelns wählt und systematisch denkt, begründet er in der Tat jene grundsätzlich neue, dem wissenschaftlichen Gegenstand näher angepaßte Systematik, die die neuere Liedforschung definitiv aus dem Denkhorizont älterer romantischer Auffassungen befreit.
Folgen wir John Meier hierin, so stehen wir bei der genaueren begrifflichen Problembestimmung im folgenden vor einer Reihe grundsätzlicher Schwierigkeiten, die sowohl John Meier selbst als auch die nachfolgenden Forschergenerationen zu verschiedenen und dem Problem von verschiedenen Seiten stetig sich annähernden Lösungsversuchen herausgefordert haben und die im Prinzip bis heute die Wissenschaftsgeschichte unseres Fachs bestimmen.

II. Eine quantitative Begrenzung des Problems: Die Verbreitung (»Volkläufigkeit«) des Liedes

Die Bestimmung des Liedes als *nomen actionis*, als musikalisches Handeln, trennt von dem Total aller existierenden Lieder einen bestimmten Teil als »zum Problem gehörig« ab. Und zwar besteht das durch diese Problembestimmung gewählte Untersuchungsfeld, wie gesagt, aus der Gesamtheit aller Lieder als musikalischen *Handlungsvorgängen*, d. h. aus der Summe des durch die Bezogenheit von Subjekt und Objekt definierten Handelns. Jedes einzelne in dieser Summe eingeschlossene Lied ist in der Gesamtheit der Handlungsvorgänge quantitativ mit einer jeweils bestimmten Häufigkeit vertreten, und diese Häufigkeit des einzelnen Liedes wird als seine Verbreitung oder »Volkläufigkeit« bezeichnet. So gibt der Begriff der Verbreitung (Volkläufig-

11 Ebd.
12 Vom Wesen des Volksliedes, a. a. O., S. 157.

keit) die Anzahl der S-O-Beziehungen an, die für ein bestimmtes Lied ermittelt werden kann, und ist für jedes Lied eine nominalistisch exakt bestimmbare, wenn nötig statistisch auszudrükkende Größe. In sachlicher Hinsicht fügt er der begrifflichen Bestimmung des Liedes als S-O-Beziehung weiter nichts Neues hinzu außer jener Maßzahl über deren Häufigkeit, die sich auf den einfachen Sachverhalt bezieht, daß viele Lieder überaus weit verbreitet, vielen geläufig, *volk-läufig* sind, daß andere weniger verbreitet sind und wieder andere überhaupt nicht.
Erst der Begriff der Verbreitung (Volkläufigkeit) ist das *damals* üblicherweise gebrauchte Wort für jenen Zusammenhang, den wir oben zunächst einmal *nomen actionis* und dann formalanalytisch *S-O-Beziehung* genannt haben. Erst dieses Wort Verbreitung (Volkläufigkeit, bei manchen, wie z. B. bei Hans Naumann, auch »Volksläufigkeit«) ist der traditionelle Begriff für die erste und grundlegende definitorische Bedingung des Problems in seiner quantitativen Bestimmung.
Wie jede Definition eines Begriffs, so wirkt auch diese nach zwei Seiten hin: Sie schließt einen bestimmten musikalischen Wirklichkeitsbereich ein, erklärt ihn zum Problem gehörig; einen anderen Teil der Wirklichkeit schließt sie aus und trennt ihn vom Problem ab. Wird das Volkslied in der Dimension des musikalischen Handelns und in den weiten Grenzen seiner numerischen Verbreitung (Volkläufigkeit) gesehen, so wächst die quantitative Ausdehnung des Forschungsfeldes dadurch, wie es scheint, ins Unermeßliche. Denn der Untersuchungsgegenstand ist nicht mehr –wie aus älterer Sicht – als begrenzt zu denken durch die Menge der Lieder als musikalische Objekte (darstellbar etwa durch Liedtitel oder Liedanfänge), sondern exakt durch die ganz andere (und scheinbar sehr viel größere) Menge der Lieder als real erklingende, an Ort und Zeit gebundene musikalische Handlungsabläufe: »Wir haben also prinzipiell so viele Exemplare eines Volksliedes – oder noch richtiger so viele Volkslieder – anzunehmen, als es [als musikalisches Handeln] überhaupt *jemals* [zu einer gegebenen Zeit] *irgendwo* [an gegebenem Ort] *erklingt*«[13].
Diese Menge aber ist nur scheinbar grenzenlos. Denn auf der anderen Seite fällt durch die Bestimmung des Aktionalen eine bestimmte andere Menge aus dem Gesichtskreis heraus und wird als nicht zum Problem gehörig vom Untersuchungsobjekt abgetrennt. Verbreitet (volkläufig) ist ein Lied eben nur insofern und nur in dem Maße, als es einen Wirklichkeitsbereich (eine Dimension) als soziales Objekt *für das Subjekt* gewinnt, als es durch diejenigen, die es zu sich selbst in irgendeine Beziehung bringen, in irgendeiner Form (hier zunächst nur: durch *singen)* ganz real zu musikalischem Handeln wird. Im Rahmen der aktionalen Bestimmung des Untersuchungsobjekts finden Lieder wissenschaftliche Beachtung eben nur, wenn und insofern sie als Erklingendes »jemals irgendwo«, wie John Meier sagt, zu musikalischem Handeln werden.
Alles das, was *nicht, nicht mehr* oder *noch nicht* zu musikalischem Handeln wird, alte, vergessene Lieder, die niemand mehr kennt, oder auch jene, die niemand kennen lernen will, bleiben wissenschaftlich unbeachtet, ebenso wie solche Lieder, die noch niemand kennt, die also nur erst auf dem Papier existieren und in der Schublade des Verfassers ruhen. Alles das also, was gleichsam nur ein stummes Leben führt, auf dem Papier, in Büchern oder in Archiven, alles das, was kein Interesse, keine Nachfrage weckt, bleibt für das zu untersuchende Problem (Volkslied als musikalisches Handeln) bedeutungslos, erfüllt nicht die Bedingung des Volksliedbegriffs in diesem Sinne, im Sinne seiner aktionalen Bestimmung durch John Meier. Es zählt nicht zum Untersuchungsgegenstand und enthält von vornherein nicht das Problem.

13 Kunstlied und Volkslied in Deutschland, a. a. O., S. 15, Hervorh. v. mir.

So ist die Menge der zum Problemkreis zählenden Lieder im Vergleich zum Untersuchungsbereich älterer Liedforschung vielleicht nur scheinbar größer. In jedem Falle aber handelt es sich nicht einfach um eine Vergrößerung dieses Bereichs, sondern um eine klassifikatorisch ganz anders gebildete Menge[14]. Der Begriff der Verbreitung (Volkläufigkeit) erhält über seine rein klassifikatorische Aufgabe hinaus jedoch noch eine gewisse theoretische Bedeutung, indem John Meier den mit diesem Begriff bezeichneten Wirklichkeitsbereich nicht nur einfach als »zum Problem gehörig« ansieht, sondern konsequenterweise als »zum Volk gehörig«. In dieser Rolle als quantitativer Begriff für das »Volksmäßige« an einem Lied, genauer: in der Rolle als empirisches Maß für die Größe jener Menge (oder »Volks«-menge), für die ein bestimmtes Lied existiert, gewinnt der Begriff dann in der Tat den Charakter eines Gegenbegriffs zum Volksbegriff essentialistischer Prägung.

Erst darin zeigt sich: Das Elementare der Gegenstandsbestimmung und -begrenzung, das dem Begriff der Verbreitung (Volksläufigkeit) anhaftet, ist nur scheinbar selbstverständlich und unstrittig. Denn nach traditioneller Auffassung ist die Grenze des Problems nicht die Verbreitung (Volkläufigkeit), sondern »die Sache selbst«, d. h. der je verschiedene Volksbegriff in seiner je verschiedenen Bestimmung als Wesen oder Wertidee, deren spekulativ-dogmatische Erläuterung dann natürlich in jedem Fall eine unabdingbare Forderung ist.

Mit dem gänzlichen Verzicht aber auf eine solche Wesensbestimmung (»Wesensschau«) oder Erläuterung einer Idee bleibt John Meier hinter den Erwartungen vieler seiner Kollegen weit zurück. Mehr noch: Er hebt mit dem Begriff der Verbreitung (Volkläufigkeit) und der entsprechenden Verlagerung des Blickfeldes besonders die »wertlosen« Lieder in ungebührlicher Weise hervor. Denn nach traditioneller Wesensbestimmung, wie immer sie im einzelnen erfolgt ist (und *erfolgt*), bedarf ein Lied durchaus nicht unbedingt der Verbreitung (Volkläufigkeit), um ein echtes Volkslied zu sein, da das zur »Erscheinung« Gelangen der Wesenszüge das einzig Entscheidende ist[15]. Und umgekehrt steht das, was umläuft, eben oft in diametralem Gegensatz zu dem, was der Wesensbestimmung zufolge das Wesentliche ist. Kurz: Das Kriterium der Verbreitung (Volkläufigkeit) als Gegenstandsbegrenzung, so wird auf der Gegenseite argumentiert, ist formalistisch und verfehlt dadurch den Wesenskern der Sache selbst. Für nominalistisches Denken aber besteht die entscheidende Qualität dieses Kriteriums gerade in seiner Formalität: Zum »Volk« gehörig ist alles, was verbreitet ist, was da umläuft, sei es »gut« oder »schlecht«, »wertvoll« oder »wertlos«. Werturteile darüber zu fällen ist im

14 Es liegt auf der Hand, daß John Meier mit dem Begriff der Verbreitung (Volkläufigkeit) im Prinzip nichts anderes meint als das, was wir heute umgangssprachlich wohl als Popularität bezeichnen würden. Indes ist Popularität das Stichwort, unter welchem seit dem 18. Jahrhundert eben jene *Stildiskussion* geführt wurde (und teils bis heute noch geführt wird), die sich seit Herder an den Volksliedbegriff knüpft (Heinrich W. Schwab, Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied, Regensburg 1965, S. 90 ff.) und die John Meier bei seiner Problembestimmung so zielstrebig und systematisch meidet. In populären Liedern sieht man nicht etwa weit verbreitete Lieder, sondern schlichte und einfache Lieder, das Gegenteil also von Gebilden hoher, schwer faßlicher Kunst. Hier ist Popularität die Verwirklichung einer ästhetischen Stilnorm, des Volkstons, den man aus bestimmten umlaufenden Liedern ableitet. Wenn die reale Verbreitung der Lieder, ihre Volkläufigkeit, überhaupt einmal mit bedacht wird, so gilt sie da, wo sie bei ästhetisch normentsprechenden Liedern sich zeigt, mutmaßlich als Konsequenz jener ästhetischen Norm, des Populären, und wo sie bei Objekten auftaucht, die den Segen der ästhetischen Kritik nicht besitzen, als Zeichen für den Niedergang der Volkskultur. Deswegen ist es nicht ganz unproblematisch, heute wieder von Popularität zu sprechen. Das Besondere der von John Meier gewählten Begriffe der Verbreitung und der Volkläufigkeit (bei Böhme auch: Beliebtheit) liegt eben gerade darin, daß sie Wörter für Popularität sind, ohne daß auch nur der geringste Gedanke an eine normative Stilkategorie mit hineinspielte, daß sie Wörter sind für einen Sachverhalt, der, wenn nötig, auch statistisch klar bestimmbar wäre. Vgl. hierzu auch den quantifizierten Begriff der Popularität bei John Henry Mueller, Fragen des musikalischen Geschmacks, Köln und Opladen 1965.

15 »Verbreitung, Erfolg, Beliebtheit, Popularität – das sind zwar wichtige Erscheinungen in- und außerhalb des Volksliedes, aber zu seinem Wesen gehören sie nicht« (Walter Wiora, Das echte Volkslied, Heidelberg 1950, S. 48).

Umkreis dieses Denkens nicht Sache der Wissenschaft, sondern nur und ganz ausschließlich Sache des handelnden Subjekts[16]. So umgreift die Problemgrenze grundsätzlich jedes Singen, jedes Lied also, das zu musikalischem Handeln wird, unabhängig vom Werturteil des Forschers.

Und in der Tat ist der so bezeichnete Wirklichkeitsbereich in vieler Hinsicht heterogen, vor allem hinsichtlich der möglichen (ästhetischen, ethischen, moralischen, politischen usw.) Wertgesichtspunkte. Denn die definitorische Bedingung der Verbreitung (Volkläufigkeit) erfüllen die verschiedensten Objekte, sowohl Lieder großer und bekannter Verfasser als auch namenlos Tradiertes, sowohl alte und neue Schlager verschiedensten ästhetischen Niveaus als auch Kinderlieder, politische Lieder oder Gassenhauer jeder Prägung und Couleur[17].

Diese Eigenschaft des Begriffs, unter Verzicht auf jedes eigene Werturteil sehr viel Disparates einzubeziehen, war es vor allem, die zu Beginn des Jahrhunderts als zu weittragend empfunden wurde. Durch seinen Verzicht auf eigene normative Wertsetzung hatte der Begriff der Verbreitung (Volkläufigkeit) größere Räume geöffnet, als manchen lieb sein konnte, und wurde folglich von einem Teil der wissenschaftlichen Welt entrüstet abgelehnt. Andere, darunter auch bedeutendere Vertreter des Fachs, überzeugte er durch die Illusionslosigkeit, mit welcher er den Blick auf die Gesamtheit der in der Wirklichkeit tatsächlich erklingenden Lieder zu lenken begann. Für diesen Personenkreis, wie auch aus größerem historischen Abstand heute für uns, liegt die begrifflich-systematische Leistung dieser Kategorie vor allem in der entschlossenen Abwendung von jenen älteren Begriffskriterien, die seit Herder so ausgiebig und mit so geringem Erfolg diskutiert worden waren, im Abtrennen des Problems von der Stil- und Herkunftsdiskussion des 19. Jahrhunderts. Denn aus dem Kriterium der Verbreitung (Volkläufigkeit) folgt, daß eine Stilimitation des »Volkstons« nicht das Geringste über die Problemzugehörigkeit des betreffenden Liedes aussagt. Ein Volkslied in diesem (durch das Kriterium der Verbreitung angegebenen) Sinn kann man nicht komponieren, nicht »machen«, nicht produzieren, wenn mancher seine Lieder, Kompositionen, Songs oder Schlager geflissentlich auch wohl mit allen einschlägigen Stil- und Gattungsmerkmalen ausstatten und wohlmeinend Volksmusik nennen mag. »Abwarten, ob das Lied auch anspricht!« hatte schon Franz M. Böhme[18] in einem solchen Fall geraten und damit darauf hingewiesen, daß die Verbreitung (Volkläufigkeit) das

16 Zur Frage, worin dennoch die unersetzliche Aufgabe der Erfahrungswissenschaft hinsichtlich der Werturteile liegt, siehe Max Weber, Die »Objektivität« sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis, sowie: Der Sinn der »Wertfreiheit« der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften, in: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen [4]1973, S. 146 – 214 bzw. 489 – 540.

17 Der Blick auf das gesamte Feld der verbreiteten Lieder schuf natürlich besonders große Unsicherheiten in der Beurteilung des Schlagers, und hier vor allem suchte man Zuflucht wieder bei *ästhetischen* Maßstäben. Zwar nahmen viele inzwischen die reale Verbreitung als objektive Tatsache und als Grenze des Problems durchaus hin. »Doch schrecken sie vor der letzten Konsequenz ihrer Worte zurück«, schreibt Cornelis Brouwer (Das Volkslied, Groningen 1930, S. 110). »Sie sind darin einig, daß der Ursprung des Liedes [seine Herkunft entweder aus dem Volk oder aus den gebildeten Kreisen] keine Rolle spielt, aber wenn sie bedenken, daß Schlager, Gassenhauer, Operettenmelodien dann auch auf den Ehrennamen Volkslied Anspruch erheben dürfen, suchen sie beschränkende Definitionen, die solche Kunstprodukte [Kunst hier, wie damals oft, im Sinne des Handwerks] ausschließen« (ebd.). Cornelis Brouwer ist einer der wenigen, die vor dem Rückfall in ästhetische (oder ähnliche) Werturteile warnen, und damit auf die empirisch-analytische Erklärungsbedürftigkeit auch dieses Wirklichkeitsbereichs hinweisen. Die Dürftigkeit von Schlagern und Gassenliedern bestreitet er deswegen natürlich nicht. »Aber wenn die Gassenhauer auch mit ästhetischem Maßstab gemessen, schlecht genannt werden müssen, wenn sie auch Äußerungen einer ›Afterkunst als gewinnbringendes wirtschaftliches Unternehmen‹ [Anton Penkert, Das Gassenlied, Leipzig 1911, S. 75] sind, dürfen sie deshalb nicht Volkslieder [im Sinne der Verbreitung] genannt werden? Darf der ästhetische Wert eines Liedchens bei der Beurteilung, ob es ein Volkslied ist, den Ausschlag geben? Nur derjenige, der in romantischer Verblendung das Volkslied noch immer als ein Produkt aus abgründiger Tiefe betrachtet, wird diese Frage mit ja beantworten wollen« (a. a. O., S. 111; ganz ebenso Hans Naumann vgl. unten S. 42, Anm. 77).

18 A. a. O., S. VI.

grundlegende Begriffskriterium ist, das jene bestimmte Menge von Liedern aus der Gesamtheit aller Lieder heraushebt, die für ihn problematisch, in einem bestimmten Sinne bedeutsam, ursächlich zu erklären, kurz: »zum Problem gehörig« sind.
Aber auch die alte Herkunftsfrage wird durch das Kriterium der Verbreitung begriffssystematisch bedeutungslos. »Denn ein Lied wird dadurch, daß es im Milieu des Volkes entstanden ist, noch nicht zum Volkslied, ebensowenig wie die täuschende Nachbildung des Volkstones von Seiten eines den gebildeten Kreisen zugehörenden Dichters«[19] oder Musikers. Zum Volkslied, genauer: für den Forscher zum Problem, wird es eben erst durch jene soziale Präsenz, die durch das Kriterium der Verbreitung (Volkläufigkeit) gefordert ist und die völlig unabhängig von den traditionellen Stil- und Herkunftsfragen quer durch die alten Klassifizierungen hindurch eine neue definitorische Grenze zieht. Denn das Kriterium der Verbreitung (Volkläufigkeit) ist eine ganz systematische, durchgehende Bedingung des Problems, und als solche ist sie gleichermaßen an das Lied des »den gebildeten Kreisen zugehörenden Dichters« oder Musikers, wie »an das Lied jenes Mannes aus dem Volke zu stellen, um es wirklich als Volkslied ansprechen zu dürfen«[20].

III. Ein Typus der Sinnorientierung: Die Herreneinstellung des Subjekts

Durch die Kategorie der Verbreitung (Volkläufigkeit) ist ein erster definitorischer Schnitt quer durch das Total aller existierender Lieder gezogen und dadurch eine gedankliche Ordnung entstanden, die zwei große Mengen oder Gesamtheiten unterscheidet. Auf der einen Seite stehen diejenigen Lieder, die verbreitet (volkläufig) sind, die also irgend eine (hier noch nicht näher bestimmte) Beziehung zum musikalisch handelnden Subjekt erreicht haben, Lieder also, die aus ihrer Dimension als Werk, aus ihrem gleichsam zweidimensionalen Dasein als Niederschrift in die ganz andere Dimension des musikalischen Handelns aufgestiegen sind. Auf der anderen Seite stehen die übrigen Lieder, welche diese besondere Qualität nicht, nicht mehr oder in einem (hinsichtlich bestimmter Fragen) nicht bedeutsamen Ausmaß erreicht haben.
Das Kriterium der Verbreitung (Volkläufigkeit) bezeichnet jedoch einen Wirklichkeitsbereich, an den von Seiten der Wissenschaft noch sehr verschiedene Fragen herangetragen werden. Mit anderen Worten: Es bezeichnet eine bestimmte Menge von Handlungszusammenhängen, die für die Wissenschaft noch in sehr verschiedener Hinsicht ein *Problem* sind. Denn die Menge der verbreiteten (volkläufigen) Lieder umgreift in der Wirklichkeit ja noch alle tatsächlich gesungenen Lieder, vom Singen in einer politischen Demonstration, in einer Schulklasse oder an einem Baggersee bis hin zum Kunstlied im Konzertsaal. In allen diesen Situationen werden Lieder in der Bezogenheit zwischen Subjekt und Objekt zu realen musikalischen Handlungsvorgängen. Innerhalb des durch den Verbreitungsbegriff abgesteckten Wirklichkeitsbereichs liegt also vor den Augen des Forschers gedanklich ungeordnet und amorph noch offenbar ein riesiges und im Prinzip noch gänzlich heterogenes Forschungsfeld. Vor allem bleibt die Frage, worin das Spezifische des Volksliedes gegenüber anderen Liedarten (als verschiedenen Arten

19 Kunstlieder im Volksmunde, a. a. O., S. XI.

20 Ebd.
Theoretisch kann die Zahl der Häufigkeit als Index der Verbreitung (Volkläufigkeit) zwischen 0 und ∞ streuen. *Praktisch bedeutsam* allerdings ist meistens, wenngleich nicht notwendig, nur eine größere Häufigkeit der S-O-Beziehungen. Im Rahmen bestimmter Forschungsfragen wäre eine Verbreitung mit dem Index 1 ein unerheblicher Grenzfall, im Sinne solcher Untersuchungen (und im Sinne der zitierten Auffassung von Franz M. Böhme) praktisch keine »Verbreitung«. Die Entscheidung darüber, welche Häufigkeiten im Sinne der gegebenen Untersuchungsziele als *praktisch bedeutsam* anzusehen sind, ist eine reine Zweckmäßigkeitsfrage.

musikalischen Handelns), besonders aber gegenüber dem Kunstlied im Sinne seiner neuzeitlichen Geschichte bestehe, bis hierhin noch völlig offen. Darin aber werden die meisten, die John Meier in seinen oben angedeuteten Überlegungen gefolgt sind, die entscheidende Frage sehen. Was den Handlungsaspekt der Lieder betrifft, den er (ebenso natürlich, wie eine lange Denktradition vor und nach ihm) stark hervorgehoben und begrifflich isoliert hat, wird leicht eine Einigung erzielt werden können. Wie aber ist innerhalb dieses bis hierhin bloß numerisch (oder geographisch) darstellbaren aktionalen Problemfeldes die begriffliche Bestimmung des Spezifischen der volksmusikalischen Kultur zu leisten?

Der damals (wie heute) gewöhnliche Weg, in dem angegebenen weiten Feld der verbreiteten (volkläufigen) Lieder zu einer näheren begrifflichen Bestimmung des Problems zu gelangen, besteht darin, daß man ganz ebenso verfährt, wie auch sonst bei jeder nicht-aktionalen Problembestimmung, daß man die erwiesenermaßen verbreiteten Lieder also wie gewöhnlich hinsichtlich ihrer *Merkmale* ordnet, wonach der eine Teil als Volksmusik (und also: zum Problem gehörig), der andere als Kunstmusik (nicht zum Problem gehörig) zu betrachten sei. Dabei gibt man entweder einzelne stilistische Merkmale an oder ermittelt in allgemeinerer Art etwa die Stilabsicht, die dem Autor eines Liedes vorgeschwebt haben mag, und unterscheidet so zum Beispiel zwei Typen von Verfassern: »Dieser in seinem ganzen Streben danach zielend, eigenartige individuelle Gedanken in charakteristische Formen zu gießen, mit allen Mitteln die geistige oder künstlerische Persönlichkeit in den Vordergrund drängend, begangene Pfade eifrig meidend. Jener längst verklungene Töne neu anschlagend, jedes Spezielle in Situationen, jedes Singuläre in Gefühlen und Empfindungen streng meidend, die eigene Person nur als Theil eines großen Ganzen fühlend und schildernd, ganz in dem Gegenstand aufgehend und aus ihm heraus sprechend«[21].

Klassifikatorische Begriffe dieser Art, die lediglich einen Komplex von Merkmalen zusammenfassen, der bestimmten Liedern gemeinsam ist, Unterscheidungen also, die begrifflich weiter nichts sind als einfache Summen verschiedener Beobachtungstatsachen, lehnt John Meier als grundsätzlich unzureichend für eine Problembestimmung ab, die »höheren Anforderungen«[22] genügen soll[23]. Er zeigt an historischen Beispielen, daß solche Merkmalssummen im Laufe der Geschichte epochal begrenzt zwar eine gewisse Geltung besaßen, daß sie aber schon wenig später, ebenso wie zuvor, ohne jede Bedeutung waren. Ganz in gleicher Weise sind für die Gegenwart, so ist zu ergänzen, die überaus raschen Wandlungsprozesse im musikalischen Geschmack eine jedem bekannte äußere Begleiterscheinung popularer Musik. Und in der Tat: Die bloßen Beobachtungstatsachen, die rein äußerlichen, an den Wandel der Zeiten gebundenen, oft ephemeren Merkmale der musikalischen Vorgänge stellen an sich noch keine abstrakte »Denkordnung« dar, enthalten noch keinen begrifflich-theoretischen Gesichtspunkt, der für jede logisch-systematische Denkordnung indes die wichtigste Bedingung ihrer Möglichkeit ist. So ist auch das, was John Meier theoretisch anstrebt und dann: begrifflich konstruiert, nichts anderes als eine solche »Denkordnung«, als ein an den realen musikalischen Vorgängen zu

21 Kunstlieder im Volksmunde, S. X.

22 Volksliedstudien, Straßburg 1917, S. VII.

23 »Aber es liegt mir natürlich ganz fern, den thatsächlichen Unterschied zu leugnen, der in Anlage und Charakter zwischen volksmäßig gehaltenen und kunstmäßigen Ausdruck zeigenden Liedern besteht« (Kunstlieder im Volksmunde, a. a. O., S. V). Die Gegensätze auf dem Gebiet von Stil und Form werden keineswegs als unwichtig bezeichnet oder gar ignoriert. Aber sie sind sekundär für die Problemfindung. »Natürlich besteht ein gradueller Unterschied zwischen beiden Arten, der sich nach den verschiedensten Seiten hin betätigt. Aber es ist [vor dem Hintergrund der abstrakten *theoretischen* Problembestimmung] etwas mehr oder weniger zufällig Hinzutretendes« (Kunstlied und Volkslied in Deutschland, a. a. O., S. 15).

erprobender *gedanklicher* Zusammenhang, als ein theoretisch-abstrakter Hintergrund, vor dem die je konkreten ephemeren Merkmale und Merkmalssummen als jeweils »accessorisch«[24], d. h. hinzukommend erklärt werden können. Was er sucht, ist jenes »andauernde Charakteristikum«[25] oder »sich gleich bleibende Moment«[26], das als ein von der musikalischen Wirklichkeit (und aus ihr heraus) abstrahiertes Gedankengebilde das »ausschließliche Scheidungsprinzip«[27] für den Problemkreis bilden könnte, jene relativ durchgehende Gleichförmigkeit also oder gedankliche Ordnung, die unabhängig wäre sowohl von der Einmaligkeit rein empirischer Vorgänge als auch vom raschen Wandel der Stile und Zeiten.

Im Hinblick auf die erste systematische Kategorie, den Begriff der Verbreitung (Volkläufigkeit), gab es zu Beginn des Jahrhunderts bereits einen gewissen Konsensus in einem größeren Kreis von Fachgelehrten[28], von den Vertretern einiger bestimmter, aus den romantischen Denktraditionen des 19. Jahrhunderts herrührenden Auffassungen einmal abgesehen. Und für Franz M. Böhme ist die Verbreitung (Volkläufigkeit), »dieses Ehrenprädikat«[29], sogar die einzige durchgehende Eigenschaft des Problems: »Ein anderes [durchgehendes] Kennzeichen des Volksliedes als weite Verbreitung und allgemeine Beliebtheit giebt es nicht«[30]. Nach dem Problemverständnis und der Beobachtung John Meiers aber reicht das nicht aus, muß »noch ein weiteres Moment hinzutreten«[31], welches begrifflich-systematisch jedoch in einem engen Zusammenhang mit dem ersteren steht. Denn ebenso wie jene erste definitorische Voraussetzung des Problems, die Kategorie der Verbreitung (Volkläufigkeit), so bezieht sich nun auch dieses »weitere Moment«, die zweite begriffliche Voraussetzung, auf die Subjekt-Objekt-Beziehung und damit: auf die Dimension des Handelns. Es gibt einen besonderen, typischen Charakter dieser S-O-Beziehung an und fordert, »daß als [zweite definitorische] Voraussetzung die Herrenstellung des Volkes gegenüber dem Verbreiteten gilt. So und nur so allein können wir verschiedenes ausscheiden, was nicht Volkslied ist und als solches auch bei vielen nicht zählt, was aber mit den bisherigen Mitteln sich [definitorisch] nicht entfernen ließ«[32]. Zum Problemkreis zählen demnach solche Lieder, gegenüber welchen das Volk, und zwar nicht etwa das Volk im Sinne grundschichtiger Gesamtheit oder phänomenologischer Entität, sondern ganz konkret und einfach: »jeder Einzelne im einzelnen Falle, eine unbedingt autoritäre und herrschende Stellung einnimmt«[33]. Die relative Gleichförmigkeit oder gedankliche Ordnung in dem unübersehbaren Strom aller musikalischen Handlungsvorgänge beziehungsweise, wie John Meier sagt, »das einzig faßbare, überall und zu allen Zeiten wie in allen Gattungen der Volkspoesie [sowie der Volksmusik] wirksame, sich gleich bleibende Moment«[34] wird hier also mit Hilfe einer sehr abstrakten Kategorie angegeben: mit Hilfe des Einstellungsbegriffs. Und zwar ist es eine ganz bestimmte Einstellung (oder, nach John Meier, Stellung) des Subjekts zum Objekt, eine ganz bestimmte S-O-Beziehung, die als die für das Volkslied typische Einstellung angegeben wird, wenn auch deren besondere Eigenart begrifflich zunächst nur

24 Kunstlieder im Volksmunde, a. a. O., S. VII.
25 A. a. O., S. X.
26 A. a. O., S. II
27 Kunstlied und Volkslied in Deutschland, a. a. O., S. 11.
28 Vgl. Adolf Spamer, Wesen, Wege und Ziele der Volkskunde, Leipzig 1928, S. 36; ferner Hans Naumann, Grundzüge der deutschen Volkskunde Leipzig 1922, S. 121.
29 A. a. O., S. VI.
30 A. a. O., S. IV.
31 Kunstlied und Volkslied in Deutschland, a. a. O., S. 14.
32 A. a. O., S. 16.
33 Kunstlieder im Volksmunde, a. a. O., S. I.
34 A. a. O., S. II.

andeutungsweise umschrieben ist mit den Metaphern des Herrenmäßigen und des Autoritären.

O
↑ ← Herreneinstellung
S

Gleichwohl könnte sie, wie es scheint, die entscheidenden Eigenschaften eines forschungsleitenden Begriffs besitzen und dadurch im weiteren Verlauf der Suche nach einem grundlegenden wissenschaftlichen Begriffssystem ein verläßlicher Orientierungspunkt sein.

Mit dem Einstellungsbegriff aber nimmt John Meier nur erst einmal eine verhältnismäßig vage Beobachtung und sagt: Das ist das eigentliche Problem; das ist für mich jener abstrakte gedankliche Zusammenhang, auf den ich die Realität beziehen will. Und in der Tat ist mit dem Einstellungsbegriff und der bildhaften Umschreibung eines bestimmten Einstellungstypus zunächst weiter nichts als ein begrifflicher Entwurf gegeben, mehr ein wissenschaftliches Programm als eine scharfe, allseitig bestimmte Formel. Theoretische Ziele und operationale Bestimmungen liegen noch in weiter Ferne, und von einem Weg dorthin (von einer Methode) ist hier erst recht noch nicht gesprochen[35].

Dem neuen Begriff liegt zunächst nur die Beobachtung zugrunde, daß gewisse Gleichförmigkeiten des musikalischen Handelns auf Einstellungen zurückgehen, genauer: sich mit diesem begrifflichen Hilfsmittel ordnen lassen. Sie teilt alle Handlungsträger in zwei große Gesamtheiten ein. Die einen, deren musikalisches Handeln hier nicht zum Problem gehört, werden als auf das Lied selbst eingestellt gedacht. Sie wollen in dem Lied das sehen, was es ursprünglich und seinem Sinn nach ist: das Werk und die Aussage eines Verfassers, und sind, so lautet die hypothetische Annahme, darauf eingestellt, diesem Zusammenhang *gerecht* zu werden. Die anderen dagegen kennen eine solche, auf den Sinn des Objekts gerichtete Einstellung nicht. Sie wählen für ihr musikalisches Handeln andere Richtpunkte, eine andere *Sinnorientierung*. Man verhält sich gegenüber den Liedern und ihrem Sinn gleichsam herrenmäßig, »autoritär«. Man verwendet sie als beliebig verfügbare Gebrauchsobjekte. Hier wird dem Lied ein bestimmter Sinn *zugeordnet* (welcher, das muß bis hierhin freilich noch dahingestellt bleiben). Und diese Einstellung ist es, die John Meier – wohl um das Moment des scheinbar Willkürlichen, das darin liegt, und um die subjektive Bezogenheit des Tuns zu charakterisieren – Herreneinstellung (nach seinem eigenen Wortgebrauch: Herrenstellung) oder auch Herrenverhältnis (zwischen Subjekt und Objekt) nennt.

Wird das Gesagte in einer mit Absicht zunächst einmal sehr einfachen Weise auf Beobachtung bezogen, um eine anfängliche und zunächst noch möglichst ungefähre Vorstellung von jenem Handeln zu geben, auf das sich John Meiers Begriff bezieht und dessen relative Gleichförmigkeit und Konsistenz in Geschichte und Gegenwart in der Tat evident genug ist, daß es von der Feldforschung auch immer wieder (mit jeweils verschiedener Genauigkeit) beschrieben worden ist, so äußert sich die Herreneinstellung etwa darin, daß ein Lied so gesungen wird, wie es für den Augenblick gerade paßt, daß man es nach Belieben umgestaltet und verändert, zufällig oder

35 Paul F. Lazarsfeld (1959): Der Weg von Begriffen zu Meßverfahren »besteht im allgemeinen aus vier Schritten:
[1.] einer *anfänglich nur bildhaften Vorstellung* von dem Begriff,
[2.] der Spezifizierung von Dimensionen,
[3.] der Wahl beobachtbarer Indikatoren und
[4.] der Zusammenstellung von Indikatoren zu Indices«
(Methodische Probleme der empirischen Sozialforschung, in: Heinz Hartmann (Hg.), Moderne amerikanische Soziologie, Stuttgart ^{2}1973, S. 152, Hervorh. von mir).

absichtlich. Vor allem wenn man den Verfasser nicht kennt, was mangels Interesses die Regel ist, verfährt man, so John Meier, »derartig superior mit den Liedern«[36]. Man singt ein Lied nach Gutdünken, ohne im geringsten auf seinen ästhetischen Sinn, seine formale Integrität oder seinen Inhalt zu achten und ohne einen Gedanken darauf zu verwenden, wer es gemacht hat oder woher es überliefert ist. Oft singt man es nur unvollständig oder pfeift es vor sich hin. Man singt es »nur so mit«, weil Freunde es gerade singen. Man wird es summen, singen, spielen, grölen, kaufen (als Druck und als Platte), man wird es hören, abschreiben, arrangieren, aufbewahren und dies alles immer, ohne (im »Grenzfall«) im geringsten irgend eine Verpflichtung oder Verantwortung vor dem Lied, seinem individuellen Sinn oder seinem Verfasser zu übernehmen. Es ist ein musikalisches Handeln, dessen Gleichförmigkeit oder Konsistenz John Meier gedanklich im Begriff der Herreneinstellung zu fassen sucht als dem theoretischen Ausdruck für das Ignorieren und Übergehen des jeweils mit einem Lied (als Werk eines Verfassers) gegebenen und gemeinten Sinns, als Ausdruck für »die Verneinung jedes individuellen Rechtes an dem in den Volksmund gedrungenen Produkt [Werk] des einzelnen und die durchaus autoritäre Stellung des Volkes gegenüber Worten und Melodie«[37].

So wird innerhalb der ungeheuer weiten Kategorie der Verbreitung (Volkläufigkeit) beziehungsweise von der gewaltigen Menge der tatsächlichen musikalischen Handlungsvorgänge nur ein ganz bestimmter Teil als »zum Problem gehörig« abgetrennt, und zwar eine ganz bestimmte, das musikalische Handeln sinnhaft in spezifischer Weise prägende Subjekt-Objekt-Beziehung. Mit anderen Worten: Der Begriff stellt die Frage (als Kriterium für das zu erklärende Problem): Welchen Sinn- und Zielwahlen unterliegt das Singen? – und gliedert aus dem Kreis der möglichen Sinnorientierungen *eine,* die Herreneinstellung, aus.

Um aber einen ersten Überblick über die Konsequenzen dieser Problembestimmung zu gewinnen, ist zunächst einmal die Tatsache zu klarer Bewußtheit zu bringen, daß eine Einstellung nicht eine Eigenschaft von Liedern ist, sondern eine Modalität menschlichen Handelns, genauer: eine Modalität musikalischen (hier: auf das Lied bezogenen) Handelns. Wir müssen uns der Tatsache bewußt sein, daß dies ein weiterer Schritt auf dem Wege der Begriffsbildung ist, der mit der Kategorie der Verbreitung (Volkläufigkeit) begonnen worden ist, ein Weg, der nicht mehr einfach und direkt objekterfassend, sondern *sinn*erfassend ist, der erstens also musikalisches Handeln und zweitens dessen Sinnorientierung gedanklich zu ordnen und begrifflich zu fassen sucht.

Eine der Konsequenzen dieser Problembestimmung ist, daß nicht mehr ohne weiteres zum Beispiel die Frage wird beantwortet werden können, zu welchem der beiden Problemkreise, Volksmusik oder Kunstmusik, etwa die Lieder »Am Brunnen vor dem Tore« (Schubert) oder »In einem kühlen Grunde« (Eichendorff) – ihrem eigenen Sinn nach zweifellos *Kunst*werke – gehören, wenn nicht eine weitere Information über die Situation gegeben ist, in welcher die Lieder tatsächlich erklingen, ohne Information also über die Einstellung (Sinnorientierung) der Beteiligten. Man wird die Frage selbst dann nicht beantworten können, wenn man weiß, daß diese Lieder äußerst populär und weit verbreitet (volkläufig) sind. Wenn das für Volksmusik

36 Kunstlieder im Volksmunde, a. a. O., S. II.

37 Kunstlied und Volkslied in Deutschland, a. a. O., S. 14. Daher ist für die Betrachtungsweise John Meiers die Reduktion eines musikalischen Handelns auf bestimmte »ursprüngliche« Liedfassungen sowie der in »richtig« und »falsch« (Degeneration) endende Vergleich mit ihnen auch keine Erklärung des Phänomens in seinem Sinne. »Es gibt keine Fassung eines Volksliedes, von der man sagen könnte, sie *sei* das und jenes Lied« (a. a. O., S. 15). Denn die »Verantwortung« vor dem Lied fehlt. Bei Herreneinstellung entsteht durch jedes Singen, durch jeden realen musikalischen Handlungsvorgang dieses oder jenes Lied als neues Lied (ohne die geringste Verantwortung vor dem »Recht« des Autors am Lied), als ein dem ursprünglichen Lied *gleich-gültiges,* neues Exemplar, »und jedes dieser Exemplare bietet, wissenschaftlich betrachtet, in gleicher Weise die richtige Version« (ebd.).

Typische, wie John Meier annimmt, eine besondere Einstellung des einzelnen zum jeweiligen musikalischen Objekt ist, »Lied« demnach als sinnhaft orientiertes Handeln begriffen wird, so ist die Frage der Problemzugehörigkeit in der Tat nur dann zu entscheiden, wenn man aufgrund von Beobachtung auf die Einstellung der Beteiligten und deren tatsächliche Sinnorientierung schließen kann. Das heißt, die Frage ist nicht anhand bloßer Kenntnis des musikalischen Objekts zu beantworten, sondern nur und ganz ausschließlich infolge einer Kenntnis der Subjekt-Objekt-Beziehung und deren jeweiliger Sinnorientierung.

John Meier erläutert dies am Beispiel des eben erwähnten Eichendorff-Liedes. Trägt etwa ein Lehrer dieses Lied seinen Schülern im Unterricht vor oder auch ein Gesangverein seinem Publikum in einem Konzert, so wird in diesen beiden Fällen – bei Sängern und bei Hörern – zweifellos eine andere Einstellung zu dem Lied vorhanden sein, als wenn es bei irgend einer zufälligen Gelegenheit spontan gesungen oder auch vielleicht nur gesummt oder angesungen wird. »Daß es in den beiden ersten Fällen Kunstlied ist, leuchtet ein; aber singt es ein Dorfmädchen auf dem Gange zur Waldwiese, wie dann? Hier kann es Volkslied, kann [es] Kunstlied sein, je nach der Stellung [Einstellung] der Betreffenden zum Liede. Will sie das Eichendorff'sche Lied nachsingen, so wird es, selbst bei zufälligen Gedächtnisfehlern, als Kunstlied zu betrachten sein, sonst nicht«[38].

Mit diesem Beispiel wird zuletzt deutlich, wie konsequent John Meier das Problem als ein sozialwissenschaftliches konzipiert hat – man würde heute vielleicht sagen: als ein sozialpsychologisches Problem –, und zwar als eine bestimmte, spezifische Art, sich dem Lied gegenüber sinnhaft zu verhalten. Nicht zum Problem gehört demnach ein musikalisches Handeln (hier: singen), das auf den Sinn des Liedes selbst gerichtet ist und damit dessen »Recht« als Werk *gerecht* zu werden sucht. Und umgekehrt gehören zum Problem dann jene Situationen, in welchen die Beteiligten keinen Gedanken an die Sinnorientierung des Liedes (bzw. seines Verfassers) verwenden, sondern sich andere Richtpunkte ihres Handelns wählen (und, wie gesagt: ganz offen bleiben muß bis hierhin freilich noch die Frage, welche Sinnorientierungen das im einzelnen sind).

So werden weder alle einfachen und oft gesungenen Lieder zum Problem gerechnet werden können noch alle Kunstlieder wegfallen. Nicht ein einziges Lied (als Handlungsvorgang) fällt durch diese Problembestimmung von vornherein aus dem Begriffshorizont heraus, weder irgend ein subtiles Werk autonomer Kunst noch irgendein mittelmäßiges oder flaches Gebilde. Potentiell, so ist zu folgern, kann sich die für Volksmusik typische Einstellung einer jeglichen Musik bemächtigen, ist vom Prinzip her gänzlich uneingeschränkt alles Erklingende ihrem »autoritären« Zugriff ausgesetzt[39]. Denn es ist weder die Untersuchung einer bestimmten Musik, die John Meier vorschlägt, noch die Beziehung des einzelnen zu einer bestimmten Musik, sondern eine bestimmte Beziehung des einzelnen (die Herreneinstellung) zu Musik und damit: zu jeglicher Musik. Diese Beziehung ist gleichsam eingespannt zwischen zwei Pole: die Person des Singenden (Spielenden, Hörenden) und das Lied (die Musik), ist Ausdruck also einer

38 Kunstlied und Volkslied in Deutschland, a. a. O., S. 17.

39 Die Erfahrung, daß dies so ist und Volksmusik auch überall und zu allen Zeiten (vor allem: heute) so vor sich geht und so »geschieht«, ist der Problembestimmung John Meiers zweifellos vorausgegangen. Und nur ein solches umfassendes Vorverständnis des Problems kann ihn dazu bewogen haben, die Definition in einer Weise vorzunehmen, in der »Volkslied« und »Kunstlied« nicht mehr im Sinne der Tradition dieser Begriffe definitorisch getrennt sind, sondern in der alle Kategorien der Problembestimmung, von der »organischen« Eigenschaft des Liedes (hierzu vgl. unten S. 41 ff.) über seine Verbreitung (Volkläufigkeit) bis zum Begriff der Herreneinstellung, jenseits der stilistisch formalen Eigenschaften des Liedes als musikalischem Objekt liegen. Der Begriff der Herreneinstellung ist also nicht spekulativ oder begrifflich deduktiv gewonnen, sondern dem Material entnommen im Hinblick auf eine bestimmte Fragestellung, auf einen bestimmten »gedanklichen Zusammenhang« (Max Weber; vgl. das Motto oben S. 15).

bestimmten S-O-Beziehung. Und darin konstruiert John Meier mit dem Blick auf die ungeordnete Vielfalt aller gesungenen Lieder in Geschichte und Gegenwart als relative Gleichförmigkeit einen Sinntypus, der in seinem hohen Abstraktionsgrad genügend Abstand zur Wirklichkeit besitzt und genügend gedankliche Substanz für einen umfassenden forschungsleitenden Begriff.

B. Der Gegenbegriff

John Meier hat von den beiden problembestimmenden Kategorien der Verbreitung (Volkläufigkeit) und der Herreneinstellung eigentlich nur einen ersten weitsichtigen Entwurf gegeben und damit auf ein bestimmtes Problem durch entsprechende Begriffe eigentlich nur hingewiesen. Indem er die Lieder als etwas Abgeleitetes erkannte und mit seinen im Prinzip handlungstheoretischen Begriffen einen gedanklichen Zusammenhang konstruierte, auf den die Wirklichkeit theoretisch zu beziehen ist, hatte er indes einen Weg eingeschlagen, dessen Eigenart und Verlauf damals freilich kaum jemand richtig abzuschätzen vermochte und dessen Qualität und Nutzen für das analytische Erkenntnisinteresse erst heute allmählich deutlicher zu werden beginnt. In mancher Hinsicht allerdings bestehen auch heute erst größere Chancen, auf diesem Wege ein oder zwei Schritte voranzukommen. Denn damals stand John Meier noch nicht eine auf diesem Gebiet erfolgreiche Soziologie und Sozialpsychologie zur Seite, die ihm hätte helfen können, mit einer solchen handlungsorientierten Problembestimmung recht fertig zu werden, sie begrifflich-systematisch durchzudenken, sie schließlich operational zu machen, um dann durch empirisch überprüftes Wissen auch den Erfolg jenes damals umwälzenden Konzepts sichtbar werden zu lassen, das er mit der Wahl der beiden großen, das Problem als Ganzes umgreifenden Kategorien der Verbreitung (Volkläufigkeit) und der Einstellung entworfen hatte. Nichts war auf diesem Sektor vorhanden, auf das er hätte zurückgreifen können, und natürlich ist von einem Forscher, der neue umfassende Perspektiven schafft, nicht zu erwarten, daß er die eingeleitete Entwicklung wissenschaftlichen Denkens wie mit einem Griff sogleich auch vorwegnimmt oder gar zu Ende bringt (falls es das je geben sollte), welche die moderne Soziologie und Sozialpsychologie seitdem in einem halben Jahrhundert vollzogen hat[40]. So muß der Begriff der Herreneinstellung also als das genommen werden, was er nach dem Willen seines Urhebers auch nur ist: als ein erster mutiger, ja wagemutiger Versuch, der Liedforschung ein System, d. h. eine gedankliche Ordnung zu geben und ein Ziel, das in der Tat geeignet wäre, sie von ihren philosophisch-spekulativen Anfängen im 19. Jahrhundert definitiv zu lösen und sie zu integrieren in die neuzeitliche Tradition erfahrungswissenschaftlicher Theoriebildung.
Der Respekt vor der Pioniertat John Meiers erlaubt uns aber andererseits, ohne Umschweife nun genauer nach der Systematik des Begriffs zu fragen, nach seiner Reichweite und seiner Struktur aus heutiger Sicht, ohne zuvor den geschichtlichen Abhängigkeiten und Querverbindungen nachzugehen, deren Erläuterung hier gewiß ebenso nahe liegt. Denn der hier gewählten Fragestellung gemäß soll das ältere begrifflich-systematische Denken der uns vorausgehenden Generationen nicht in seinem ursprünglichen Zusammenhang vorgetragen werden, nicht vor dem Hintergrund der wissenschaftsgeschichtlichen Siege und Niederlagen seiner Zeit, nicht im verästelten Netzwerk der zeitgenössischen Kontroversen, Mißdeutungen und Zänkereien, welchen es sich oft genug nur mühsam zu entringen vermochte und teils wohl auch von Anfang an darin verhaftet blieb, nicht also in seinem historischen Werden, sondern in seiner davon relativ unabhängigen systematischen Ordnung. Ganz fern liegt in diesem Zusammenhang ein historisches Erkenntnisinteresse nach Art der Wissenschaftsgeschichte, die sich – vielleicht in

40 Als Motto stellt John Meier den Volksliedstudien (Straßburg 1917) den Satz aus Goethes Sprüchen in Prosa voran: »Es ist mit Meinungen, die man wagt, wie mit Steinen, die man voran im Brette bewegt; sie können geschlagen werden, aber sie haben ein Spiel eingeleitet, das gewonnen wird.«

einer mehr uneigennützigen Weise – darum bemüht, die historischen Entwicklungen unseres Zuwachses an Begriffs- und Sachwissen nachzuzeichnen. Hier dagegen sind in den älteren begrifflich-theoretischen Arbeiten nur solche Dinge zu suchen, sorgfältig aufzunehmen und – in einer vielleicht weniger uneigennützigen Weise – in eine neue Ordnung zu bringen, die wir heute für unsere eigene Forschungsarbeit notwendig brauchen: System und vorgängige wissenschaftliche Erfahrung. Die erratischen Blöcke älteren empirisch-analytischen Begriffsdenkens, die ein wenig allein gelassen und verstreut im Umkreis liegen, sind zusammenzutragen und aufeinanderzuschichten nur, um so von da aus besser und weiter sehen zu können im Blick auf die neueren Probleme der Gegenwart und die der Zukunft. Es geschieht also das Gegenteil dessen, was zu geschehen hätte, wenn es gälte, John Meiers Werk und seine wissenschaftliche Leistung zur Darstellung zu bringen. Die Absicht ist vielmehr, ganz ausschließlich dasjenige darin hervorzuheben, was er als Vorbereitung und Grundlegung unseres eigenen Denkens und Fragens geleistet hat.

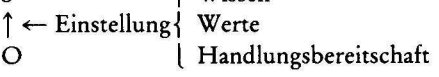
Ein wenig ist oben bereits mit dem Begriff der Verbreitung (Volkläufigkeit) in dieser Weise verfahren worden, indem er nicht ausschließlich im Rahmen des Denkens erläutert ist, durch das er sich bei John Meier langsam löst von seinen Anfängen im 18. Jahrhundert und eine zunehmend formale Gestalt gewinnt, sondern indem der Sinn des altehrwürdigen Begriffs ein wenig ausgeweitet wurde, um ihm damit sogleich zu Anfang jenen Grad der Allgemeinheit zu geben, der es uns erlaubt, weiter unten dann einige Dinge mit einzubeziehen, an welche weder die Forscher des 19. Jahrhunderts noch John Meier selbst auch nur im entferntesten gedacht haben. Gleichwohl wird man sich vom intendierten Sinn des Wortes bei John Meier wohl nicht allzu weit entfernen, nimmt man diesen Terminus in der für unsere wissenschaftlichen Zwecke gedachten allgemeinen Formalität.

In Ergänzung zu dem, was John Meier vorgetragen hat, werden im Verlauf der weiteren Überlegungen zwei begriffliche Hilfsmittel neuerer Art benötigt, die daher im vorhinein zu erläutern sind.

I. Zwei neuere begrifflich-theoretische Hilfsmittel

1. Der Einstellungsbegriff

Der Einstellungsbegriff ist heute einer der wichtigsten theoretischen Begriffe der Sozialpsychologie. Nach neuerer Auffassung wird er als eine das Subjekt-Objekt-Verhältnis beeinflussende intervenierende Variable gedacht, in der drei Teilfaktoren zusammenwirken: Wissen (als kognitiver Teilfaktor), Werte (als emotionaler Teilfaktor) und eine aus diesen beiden Faktoren resultierende Handlungsbereitschaft oder Handlungstendenz.



a) Das Wissen (kognitiver Teilfaktor)

Musikalisches Handeln geschieht so gut wie nie ohne vorausgehende musikalische (auf Musik bezogene) Erfahrung. Diese bildet für eine bestimmte Einstellung des Subjekts zu seiner musikalischen Umwelt die erste, gleichsam logische Voraussetzung. Durch Erfahrung erwirbt

der einzelne sich ein je verschiedenes Wissen, sowohl eine Vorstellung von dem, was Lieder für ihn sind, was zu dieser »Kategorie« zu zählen sei, als auch einfach eine je verschiedene Kenntnis bestimmter Lieder. Immer aber handelt es sich um ein subjektiv ausgewähltes, ganz an die von verschiedenen Bedingtheiten geprägte Lebenserfahrung des einzelnen gebundenes Wissen. Hervorgerufen wird es durch Assoziation oder Erinnerung, beides oft in erheblichem Maße von unbewußten Vorgängen beeinflußt.
Obwohl bei John Meier selbst die begriffliche Strukturierung des Einstellungskonzepts in systematischer Form noch gänzlich fehlt, findet sich unter den vielen verstreuten Gedanken, die in diese Richtung zielen, doch eine Bemerkung über die große Bedeutung, die beim Singen von Liedern – nach seiner Beobachtung – der Erinnerung zukomme und hier besonders auch dem Anteil des Unbewußten daran: »Echtes Leben hat das Lied, Text wie Melodie, nur im Unbewußten, und aus den Niederschlägen und der Erinnerung früheren Sanges wird das Lied [gedacht als Handeln, als *actio*] bei jedem Erklingen wieder neu geschaffen, um sogleich wieder zu vergehen«[41].

b) Die Werte (emotionaler Teilfaktor)

Im Hinblick auf das von John Meier definierte Problem der Liedforschung (Herreneinstellung) ist der Wertbegriff, der im Einstellungsmodell verankert ist, von ganz herausragender Bedeutung. Denn das musikalische Wissen ist nicht nur eine bloße Leistung unseres Gedächtnisses. Es bleibt nicht nur neutral als homogene Menge eines in seiner Bedeutung für uns *gleichgültigen* Wissens. Musik im allgemeinen und Lieder im besonderen sind eine Klasse von sozialen Objekten, die stets und in einer ganz besonderen Weise Träger oder Symbol von Wertungen und Bedeutungen sind. Bestimmte Musikstücke und Lieder bezeichnen wir als wertvoll für uns (oder »an sich«), andere als weniger gut und wieder andere als (für uns oder »an sich«) völlig wertlos. Und in dieser Eigenschaft des wissenschaftlichen Gegenstands wird sich im weiteren der Kern der Sache mit größerer Deutlichkeit zeigen.
John Meier hat auch den Wertfaktor des Einstellungsbegriffs analytisch noch nicht zu erfassen versucht. Eine seiner Beobachtungen, die auf diese Bezogenheit des Singens auf Werte gerichtet sind, faßt er, wenngleich noch in durchaus nicht-analytischer Weise, begrifflich als »Geneigtheit zur Aufnahme«. Ein musikalisches Gebilde, von seinem Autor ausgehend, erreiche die *anderen* nur, »wenn diese [a] den Schall hören und [b] bei ihnen eine Geneigtheit zur Aufnahme besteht«[42]. Die unter [b] genannte Bedingung legt die theoretische Annahme einer über Wert und Unwert befindenden, die zustimmenden oder ablehnenden Gefühle erklärenden Instanz zwar nahe, *expressis verbis* aber spricht John Meier davon noch nicht.

c) Die Handlungstendenz

Ohne Zweifel üben Wissen und Werte auf das musikalische Handeln einen regulierenden Einfluß aus. Dieser wird begrifflich-theoretisch im Einstellungsmodell als dritter Teilfaktor gedacht und ist in seiner Eigenart ganz von dem ihm vorausgehenden Wissen und Werten des einzelnen geprägt.
Die begrifflich-theoretisch gedachte Handlungs*bereitschaft* führt aber nicht geradewegs (»umweglos«) zu einem ihr entsprechenden empirisch beobachtbaren Handeln. Denn wie es im

41 Volksliedsammlung und Volksliedforschung in Deutschland, a. a. O., S. 205.
42 Vom Wesen des Volksliedes, a. a. O., S. 157.

alltäglichen Leben viele Dinge gibt, die uns daran hindern können, so zu handeln, wie es unserer Handlungs*bereitschaft* oder Handlungs*tendenz* entspricht, so ist es auch im musikalischen Bereich. Und zudem lehrt bereits die bloße Alltagserfahrung, daß auch umgekehrt kein unmittelbarer Weg von einer direkten Beobachtung empirischer Vorgänge zur theoretischen Erkenntnis der dahinterstehenden, latenten Handlungsbereitschaft der Beteiligten führt[43].
Diesen Tatbestand, der jede Untersuchung begreiflicherweise äußerst erschwert, hat allerdings John Meier im Prinzip bereits erkannt. Anhand des oben angeführten Beispiels eines Mädchens, das ein Eichendorff-Lied singt, zeigt er den Sachverhalt, daß ein empirisches Handeln, bei welchem zufällige Veränderungen an der ursprünglichen Fassung unterlaufen, keineswegs direkt abhängig ist von einer gedachten dahinterstehenden Einstellung, daß also eine wirklich vorkommende Veränderung des Liedes (ein »Umsingen«, ein »Gedächtnisfehler« usw.) noch kein ausreichender Indikator für eine volksmusiktypische Einstellung ist. Denn in der empirisch gegebenen Situation sei das beobachtete Singen mit »zufälligen Gedächtnisfehlern« *entweder* »Volkslied« (zum Problem gehörig) *oder* »Kunstlied« (nicht zum Problem gehörig, bzw. ein anderes Problem), »je nach der Stellung der Betreffenden zum Liede. Will sie das Eichendorff'sche Lied nachsingen, so wird es, *selbst bei zufälligen Gedächtnisfehlern,* als *Kunstlied* zu betrachten sein«[44]. Ohne Verwendung abstrahierender Begriffe aber müßten Veränderungen oder »Gedächtnisfehler« einfach als problemtypisch angesehen werden.
Und noch ein anderes berühmtes, wenngleich auf den ersten Blick vielleicht etwas komplizierteres Beispiel für diese forschungstechnisch tatsächlich nur schwer zu bewältigende Kluft, die sich zwischen einer musikalischen Handlungs*tendenz* und dem wirklichen musikalischen *Handeln* einer empirischen Person auftun kann. In diesem zweiten Beispiel wird die Nichtübereinstimmung zwischen der Handlungs*tendenz* und dem davon abweichenden tatsächlichen *Handeln,* genauer: zwischen einer durch Wissen und Werte ganz auf das *Kunstwerk* gerichteten Handlungstendenz und einem *dieser* Tendenz diametral *entgegengesetzten,* empirischen, wirklich beobachtbaren Handeln vom Beobachter (Th. W. Adorno) als beunruhigender Konflikt erlebt: »Ich erinnere mich deutlich, wie peinlich es mir war, wenn meine Mutter und deren Schwester – beide Sängerinnen von Beruf [Sängerinnen also mit dementsprechend kunsttypischer Einstellung] – etwa auf Bitten meines Vaters im Wald ›O Täler weit, o Höhen‹ anstimmten. Dem Singen als einem Stück natürlichen, *auf reale Situationen* anstatt [entsprechend der gegebenen Handlungs*tendenz*] *aufs objektive Kunstwerk* bezogenen Verhaltens antwortet Scham. Das Sensorium weiß, wie weit die empirische Person [das tatsächliche auf reale Situationen bezogene *Handeln*] und das ästhetische Subjekt [mit der aufs Kunstwerk bezogenen Handlungs*tendenz*] auseinanderklaffen, und sträubt sich gegen den Schein, beide wären dasselbe«[45].

2. *Der Begriff der geltenden Ordnung*

Der Einstellungsbegriff, so wie er hier skizziert wurde, ist ein begriffliches Denkmittel speziell der Sozialpsychologie und für diese insofern typisch, als er als ein Faktorenbündel gedacht wird, das im Subjekt selbst angelegt, »internalisiert« ist. In durchaus vergleichbarer Weise verwendet die Sozialpsychologie heute auch den Motivbegriff.

43 Vgl. Klaus Eyferth und Kurt Kreppner, Entstehung, Konstanz und Wandel von Einstellungen, in: C. F. Graumann (Hg.), Sozialpsychologie, Handbuch der Psychologie, Bd. 7 (II), Göttingen 1972, S. 1342 ff.
44 Kunstlied und Volkslied in Deutschland, a. a. O., S. 17, Hervorh. von mir.
45 Kritik des Musikanten, in: ders., Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Göttingen [4]1969, S. 75 f., Hervorh. v. mir.

In der Soziologie Max Webers dagegen ist eine der zentralen theoretischen Kategorien der Begriff der *geltenden Ordnung*. Er ist begrifflich zwar ganz ähnlich konstruiert wie der Einstellungs- und Motivbegriff, im Unterschied zu diesen sozialpsychologischen Konzepten aber wird er als eine gleichsam außerhalb der Person und unabhängig von ihr existierende soziale Tatsache (Emile Durkheim: *fait social)* gedacht, an welcher die einzelnen ihr Handeln nur »orientieren«. Für bestimmte begrifflich-theoretische Zwecke wird er im folgenden aber unentbehrlich sein, weil vieles heute Erklärungsbedürftige in der Musik, wie es scheint, eher mit einem soziologischen als einem sozialpsychologischen oder gar einem psychologischen Denkmodell erklärt werden kann. Und so mag die Begriffserklärung im Anschluß an die Einstellungskategorie, vor allem aufgrund der Ähnlichkeit mit ihr, hier wohl am zweckmäßigsten anzufügen sein.
Musikalisches Handeln, wie zum Beispiel: singen, kann von seiten der Beteiligten an der Vorstellung vom Bestehen einer »Ordnung« orientiert werden. »Die Chance, daß dies tatsächlich geschieht, soll ›Geltung‹ der betreffenden Ordnung heißen«[46]. In seiner allgemeinsten Bedeutung bezeichnet der Begriff der geltenden Ordnung einen Zusammenhang von Wissen und Werten und hat zunächst einmal dadurch eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Einstellungsbegriff.

a) Das *Wissen* ist – wie beim Einstellungsbegriff – die Substanz, das Material, die logische Voraussetzung für die Tatsache, daß Handeln sich daran orientieren kann. Dieses Wissen ist darüber hinaus nach bestimmten Gesichtspunkten »rationalisiert«, in eine gewisse Ordnung gebracht.

b) Von einer Ordnung im hier gebrauchten Sinn des Wortes aber soll erst dann gesprochen werden, wenn sie deutlich einen *Wertcharakter* annimmt, wenn sie den Handelnden »als vorbildlich oder verbindlich und also gelten *sollend* vorschwebt«[47].

c) Von einer geltenden Ordnung (für musikalisches Handeln) soll schließlich nur dann die Rede sein, »wenn das Handeln an angebbaren ›Maximen‹ (durchschnittlich und annähernd) orientiert wird«[48]. Und in diesen »Maximen« oder »allgemeinen Grundsätzen«, welchen der einzelne in der Wirklichkeit immer nur bis zu einem gewissen Grade folgt, bezeichnet schon die Soziologie Max Webers eben den Sachverhalt, den die Sozialpsychologie heute, wie oben angedeutet, vielfach als die *»Handlungsbereitschaft«* oder *»Handlungstendenz«* des einzelnen beschreibt und untersucht. Während diese annimmt, daß der einzelne sie »hat«, nimmt jene an, daß der einzelne sich daran (als an einer *sozialen* Tatsache) nur »orientiert«.

II. Die Werkeinstellung

Durch die beiden genannten begrifflichen Hilfsmittel kann das von John Meier nur in negativer Umschreibung angedeutete Problem der Herreneinstellung nun schärfere Konturen annehmen. Vor allem der *Wert*faktor, der in beiden Begriffskonstruktionen, sowohl im Einstellungsmodell als auch im Begriff der geltenden Ordnung, systematisch verankert ist, ermöglicht es, den Kern der Sache nunmehr besser und genauer zu erfassen. Er ist das entscheidende begriffliche Mittel für die Abgrenzung des Konzepts der Herreneinstellung von seinem Gegenbegriff, dem Begriff der Werkeinstellung.

46 Wirtschaft und Gesellschaft I, Tübingen ^{5}1976, S. 16.
47 Ebd.
48 Ebd.

Bei der ersten ungefähren Erläuterung des Begriffs der Herreneinstellung in groben Umrissen ist zunächst nur gesagt worden, daß John Meier durch die verwendeten bildlichen Vergleiche – durch die Metapher der Herrenstellung, des Herrenverhältnisses oder des Autoritären gegenüber dem Lied – in der Subjekt-Objekt-Beziehung eine bestimmte Einseitigkeit zum Ausdruck bringt, und zwar den absoluten Vorrang des musikalisch handelnden Subjekts vor dem Objekt, die »unbedingt autoritäre und herrschende Stellung«[49] des Subjekts gegenüber Worten und Melodie. Was bei dieser mit Absicht äußerst ungenauen ersten Erläuterung unerwähnt bleiben mußte, ist die Tatsache, daß John Meier außer den genannten Begriffsmerkmalen noch eine weitere abstrakte und in ihrer umfassenden Bedeutung sehr komplexe Kategorie verwendet: das »geistige Privateigentum«[50]. Erst sie bezeichnet genauer das, was im Begriff der Herreneinstellung negiert ist. Vom Problem abgetrennt wird mit der Negation dieser Kategorie ein Handeln, das sich an bestimmten *geistigen Rechten* von Werk und Autor orientiert, an dessen »individuellen Anrechten«, »Privatrechten« oder »Individualrechten«, wie John Meier diesen Sachverhalt auch nennt. Das Volk kennt eine solche Orientierung an Werk und Autor nicht. »Es achtet keinerlei Privat*rechte*, es fühlt sich als Herr über das Lied, wenn es von ihm als Volkslied acceptirt wird«[51]. Die Einseitigkeit der S-O-Beziehung, die John Meier mit dem Konzept der Herreneinstellung begrifflich zu fassen sucht, liegt in der Tat primär in der Verneinung dieses sonst noch nicht näher bestimmten *Rechts-* oder *Eigentums*verhältnisses, in der »Verneinung jedes individuellen *Rechtes* an dem in den Volksmund gedrungenen Produkt des einzelnen«, in der »durchaus autoritären Stellung des Volkes gegenüber Worten und Melodie«[52], bzw. in der »Behandlung als unumschränktes Eigentum seitens des Volkes«[53]. Außer diesem – äußerlich der juristischen Sprache entlehnten – Begriffsmerkmal, der Negation bestimmter geistiger *Rechte*, ist für John Meier eine schärfere begriffliche Bestimmung zunächst noch nicht notwendig. »Nothwendig ist nur die Herrenstellung des Volkes, die Verneinung von Individual*rechten* des Verfassers an dem Liede«[54].

Mit der Negation der geistigen Rechte des Autors an seinem Werk und den übrigen diesen Sachverhalt umschreibenden Metaphern hat John Meier das Spezifische des Begriffs der Herreneinstellung, seine Bedeutung und seine theoretische Substanz anzugeben versucht. Worin aber besteht dieses »geistige Privateigenthum« des Autors an seinem Werk? Worauf ist dieser *geistige* (und nicht etwa nur: »juristische«) *Rechtsbegriff* gegründet, dessen Nicht-Gelten für bestimmte Kreise (das Volk) John Meier programmatisch zum grundlegenden Begriffskriterium erhebt? Auch könnte fraglich erscheinen, ob mit den nur bildhaften Vergleichen und einer im Prinzip nur negativen begrifflichen Erfassung des gemeinten Handlungstypus der theoretische Anspruch eines analytischen Grundbegriffs erfüllt werden kann.

Dennoch ist mit den wenigen definitorischen Anhaltspunkten und vor allem mit der Kategorie der *geistigen Rechte* von Werk und Autor ein größerer theoretischer Zusammenhang angedeutet, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Denn in der angedeuteten Bedeutung des Begriffs »Herreneinstellung« ist nichts Geringeres gedacht und zum Begriff erhoben als die Umkehrung oder genauer: die Negation jenes uralten, in den musikalisch gebildeten Kreisen europäisch-

49 Kunstlieder im Volksmunde, a. a. O., S. I.
50 A. a. O., S. II
51 Ebd.; Hervorh. v. mir.
52 Kunstlied und Volkslied in Deutschland, a. a. O., S. 14
53 A. a. O., S. 59.
54 Kunstlieder im Volksmunde, a. a. O., S. II. Auch Ludwig Uhland faßt die individuelle Prägung eines Liedes schon unter dem im Prinzip viel bedeutenden, allerdings auch vieldeutigen Begriff der »Anrechte des Einzelnen« (Abhandlung über die deutschen Volkslieder, in: Schriften III, 1845, S. 11) zusammen.

abendländischer Kultur und Gesellschaft als Idee durchgehend geltenden Wertkonzepts, das seit Beginn der Neuzeit, seit etwa dem 15. Jahrhundert bis heute seinen genauen philosophischen, ästhetischen und kompositorischen Ausdruck im *Werkbegriff* gefunden hat[55]. Und diesem Begriff müssen wir uns im folgenden nun zuwenden. Denn die Tatsache, daß John Meier die begriffliche Bestimmung der Herreneinstellung formal nur als Negation vorgenommen hat und es auch dabei beließ, hat zur Folge, daß wir bei der weiteren Begriffserklärung zunächst auf diesen Gegenbegriff angewiesen sind. Von diesem bleibt der Begriff der Herreneinstellung bis hierhin insofern abhängig, als er – als seine Negation und gleichsam durch sie hindurch – zunächst noch von dessen begrifflicher Klarheit zehren muß. Daher ist, obwohl es vom direkten Weg der Darstellung scheinbar abführt, im folgenden nun vorzutragen, was hier – in der gebotenen Kürze – zum Werkbegriff zu sagen ist, um eine klare Vorstellung davon zu geben, wie genau diesem älteren, in Jahrhunderten *gewachsenen* Begriff das neue wissenschaftlich *konstruierte* Konzept der Herreneinstellung entspricht als seine Negation.

Es muß als eine wissenschaftliche Entwicklung von weittragender Bedeutung angesehen werden, wenn heute auch der Werkbegriff auf dem Abstraktionsniveau des Einstellungsmodells diskutiert wird. Wie der Volksliedbegriff (durch den Begriff der Herreneinstellung) wird dadurch auch sein Gegenbegriff, der Werkbegriff, gedanklich in die Subjekt-Objekt-Dimension hineingestellt und begrifflich als »Einstellung auf ›Opus‹« (Zofia Lissa, Hans H. Eggebrecht) gefaßt[56]. Auch hier wiederum wird als das charakteristische Merkmal des gedachten Einstellungstypus eine bestimmte Einseitigkeit im S-O-Verhältnis angegeben, hier freilich nicht der Vorrang des Subjekts, sondern der des Werks. Dieser Einstellungstypus, »die Einstellung auf Opus im Sinne des Wertevorrangs der Werkmusik«[57], soll hier im Gegensatz zur Herreneinstellung »Werkeinstellung« genannt werden. Der Begriff erklärt ein musikalisches Handeln, dessen gewollte, »gelten sollende« Ordnung nicht durch das handelnde Subjekt selbst maßgeblich bestimmt wird (in welchem Sinne, das sei, wie gesagt, hier vorerst noch dahingestellt), sondern das Werk »als die zentrale Kategorie der musikalischen Produktion, Reproduktion und Rezeption«[58]. In dieser Rolle als handlungsleitende Kategorie, als Wort für die Einstellung des Subjekts auf die durch die Jahrhunderte allmählich sich wandelnden Werkideen, findet sich der Werkbegriff im musikalischen Schrifttum aller Zeiten und durch-

55 »Als zentrale Kategorie des musikalischen Denkens und Tuns haben Begriff und Sache des Musikwerks ihre unmittelbare Vorgeschichte im Mittelalter, und in seiner essentiellen Kennzeichnung entstand dann der musikalische Werkbegriff in humanistischer Übernahme und Modifikation spätantiker Aussagen speziell über das literarische (rhetorische) Opus. Nach Sache und Begriff ist das musikalische ›Werk‹ eine Spätverwirklichung des europäischen Werkbegriffs von Kunst« (Hans H. Eggebrecht, Musikalisches Denken, Wilhelmshaven 1977, S. 223 f.).

56 Zofia Lissa, Über das Wesen des Musikwerkes, Die Musikforschung 21, 1968. Begriffslogisch ähnlich, wenngleich nicht mit denselben Bezeichnungen, arbeitet Carl Dahlhaus. Um die gedanklichen Konstrukte, die hier »Einstellungen« oder »geltende Ordnungen« genannt sind, jene »Grundvorstellungen, von denen die musikalische Wahrnehmung und das musikalische Denken gelenkt werden« (Die Idee der absoluten Musik, München 1978, S. 7 f.) begrifflich zu bezeichnen, wählt Carl Dahlhaus das Wort »Paradigma«.
»Paradigmen aber, Grundvorstellungen, von denen die musikalische Wahrnehmung und das musikalische Denken gelenkt werden, bilden eines der zentralen Themen einer [erfahrungswissenschaftlichen] Musikästhetik, die sich nicht ins Spekulative verliert, sondern ein Stück Aufklärung über Voraussetzungen darstellt, die unauffällig und wenig beachtet hinter alltäglichen musikalischen Gewohnheiten stehen« (ebd.).

57 Hans Heinrich Eggebrecht, Opusmusik, in: ders., Musikalisches Denken, Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik, Wilhelmshaven 1977, S. 220.

58 A. a. O., S. 240.

zieht als Leitgedanke und Prinzip die Geschichte der europäischen Musik seit ihren Anfängen[59]. Sein Charakter als Gegenbegriff zum Begriff der Herreneinstellung ist leicht faßlich durch das Einstellungsmodell und anhand der drei oben gewählten Teilfaktoren zu beschreiben:

a) Der Werkbegriff schließt stets eine Art musikalischen *Wissens* ein, das auf der Rationalität bewußt geformter musikalischer, das heißt auf Musik bezogener Begriffe beruht. Es ist ein aufgrund von Tradition erlerntes und wieder gelehrtes, durch und durch dogmatisches Wissen (wenn wir von den schon frühen Spuren des erfahrungswissenschaftlich kontrollierten Wissens im neuzeitlichen Sinn einmal absehen) und findet seinen schriftlichen Niederschlag unter anderem in der jeweils zeitgenössischen Musik*lehre* (in der »Musik*theorie*«, wie die Musiker nach dem mittelalterlichen, heute freilich weithin Verwirrung stiftenden Sprachgebrauch auch gern sagen[60]) im Sinne der *ars*, später der verschiedenen Kompositionslehren und, seit Mitte des 18. Jahrhunderts, der verschiedenen Ästhetiken.

b) Mit den verschiedenen Arten musikalischer Rationalität aufs engste verbunden ist – innerhalb der je verschiedenen Traditionen – immer ein je verschiedener Komplex von *Werten*, Sinngebungsmustern und Formen allgemeiner Weltdeutung, jene Art des meist nicht-musikalischen Gehalts von Musik, die, wie Hans Heinrich Eggebrecht erläutert, »für die europäische Musik bezeichnend ist: das geistig [jeweils] Bedeutsame«[61]. Bestimmte musikalische Handlungsabläufe werden als vorbildlich, bedeutsam oder verbindlich, als gelten *sollend* hingestellt. Das geistig Bedeutsame sowie das Prestige der Vorbildlichkeit, mit dem die Musiklehren die jeweils gewählte musikalische Rationalität ausstatten, ist der Ausdruck ihres Wert- und Geltungsanspruchs und das wichtigste Begriffsmerkmal für ihren Charakter als gewollte, gelten *sollende* Ordnung. Ihr Wissen (die je besondere Form ihrer Rationalität) und ihre Werte *sollen* für andere, oft (und nicht: immer) für möglichst viele, sinnhafter Richtpunkt des Handelns sein und dadurch *gelten*. Durch schriftliche Überlieferung haben verschiedene Musiklehren, als je verschiedene Ordnungen von Wissen und Werten, im Laufe der Geschichte oft Gruppen und Generationen überdauernde tatsächliche *Geltung* erlangt und darin einen gewissen universalistischen Zug gewonnen.

c) Die Handlungstendenz – als dritter Teilfaktor des Einstellungsmodells – ist zu denken als Komplex allgemeiner handlungsbezogener Leitsätze, die aus dem Wissens- und Wertzusammenhang unmittelbar hervorgehen. Und so liegt in dem bereits angedeuteten Geltungsanspruch musikalischer Ordnungen auch schon ihre erste und wichtigste »Maxime«. Diesem Anspruch,

59 Hans Heinrich Eggebrecht zeigt dies für die Zeit vom sechsten bis zum sechzehnten Jahrhundert und bezieht sich ausschließlich auf Musik*lehren* im engeren Sinne (auf Boethius, die Musica enchiriadis, Tinctoris und Listenius). Carl Dahlhaus erläutert demgegenüber den *klassisch-romantischen* Typus des Werkbegriffs und geht auch auf anderweitige literarische Quellen über Musik zurück. Ganz ebenso wie spezielle Musik*lehren* kann natürlich auch diese allgemeine Literatur über Musik sowohl Folge als auch in der Tat: mögliche Ursache für die soziale *Geltung* bestimmter musikalisch-rationaler Ordnungen sein. »Die Literatur über Musik ist kein bloßer Reflex dessen, was in der musikalischen Praxis der Komposition, Interpretation und Rezeption geschieht, sondern gehört in einem gewissen Sinne [und unter gewissen Bedingungen] zu den konstitutiven Momenten der Musik selbst. Denn sofern sich Musik nicht in dem akustischen Substrat erschöpft, das ihr zugrundeliegt, sondern erst durch kategoriale Formung des Wahrgenommenen [im S-O-Verhältnis] entsteht, greift eine Änderung des Kategoriensystems der Rezeption unmittelbar in den Bestand der Sache selbst ein« (a. a. O., S. 66 f.)

60 Hans H. Eggebrecht verwendet den Begriff »Theorie« teils auch noch im Hegelschen Sinne.

61 A. a. O., S. 233.
Dieser Gehalt ist zwar subjektiv stets auf Musik bezogen, also »musikalisch«, besteht aber objektiv keineswegs nur aus musikalischen Vorstellungen und Begriffen; exemplarische Beispiele hierzu siehe Hans H. Eggebrecht, Versuch über die Wiener Klassik, Wiesbaden 1972, S. 2 ff.

oft auch als »Recht« des Werks oder des Autors gedacht (John Meier: »Individual*recht*«), *soll* der einzelne gerecht werden.

Die allgemeinen Leitsätze musikalischer Ordnungen wollen jedoch noch in verschiedene andere Richtungen hin wirken: einerseits (formal als Regeln der Komposition oder Darbietung) auf das Handeln der Musiker, andererseits auf deren sozialen Status. Letzteres gewinnt in Zusammenhang mit unserem Problem eine gewisse Bedeutung; denn die hermetischen Geltungsgrenzen der Werkeinstellung seit Beginn der artifiziellen Mehrstimmigkeit in Europa sind in der Tat immer und ganz ausschließlich die Kreise der (musikalisch) Gebildeten[62]. In dieser Eigenschaft der »Maximen« oder der Handlungstendenz treten uns die sozialen Grenzen zum Geltungsbereich des Gegenbegriffs, der Herreneinstellung, in ihren allgemeinsten Konturen und in ihrem allgemeinsten Charakter umrißhaft vor Augen[63].

Entscheidend wichtig für unseren Zusammenhang ist die unter b) und c) genannte Tatsache, daß die je verschiedenen Werkbegriffe (»Einstellungen auf Opus«) mit den je verschiedenen Formen ihrer musikalischen Rationalität immer auch den für Werte ganz unvermeidlichen *Geltungs*anspruch verbinden, der im Normalfall den Charakter *ausschließlicher* Geltung anzunehmen pflegt und dann als *Recht* auf Geltung auftritt. Wir können durch die Geschichte zurückgehen bis auf die Musiklehre des Boethius »De Institutione Musica« (um 500), ohne daß irgendwo diese aus dem »Herrschaftscharakter« dogmatischer Lehre resultierende »Maxime« fehlt. Auch hier findet sich bereits eine Variante jenes *Rechts*gedankens, genauer: jenes *Rechtsanspruchs*, dessen Nicht-Gelten für ein bestimmtes Handeln John Meier in den Begriff der Herreneinstellung (und damit: in unser Bewußtsein) gehoben hat. Boethius stellt denjenigen, der die *geltende Ordnung* der Musiklehre, ihre *ratio*, erfaßt und daran sich sinnhaft *orientiert*, hoch über jeden anderen, für dessen musikalisches Handeln *diese* Sinnorientierung nicht *gilt* und der folglich – nach John Meier – im Sinne der Herreneinstellung handelt. Bei dieser Statuszuschreibung spricht Boethius, wie Hans H. Eggebrecht zeigt, »in Metaphern, die den *Herrschaftscharakter* der Theorie [genauer: der Lehre] umschreiben: ratio vero quasi domina imperat; ratio sancit, ad rectum deducat; vero quanta sit gloria meritumque rationis...«[64]. Indes ist dies nur ein besonders frühes Muster für jenen Geltungsanspruch, der, weil er typisches Merkmal eines jeden Werturteils ist, grundsätzlich von jeder Musiklehre erhoben wurde und erhoben wird und der in Extremfällen *naturrechtlich* begründet, wie zuletzt bei Th. W. Adorno, als *Rechts*anspruch von Werk und Autor oft für weite Kreise tatsächliche *Geltung* erlangte. So ist der Rechtsanspruch, der in dem erwähnten Beispiel von Boethius erhoben wird, ein grundlegendes Merkmal der europäischen Musik *als Kunst*. Diesen Sachverhalt hat zuletzt Hans H. Eggebrecht besonders hervorgehoben: »Während hier – aus antiker Tradition – Musik als Erklingendes, als Praxis [als musikalisches Handeln oder *actio*], so expliziert ist, daß die Theorie [genauer und weniger mißverständlich: die *Lehre*], die Ratio, ihr ›gleichsam als Herrin befiehlt‹, ist

62 Diesen Sachverhalt hebt Hans H. Eggebrecht am Beispiel verschiedener Musiklehren hervor. Wie schon in karolingischer Zeit (Boethius), so artikuliert sich rund tausend Jahre später zum Beispiel auch »bei Tictoris [1477], fundamental und unreflektiert zugleich, der Klassencharakter der Werkmusik, ihre Einschränkung auf den selektierten Bereich einer elitären Schicht« (a. a. O., S. 227).
»Die Opusmusik, deren neuzeitlichen Ansatz Tinctoris erfaßt, ist nicht nur in ihrer Intention die Kunst einer Oberschicht der Gesellschaft, einer Bildungsklasse, sie ist es auch in ihrem Prinzip« (a. a. O., S. 228).

63 »Zwischen dem Theoriecharakter der europäischen [Kunst-] Musik [ihrem dogmatischen Charakter als *Lehre*], dem geistig Bedeutsamen ihres Gehalts, ihrer elitären Geltung und autoritären Wirkung und ihrer seit dem 15. Jahrhundert faßbaren Identifizierung mit Opusmusik besteht ein kausal unlösbarer und genetisch irreversibler Zusammenhang« (a. a. O., S. 236).

64 A. a. O., S. 231, Hervorh. v. mir.

zugleich der Grundcharakter der abendländischen [Kunst-] Musik angesprochen, einschließlich ihrer Tendenz zum ›Werk‹: die Ratio ist das Gesetz, nach dem sie angetreten ist; sie ist artifiziell im Sinne der Ars, die es mit der Speculatio rationis zu tun hat; diese macht die musikalische Materialität geistfähig, geeignet, als bedeutungsvoll, sinnhaltig, Bekundung des Geistes [im Sinne seiner je verschiedenen Werturteile] konkretisiert zu werden. Daher ist die abendländische [Kunst-] Musik grundsätzlich der Wissenschaft [gemeint ist natürlich wiederum: der dogmatischen Wissenschaft, der *Lehre*] und Philosophie benachbart und *in ihrem Typus als Kunst* grundsätzlich selektiv und elitär, standes- oder bildungsgebunden«[65]. Durch ein begriffliches Erfassen dieser Musik *in ihrem Typus als Kunst* tritt uns in Umrissen der Gegenbegriff zum Konzept der *Herreneinstellung* entgegen. Ebensowenig aber wie der relativ junge romantische Begriff des Volkslieds das historisch unbegrenzbare, im Prinzip uralte, mit dem Wort Herreneinstellung benannte Problem in seiner eigentlichen Dimension zu bezeichnen vermöchte, so wenig könnte auch der Begriff des Kunstlieds, eine Begriffsschöpfung des 19. Jahrhunderts, in seinem ursprünglichen Sinn den Bedeutungshorizont der Werkeinstellung erfassen, der im Sinne jener durch Zeiten und Räume geltenden »Einstellung auf Opus« mehr das Problem als ganzes umgreift. Dennoch wird ihm gelegentlich, auch von John Meier, dieser weitere begrifflich-systematische Sinn zugeordnet[66]. Freilich sind hier, im Zusammenhang der Volksmusikfragen, keine Aussagen zum Lied innerhalb des kunsttypischen Wertdenkens zu machen, außer der, daß es alle Eigenschaften besitzt, welche für Dinge typisch sind, die auf Einstellungen oder geltende Ordnungen zurückgehen. Und John Meier berührt diesen Problemkreis auch nur, insofern dieser sich durch eine Art Eigentumsfrage *darstellen* läßt. Er spricht in bezug auf diese Dinge nur von »individuellen Anrechten«[67] des Dichters oder Komponisten an seinem Werk oder von »Individualrechten«[68], oft auch nur andeutend und in einem sehr äußerlichen Sinne. Gleichwohl ist der Gedanke des individuellen Anrechts des Schöpfers an seinem Werk im Rahmen unserer Volksmusikfragen ohne Zweifel eine naheliegende und geschickte Reduktion des gewaltigen Problems der in der Geschichte der europäisch-abendländischen Musik mehrfach sich wandelnden Werkeinstellungen.

Durch das begriffliche Erfassen des musikalischen Handelns *in seinem Typus als Kunst* gewinnt nun aber auch die volksmusiktypische Art musikalischen Handelns, deren Typus sich von jener anderen Art vorerst nur durch deren Negation abzeichnet, in groben Zügen gewisse Konturen als wissenschaftliches Problem. Ein musikalisches Handeln nach Art der Herreneinstellung respektiert nicht jene *Ordnungen* oder, wie manche sagen, »Rechte«, die für Werk und Autor tatsächliche Geltung besitzen. »Es achtet keinerlei Privatrechte, es fühlt sich als Herr über das Lied«[69]. Die Mißachtung jener Rechte des Verfassers am Liede sowohl in rein äußerlicher (»juristischer«) Hinsicht als auch und vor allem hinsichtlich des geistigen Anspruchs von Werk und Autor, hinsichtlich ihres »Rechts«, *verstanden* zu werden in dem von ihrer Seite her

65 Ebd.; Hervorh. v. mir.

66 Der Rechtsgedanke bei John Meier ist weniger am Recht des »Werks« als am Recht der Persönlichkeit festgemacht. Bei ihm ist es vor allem das Recht des Komponisten oder des Dichters, das durch die Herreneinstellung ignoriert wird. In einem engeren und musikalisch konkreteren Sinne sind es aber in gleicher Weise die *Werke* (Lieder und Instrumentalstücke), die – durch das Recht geistiger Urheberschaft an den Namen des Komponisten gebunden als dessen »Repräsentant« – durch die Jahrhunderte gewisse Rechte genießen (vgl. hierzu die zitierten Arbeiten von Hans Heinrich Eggebrecht und Zofia Lissa). Letztlich ist der Sinn des *Werkes* jene »Ordnung«, die durch die Herreneinstellung desavouiert wird und durch sie keine *Geltung* erlangt. John Meier selbst freilich begnügt sich oft damit, an die rein äußerliche Tatsache der Veränderung der Lieder zu erinnern, als dem einfachsten und sinnfälligsten *empirischen* Bezugspunkt des an sich *theoretischen* Begriffs, dessen *erklärenden* Sinn damals freilich kaum jemand zu erfassen vermochte (vgl. hierzu unten S. 43ff., S. 49f. und S. 173, Anm. 105).

68 A. a. O., S. 17.

69 Kunstlieder im Volksmunde, a. a. O., S. II.

intendierten Sinn, ist das eigentliche Begriffsmerkmal[70]. Freilich enthält der Begriff der Herreneinstellung bis hierhin noch keine Angaben darüber, welche Zwecke es sind, die der einzelne mit dem Lied verfolgt, was denn, um im Bild zu bleiben, der Herr nun will mit seinen Liedern und seiner Musik, wenn es nicht das Werk und dessen »Ordnung« ist, um die es ihm geht. John Meier selbst gibt, außer einem Hinweis auf die allgemeine Überzeugung von der Zweckgebundenheit des Liedes, auf diese Frage noch keine Antwort. Das Lied habe irgend eine bestimmte Aufgabe in irgendwelchen Gruppen: »... *irgendwie* liegt ihm, sofern es angestimmt wird, die Erfüllung *einer bestimmten Aufgabe* ob, wobei sich dies zumeist im Kreise *irgendwelcher* volkhaften Gemeinschaft abspielt«[71]. Diese Zusammenhänge aber werden begrifflich-theoretisch erst von der nachfolgenden Generation aufgegriffen und weiterführend durchdacht.

70 Mit Absicht wird bis hierhin der *Sinn* eines Werks (Lied, Musikstück) begrifflich noch nicht weiter differenziert und nur als Sinn*komplex* angesprochen. Damit ist allerdings nicht gesagt, daß das musikalische Werk nicht immer auch sehr verschiedene Sinnorientierungen in sich vereinigte. Deswegen sei hier bereits an den sehr viel enger gefaßten Begriff des spezifisch musikalischen Sinns erinnert: an den Begriff der musikalischen Rationalität Max Webers. *Musikalische*, d. h. auf *Musik* bezogene Rationalität beginnt überall da, wo bewußt geformte, auf Musik bezogene Begriffe und Regeln gebildet werden (solche Begriffe und Regeln werden, wie oben bereits angedeutet, in den verschiedenen Lehren zu komplexen, je verschiedenen musikalisch-rationalen Ordnungen zusammengefügt). Durch sie hindurch, durch eine sinnhafte Orientierung daran, kann musikalisches Handeln u. a. eine spezifisch *musikalische*, d. h. auf *Musik* bezogene (und nicht nur global ästhetische, auf die *aisthesis* des gesamten Werks bezogene) Rationalität gewinnen. Und erst damit, mit dieser besonderen Form der Rationalität in der sonst unbegrenzten Zahl möglicher Rationalisierungsformen erhält Musik eine *auf sich selbst* gerichtete »musikalische« Form der Rationalisierung, eine – für Musik – eigentümliche oder, wie Max Weber sagt, ihre »eigentliche« Rationalisierung. (Jede »substantielle«, »essentialistische« Bedeutung der Vokabel »eigentlich«, wie sie sonst gelegentlich begegnet, bleibt hier natürlich ausgeschlossen.)
Die Rationalität einer musikalischen Ordnung aber ist objektiv keineswegs immer *musikalisch*, keineswegs immer also auf *Musik* bezogen. Oft ist sie vielmehr auf »bestimmte Aufgaben« (John Meier), »praktische Zwecke« (Max Weber) und ähnliches gerichtet und dadurch von einer *musikalisch* (und ebenso einer ästhetisch) rationalisierten Sinnorientierung unterschieden. Max Weber: »Wir haben uns hier der soziologischen Tatsachen zu erinnern, daß die primitive Musik [Handeln im Sinne der Herreneinstellung] zu erheblichem Teil auf sehr früher Entwicklungsstufe [und nicht *nur* da] dem rein *ästhetischen* Genießen entrückt und *praktischen* Zwecken unterstellt wurde. Zunächst vor allem magischen [Zwecken]... Mit der Entwicklung der Musik zu einer ständischen – sei es priesterlichen, sei es aoidischen [sangeskundigen, strukturell ausdifferenzierten] – ›Kunst‹: dem Hinausgreifen über den rein *praktisch* abgezweckten Gebrauch traditioneller Tonformeln, also dem Erwachen rein *ästhetischer* Bedürfnisse [als Werkeinstellung] beginnt regelmäßig ihre eigentliche [d. h. *auf sich selbst* gerichtete, *musikalische*] Rationalisierung« (Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, München 1921, S. 30 f.).

71 John Meier, Erich Seemann, Lesebuch I, Berlin 1937, S. V; Hervorh. v. mir.

C. *Die Methode bei John Meier*

Oft steht an dem Wendepunkt des Weges, wo eine alte dogmatische Lehre sich von ihren philosophisch-spekulativen Anfängen löst und zu einer Disziplin im Sinne moderner Erfahrungswissenschaft sich wandelt, ein Grundbegriff von größter Dimension und Fassungskraft, der diese Wissenschaft in ihrer Geburtsstunde vor die grundsätzlichste Aufgabe stellt, die sie je zu lösen haben wird. Max Weber gab der Soziologie eine solche Aufgabe mit der Frage nach dem Sinnzusammenhang sozialen Handelns. Und es scheint, daß John Meier mit dem Entwurf der Einstellungskategorie die Volksliedforschung vor eine ähnlich grundsätzliche Aufgabe stellte. Zweifellos war ihm bewußt, daß die romantische Volksliedforschung mit ihren traditionellen Zielangaben damals in jeder Beziehung am Ende war und die künftige Forschung dringend der Basis eines neueren, empirisch-analytischen Wissenschaftskonzepts bedurfte. John Meier sah sich damit vor die Aufgabe gestellt, »nach langer Zeit einmal von neuem energisch die Frage nach dem Bedeutungsinhalt des Begriffes ›Volkslied‹ aufzuwerfen, eine Abgrenzung zu versuchen und vor allem zu betonen, daß die bisher vorliegenden Lösungen höheren Anforderungen nicht genügten, um dadurch zu verhindern, daß später das ganze Gebäude der wissenschaftlichen Anschauungen über diesen Gegenstand infolge mangelhafter Fundierung zusammenstürzte«[72].

Mit den handlungstheoretischen Kategorien der Verbreitung und der Herreneinstellung aber hatte er nun eine gegenüber dem 19. Jahrhundert umwälzend neue und weit seiner Zeit vorausdeutende Problembestimmung gegeben. Wohl mochte er die Zukunft und den Keim zu weiterer Entwicklung in seinen Begriffen insgeheim geahnt oder gar erkannt haben. Doch war er weit davon entfernt zu glauben, daß mit dem begrifflichen Entwurf das meiste und das Mühevollste auf dem Weg zu einem methodisch kontrollierten Wissen auch bereits geleistet und man des angedeuteten Problems nun auch schon habhaft sei (ähnlich etwa, wie es die essentialistische Wissenschaft vorgibt mit der Erläuterung des Wesens einer Sache oder ihrer Idee). Im Gegenteil: Durch das begriffliche Erfassen des Problems mit Hilfe sozialwissenschaftlicher Kategorien kamen Schwierigkeiten auf die Forschung zu, die eher vielseitiger und gewaltiger waren als alles, was von ihr vordem gefordert war.

Denn mit der Problembestimmung ist zunächst noch nicht viel mehr erreicht als die Andeutung eines musikalischen Vorgangs, der unendlich häufig ist, flüchtig und scheinbar ungreifbar mit den damals verfügbaren wissenschaftlichen Begriffsinstrumenten. Damit ist ein bestimmter Wirklichkeitsbereich als das Problem zunächst nur erst benannt. Die intensiv und extensiv unendliche Vielfalt der Realität aber besteht nun innerhalb des ausgewählten Wirklichkeitssegments durchaus noch ungemindert fort. Denn jeder einzelne musikalische Handlungsvorgang kann auch innerhalb der gegebenen Definition noch von den verschiedensten Seiten her und sodann darüber hinaus noch unter den verschiedensten Gesichtspunkten betrachtet werden. So ist die Zahl der möglichen Aspekte trotz der gewählten Problemabgrenzung im Prinzip auch weiterhin noch unbegrenzt.

Um zu dem bezeichneten Wirklichkeitsbereich in einer wissenschaftlich kontrollierten Weise vorzudringen, muß der Forscher also erneut, ähnlich wie auch schon zuvor bei der Problemab-

72 Volksliedstudien, a. a. O., S. VII.

grenzung, einen »Gesichtspunkt« angeben, unter welchem er die Sache betrachten will, konkret: er muß eine bestimmte Fragestellung an den ausgewählten Wirklichkeitsbereich herantragen, die eben den Aspekt enthält, unter welchem die Realität ihm problematisch, d. h. erklärungsbedürftig, erscheint. John Meier, von Hause aus Philologe und wohl auch aufgrund einer persönlichen Neigung, wählt aus der großen Zahl der möglichen Aspekte vor allem die Frage nach dem historischen Zusammenhang, die Frage nach Ursprung, Entwicklung und Verbreitung der Lieder über Raum und Zeit. Aber selbst wenn ein bestimmtes Erkenntnisinteresse – wie in diesem Fall – vorgegeben ist, ist damit noch kein bestimmter *Weg* logisch zwingend verbunden, auf dem der Forscher sich der Sache anzunähern hätte. Auch also die Wahl der Methode ist, jeweils in gewissen Grenzen, noch reine Zweckmäßigkeitsfrage. John Meier sieht diese Schwierigkeit der Methodenwahl recht genau vor sich. Wenn eine historische Untersuchung überhaupt beginnen soll, so bedarf sie vor allem eines festen Ansatzpunktes, von wo aus die fraglichen dynamischen Erscheinungen beobachtet, beschrieben, gleichsam gemessen werden können. Es ist der Punkt ausfindig zu machen, der geeignet wäre, in dem unaufhörlich gleitenden Fluß der Verbreitung und Veränderung, im raschen Wandel der Stile, Moden und Epochen methodisch einen formal faßbaren Anfang zu setzen, eine erste identifizierbare forschungsgerechte Einheit. Wie allgemein in einer jeden Wissenschaft mit analytischem Erkenntnisinteresse, so macht sich eben auch im Bereich der Volksliedforschung immer wieder »die hindernde und lähmende Beobachtung geltend, daß wir keinen Ausgangspunkt für die Untersuchung gewinnen können ... und dadurch werden alle Untersuchungen feinerer Art und schließlich alle Untersuchungen überhaupt unmöglich«[73].

Den methodologisch notwendig festen Ausgangspunkt für die Untersuchung gewinnt John Meier durch den Begriff der »organischen« Eigenschaft. Dieser Begriff bezeichnet die elementare Eigenschaft des Liedes als *Ergon* oder Artefakt, als Werkzeug *(organum)* sprachlich-musikalischer Mitteilung. Mit dem Begriff der organischen Eigenschaft eines Liedes ist gleichsam sein noch unentwickeltes »zweidimensionales« Dasein als Werk eines Verfassers angegeben, der Ausgangspunkt also einer möglichen sozialen Entfaltung, bevor der Weg seiner Verbreitung (Volkläufigkeit) durch das musikalische Handeln der *anderen* beginnt[74].

In bezug auf die organische Eigenschaft des Liedes nimmt John Meier (entsprechend einer älteren, von Ludwig Uhland und anderen begründeten Denktradition) an: Jedes Lied geht bei seiner Entstehung auf ein Individuum als seinen Verfasser zurück, mit anderen Worten: Bei seiner Entstehung ist jedes Lied, wie John Meier sagt, »Individuallied«.

Für uns heute ist bei dieser Grundannahme weniger wichtig, daß John Meier damit seinen wissenschaftlichen Ansatz gegenüber den Annahmen der Romantiker (von Herder bis Josef Pommer) abgrenzt[75], die allgemein zu dem Glauben neigten, daß Lieder auch wohl anders, im

73 Kunstlied und Volkslied in Deutschland, a. a. O., S. 18.

74 Auffällig ist, daß der Begriff des Organischen bei John Meier nicht im Sinne Herders und Goethes verwendet ist, wo ihm ebenfalls eine ganz prinzipielle geschichts- bzw. kunstphilosophische Bedeutung zukommt. John Meier selbst geht, wie es scheint, eher auf die Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts zurück. Während Sprache traditionell zumeist als statische Kategorie, »als werkzeug [organum] der verständigung und mittheilung« (Grimm, Deutsches Wörterbuch VII/2, S. 1338) aufgefaßt wird, unterscheidet Wilhelm von Humboldt genauer zwischen Werk (Ergon) und Tätigkeit (Energeia). Hier ist Sprache, ganz im Sinne jener Lieddefinition als *nomen actionis*, von der auch John Meier ausgeht, als Tätigkeit aufgefaßt: »Sie selbst ist kein Werk (Ergon), sondern eine Tätigkeit (Energeia)« (zit. n. Carl Dahlhaus, a. a. O., S. 113).

75 »Dieser organische Unterschied der Entstehung ist der Keim des Herderschen Volksliedbegriffes« (Erwin Kircher, Volkslied und Volkspoesie in der Sturm- und Drangzeit, in: Zeitschrift für deutsche Wortforschung 4, 1903, S. 17). Danach entsteht ein Volkslied (als Werk), anders als ein Kunstlied, durch den im Verborgenen schaffenden, organisch sich entfaltenden geheimnisvollen Stilwillen der Natur oder der Volksseele.

Schoße des Volkes, gedacht als mythische Entität, »gewachsen« (Herder) sein könnten, wenngleich darüber, wie das zugegangen, auch der Schleier des Geheimnisses liege, »an das man glauben soll«[76]. Bedeutsam für uns heute ist vielmehr nur die Methode, mit welcher hier für die empirisch-analytische Beobachtung ein Anfang gesetzt wird. Denn der Satz ›Bei ihrer Entstehung sind alle Lieder Individuallieder‹ gilt systematisch ohne Einschränkung (d. h. für »Volkslieder« und »Kunstlieder«)[77]. In ihrer organischen Eigenschaft, in der Tatsache also, daß sie bei ihrer Entstehung auf einen Verfasser zurückgehen, wie kunstlos oder kunstvoll, traditionell oder original ihr Sinn auch immer sei, darin sind alle Lieder gleich. Er selbst jedenfalls, so John Meier, habe »keinen organischen Unterschied zwischen Volkslied und Kunstlied gefunden«[78]. Nicht in ihrer Eigenschaft als Ergon, »nicht organisch sind Volkspoesie und Kunstpoesie [bzw. Volkslied und Kunstlied] verschieden, sie entstammen der gleichen Zelle, in alter Zeit, wie heute noch«[79]. Erst wenn die weitere Entwicklung diese Zelle der Entstehung sprengt, die Lieder also über ihre Eigenschaft als Werk hinaus zu musikalischem Handeln werden, erst bei ihrer Transformation zum Objekt sinnhaft je verschieden orientierten Handelns werden sie verschieden, »nur in der Weiterentwicklung ist eine Differenzierung eingetreten«[80]: Im Vollzug musikalischen Handelns wird ein Lied aufgrund der unterschiedlichen Einstellungen, auf die es stößt, entweder – bei Herreneinstellung – Volkslied, oder aber es bleibt – bei Werkeinstellung – das, was es auch bei seiner Entstehung ganz grundsätzlich immer ist, eine musikalisch-literarische Aussage in dem von seinem Verfasser gemeinten und vom musikalisch Handelnden vermeintlich oder wirklich verstandenen Sinn. So ist die äußere Stildifferenzierung eines gegebenen Liedes für das Fragen des Forschers gänzlich unbedeutend. Sowohl ein ganz in der Tradition aufgehendes, »primitives« als auch ein höchst originales, »artifizielles« Individuallied kann den für ihn fraglichen Entwicklungsgang enthalten. »Das Entscheidende, was das eine wie das andere Lied erst zum Volkslied macht, ist jene weitere Entwicklung, daß [genauer: wie] das Individuallied volkläufig wird«[81].

Von diesem Ausgangspunkt aus läßt sich dann der weitere Weg eines Liedes methodisch mit den traditionellen Mitteln der Liedforschung verfolgen durch die sorgfältige philologische, quellen- und stilkritische Beobachtung von Verbreitung und Entwicklung über Räume und Zeiten hinweg, um schließlich auch zu größeren Fragen nach allgemeinen sozialen und kulturellen

76 Jacob Grimm, Über den altdeutschen Meistergesang, Göttingen 1811, Vorrede.

77 Hans Naumann (a. a. O.,·S. 129 et passim) verwendet den Terminus Individuallied dagegen als Stilbegriff. Zwar scheint er durch den Begriff der Volksläufigkeit John Meier zu folgen: »Es geht nicht an, sondern fälscht das wissenschaftliche Bild, wenn man das inhaltlich Anstößige oder Kurzlebige einfach ausscheidet und unter dem Begriff ›Gassenhauer‹ sammelt. ›Gassenhauer‹ bezeichnet vielmehr gerade so recht die Volksläufigkeit, auf die es in erster Linie ankommt« (a. a. O., S. 123).
Innerhalb dieser Dimension aber unterscheidet er sogleich wieder in traditioneller Weise nach Stilkriterien, fragt also nach Herkunft des Stils bzw. dem Ort seiner Entstehung: »Unter ›Volkslied‹...verstehen wir heute ein volksläufig gewordenes Lied, das aus höherer Kultur stammt... Sodann verstehen wir unter Volksliedern auch solche Lieder, die von ›Leuten aus dem Volk‹ nach dem Muster und im Stile vorangegangener und nunmehr populär gewordener höherer Kunst gedichtet sind. Stammt dann nicht das einzelne Lied, so stammt doch sein Stil und oft genug auch sein Stoff aus der höheren Kultursphäre... Volkslied bedeutet uns also ein gesunkenes Lied aus höherer Sphäre oder ein in deren Stil von Leuten aus dem Volk gedichtetes Lied« (a. a. O., S. 118f.).
Schon Cornelis Brouwer (Das Volkslied, Groningen 1930) bemerkt dazu nur noch: »Übrigens muß darauf hingewiesen werden, daß der praktische Nutzen von Naumanns Definition nicht groß ist, denn für die Frage, ob ein Lied ein Volks- oder Kunstlied sei, ist die Art des Entstehens [zumal von Stil und Form] von keiner Bedeutung« (a. a. O., S. 10).

78 Kunstlied und Volkslied in Deutschland, a. a. O., S. 38.

79 A. a. O., S. 14f.

80 A. a. O., S. 15.

81 Kunstlieder im Volksmunde, a. a. O., S. XI.

Zusammenhängen vorzustoßen. »Der Punkt, auf den wir mehrfach hingewiesen haben..., daß kein organischer Unterschied zwischen Volkspoesie und Kunstpoesie [bzw. Volkslied und Kunstlied] besteht, ist von höchster Wichtigkeit für die Volksliedforschung. Durch die Fruktifizierung dieser Erkenntnis wird es uns erst ermöglicht, die Eigenart des Volksliedes [als sinnhaft in spezifischer Weise orientierter Handlungsvorgang] näher und genauer kennnen zu lernen«[82].

Der methodische Gang ist bis hierhin ohne Zweifel zielbewußt und logisch konsequent. Im weiteren Gang der Untersuchung aber unterläuft John Meier ein methodischer Fehler, und zwar bei dem Versuch, den Begriff der Herreneinstellung operational zu machen. Wohl aufgrund seines speziellen Rüstzeugs als Philologe hat John Meier seine Aufmerksamkeit vor allem einem besonderen Teilaspekt des Problems gewidmet: der Veränderung der Lieder oder, wie man auch sagt, dem Umsingen. Methodisch wäre das gewiß kein Fehler, wenn dabei der Tatbestand bewußt bleibt, daß der mit dem Begriff Herreneinstellung erfaßte Handlungstypus sich natürlich nicht immer und überall notwendig mit der Erscheinung des Umsingens verbindet. Es ist methodisch nur das Naheliegendste, solche Lieder von der Betrachtung auszuschließen, die wenig oder keine Veränderung zeigen, das Umsingen also grundsätzlich für einen Indikator der Herreneinstellung zu halten.

Auch andere, darunter ebenfalls sehr gute Forscher, haben der Versuchung nicht widerstanden und dieses so leicht und so zweifelsfrei beobachtbare Verhaltensmerkmal als systematischen Indikator für das gesamte Problem, das Volkslied, angenommen. Logisch folgerichtig wurden diese Forscher (darunter Wolfgang Steinitz) dann durch die Beobachtung über das allmähliche Schwinden oder das historische Ende dieses extrem engen Beobachtungskriteriums zu der Annahme verleitet, daß ganz ebenso auch das zu beobachtende wissenschaftliche Problem – das Volkslied oder Volksmusik – im Schwinden begriffen sei und schließlich seinem historischen Ende entgegengehe. Diese Annahme aber ist natürlich keine wissenschaftliche Erkenntnis über das, was wir durch die Jahrhunderte und wahrscheinlich durch die Jahrtausende als volksmusiktypisches musikalisches Handelns, als Handeln im Rahmen der Herreneinstellung beobachten, sondern macht nur deutlich, daß große universale Erscheinungen nicht in allzu enge Beobachtungsbegriffe gezwängt werden dürfen oder daß – anders ausgedrückt – auch große Männer mitunter große Fehler machen können. John Meiers Auffassung zu diesem Punkt läßt sich aus seinen Äußerungen zwar nicht mit letzter Klarheit entnehmen. Grundsätzlich aber neigt auch er wohl zu der Annahme, daß das Merkmal der Veränderung für den Problemkreis systematisch als Differentialkriterium gelten könne. »Die volkläufig gewordenen Lieder, einerlei welcher Herkunft sie sind, werden nach Belieben dem jeweiligen Geschmack und Standpunkt des Singenden angepaßt, sowohl was Text wie Musik betrifft«[83]. Und wenngleich sich an anderer Stelle die vorsichtigere Formulierung findet, die Herreneinstellung sei ein Verhältnis, »das *meist* zu Aenderungen und Umformungen des Ursprünglichen führen wird«[84], so klingt es später wieder apodiktisch: »Das Individuallied muß zum Kollektivliede werden, ehe es zum Volksliede wird; es muß umgesungen und zersungen werden«[85].

Weitere Klarheit in diesem Punkt ist aus der Tatsache zu gewinnen, daß John Meier auch aus der Beobachtung eines gegenteiligen Verhaltens unmittelbar auf eine bestimmte Einstellung

82 Kunstlied und Volkslied in Deutschland, a. a. O., S. 17f.
83 Kunstlieder im Volksmunde, a. a. O., S. LXXXII
84 A. a. O., S. XVI, Hervorh. v. mir.
85 Das deutsche Volkslied, in: J. Klapper (Hg.), Deutsche Volkskunde, Berlin und Leipzig 1929, S. 23.

schließen möchte. Die Bemühung, ein Lied so wiederzugeben, wie es überkommen ist, sei ein deutliches Indiz dafür, daß Herreneinstellung nicht mehr vorliege, daß es sich dann also bereits mit Sicherheit um die für Kunstmusik typische Einstellung handele. John Meier denkt hier an gewisse Ritualgesänge, an das historische Lied und vor allem an das Kirchenlied. So übe z. B. »der Text und etwas weniger auch die Melodie der geistlichen Lieder eine gewisse Autorität aus. Es wird die Bemühung da sein, beides so wiederzugeben, wie es überkommen ist. Die Lieder haben etwas Ehrfurchtgebietendes, Respektforderndes an sich: das Lied ist hier autoritär, nicht die Singenden«[86].

Ebensowenig aber wie aus der Veränderung wird man aus dem Festhalten an bestimmten musikalischen Formen unmittelbar auf eine bestimmte Einstellung schließen dürfen. Wir sollten John Meier in diesem Punkt also nicht folgen. Der These, wonach man von bestimmten Handlungsabläufen direkt auf eine bestimmte Einstellung schließen könne, widerspricht schon die alltägliche Erfahrung (von der dementsprechenden wissenschaftlichen Erfahrung, die theoretisch vor allem als »Motivenkampf« zu beschreiben wäre, abgesehen). Denn nicht nur bei den von John Meier genannten Gattungen, sondern im gesamten Bereich der Volkskultur ist dieses Bemühen, etwas so getreu wie möglich wiederzugeben, sehr weit verbreitet und kann in bestimmten Fällen auch Züge der Ängstlichkeit tragen. Man ist geflissentlich daran interessiert, alte Bräuche so zu pflegen und alte Lieder so zu singen, wie sie überkommen sind[87]. Und oft sogar scheint dies das einzige Motiv zu sein, daß etwas alt sei und seit Generationen so geübt, ungeachtet aller subjektiven Täuschung, die darin liegen mag und die ein gelehrter Beobachter dann gelegentlich auch dingfest machen wird[88]. Man wird darüber hinaus vermuten dürfen, daß an Überliefertem auch deshalb festgehalten wird, weil mit einer bestimmten Fassung bestimmte, an vergangene Erlebnisse geknüpfte Gefühle oder Werte verbunden sind (*Wert*treue) oder weil jemand die Verhaltensregeln (»Maximen«) einer Gruppe, an die er sich anschließen möchte, erfüllen will (*Normen*treue). In solchen Fällen gleicht der Wille zum Bewahren eines Liedes oder einer Musik sich also dem nur scheinbar an, was im Bereich der Werkeinstellung als *Werk*treue zu beobachten und was gewiß ein guter Indikator für die kunsttypische Einstellung (Werkeinstellung) ist. Wäre aber ein jegliches Festhalten am Bestehenden durch den Begriff der Herreneinstellung von unserem wissenschaftlichen Fragen abgetrennt, so wäre durch eine allzu enge Operationalisierung in der Tat sehr vieles ausgeschlossen, was ganz offensichtlich zum Problem gehört.

Es darf daher nicht jegliche Intention zu getreuem Bewahren eines Liedes oder sonst eines kulturellen Objektes aus dem Problemkreis ausgeschlossen werden, wenn der terminologische Sinn der Einstellungskategorie nicht in sein Gegenteil verkehrt und der Terminus nicht zu einem Begriff verändert werden soll, der nichts von dem mehr *begreift*, was musikalisch heute sich ereignet. Im Gegenteil: Daß Menschen so sehr und mit so auffälliger Beharrlichkeit an

86 Kunstlied und Volkslied in Deutschland, a. a. O., S. 17.

87 Martha Bringemeier stellt in ihrer Riesenbeck-Untersuchung (Gemeinschaft und Volkslied, Münster i. W. 1931) sogar ganz allgemein fest: Das Volk sei regelmäßig an der Unwandelbarkeit der Lieder interessiert. »Es gibt sich größte Mühe, seine Lieder so zu erhalten, wie es sie übernommen hat. Sie sollen [als Träger subjektiven Sinns] ja ›ewig‹ sein, allezeit gleichbleiben. Darum korrigiert man sie nach gedruckten Texten, und die Mädchen legen sich Liederbücher an, damit ihnen kein Wörtlein verloren geht« (a. a. O., S. 112f.).

88 So zum Beispiel hatte Hans Moser auf der Suche nach dem Motiv *neuer* Bräuche anläßlich des Perchtenlaufs im oberbayerischen Kirchseeon auch mit dem Trachtenvereinsvorsitzenden gesprochen: »... Aber es war ihm auf jeden Fall wichtig – und das ist ein bemerkenswertes Moment –, daß der Brauch [des Perchtenlaufs] eine *alte* Bedeutung haben müsse, weil ohne diese Grundlage ›alles eine sinnlose Narretei wäre‹« (Der Folklorismus als Forschungsproblem der Volkskunde, in: Hessische Blätter für Volkskunde 55, 1964, S. 18, Hervorh. v. mir).

bestimmten Dingen festhalten, muß für uns ein wichtiger Hinweis sein für die spezifische Sinnorientierungen der volksmusikalischen Kultur[89].

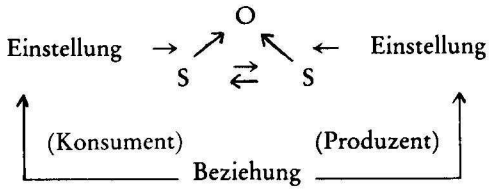
Man könnte an dieser Stelle leicht zu der Annahme neigen, daß die Methode John Meiers im Prinzip sich eigentlich kaum von der alten, traditionsreichen Arbeitsweise philologisch-historischer Quellenkritik unterscheide und in ihrem Kern noch fast identisch sei mit der im 19. Jahrhundert üblichen historischen Methode. Und in der Tat ist das meiste, wie etwa die Kategorie des Individuallieds, auch lange bereits vorgebildet, von John Meier nur übernommen und systematisch neu durchdacht worden[90]. Was das Methodische im engeren Sinne betrifft, so wird er also eher als konservativ einzuschätzen sein.

Andererseits aber ist unverkennbar, daß in seinem Begriffsdenken erstmals eine sehr charakteristische Abweichung angestrebt ist und darin ein gegenüber dem 19. Jahrhundert genuin neues Moment sich bemerkbar macht. Es besteht in einem gewissen Zwiespalt oder Widerspruch zwischen den theoretischen, große und abstrakte Zusammenhänge umfassenden Begriffen der Problembestimmung und dem dafür zur Verfügung stehenden traditionsreichen methodischen Gang, zwischen der Neugier und Modernität sozialwissenschaftlichen Fragens und der Beharrlichkeit historisch-stilkritisch verfahrender Philologie. In unserer Erinnerung verbindet sich der Name des großen Forschers oft freilich nur mit der einen Komponente dieses Widerspruchs, mit der Vorstellung von seinen quellenkritischen Untersuchungen, den sorgfältig gearbeiteten Darstellungen einzelner Lieder sowie der großen Editionsarbeit, mit der Vorstellung von einer Arbeit also, deren Ergebnisse tatsächlich kaum über den kleinen Kreis historisch orientierter Philologen hinauszudringen und die Neugier etwa auch jener sozialwissenschaftlich orientierten Forscher zu wecken vermochten, die von den Fragen der gegenwärtigen Volkskultur sich leiten lassen. Und dennoch hat derselbe Forscher, dessen Blick scheinbar so unverwandt auf seine minuziösen Einzelstudien geheftet war und der mit so unerbittlicher Strenge am Detail zu arbeiten wußte, dies immer nur im Hinblick auf größere soziale und kulturelle Fragestellungen getan, die ihm als die eigentlichen Ziele der volkskundlichen Forschung vorschwebten. Die in seiner täglichen Forschungsarbeit geübte Methode, an das für ihn Bedeutsame der volkstypischen Liedkultur heranzukommen, war zwar die der traditionsreichen philologisch-historischen Quellenkritik, der ausschließlichen Betrachtung also der Objektseite des Problems. Und seine theoretischen Aussagen hierzu liegen zum größten Teil auch in Form von Liedmonographien vor, worin das Problem »herrenmäßiger« Sinnorientierung zumeist nur soweit erreicht ist, als es in der Veränderung und Verbreitung der Lieder tatsächlich durchscheinen kann. Das eigentliche Ziel seiner Forschungsarbeit aber sieht John Meier darin nicht. Wenn er seine ganze Energie auf die Lieder konzentriert, so immer in der Hoffnung, einst durch weitere, zu erwartende Erkenntnisfortschritte schließlich von der

89 Ebensowenig wie aus der isolierten Beobachtung von musikalischem *Handeln* wird auf die volksmusiktypische Einstellung aus der alleinigen Kenntnis eines bestimmten *Wissens* geschlossen werden dürfen. Aus der einen oder anderen Formulierung John Meiers könnte man vielleicht entnehmen, daß er wohl zu der Annahme tendiert habe, die Werkeinstellung liege schon dann vor, wenn jemand den Namen des Komponisten kennt. Grundsätzlich aber wird diese Meinung von ihm nicht vertreten. »Meist sind wohl die Verfasser des Liedes unbekannt, aber es ist dies durchaus nicht nothwendig. Nothwendig ist nur die Herrenstellung des Volkes, die Verneinung von Individualrechten des Verfassers an dem Liede« (Kunstlieder im Volksmunde, a. a. O., S. II).

90 Zum Begriff des Individuallieds vgl. vor allem Ludwig Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, Stuttgart o. J. (1844/45), Bd. III, Abhandlung über die deutschen Volkslieder, S. 9 und S. 13; Heymann Steinthal, in: Zeitschrift für Völkerpsychologie V, 1868, S. 7; Franz Magnus Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Leipzig ^{3}1925, S. XXII; zur Tradition, an die besonders John Meier anknüpft, vgl. Paul Levy, a. a. O., S. 133f.; Cornelis Brouwer, a. a. O., S. 78ff.

Objektseite auf deren »bestimmende Ursache«[91], die Subjektseite des Problems, schließen zu können, um damit vor allem dann größere soziale und kulturelle Zusammenhänge durch theoretische Aussagen zu erreichen als dem eigentlichen »Fernziel« seiner Arbeit.
So sind die weitestgehenden theoretischen Aussagen John Meiers (wenn auch gewiß nicht die meisten) in der Tat auch eher Aussagen zur Subjektseite des Problems, mehr noch: Aussagen zum Handeln von Personen in ihrer gegenseitigen Bezogenheit. Eine dieser Aussagen, die er als »soziologische Probleme der Forschung«[92] erläutert, mag hier als Beispiel dienen. John Meier nimmt mit dem Blick auf das Verhältnis zwischen Darbietendem und Publikum, scheinbar ganz nach Art sehr modernen theoretischen Denkens (das indes eine lange Tradition besitzt) ein bestimmtes Austauschverhältnis an, genauer: ein bestimmtes Abhängigkeitsverhältnis, das seinen sichtbaren Ausdruck im »Lohn« des Sängers findet. Entsprechend dieser Gegenseitigkeit zwischen Publikum und Darbietendem wird, so lautet die Aussage, die *Einstellung* des Sängers sein beziehungsweise, wie John Meier allgemeiner formuliert: »Der Konsument beeinflußt den Produzenten.« Der Sänger »muß auf das Publikum, vor dem er vorträgt, sowohl in Inhalt wie Darstellung Rücksicht nehmen und sich *entsprechend einstellen.* Zumal gilt dies bei dem wandernden berufsmäßigen Sänger, denn bei seinem Wunsche nach klingendem Lohn heißt es: ›Wes Brot ich ess', des Lied ich sing'‹. Der Sänger von volksmäßigen Liedern wird deshalb Thema und Art des Vortrags anders gestalten, wenn er in vornehmen Kreisen, als wenn er vor Bauern singt. Der Konsument beeinflußt den Produzenten«[93].



John Meier erläutert dies durch Hinweise auf die skandinavische Adels- und Bauernüberlieferung sowie, als Beispiel aus Deutschland, auf die Ballade vom betrügerischen Freier: »der Betrüger, der ein adliges Mädchen entführt unter dem Vorgeben, unermeßlich reich zu sein, renommiert

[a] in den Adelskreisen mit vielen Schlössern,
[b] bei den ›Pfeffersäcken‹ [reichen Kaufleuten] mit zahlreichen Mühlen, die köstliches Gewürz mahlen, und
[c] bei den Bauern mit einem Haus, das von Würsten umzäunt und mit Speckseiten gedeckt ist,

sicher, damit die gewünschte Wirkung auf seinen Zuhörerkreis zu erreichen«[94]. Im Prinzip gehen diese Beobachtungen über die Objektseite, über eine bloß quellenkritische Untersuchung

91 Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, zweiter Teil, Berlin und Leipzig 1937, S. 131.
92 Volksliedsammlung und Volksliedforschung in Deutschland, a. a. O., S. 202.
93 Ebd., Hervorh. v. mir.
94 A. a. O., S. 203.
Ein typischer Zug des mittelalterlichen Volksliedes (als Handlungsvorgang im hier definierten Sinn) dagegen ist in der Beziehung zwischen Produzent und Konsument unter anderem ein anderer sozialer Rang des Vortragenden: »Sänger und Hörer sind beide am Schaffen beteiligt. Das Publikum wird vom Vortragenden angeredet und gefragt, ob und was es hören will und unter Umständen wegen seiner *Einstellung* zu dem Gehörten getadelt« (a. a. O., S. 200, Hervorh. v. mir).

der Lieder hinaus und tendieren zu Aussagen über bestimmte Vorgänge sozialen Handelns, die hinter dem musikalischen Objekt auftauchen als dessen »bestimmende Ursache«. »Die Richtung der Umformung wird in starkem Maße bedingt durch das Publikum, vor dem der Sänger sein Lied vorträgt. Will er des Beifalls [d. h. der sozialen Anerkennung als spezifischer Form des »Lohns«] sicher sein, so muß er sein Gedicht auf dessen Geschmack, dessen Wünschen und Hoffen, dessen Lebensanschauung [die jeweils *geltende Ordnung*] abstimmen; so wird er denn seinen Vortrag anders gestalten

wenn er vor dem Adel,
anders wenn er vor dem Städter,
anders wenn er vor dem Bauern auftritt.

Damit tauchen aber auch hinter dem begabten, schöpferisch gestaltenden Spielmann *die einzelnen Volksschichten* mit ihrer nach Volkstum, Stand und Zeitströmung bunt wechselnden Eigenprägung [ihrer jeweils *geltenden Ordnung*] *als bestimmende Ursache für die Umformungen* einer Liedsippe [Liedgruppe], wie wir sie hier beobachten konnten, auf«[95]. Aussagen dieser Art lassen die durch akribische Detailarbeit sonst vielleicht eher verdeckte Zielrichtung seines theoretischen Denkens bereits deutlicher erkennen. Was John Meier als die entfernteren Horizonte der volkskundlichen Forschung sieht, sind Fragen nach den großen sozialen und kulturellen Zusammenhängen. In ihren weitergesteckten Zielen dürfe Forschung sich nicht auf die Untersuchung von Veränderung und Verbreitung der Lieder beschränken, sondern müsse schließlich und vor allem »Art und Ausmaß der lebenden Kräfte feststellen, die wirksam sind«[96], d. h. sich soziologischen oder sozialpsychologischen Tatbeständen zuwenden, wie zum Beispiel auch der Frage, ob gewisse kulturelle Züge »das Ergebnis einer politischen und wirtschaftlichen Symbiose«[97] sind. Obwohl John Meier diese Dinge nicht besonders tief durchdacht hat und im allgemeinen durchaus im Rahmen der damals gängigen Überzeugungen und Vermutungen bleibt, sind mit Fragen dieser Art jedoch Probleme des sozialen und kulturellen Handelns berührt, die über die Lieder als solche weit hinausgehen. Und darauf habe Forschung langfristig sich einzustellen. Der naheliegende Vorwurf, daß das in der Problembestimmung angegebene sozialwissenschaftliche Ziel bei John Meier in seiner Methode sich verlaufe und aufhebe, einer Methode, die nur Fragen von Veränderung und Verbreitung der

95 Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, a. a. O., S. 131, Hervorh. v. mir.
»Die gleichen Veränderungen, wie sie der berufsmäßige Sänger oder in moderner Zeit der von der Druckerei fliegender Blätter angestellte Hausdichter [sowie heute der vom Produzenten beschäftigte Schlagerdichter] vornimmt, finden, wenn auch nicht so eingreifend und nicht so bewußt beim Singen im Volk durch Volksangehörige statt: man sucht den Eindruck [des Liedes] zu verstärken..., indem man statt Unbekanntes Bekanntes in den Zusammenhang einsetzt (›Sängerin‹ im Flachlande für das unbekannte ›Sennerin‹; ›Die Anna‹ für das im Volk unbekannte ›Diana‹)« (Volksliedsammlung und Volksliedforschung in Deutschland, a. a. O., S. 203).
Eine weitere Aussage John Meiers in Richtung auf soziologische Fragestellungen bezieht sich zum Beispiel auf den Zusammenhang zwischen medialem Angebot (hier: frühe Drucke von Liedblättern) und Nachfrage: John Meier sieht in der *Nachfrage* das primäre Motiv, dem die Medien nur antworten. Das verdient vor allem heute als Korrektiv gewisser Einseitigkeiten Beachtung. Nicht also das Gewinnstreben habe die Nachfrage erzeugt, und keinesfalls ermuntere erst die Spekulation der Buchhändler und Drucker das »Interesse des Volkes«, sondern umgekehrt: »Das Interesse des Volkes für die ihm gebotenen Lieder war ein großes und ermunterte die Spekulation der Buchhändler und Drucker, wie der Spielleute« (Kunstlieder im Volksmund, a. a. O., S. XLIV). Denn auch die großen und kleinen Unterhaltungskünstler werden ermuntert durch die Nachfrage und das Unterhaltungsbedürfnis aller Kreise. »Und ein Zeichen des allgemeinen Interesses, auch der gebildeten Kreise, ist die handschriftliche Aufzeichnung seitens der Liebhaber, die in dieser Zeit meistens eine Copie aus *Drucken* darstellt« (ebd.).

96 Wege und Ziele der deutschen Volkskundeforschung, in: Deutsche Forschung. Aus der Arbeit der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft, Heft 6 (Deutsche Volkskunde), Berlin 1928, S. 40.

97 A. a. O., S. 41.

Lieder zu klären vermöchte, stößt offenkundig also insofern ins Leere, als seine philologischen Forschungsverfahren zu den soziologischen und sozialpsychologischen Kategorien und Problemen nur *hinführen* wollen. Und daß John Meier sich mit dem, was uns als seine Methode, sein Weg, als seine Fragen nach Variabilität und Verbreitung entgegentritt, zufriedengegeben habe, wird von ihm selbst durch die angedeuteten Zielvorstellungen dementiert. Die Untersuchung von Ursprung, Verbreitung und Veränderung der Lieder ist im Gesamtzusammenhang seines Denkens nirgends ein Selbstzweck, sondern immer nur eine auf diese ferneren Ziele hingeordnete Methode, ein *Weg*, »Vorarbeiten«, wie John Meier es nennt, mehr nicht. Es geht ihm nicht um die Varianten an sich – die werden nach seiner Einsicht, wie nach Auffassung der meisten Empiriker schon des 19. Jahrhunderts, schlecht und schlechter – sondern, wenn auch als Fernziel, um die Dinge, die man daraus lernen kann über das soziale und kulturelle Handeln von einzelnen und Gruppen. Während aber im 19. Jahrhundert der übliche Befund degenerativer Zusammenhänge nichts als theoretische Ratlosigkeit erzeugte, waren durch die neue sozialpsychologische Problemstellung für die vorhandenen methodischen Mittel erstmals größere, wenn auch noch vorläufig kaum erreichbare Aufgaben und Ziele gesetzt.

Den weiteren Weg der Volksliedforschung sieht John Meier, wie andere seiner Kollegen auch, konkret also sowohl in den Fragen nach dem als Problem bezeichneten Handlungsvorgang als auch und vor allem in den darüber hinaus gehenden Fragen nach den sozialen Beziehungen der an diesem Vorgang Beteiligten, wenngleich er diese Fernziele der Forschung auch nur sehr vorsichtig andeutet. Bei seinen Überlegungen zu diesen weitergehenden Fragen nach den sozialen Beziehungen wird er, wie auch sonst des öfteren in seinen Arbeiten, von der Sprachforschung angeregt. Ausgehend von der Beobachtung, daß die Präferenzen der Individuen nicht beliebig streuen, sondern von bestimmten Faktoren abhängig sind, fragt er, »ob wir vielleicht auch auf volkskundlichem Gebiete die Wirksamkeit konstitutiver Faktoren zu erkennen vermögen, wie wir es vorhin bei der Sprache nicht für ausgeschlossen hielten«[98], und stellt in Konsequenz zu dieser Analogie darüber hinaus die Frage nach den Ursachen für »eine solche gleichförmige Disposition unter den Volksangehörigen einer bestimmten örtlichen Einheit«[99], das heißt aber: unter den Mitgliedern einer bestimmten Gruppe. Bei diesen umschreibenden Formulierungen mag John Meier gezögert und geschwankt haben vor der Alternative, ob bei der Gliederung des Volkes (bzw. der Nation) in Gruppen der Vorzug entweder den Einheiten der Kulturraumforschung oder solchen der mikroanalytischen Studien nach dem Muster der Schwietering-Schule zu geben sei. Vielleicht aber vermeidet er den Begriff der Gruppe auch nur mit dem Blick auf die von Durkheim geprägte Soziologie. Denn er selbst erwartet, entsprechend seiner sozialpsychologischen Problembestimmung, mehr von der Kooperation mit einer anderen Wissenschaft (die aber ebenfalls mit großem Aufwand und seit den dreißiger Jahren mit zunehmendem Erfolg Gruppenforschung betrieb): »Für die Beobachtung der allgemeinen psychischen Vorgänge, die für die Volkskunde wichtig sind, müssen die Ergebnisse der modernen Psychologie herangezogen werden, und umgekehrt kann die Psychologie hier nur aus den durch die Volkskunde gewonnenen Ergebnisse ihrerseits Schlüsse ziehen, wenn sie nicht bei ihrer Arbeit den Boden des Tatsächlichen verlassen und sich bloßen Spekulationen hingeben will«[100].

98 A. a. O., S. 40.

99 Ebd.

100 A. a. O., S. 22. Vgl. hierzu auch Ingeborg Weber-Kellermann, Der Volksliedbestand in einem deutsch-ungarischen Dorf, in: Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerks 13, 1964, S. 98.

Diesem energisch zielbestimmenden, planerisch weit ausgreifenden theoretischen Denken John Meiers steht auf der anderen Seite seine äußerste Zurückhaltung gegenüber im Hinblick auf das tatsächlich verfügbare methodische Rüstzeug, im Hinblick auf Arbeitstechnik und Reichweite der traditionellen historisch-philologischen Textforschung. Hier sei erst einmal abzuwarten. Erst einmal müsse diese Forschung, so John Meier, das Ihre getan haben, bevor man an die eigentliche sozialpsychologische Problematik herangehen könne. Und jede größere übergeordnete Frage, wie etwa auch die, »wie weit es innerhalb größerer oder kleinerer volkstümlicher Einheiten [d. h. aber: Gruppen] konstitutive Faktoren gibt, wird sich wohl erst, wenn überhaupt, nach Abschluß der Vorarbeiten aus der Summe der Einzelforschungen beantworten lassen«[101]. Man würde einer Beantwortung der angedeuteten umfassenden Fragen auch nicht einen Schritt näher kommen, wenn nicht »das zu verwertende Material in weitestem Sinne vorher auf seine Zuverlässigkeit und Reinheit untersucht, wenn nicht [vorher] die nötige philologische und historische Quellenkritik geübt ist«[102]. Stets dabei im Auge zu behalten aber sei, daß diese philologisch-historische Arbeit an sich für die volkskundliche Arbeit natürlich nicht das Ziel sein könne, sondern, »daß die umfassende Stoffsammlung etwas Notwendiges und die weitere Forschungsarbeit Bedingendes ist«[103], d. h. daß sie, wie grundsätzlich in jeder Wissenschaft, eben eine »notwendige Kärrnerarbeit«[104] sei zur Beschaffung von exakter Information im Hinblick auf die entfernter liegenden größeren Ziele.

So scheint es, daß der neue sozialwissenschaftliche Problementwurf zur überkommenen Methode eine unüberwindliche Kluft geschaffen hatte, eine solche aber, die ihm in seiner Modernität und Zukunftsgewandtheit eigentlich erst scharfe Konturen gab. Es scheint, daß John Meier speziell mit der Einstellungskategorie begrifflich einen Weg des Denkens und Forschens vorgezeichnet hatte, der tief hinein führte ins 20. Jahrhundert, und zwar bis zu dem damals fast utopischen Punkt, wo er mit seiner eigenen Forschungsarbeit und ihrer Methode kaum mehr Berührungspunkte hatte, so daß man nur hoffen konnte, daß seine Zeit nach weiteren Fortschritten der Wissenschaft einmal kommen würde. »...die mit den Schwierigkeiten der Frage Vertrauten werden mir, wie ich hoffe, zustimmen, wenn ich meine, daß es jetzt in bezug auf diese Dinge nicht zu reden, sondern zu schweigen gilt, und daß erst nach einer langen Zeit geduldiger und entsagender Arbeit das fragliche Problem mit Aussicht auf Erfolg wieder von neuem bearbeitet werden kann«[105]. Die Kluft, die zwischen dem modern konzipierten sozialwissenschaftlichen Begriffsrahmen und seiner persönlichen Forschungsarbeit sich auftut, ist also nicht ein Mangel an denkerischer Konsequenz, sondern die Folge einer vorläufigen, resignierenden Einsicht in das nach Lage der Dinge methodisch im Augenblick Mögliche. So offensichtlich und so weit ist diese Kluft vor allem auch deshalb, weil John Meier sich in keiner Weise bemüßigt gefühlt hat, irgend jemand über die große Entfernung, die zwischen seinen Erkenntnismitteln und jenen großen prinzipiellen Fragen, die bei aller sorgfältigen philologisch-textkritischen Arbeit immer im Hintergrund standen, hinwegzutäuschen. Er dachte nicht daran, bei seinem Bekenntnis zur Vorläufigkeit seines Wissens irgend eine Verlegenheit zu empfinden. »Ob wir diese und andere Fragen jemals mit den Mitteln volkskundlicher Forschung werden lösen können, steht dahin; aber wir werden immer diese großen Probleme uns vor Augen halten müssen, obwohl wir erst am Anfange des Weges stehen, der uns vielleicht

101 A. a. O., S. 33; vgl. hierzu auch Günter Wiegelmann, Volkskunde, Berlin 1977, S. 28.
102 A. a. O., S. 32.
103 A. a. O., S. 39.
104 Ebd.
105 Volksliedstudien, a. a. O., S. VIII.

einmal zu ihnen hinführen wird. Sie sollen die Arbeit spornend und die Mühe verklärend begleiten, wenn wir uns auch stets bewußt bleiben müssen, daß es zunächst gilt, Resignation zu üben, sich zu beschränken und Schritt für Schritt Boden zu gewinnen, und daß es ungewiß ist, ob das uns einst zu Gebote stehende Material ausreicht, um die angedeuteten Entscheidungen zu treffen. Auch für die großen allgemeinen und prinzipiellen Probleme kann eine wirkliche Lösung erst nach all den angeführten Vorarbeiten gefunden werden«[106].

Welch eine methodische Selbstbeschränkung und Klarheit analytischer Wissenschaftsauffassung! Nichts von essentialistischer Gewißheit und jener in den Ideen vorweggenommenen Wahrheit, auf die so viele seiner Kollegen sich beriefen, sondern das Gehen Schritt für Schritt und noch dazu die Unsicherheit über das, was wir überhaupt wissen können.

John Meier mag wohl hin und wieder daran gezweifelt haben, ob es sein Weg sein würde, seine historisch-quellenkritische Methode, die einst einmal zu dem Ziel hinführen würde, das er in der Ferne sah. In der Bestimmung des wissenschaftlichen Objekts aber war er sich zweifellos sicher, – mit einer Zuversicht, die er selbst noch an seine Mitarbeiter weiterzugeben vermochte. So klingt noch in der Gedenkrede, die Erich Seemann im Todesjahr John Meiers hielt, diese Überzeugung an, daß auch seine Nachfolger erst dann zufrieden sein werden, »wenn es ihnen gelingt, sein Erbe bis zu jenem Punkte weiterzuentwickeln, an dem es möglich sein wird, von mühsamer Einzeluntersuchung zur umfassenden und fruchtbaren Synthese überzugehen und damit jenes Ziel zu erreichen, das auch er aus der Ferne erschaut und als erstrebenswert uns vor Augen gestellt hat«[107]. Die Forschung aber hatte bereits in den dreißiger Jahren eine methodische Alternative entwickelt, die, bei unveränderter Problembestimmung, den Gegenstand aus einer anderen Richtung und, wie es scheint, methodisch erfolgreicher anging und die uns im weiteren beschäftigen soll.

106 Wege und Ziele der deutschen Volkskundeforschung, a. a. O., S. 42.

107 In: Erich Seemann, John Meier. Sein Leben, Forschen und Wirken, Freiburger Universitätsreden, Neue Folge, Heft 17, Freiburg i. Br. 1954, S. 20.

Zweiter Teil

Das Konzept der elementar-rational zugeordneten Bedeutung bei Julius Schwietering

A. Die Methode bei Julius Schwietering

Die Arbeit John Meiers ließ das von ihm gegründete Archiv in Freiburg bald zu einem geistigen und organisatorischen Mittelpunkt der neueren Volksliedforschung werden und verurteilte im gleichen Zuge die traditionellen Auffassungen seiner romantischen Gegner zur Bedeutungslosigkeit. In den zwanziger und dreißiger Jahren indes erhob sich gegen die Methode John Meiers ein Widerspruch, der sich auf ganz andere Gegenargumente stützte als die ältere Tradition der romantischen Liedforschung. Diese neuere kontradiktorische Position zur Methode John Meiers bildete sich vor allem durch Julius Schwietering und seine Schüler heraus. Von Anfang an schwelte zwischen den beiden gegnerischen methodologischen Lagern eine latente Kontroverse, die bis in die vierziger Jahre hinein nicht beigelegt werden konnte. Und dabei handelt es sich keineswegs um einen müßigen und sterilen Gelehrtenstreit. Im Gegenteil, ganz offensichtlich enthält diese Methodendiskussion in sich ein Moment des wissenschaftlichen Fortschritts, der sich langsam und – wie gewöhnlich – mühsam darin herausbildet. Sie ist daher auch in diesem Zusammenhang von Bedeutung und im folgenden in ihren einfachsten Linien in Erinnerung zu bringen.

Der denkbar größte Gegensatz zwischen John Meier und Julius Schwietering besteht nur auf methodischem Gebiet, und von ganz entscheidender Bedeutung ist die Tatsache, daß bei aller Verschiedenheit hinsichtlich der Methode in beiden Lagern eine weitgehende Einigkeit und Kontinuität des Denkens hinsichtlich der Problembestimmung besteht, wenn auch dieser Sachverhalt – weil er nicht kontrovers ist – im Methodenstreit nicht so massiv hervortritt. Die Übereinstimmung der Gegner in diesem Punkt äußert sich vor allem in zweifacher Hinsicht. Zum einen ist ganz ebenso wie für John Meier auch für Schwietering und seine Schüler (Bringemeier, Hagemann, Mahr u. a.) die aktionale Bestimmung des wissenschaftlichen Objekts, die Bestimmung des Problems als »lebendes Objekt« (John Meier), als menschliches Handeln, eine Denk- und Beobachtungsgrundlage von fragloser Gültigkeit, und der Satz: »Lebendig ist das Lied nur, wenn es gesungen wird«[1] findet sich so oder ähnlich im Umkreis Schwieterings als Voraussetzung und Ausgangspunkt des Denkens in allen Arbeiten. Unstrittig ist zum anderen die Auffassung, daß diejenige Art des Singens, die das Problem bildet, nicht aus ihren sozialen Bezügen gelöst und isoliert erfaßbar ist, sondern nur in ihrem »Lebenszusammenhang«, im Zusammenhang also mit dem »Liedträger«, formal und genauer: nur in einer bestimmten (in ihrer Sinnorientierung für Volksmusik typischen) Subjekt-Objekt-Beziehung. Wenn auch diese S-O-Beziehung bei Schwietering und seinen Schülern nicht in der nominalistisch klaren Begrifflichkeit benannt ist, wie dies im Ansatz bei John Meier geschieht, sondern nur umfassender und zugleich unschärfer als »Lebenszusammenhang« des Liedes, so ist doch ohne weiteres anzuerkennen, daß sich ihre diesbezüglichen Arbeiten auf nichts anderes beziehen als

a) auf ein bestimmtes musikalisches Wissen (bestimmte Lieder),
b) auf bestimmte Werte (hierüber später) und
c) auf eine dementsprechende bzw. daraus resultierende musikalische Handlungsbereitschaft und damit auf eben jenen Tatbestand, den John Meier zuvor mit dem Begriff der Herreneinstellung bezeichnet hatte. Im Gegensatz zu manchen anderen Forschern der gleichen Generation

1 Otto Mahr, Das Volkslied im bäuerlichen Jahr der Rhön, Frankfurt a. M. 1939, S. 1.

fällt also Schwietering nicht mehr hinter die von John Meier erreichten begrifflich-theoretischen Einsichten zurück, sondern greift das von seinem großen Freiburger Kollegen in der Problembestimmung bereits Geleistete auf, ohne freilich, wie wir hinzufügen müssen, dies auch angemessen zu bemerken, ja ohne eigentlich dem Urheber des damals umwälzenden Konzepts auch nur andeutungsweise die schuldige Referenz zu erweisen.
Nun hatte John Meier selbst allerdings kaum mehr gegeben als eine negative Begriffsbestimmung, die in ihrem Kern besagt, daß jenes musikalische Handeln, welches das Problem bildet,
nicht im Sinne der Kunst erfolge,
nicht an die gegebene Werk-»Ordnung« sich gebunden fühle und
keinerlei geistige Rechte von Werk und Autor respektiere.
In seiner negativen Bestimmung teilt der Begriff der Herreneinstellung vorerst noch alle Vor- und Nachteile solcher nur negativ bestimmten Begriffe: Er präjudiziert nichts, er legt nichts fest. Außer einem grob skizzierten Entwurf, der aus den mühevollen und oft ernüchternden Erfahrungen der vorausgegangenen Forschung abstrahiert war, außer einigen nur metaphorisch angedeuteten Konturen des theoretischen Begriffs ließ die negative Definition durch John Meier zu Beginn das meiste noch in der Schwebe. Am Beispiel jenes Mädchens auf dem Weg zur Dorfwiese, das ein Lied von Eichendorff vor sich hin singt, hatte John Meier den entscheidenden Punkt seines Konzepts anhand einer konkreten Situation deutlich gemacht: »Will sie das Eichendorff'sche Lied nachsingen, so wird es, selbst bei zufälligen Gedächtnisfehlern, als Kunstlied zu betrachten sein, sonst nicht«[2].
Dieses »sonst nicht«, die negativ angedeutete Umschreibung eines musikalischen Handelns, das am Werkcharakter des Liedes achtlos vorbeigeht und statt dessen, so wird man annehmen dürfen, anderes intendiert, muß zu dem scheinbar unermeßlich großen und damals noch gänzlich unbekannten Raum der musikalischen Handlungsforschung gleichsam als das Einfallstor gesehen werden, das John Meier aufgestoßen hatte und durch das hindurch nun auch Schwietering und seine Schüler wie selbstverständlich das Problemfeld als ein neues Erkenntnisziel vor sich sahen.
Die Wege der beiden Gelehrten aber trennen sich sehr klar auf dem Gebiet der Methode im engeren Sinne. Und in dieser Hinsicht unterscheiden sich die Standpunkte allerdings in einer sehr deutlichen Weise. Der Gegensatz in der Methode läßt sich begrifflich in einer ersten Annäherung mit Hilfe der Unterscheidung zwischen »diachronischer« und »synchronischer« Perspektive beschreiben; die Begriffe entlehne ich für unsere Zwecke der Sprachwissenschaft, die sie (seit den 50er Jahren) in ähnlicher, wenn auch nicht im völlig gleicher Weise verwendet.

I. Die diachronische Perspektive

John Meiers Forschungsperspektive ist in gewisser Hinsicht »historisch«, genauer: er sieht das Aktionale des Problems aus diachronischer Sicht, verfolgt es als Beobachter »durch die Zeit«. Er betrachtet den Weg des Liedes ausgehend von der Entstehung als Individuallied im Verlauf der Veränderung und Verbreitung über Raum und Zeit. Jede Fassung wird als historisches Dokument einer diachronischen Entwicklung gesehen, »und jedes dieser Exemplare bietet, wissenschaftlich [d. h. diachronisch, »durch die Zeit«] betrachtet, in gleicher Weise die richtige Version«[3]. Wird das Aktionale des Volksliedes in dieser Weise diachronisch konzipiert, so ist der Entwicklungsgang eines Liedes, sein »Leben«, prinzipiell unabgeschlossen, in Richtung auf die Zukunft offen, und der Index der Verbreitung kann theoretisch von 1 bis ∞ betragen. Im

2 Kunstlied und Volkslied in Deutschland, a. a. O., S. 17.
3 A. a. O., S. 15.

diachronischen Fluß der Dinge bildet einzig der Begriff des Individuallieds methodisch jenen festen Punkt, von wo aus die diachronisch konzipierte *actio* ermessen werden kann.
Diese Unbestimmtheit der Problemabgrenzung im Begriff der Verbreitung (Volkläufigkeit), gewissermaßen ihre »offene Flanke«, ist in bestimmter Hinsicht ein Mangel, der auch bald erkannt wurde. So wirft zum Beispiel Cornelis Brouwer die Frage auf: »In der neueren Fachliteratur wird auf die Volksläufigkeit [Verbreitung] großer Wert gelegt; und man meint damit, daß ein Lied von dem Volk... wirklich gesungen wird. Wie groß muß nun die Mindestzahl derjenigen sein, die es singen, wenn man von volksläufig reden darf?«[4]. In der Tat war man 1930, als Brouwer auf dieses Problem aufmerksam machte, in dieser Frage noch keinen Schritt weiter. Und die scheinbar einfache Verständnisfrage war durchaus geeignet, die Fachvertreter in der Nachfolge John Meiers beim Wort zu nehmen; »es handelt sich um eine Frage, die noch keiner der Volksliedsammler und -forscher der Mühe wert gefunden hat, zu erwägen, geschweige denn zu lösen«[5]. Und auch John Meier selbst hatte in der Frage, wo denn innerhalb des unermeßlich weiten Feldes volksmusiktypischen Handelns, das bei diachronischer Sicht vor den Augen des Forschers liegt, gewisse Gleichförmigkeiten und Strukturlinien anzunehmen seien und wo in dieser riesigen Gesamtheit »die Wirksamkeit konstitutiver Faktoren«[6] (bzw. im Einzelfall: wo eine gewisse »gleichförmige Disposition unter den Volksangehörigen einer bestimmten örtlichen Einheit«[7]) zu erkennen sei, noch keine endgültige methodische Entscheidung getroffen (von der traditionellen landschaftlichen Gliederung abgesehen), und zwar wohl deshalb nicht, weil er hoffte, dies durch weitere Forschung und nach Beendigung der »Vorarbeiten« dem Material selbst entnehmen zu können.

II. Die synchronische Perspektive

Erst bei Julius Schwietering und seinen Schülern wird diese quantitative Unbestimmtheit des Problems einer methodischen Lösung zugeführt, und zwar gleichsam durch einen Wechsel der Blickrichtung. Hier ist die Perspektive, unter welcher das Problem betrachtet wird, nicht mehr diachronisch, wie bei John Meier, sondern synchronisch. Das heißt: Das Lied (als *nomen actionis*) wird nicht in seiner Metamorphose »durch die Zeit«, sondern nunmehr in einem einzigen gegebenen Zeitpunkt (genauer: in einer gegebenen Situation) innerhalb eines einzigen bestimmten Personenkreises betrachtet (und dann wie bei diachronischer Sicht: mit anderen – durchschnittlich oder annäherungsweise – ähnlichen Vorgängen *verglichen),* nicht also als Vorgang der allmählichen Liedveränderung, sondern als Vorgang eines tatsächlichen Singens, als aktueller Handlungsvorgang unter methodisch bewußter Vernachlässigung des Zeitfaktors. Hier ist die *actio* des Volksliedes ein Vorgang in der Gruppe, der mit anderen Vorgängen dieser Art theoretisch verglichen werden kann.
Zwar wollen Schwietering und seine Schüler im Grunde dem gleichen Problem sich annähern wie John Meier, nicht aber nach dessen Art, sondern auf jenem neuen und, wie man hofft, geschickteren und vielleicht erfolgreicheren Wege. Wohl will man das von John Meier einmal

4 Das Volkslied, Groningen 1930, S. 113; Julian v. Pulikowski hat Cornelis Brouwer hierin völlig mißverstanden (Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum, Heidelberg 1933, S. 594, Anm. 2).
5 Ebd.; vgl. auch die Argumentation von Karl Reuschel, die Cornelis Brouwer a. a. O., S. 90 f. anführt; ferner Paul Levy, a. a. O., S. 184.
6 Wege und Ziele der deutschen Volkskundeforschung, a. a. O., S. 40.
7 Ebd.

bestimmte Problem erreichen, aber »die Forderung John Meiers, ›von den lebenden Objekten auszugehen, um die Lebensgesetze des Volksliedes zu ermitteln‹[8], dahingehend verschärfen, daß unter ›lebendem Objekte‹ nur das Lied im Augenblick des Gesungenwerdens von der Gemeinschaft verstanden werden darf«[9].

Mit der Setzung dieser Prioritäten sind zwei methodische Entscheidungen getroffen.

Erstens in perspektivischer Hinsicht:

Das Aktionale des Liedes, sein »Leben«, wird »im Augenblick« des Singens beobachtet, das Lied als zeitlich begrenzter Handlungsvorgang erfaßt und damit die perspektivische Schwenkung von der diachronischen zur synchronischen Sehweise vollzogen.

Zweitens hinsichtlich der Abgrenzung des Problems:

Das Lied »im Augenblick des Gesungenwerdens *von der Gemeinschaft*« beobachten heißt: als Problemgrenze eine bestimmte Art sozialer Beziehung (Gemeinschaft) wählen.

Diese beiden methodischen Entscheidungen aber waren in den dreißiger Jahren keineswegs eine leicht verfügbare und beliebig zur Auswahl stehende Möglichkeit, sondern bedeuteten damals in gewisser Hinsicht sogar ein wissenschaftliches Wagnis ersten Ranges. Denn die synchronische Perspektive war gegenüber der alten, im Prinzip durch reiche, in Jahrhunderten erworbene Erfahrung abgesicherten (quellenkritischen) Methode John Meiers in der Liedforschung eine völlig neue Sehweise, deren Anfangsschwierigkeiten damals erst noch zu überwinden waren mit allen damit verbundenen Unsicherheiten und Risiken. Außer gewissen Ansätzen in dieser Richtung bei Bruinier und Heinrich Besseler standen die Versuche Schwieterings und seiner Schüler zunächst einmal noch ziemlich isoliert[10].

8 Kunstlied und Volkslied in Deutschland, a. a. O., S. 38.

9 Martha Bringemeier, Gemeinschaft und Volkslied. Ein Beitrag zur Dorfkultur des Münsterlandes, Münster i. W. 1931, S. 3.

10 Einen begrifflich-systematischen Ansatz zu einer synchronischen (im Prinzip also: aktuelle Handlungsvorgänge vergleichenden) Perspektive entwickelt erstmals wohl James Weygardus Bruinier (Das deutsche Volkslied, 1. Aufl. 1908, hier zit. nach der 7. Aufl. Berlin und Leipzig 1927). In seinen Grundannahmen schließt sich Bruinier zunächst jener Auffassung an, die außer der Verbreitung (Volkläufigkeit) und der Beliebtheit kein Beobachtungskriterium als für das Problem durchgehend typisch anzuerkennen vermag, und befindet sich dadurch in jener Denktradition, die vielleicht bei Nicolai (1776) begonnen hatte (»Ist meyneß dunckens ynn Volkslidern weyter kevn Zauber, denn dz sie dem Volcke stetig liben«, vgl. unten S. 97) und die, nachdem viele Wege und Irrwege mühsam gebahnt und ausgeschritten worden waren, bei Wilhelm Scherer in der auch von John Meier und Franz M. Böhme aufgegriffenen Formel zusammengefaßt ist: »Ein anderes Kennzeichen des Volksliedes als weite Verbreitung und allgemeine Beliebtheit giebt es nicht« (Geschichte der deutschen Literatur, ^{3}1885, S. 254), in einem Satz also, welcher die weiterhin bestehende Rätselhaftigkeit des Gegenstandes für die Wissenschaft unumwunden zugibt.

Innerhalb dieser großen Gesamtheit der wiss. Objekte konstruiert James W. Bruinier nun eine Beobachtungsperspektive, indem er sich als sichere Problemgrenze eine bestimmte soziale Einheit wählt: die singende Gruppe oder, wie Bruinier nach einem älteren Sprachgebrauch noch sagt: den Chor oder Volkschor. »Das einzige *sichere Kennzeichen eines Volksliedes* ist, daß es im Volksgesange erklang oder erklingt. Damit gewinnen wir für unsere Betrachtung die erwünschten scharfen Grenzen« (a. a. O., S. 24). Die Stil- und Herkunftsdiskussion wird, ganz wie bei John Meier und bei Schwietering, als abgeschlossen betrachtet. »Also ist mir ein Volkslied: nicht was im ›Volkston‹ abgefaßt erscheint, wie ihn der aus einer Blütezeit gewonnene Maßstab ermißt [nicht also ein Gattungs- oder Stilbegriff]; nicht, was von einem Mann aus dem ›Volke‹ herrühren mag oder was nach Art der Veröffentlichung zu schließen, eigens für das ›Volk‹ bestimmt gewesen: sondern nur was in einem von der Sitte [im Sinne von Brauch] zusammengeführten Chore [d. h. in einer Gruppe] als Lied erklang und erklingt« (a. a. O., S. 48, und öfter ganz ähnlich). »Findet das Lied Beifall, so daß der [Gruppen-] Chor es in seinen Liederschatz aufnimmt, wo wird es damit, aber nur damit, zum Volksliede [genauer: zum Volksgesang]« (a. a. O., S. 22).

Aber hier sollten wir James W. Bruinier besser wieder verlassen. Denn die Kriterien, die darüber entscheiden, wer zu einem »Volkschor« gehört und wer nicht, leitet er vom alten Begriff der Sitte (im Sinne von Brauch) ab. Der Sittenbegriff ist ihm – in Anlehnung an die Väter der Volkskunde im 18. und 19. Jahrhundert – der Ausdruck einer vagen Idee, die nur noch selten aufleuchtet, aber etwa im Heer und im Bauerntum noch eine Stätte der Zuflucht gefunden hat.

Zum Begriffsdenken Heinrich Besselers, der ebenfalls eine synchronische Beobachtungsperspektive konstruiert, vgl. unten S. 113 ff. und S. 118 ff.

Auch war Schwieterings Methode nicht die einzige, die den Blick von vornherein, d. h. von einer methodischen Vorentscheidung her, auf Gruppen und deren quantitative Bestimmtheit zu lenken versuchte, um das Problem numerisch zu begrenzen. Eine konkrete Alternative wurde damals bereits von Adolf Spamer vertreten[11]. Sie zielt auf eine Gliederung der Gesamtbevölkerung nach statistischen Gruppen, vor allem nach Berufs- und »Mentalitätsgruppen«, wie zum Beispiel »Stammtischler, Sportler, Vereinsmeier, Sammler, Lebemann usw.«[12], deren gruppenspezifische Einstellungen (oder *geltende Ordnungen)* Spamer begrifflich als »Gruppengeistigkeiten« faßt. »Und schließlich gibt die Betrachtung der Geistigkeit der verschiedenen Altersgruppen wie auch die Unterschiede der Geschlechter wertvollste Beiträge zur Entwickelung und Gliederung der volkstümlichen geistigen Vorgänge«[13]. Die Bildung von statistischen Gruppen durch Isolierung und Hervorhebung einzelner Merkmale für jeweils bestimmte Forschungszwecke war damals und ist noch heute gewiß eine ganz unentbehrliche Methode der Gliederung großer Gesamtheiten und gerade in jüngster Zeit viel genutzt.
»Damit aber«, wendet Martha Bringemeier (eine bedeutende Schülerin Schwieterings) gegen Adolf Spamers Methode statistischer Gruppenbildung ein, »erweiterte man den Umfang der Volkskunde ins Uferlose... Demgegenüber richtet Julius Schwietering den Blick nur auf bestimmte Gemeinschaftsformen«[14]. Und in der Tat: Indem Schwietering diese methodische Entscheidung trifft, sein Erkenntnisinteresse also nicht auf statistische Gruppen, sondern auf real bestehende Kleingruppen in ihrer quantitativen Bestimmtheit und in ihren direkten sozialen Beziehungen konzentriert, gewinnt er für die synchronische Perspektive und die teilnehmende Beobachtung von Lied und Singen im realen »Lebenszusammenhang« zwischen Subjekt und Objekt zunächst einmal jene relativ klare und sichere Problemgrenze, die für jede wissenschaftliche Methode konstitutiv ist[15].

11 Adolf Spamer ist der Gruppe um John Meier zuzurechnen, einmal aufgrund der methodischen Richtung seines nüchternen nominalistischen Fragens, für das die empirische Beobachtung als Ausgangspunkt und Korrektiv von Wissenschaft wichtiger ist als jede apriorische Wesensschau, »die Sache selbst erkenntnisreicher als die Spekulation über das Wesen der Sache« (Wesen, Wege und Ziele der Volkskunde, a. a. O., S. 17). Zum anderen sieht er das Problem in den gleichen Kategorien wie diejenige Wissenschaftstradition, in der John Meier steht. Was Volkslied oder Volkskultur ist, bestimme nicht die Wertung des Forschers, »sondern *das Volk selbst*« (a. a. O., S. 36). Er sieht also einerseits das und nur das als zum Problem gehörig an, was umläuft, was verbreitet (volkläufig) ist. Andererseits geht er wie John Meier davon aus, daß die sozialen Objekte an sich ein Abgeleitetes sind und die Einstellung demgegenüber das Primäre. »*Der einzig objektive Maßstab, mit dem diese Erscheinungen gemessen werden können, ist die Stellung* [Einstellung] *ihrer Träger und Verbraucher zu ihnen*« (a. a. O., S. 36, Hervorh. orig.). Und es ist zweifellos auf jene mit konservativen, sozialethisch drapierten Werturteilen prall gefüllten Wesensspekulationen nach dem Muster der Versuche Bruiniers oder Schwieterings gemünzt, wenn er erklärt: »Es ist daher selbstverständlich, daß es sich niemals darum handeln kann, diese Phänomene [das wissenschaftliche Objekt] mittels eigener Werturteile auszuheben und abzugrenzen« (a. a. O., S. 35).

12 A. a. O., S. 15.

13 Ebda. Aber auch hier ist das methodische Problem der Umgrenzung des Beobachtungsfeldes nur grundsätzlich gelöst. Es bleiben, nach Spamer, zwei gewöhnlich auftretende praktische Schwierigkeiten: Die erste besteht »in der richtigen Aushebung und Umgrenzung einer möglichst geschlossenen, umfassender Beobachtung zugänglichen Gruppe, die zweite größere in einer unvoreingenommenen Sichtung des Beobachtungsstoffs, die allein einwandfreie allgemeine Folgerungen gewährleistet« (a. a. O., S. 17).

14 Gemeinschaft und Volkslied, a. a. O., S. 1f.

15 Durch die Wahl der synchronischen Perspektive tritt vor allem der Rezeptionsbegriff in den Hintergrund, der lange Zeit – zweifellos als Folge der Kontroverse mit Josef Pommer – als der wichtigste Begriff in der Problembestimmung John Meiers gegolten hatte (so noch bei C. Brouwer). Im gedanklichen Kontext bei John Meier strukturiert dieser Begriff die Prozeßhaftigkeit des Liedes so klar diachronisch, daß er bei synchronischer Sicht auch nicht ohne weiteres von besonderem Nutzen sein kann. Denn von vornherein bezeichnet John Meier durch den Rezeptionsbegriff nur das Überlieferungsverhältnis, das Lied nur bei seinem Weg entweder vom Individuum (welches das Lied zuerst erfunden, gesungen, vielleicht auch nur »erneut gesungen«, wie es oft heißt, oder aufgeschrieben hat) zum *anderen* als seinem Rezipienten, oder aber im Zuge seiner weiteren Verbreitung. Die Aufnahme, oder besser die *Wieder*-Aufnahme des

Die Eingrenzung des Blickfeldes auf Gemeinschaften erfolgt für Schwietering jedoch nicht nur aus diesem forschungslogisch zwingenden Grund, sondern sie ist ihm zugleich auch – und vielleicht sogar in erster Linie – eine Gesinnungsangelegenheit. Das heißt, sie ist zugleich auch die Konsequenz seiner sehr subjektiven Vorliebe für den Gemeinschaftsbegriff als einer traditionellen Ordnungskategorie und einer sozialethischen Wertidee von letzter, philosophisch-spekulativ begründeter Maßgeblichkeit, die ihn dazu verpflichtet, diesen Begriff nicht nur als methodisches Mittel zur geschickten Materialbegrenzung, sondern als unerläßliche ontologisch- normative Bedingung für die Möglichkeit von Volkskultur zu nennen, grundsätzlich also »Gemeinschaft als unerläßliches Kriterium für das Lebendigsein einer volkstümlichen Erscheinung«[16] anzunehmen.

Es mag heute schwer fallen, diesen Begriff der Gemeinschaft erneut zu überdenken, in welchen Schwietering jene alten Ideen der natürlichen und organischen Volksgemeinschaft hineingelegt hat (samt den unter- und beigeordneten Begriffen der Sitte und des Bauernstandes), jene unsäglichen Vorstellungen von einer »guten« Ordnung der sozialen Welt, die nicht eigentlich Ergebnisse eines theoretischen Denkens in unserem Sinne, sondern Werturteile sind, Gedanken also, die nicht aus wissenschaftlichen Motiven erwachsen sind, sondern, wie Schwietering selbst betont, »aus meiner weltanschaulichen Haltung und meinem politischen Willen«[17]. Es mag vielleicht sogar ein Übermaß an Überwindung kosten, den Gedanken eines Mannes nachzugehen und darüber hinaus vielleicht gezwungen zu sein, einiges davon als richtig anzuerkennen, der – in Anlehnung etwa an Justus Möser und Heinrich Wilhelm Riehl – das Erbe reaktionärkonservativer Ideen des 18. und 19. Jahrhunderts vom Bauerntum und seiner Ethik in unsere Zeit verpflanzen wollte[18], dessen theoretisches Denken in vielen Teilen so stark getrübt ist von Halbwahrheiten und Irrtümern teils auch verhängnisvoller Art und dessen kulturpessimistische Überzeugungen in so unübersehbar enger Verwandtschaft stehen zu den geistigen »Ordnungen« des Nationalsozialismus.

Für unsere Zwecke aber lassen wir die Analyse dieser Werturteile, ihrer Voraussetzungen und ihrer Folgen am besten einmal ganz beiseite, nicht, weil eine solche Analyse nicht zu den Aufgaben einer werturteilsfrei verfahrenden Wissenschaft gehörte (sie gehört im Gegenteil zu ihren wichtigsten Aufgaben!), sondern weil unser Ziel hier ein bescheideneres ist, wo wir nur nach heute brauchbaren theoretischen Gedanken suchen und in jedem Augenblick bereit sind, solche Gedanken aufzugreifen, wo immer wir sie finden. Im Rahmen dieser Aufgabe sollten wir

Liedes im Verhältnis zu dem Vorausgehenden ist bei John Meier im *Re*-zeptionsbegriff sozusagen fest verankert und bündig thematisiert.

Indem Schwietering das Aktionale des Liedes nun aber ganz anders strukturiert als John Meier, nämlich synchronisch, ist als *actio*, als Vorgang und als »Leben« des Volkslieds nun auch etwas anderes bezeichnet als bei diesem, nicht eine Abfolge verschiedener Vorgänge in der Zeit, sondern ein einzelner Handlungsvorgang in der Gruppe. Der Weg oder die Methode, über das Problem etwas zu erfahren, ist hier die Analyse des Singens an sich im synchronischen Vergleich der Handlungselemente. Ganz gewiß ist auch hier das Lied als ein *nomen actionis* begriffen, ja vielleicht sogar als eine *actio* in einem noch unmittelbareren Sinne als bei John Meier. Gänzlich in den Hintergrund tritt nun aber der Gedanke, daß diese *actio* zumeist auch eine *re-actio*, eine Re-zeption im Sinne John Meiers ist. Thematisiert ist in synchronischer Sicht eben eigentlich nicht Re-zeption; nicht das Wieder-Singen wird untersucht, sondern das Zusammen-Singen, nicht eine *re-actio* also, sondern eine *co-actio*. So taucht der Rezeptionsbegriff bei Schwietering (ebenso wie später bei Ernst Klusen) an hervorragender Stelle auch kaum mehr auf.

16 Das Volkslied als Gemeinschaftslied, in: Euphorion 30, 1929, S. 239.

17 Die sozialpolitische Aufgabe der deutschen Volkskunde, in: Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde 7, 1933, S. 5. »Es ist also keine *theoretische*, sondern eine *sozialethische verantwortungsbewußte* Entscheidung, wenn sich die deutsche Volkskunde der Erforschung bäuerlicher Gemeinschaftsform als ihrem Kerngebiet zuwendet« (a. a. O., S. 7, Hervorh. v. mir).

18 So ließ er in der soeben erwähnten Studie von 1933 den Satz gesperrt drucken: »Es gilt, die heilenden Gemeinschaftskräfte des letzten auf uns gekommenen, durch Sitte gebundenen nationalen Standes zu beschwören!« (a. a. O., S. 7).

jene Werturteile hier einfach übergehen, ignorieren, abtrennen von unserem Gegenstand und den Gemeinschaftsbegriff, wo er vorkommt, nicht in der spezifischen Prägung Schwieterings (die übrigens auch längst nicht von allen seinen Schülern etwa durchgängig übernommen worden ist), sondern – im Sinne Max Webers – als eine neutrale Vokabel für eine bestimmte Klasse von geschlossenen, dauerhaft bestehenden Gruppen zu denken versuchen, in welchen die Einstellung des sozialen (und des musikalischen) Handelns auf subjektiv gefühlter Zusammengehörigkeit beruht[19].
So sind, abgesehen von dem Problem seines essentialistischen Gemeinschaftsbegriffs, die entscheidenden methodischen Annahmen bei Schwietering zunächst folgende:

1. Das Problem, der »Lebenszusammenhang« des Liedes, genauer: die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, wird in synchronischer Betrachtungsweise gesehen.

2. Als Subjekt wird jedoch nicht, wie bei John Meier, der einzelne betrachtet, auch nicht, wie bei Adolf Spamer, die statistische Gruppe, sondern ein bestimmter Typus der Kleingruppe (in ihren gegebenen quantitativ bestimmten Grenzen): die Gemeinschaft.

An diesem Punkt liegt die Annahme nahe, daß durch den Wechsel der Perspektive doch ein recht deutlicher Bruch vorliege in der Kontinuität des wissenschaftlichen Fragens, genauer: in der Methode, in dem Weg, der in Richtung auf das Problem hin eingeschlagen wird. Aber vielleicht sollte bei aller sicherlich notwendigen Unterscheidung und Trennung der Perspektiven doch die fundamentale Vorarbeit, welche die diachronische für die synchronische Betrachtungsweise in der Problembestimmung geleistet hat, nicht zu gering veranschlagt werden. John Meier hatte durch seine Problembestimmung die alte, trotz aller vorausgehenden enttäuschenden wissenschaftlichen Erfahrung mit der Stilkritik noch überdauernde Hoffnung, des Volksliedes und der Volksmusik einst vielleicht doch noch einmal als Stilbegriff habhaft zu werden, endgültig erledigt (wenngleich er die Stildimension als Möglichkeit der Methode, als Weg, nicht aber: als Ziel, natürlich anerkannt und selbst gewählt hat); er hatte das Problem zielstrebig als soziales Objekt mit aktionalem Charakter bestimmt und darüber hinaus mit dem Begriff der Herreneinstellung einen ersten analytischen Begriff für das Problem entworfen. Darauf bauen die Jüngeren auf, freilich bei Schwietering ein wenig wie auf einer *res nullius*. Selbst John Meiers diachronische Einsicht, daß das Volkslied als *actio* immer (oder doch fast immer) *re-actio*, Re-zeption ist, wird bei Schwietering auch eigentlich nicht in Abrede gestellt, sondern nur nicht besonders betrachtet oder thematisiert. Der diachronischen Methode John Meiers, die zu »Gesetzlichkeiten« oder besser: zu Regelmäßigkeiten der Volkskultur auf philologisch-quellenkritischem Wege vorzudringen hoffte, wird durch Schwietering und seine Schüler nun lediglich eine andere Methode zur Seite gestellt.

19 »›Vergemeinschaftung‹ [im Gegensatz zu ›Vergesellschaftung‹] soll eine soziale Beziehung heißen, wenn und soweit die Einstellung des sozialen Handelns – im Einzelfall oder im Durchschnitt oder im reinen [gedanklich konstruierten] Typus – auf subjektiv *gefühlter* (affektueller oder traditionaler) *Zusammengehörigkeit* der Beteiligten beruht... Die Terminologie erinnert an die von F. Tönnies in seinem grundlegenden Werk ›Gemeinschaft und Gesellschaft‹ vorgenommene Unterscheidung. Doch hat T. für seine Zwecke dieser Unterscheidung alsbald einen wesentlich spezifischeren [essentialistischen] Inhalt gegeben, als hier für unsere [nominalistischen] Zwecke nützlich wäre... Vergemeinschaftung ist dem gemeinten Sinn nach normalerweise der radikalste Gegensatz gegen ›*Kampf*‹. Dies darf nicht darüber täuschen, daß tatsächlich Vergewaltigung jeder Art innerhalb auch der intimsten Vergemeinschaftungen gegenüber dem seelisch Nachgiebigeren durchaus normal ist, und daß die ›Auslese‹ der Typen innerhalb der Gemeinschaften ganz ebenso stattfindet und zur Verschiedenheit der durch sie gestifteten Lebens- und Ueberlebenschancen führt wie irgendwo sonst« (Max Weber, a. a. O., S. 21 f.).

In dem Methodenstreit zwischen der diachronischen und der synchronischen Betrachtungsweise ist es von den beiden Kontrahenten indes nur John Meier gewesen, der schließlich im Sinne eines Methodenpluralismus das Nützliche der gegnerischen Fragestellung (zumindest etwa ab 1940) anerkannt hat, ohne daß er sich freilich veranlaßt gesehen hätte, seinen eigenen vom Objekt her kommenden quellenkritischen Forschungsweg deswegen aufzugeben. Nach seiner Auffassung muß in der vom Subjekt ausgehenden Perspektive ein durchaus möglicher und damals auch bereits erfolgreicher methodischer Standpunkt gesehen werden. »Die Wichtigkeit dieses Standpunktes ist in neuerer Zeit, vor allem von Julius Schwietering und seiner Schule, mit Recht stark hervorgehoben worden. Aber es darf doch nicht vergessen werden, daß ebenso wie der Träger des Liedes und seine *Bedeutung* für die Volksgemeinschaft auch *das Lied selbst* Objekt der Forschung ist und daß beide Blickpunkte [»Perspektiven«] nebeneinander ihre Berechtigung haben«[20].

20 Volksliedsammlung und Volksliedforschung in Deutschland, a. a. O., S. 207, Hervorh. v. mir.
In der wissenschaftlichen Literatur (damals wie auch heute noch) werden die beiden Methoden üblicherweise mit Hilfe des Begriffspaars »soziologisch« und »historisch« unterschieden. Man klassifiziert häufig nach dem einfachen Muster: Wer Quellen studiert, wird gewiß Historiker, und wer teilnehmend beobachtet, wird Soziologe sein. Folglich gilt Schwieterings Methode als »soziologisch« und die von John Meier demgegenüber als »historisch«. Indes ist dieser Wortgebrauch terminologisch nicht ganz unbedenklich, zumindest aber unscharf, und es ist ganz legitim, daran zu zweifeln, ob auch John Meier und Schwietering selbst gedanklich in dieses methodologische Problem tief genug eingedrungen sind. Denn mit dem gleichen Recht, wie Schwieterings Perspektive als »soziologisch« bezeichnet wird, können wir sie »historisch« nennen. Und dies vielleicht sogar mit noch größerem Recht, weil der für ihn bedeutsame gedankliche Zusammenhang, zu dem sie hinführt, das Problem also, eine bestimmte, nur historisch-einmalig gegebene spezifische Erscheinung ist: das Singen in bäuerlichen, religiös gebundenen Siedlungsgemeinschaften. Mit anderen Worten: Schwietering geht den Weg kausaler Zurechnung (Erklärung) bestimmter für ihn bedeutsamer *Einzel*zusammenhänge und damit den typischen Weg historischer Forschung (der allerdings keineswegs ihr Privileg ist!). Und umgekehrt können wir John Meiers Perspektive »soziologisch« nennen, weil das Problem, zu dem sie hinführen soll, gewisse relativ durchgehende Gleichförmigkeiten oder *Regelmäßigkeiten* sind, generalisierende Aussagen also über allgemeine kulturelle Zusammenhänge.
In der Unterscheidung zwischen historischer und soziologischer Betrachtungsweise sollte demnach nicht viel mehr gesehen werden als der damals weithin übliche, nicht sehr reflektierte Ausdruck dessen, was wir oben vielleicht korrekter oder doch weniger mißverständlich mit dem Begriffspaar »diachronisch« und »synchronisch« benannt haben. Denn sowohl die Geschichtsschreibung als auch die Soziologie kennen beide Perspektiven als legitime und fruchtbare Methoden ihrer Arbeit, so daß die Vokabeln »soziologisch« und »historisch« hier nicht unterscheidend wirken.

B. Schwieterings Grundbegriffe

Mit der perspektivischen Schwenkung von der diachronischen zur synchronischen Betrachtungsweise, mit der Entscheidung also für eine Methode, in der die Lieder in ihrem »Lebenszusammenhang« als reale Handlungsvorgänge innerhalb der Gruppe (Gemeinschaft) beobachtet und verglichen werden unter Vernachlässigung des diachronischen Zeitfaktors, ist aber nur eine erste und sehr grundsätzliche Entscheidung getroffen. Innerhalb der neuen Perspektive verbleibt ein breites Spektrum möglicher Forschungsansätze, und so sind auch hier wiederum – wie zuvor schon innerhalb der diachronischen Sicht – eine Reihe methodischer Entscheidungen zu treffen über Gegenstand und Richtung des wissenschaftlichen Fragens.
Sehr bestimmt lehnt Schwietering jene damals wohl bedeutendste Methode der Gruppenanalyse ab, die Emile Durkheim entwickelt hatte, und sieht mit Besorgnis dessen wachsenden Einfluß beziehungsweise, wie Schwietering es formuliert, den »geradezu verheerenden Einbruch der rationalistischen Ansichten der Schule des Franzosen Dürckheim, die in Deutschland vor allem durch die Schriften Levy-Brühls Verbreitung fanden«[21]. Vor dem Hintergrund dieser grundsätzlichen Entscheidung gegen Emile Durkheim und seine Methode des wissenschaftlichen Fragens sind insgesamt die Arbeiten der Schwietering-Schule zu sehen, auch und vor allem Martha Bringemeiers gründliche und materialreiche Untersuchung. Diese Arbeit geht, wie die Autorin einleitend betont, »gegenüber den bisherigen Methoden der Soziologie ihre eigenen Wege«[22] und ist methodologisch in der Tat ein reiner Ausdruck der von Schwietering und seinen Schülern vertretenen Alternative zum Durkheimschen Konzept. Innerhalb des von Schwietering beeinflußten Denkens sieht man weder die Gruppe (Gemeinschaft) als ein kollektives Phänomen noch die für ihr musikalisches Handeln geltende Ordnung in ihrem Charakter als objektiv gegebenen »soziologischen Tatbestand« *(fait social)*, sondern man fragt im Hinblick auf das musikalische Handeln der Gruppe gleichsam umgekehrt nach ihren subjektiven Wert- und Zielwahlen. Man fragt nach dem von den Beteiligten gemeinten Sinn des Handelns und damit in der Musikalischen Volkskunde erstmals nach einem eigentlich subjektiven Motiv. Die Untersuchung von Martha Bringemeier, ebenso wie jede andere Arbeit im Umkreis dieses wissenschaftlichen Ansatzes, will also nicht die objektiven sozialen und musikalischen Tatbestände gleichsam von außen, sondern die Gruppe und ihr musikalisches Handeln von innen, vom Kontext der subjektiven motivationalen Sinnzusammenhänge her beobachten und erklären, um so »die *treibenden Kräfte ihres Zusammenhanges aufzudecken.* Sie will also gewissermaßen von innen nach außen sehen, statt nur die Außenseite zu erforschen; denn nur so [durch das Ermitteln der subjektiven Antriebe oder Motive des Handelns] lassen sich Strukturlinien herausfinden, die sowohl die Form des sozialen Gebildes [Gruppe, Gemeinschaft, soziale Beziehung usw.] als auch die Objektivationen seiner Kultur bestimmen«[23].
Wenn im folgenden das theoretische Konzept Schwieterings und seiner Schüler nun aber im einzelnen erläutert werden soll, so stellt sich dem ganz unvermeidlich eine erhebliche Schwierigkeit entgegen. Was bei John Meier bis zu einem gewissen Grade noch einigermaßen leicht gelingen konnte: die Trennung nämlich des für uns heute theoretisch Bedeutsamen von

21 Die sozialpolitische Aufgabe der deutschen Volkskunde, a. a. O., S. 4.
22 Gemeinschaft und Volkslied, a. a. O., S. 5.
23 Ebd.

dem nur im Rahmen älteren Fragens Wichtigen, das erscheint bei Schwietering fast ausgeschlossen, vor allem aufgrund seines essentialistischen Wissenschaftsbegriffs. Deshalb – und nur deshalb – sollte zunächst einmal versucht werden, seine Konzeption in eine unserem Wissenschaftsverständnis angemessene und leicht verständliche Form zu bringen, seine Gedanken also auf ihren einfachsten begrifflichen Kern reduziert und in einer äußersten Abstraktion (in einem rein gedanklich konstruierten Modell) vorzutragen, um erst dann zu differenzieren und das Gesagte im einzelnen zu belegen. Möglicherweise gibt es eine bessere Methode der Darstellung. Jede aber hat ihre Vor- und Nachteile.

I. Die »*zugeordnete*« Bedeutung des Singens (sein elementar-rationaler Sinn)

Schwietering geht in seinem theoretischen Denken von der grundlegenden Annahme aus, daß das Singen (das Lied als musikalischer Handlungsvorgang) an bestimmten Sinnzusammenhängen orientiert ist, die es sinnhaft lenken oder *motivieren*, und unterscheidet in der Vielzahl möglicher Sinnorientierungen musikalischen Handelns vor allem zwei:

1. Den musikalischen und literarischen Sinn eines Liedes, den es als Werk eines Verfassers (als Individuallied, wie John Meier sagen würde) an sich enthält, der methodisch durch eine stilkritische Analyse objektiv ermittelt werden kann und der in unserem Betrachtungsmodell mit *w*[O] (als »Werksinn« des musikalischen Objekts) symbolisiert ist. Dieser Werksinn des Liedes soll im folgenden »ästhetischer« oder »ästhetisch-rationaler« Sinn heißen[24].

$$\begin{array}{l} w\,[\mathrm{O}] \\ \uparrow \\ \mathrm{S} \end{array} \qquad \text{(sprich: } w \text{ von O)}$$

2. Einen davon abweichenden oder auch wohl gänzlich unabhängigen Sinn, den ein musikalisch Handelnder etwa dem gleichen Lied in einer scheinbar willkürlichen Art beimißt oder *zuordnet*, wenn er es – als Folge und im Rahmen einer bestimmten Einstellung – auf sich selbst oder auf eine Situation bezieht. Diesen Sinn des musikalischen Handelns, der u. a. durch die Methoden der Sozialforschung objektiv ermittelt werden kann, heißt im folgenden »elementar-rationaler« Sinn.
Schwietering nimmt also an, daß das Subjekt einem Lied – diesem gegenüber gleichsam »herrenmäßig« oder »autoritär« (John Meier) – auch einen anderen Sinngehalt beimessen kann als den, welchen es an sich enthält im Hinblick auf die Intention des Autors. In der Wirklichkeit, so nimmt Schwietering weiterhin an, geschieht es sogar oft, daß das Subjekt (hier: die Gruppe oder Gemeinschaft) einem Lied eine elementar-rationale Bedeutung *zuordnet*, die ganz oder teilweise von der im musikalischen und literarischen Text selbst gegebenen Bedeutung abweicht. Dieser objektiv elementar-rational zugeordnete Sinngehalt des Singens (des Liedes als *nomen actionis)* wird hier mit *e*[O] bzw. X symbolisiert.

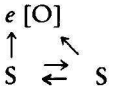
$$\begin{array}{l} e\,[\mathrm{O}] = \mathrm{X} \\ \uparrow \\ \mathrm{S} \end{array}$$

24 Zum sehr viel enger gefaßten Begriff spezifisch musikalischer Rationalität *m*[O] siehe oben S. 39, Anm. 70.

Von diesen beiden möglichen Sinnorientierungen des Singens betrachtet Schwietering allerdings nur die letztere. Nur dem elementar-rational zugeordneten Sinn des Singens also – oder, was dasselbe ist, der elementar-rational zugeordneten *Bedeutung* – gilt sein Interesse. Nur dies ist der Sachverhalt, um den seine wissenschaftliche Neugier kreist und den er als Motiv des Handelns begrifflich-theoretisch zu erfassen sucht. Und aufgrund dieses Erkenntnisinteresses sieht Schwietering das Lied (als Handlungsvorgang) erstmals konkret in der Dimension subjektiv *motivierten* Handelns.

II. Die soziale Beziehung (hier: Gemeinschaft)

Das Subjekt aber, welches einem Lied einen *Sinn*, eine *Bedeutung* elementar-rational zuordnen kann, ist in Schwieterings Denken nicht, wie bei John Meier, der einzelne, sondern, wie gesagt, die Gruppe, genauer: eine bestimmte Art sozialer Beziehung, die Gemeinschaft. Dadurch wird im Vergleich zum Vorausgehenden in den theoretischen Zusammenhang ein zusätzlicher Faktor einbezogen: der (generalisierte) *andere*. Das einfache S-O-Modell, die dyadische (in zwei Kategorien gedachte) begriffliche Ordnung John Meiers, ist also um eine weitere Subjektkomponente zu einem triadischen Modell, zu einem Subjekt-Subjekt-Objekt-System zu erweitern, um auch die neu hinzugewonnene Dimension der sozialen Beziehung (Gemeinschaft) in dem formalen Betrachtungsmodell darstellen zu können.

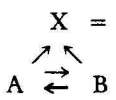


Die für uns bedeutsame theoretische Leistung Schwieterings liegt jedoch weniger in der Konzeption dieser beiden Begriffe als vielmehr in der theoretischen Konstruktion eines gedanklichen Zusammenhangs zwischen ihnen. Die subjektive (hier: objektiv elementar-rational zugeordnete) Bedeutung des Singens und die soziale Beziehung (hier: Gemeinschaft) werden von Schwietering in einer bestimmten Weise aufeinander bezogen gedacht und in dieser gegenseitigen Bezogenheit »die *treibenden Kräfte*«[25] bzw. das subjektive *Motiv* des Singens gesehen. Um den angedeuteten Zusammenhang in einer für unsere Zwecke angemessen formalen und abstrakten Weise zu beschreiben, die frei ist von den bekanntn Ungenauigkeiten nicht-analytischer Begriffe wie etwa dem des »Lebenszusammenhangs«, bedarf es auch hier wiederum – wie bereits oben – eines weiteren begrifflich-theoretischen Hilfsmittels neuerer Art, um erst dann den fraglichen Sachverhalt mit Schwieterings eigenen Worten zu erläutern.

25 Martha Bringemeier, a. a. O., S. 5.

III. Ein neueres begrifflich-theoretisches Hilfsmittel: Das A-B-X-System

Der gedankliche Zusammenhang zwischen einer sozialen Beziehung (Gruppe) und ihrer Sinnorientierung an einem sozialen Objekt ist in einer sehr einfachen und formalen Weise 1953 von Theodore M. Newcomb beschrieben worden. Mit Hilfe dieses Betrachtungsmodells und seiner klaren nominalistischen Begrifflichkeit lassen sich Schwieterings theoretische Annahmen besser als in ihrer originalen Diktion auf ihren gedanklichen Kern zurückführen[26]. Newcomb reduziert die Gruppenvorgänge für den Zweck theoretischer Überlegungen auf ihre minimalen Komponenten (A, B und X), um in formelhafter Abstraktion den Sachverhalt auszudrücken, daß die Mitglieder einer Gruppe sich einerseits zwar an den Objekten selbst (X), andererseits aber zugleich auch an den Einstellungen orientieren, welche die anderen Gruppenmitglieder zu diesen Objekten eingenommen haben. Im Rahmen der Gruppe erfolgt das Handeln – nach Newcomb – im allgemeinen also aufgrund einer doppelten und gleichzeitigen Orientierung (Motivation)[27].



Diese doppelte und gleichzeitige Orientierung (»simultaneous orientation toward one another as communicators *and* toward objects of communication«[28]), kurz auch »Koorientierung« genannt, wird als *motivationaler* Begriff gedacht. Das heißt, es wird angenommen, daß er in seinen Komponenten, ebenso wie in deren Zusammenhang, ein fundamentales *Motiv* des Handelns benennt[29].

Mit Hilfe dieser Modellvorstellung läßt sich nun in klarer Form jener für Schwieterings Denken zentrale begrifflich-theoretische Zusammenhang ausdrücken, der, trotz seiner an und für sich entscheidenden theoretischen Bedeutung, bei Schwietering selbst noch nicht jenen Grad formaler Reife besitzt, den zwanzig Jahre später dann Newcomb erreicht.

Im Prinzip werden bei Schwietering die beiden grundlegenden theoretischen Kategorien, die der subjektiven (hier: elementar-rational zugeordneten) Bedeutung des Liedes und die der sozialen Beziehung (hier: Gemeinschaft), als systematisch zusammenhängend und dadurch in gewisser Weise gegenseitig voneinander abhängig gedacht[30]. Dieser Zusammenhang besteht

26 Theodore M. Newcomb, An Approach to the Study of Communicative Acts, in: Psychological Review 60, 1953, S. 393–404.

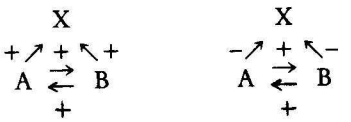
27 »Thus in the simplest possible communicative act one person (A) transmits information to another person (B) about something (X). Such an act is symbolized here as A to B re [in respect to] X. The term ›orientation‹ is used as equivalent to ›attitude‹ [Einstellung] in its more inclusive sense of referring to both cathectic and cognitive tendencies« (a. a. O., S. 393).
X kann sowohl ein Objekt oder Vorgang als auch ein »code« (a. a. O., S. 400) sein, d. h. eine *geltende Ordnung*, die bestimmte Dinge, wie etwa Rollendifferenzierung, Sinn- und Bedeutungszusammenhänge usw., vorschreibt.

28 Ebd.

29 »In short, it is an almost constant *human necessity* to orient oneself toward objects in the environment and also toward other persons oriented toward those same objects. To the degree that A's orientation either toward X or toward B is contingent upon B's orientation toward X, A is *motivated* to influence and/or inform himself about B's orientation toward X« (a. a. O., S. 395, Hervorh. v. mir).

30 Dies analog zur Vorstellung Newcombs: »The phrase ›simultaneous orientation‹ (hereinafter abbreviated to ›co-orientation‹) itself represents an assumption; namely that A's orientation toward B and toward X are *interdependent*. A-B-X is therefore regarded as constituting a system. That is, certain definable relationships between A and B, between A and X, and between B and X are all viewed as *interdependent*« (a. a. O., S. 393, Hervorh. v. mir).

darin, daß A und B *durch X* aufeinander bezogen sind, und zwar durch jenen Vorgang, den Newcomb Koorientierung nennt. Als mögliche Folge des Singens wird das Aufeinander-bezogen-sein der Beteiligten gedacht, eine soziale Beziehung also, die immer dann gegeben ist, wenn A und B durch und über die subjektive Bedeutung (X) eines Liedes gleichzeitig und gegenseitig sich koorientieren. Mit anderen Worten: Die doppelte und gleichzeitige Sinnorientierung des einzelnen (A) sowohl an der subjektiven Bedeutung seines Singens (X) als auch an der Sinnorientierung des *anderen* (B) ist der Vorgang, der – als Motiv und mögliche Folge des Handelns – eine bestimmte soziale Beziehung begründet, genauer: eine soziale Beziehung *ist*[31]. Und zwar wird bei Schwietering das Maß möglicher Ähnlichkeit (Konvergenz oder Einheitlichkeit) der subjektiven Bedeutung (X) als der Faktor angesehen, der eine ganz bestimmte Art sozialer Beziehung (Gemeinschaft) »begründet«, »schafft«, »konstituiert«, »fundiert«[32]. Auf eine einfache Form gebracht und ein wenig konkreter auf eine Situation bezogen lautet Schwieterings Annahme demnach: Gruppenmitglieder (in einer geschlossenen, dauerhaften, auf subjektiv gefühlter Zusammengehörigkeit beruhenden sozialen Beziehung) singen bestimmte Lieder, *weil* über die subjektiven, elementar-rational zugeordneten Bedeutungen, die diese Lieder für sie angenommen haben oder annehmen und die für sie ähnlich sind (annäherungsweise oder durchschnittlich gleich positiv oder gleich negativ), ein positives Gefühl der Zusammengehörigkeit resultiert[33].



Ob und inwieweit dieser Typus musikalischen Handelns (als hypothetische Aussage) Gültigkeit besitzt, ob und inwieweit ihm entsprechend also in der Wirklichkeit tatsächlich gehandelt wird, ist eine Frage der empirischen Beobachtung. Vor allem Schwieterings Schüler haben sich dieser Frage gewidmet und Ergebnisse erzielt, die zwar einen unterschiedlichen Grad an Sicherheit und Genauigkeit aufweisen, die aber selbst heute noch nicht übergangen werden können (hierzu später). Wenn auch in diesen Arbeiten aus der Vielzahl möglicher sozialer Beziehungen nur ein einziger Typus, die Gemeinschaft, betrachtet und dadurch der Untersu-

31 Dies ist ein bereits damals traditionsreicher Gedanke, der sich systematisch bei Max Weber, sinngemäß aber auch schon bei John Dewey (1896) findet: »Society not only continues to exist by transmission, by communication [hier: durch Koorientierung], but may fairly be said to exist in transmission, in communication« (The Reflex Arc Concept in Psychology, in: Psychological Review 3, 1896, S. 357ff.).

32 Julius Schwietering, Vom zeichenhaften Sinn der Volkskunst, in: Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde 11, 1933, S. 59f.

33 Das in Schwieterings Gemeinschaftsbegriff enthaltene Konsensus-Motiv deckt sich weitgehend mit dem Sachverhalt, den Newcomb als »Symmetrie« bei gegebener *Ähnlichkeit* der Sinnorientierungen beschreibt: »To the degree, that A's orientation toward X is contingent upon B's orientation toward X, A's co-orientation will be *facilitated* by *similarity* of his own and B's orientation toward X... Co-orientation is of course possible with little or no symmetry, but the *facilitative* value of symmetry for co-orientation is considerable. If these advantages are commonly experienced as such, communicative acts resulting in increased symmetry are likely to be *rewarded*, and symmetry is likely to acquire secondary *reward value*. This is the basis of our assumption of a persistent ›strain toward symmetry‹, under the conditions noted... The stronger the forces toward A's co-orientation in respect to B and X,
(a) The greater A's strain toward symmetry with B in respect to X; and
(b) The greater the likelihood of increased symmetry as a consequence of one or more communicative acts« (a. a. O., S. 395, Hervorh. v. mir).

chungsbereich auf ein sehr schmales Spektrum eingeschränkt ist, so ändert dies nichts an der grundlegenden Tatsache, daß zwischen der Sinnorientierung an einem sozialen Objekt (der subjektiven elementar-rational zugeordneten Bedeutung des Liedes) und einer daraus resultierenden sozialen Beziehung (Gemeinschaft) ein gedanklicher Zusammenhang konstruiert wird, der über das, was John Meier theoretisch erreicht hatte, einen praktisch wichtigen Schritt hinausgeht in Richtung auf eine rationale Beschreibung und Erklärung des komplexen Problems.
Bei Schwietering selbst ist dieser Zusammenhang freilich immer nur angedeutet und zumeist massiv überlagert und vermischt mit anderen (essentialistischen) Gedanken und Problemverschlingungen. Dennoch aber sollen, um das oben Gesagte zu belegen, einige der Formulierungen Schwieterings, die ohne weitere Erläuterung verständlich sind, hier vorgetragen werden.

Zu I: Schwietering geht, wie gesagt, von der Annahme aus, daß volkstümliche Überlieferung oder volkstümlich motivierte (elementar-rational sinnorientierte) Kultur grundsätzlich »nicht wie künstlerische Gebilde *isoliert* [als Gegenstand ästhetischen Fragens] betrachtet werden darf, sondern nur innerhalb des Lebenszusammenhangs [innerhalb desjenigen sozialen Beziehungsgefüges also], in welchem es wie irgendein anderes Gerät des Lebens eine Funktion, einen *Sinn* erfüllt, oder wie wir sagen, eine *Bedeutung* hat«[34]. Wenn das Erkenntnisinteresse durch dieses methodische Postulat sich demnach auf das Lied in seinem Lebenszusammenhang, auf seine motivationalen Antriebe und sozialen Konsequenzen richtet und methodisch folgerichtig dann zuerst nach dem subjektiven *Sinn* oder der subjektiven *Bedeutung* des Liedes für die Beteiligten fragt, dann wird von einem solchen Ansatz her die unmittelbar objekterfassende Methode John Meiers mit ihrer Frage nach Wandlung und Verbreitung der Liedfassungen folglich als ungeeignet erscheinen. Dann ist es, aus einer solchen Perspektive gesehen, methodisch »grundsätzlich falsch, ein Volkslied wie ein Individuallied als Ausdruckskunst nach Form und Inhalt zu interpretieren, statt zunächst nach seinem *Sinn* und seiner *Bedeutung* für diese oder jene Volksgemeinschaft zu fragen«[35], statt zunächst also jene Frage zu stellen, in die Martha Bringemeier das Problem – wenn auch verkürzend, so doch einprägsam – zusammengefaßt hat: »Was bedeutet das Lied dem Volk im Augenblick des Singens?«[36].
Im Jahre 1929 spricht Schwietering erstmals von jenem, auch in einer bestimmten Denktradition der Soziologie zentralen Begriff des *Sinnzusammenhangs*, auf welchen der für uns wichtige Teil seines soziologischen Erkenntnisinteresses sich im Prinzip konzentriert[37]: »die *Bedeutung* einer stilistischen Figur [ganz ebenso wie die *Bedeutung* der »bereitliegenden melodischen Formen«] ist *nicht* an ihre *äußere Form* gebunden, sondern *wechselt* nach ihrem jeweiligen

34 A. a. O., S. 56, Hervorh. v. mir. Der Funktionalismus im strengen methodologischen Wortsinn ist bei Schwietering und seinen Schülern so schwach ausgeprägt, daß er lediglich als auf den gelegentlichen Wortgebrauch »Funktion« beschränkt bezeichnet werden kann. Erst später, vor allem im Werk Ernst Klusens, wird er im genaueren Wortsinn durchdacht. Hier dagegen kann das Spezifische dieses Begriffs daher unerörtert bleiben.

35 A. a. O., S. 65, Hervorh. v. mir.

36 Gemeinschaft und Volkslied, a. a. O., S. 99.

37 Max Weber: »Motiv heißt ein Sinnzusammenhang, welcher dem Handelnden selbst oder dem Beobachtenden als sinnhafter ›Grund‹ eines Verhaltens erscheint« (a. a. O., S. 5).
»Für die Soziologie (im hier gebrauchten Wortsinn, ebenso wie für die Geschichte [die Geschichtsschreibung]) ist aber gerade der Sinnzusammenhang [das *Motiv*] des Handelns Objekt der Erfassung« (a. a. O., S. 6).
»›Erklären‹ bedeutet also für eine mit dem Sinn des Handelns befaßte Wissenschaft soviel wie: Erfassung des *Sinnzusammenhangs*, in den, seinem subjektiv gemeinten Sinn nach, ein aktuell verständliches Handeln hineingehört« (a. a. O., S. 4).

Sinnzusammenhang«[38]. Und mit diesem Begriff des Sinnzusammenhangs (heute vielfach auch: *Motiv* bzw. Motivation) ist das Stichwort gegeben, mit dem die Musikalische Volkskunde eine Interessengleichheit mit der Soziologie in diesem Punkt tatsächlich erreicht.
Davon ausgehend versuchen Schwietering und seine Schüler in den dreißiger Jahren dem wissenschaftlichen Ansatz nun auch eine durch ihn geleitete empirische Beobachtung folgen zu lassen, in der ein volkstümliches Phänomen nicht unmittelbar objekterfassend, sondern sinnerfassend, »nicht aus seiner *Form*, sondern aus seiner [subjektiven, elementar-rational zugeordneten] *Bedeutung* begriffen wird«[39]. Methodisch »kann das natürlich nur gelingen, wenn wir von der Struktur der jeweiligen Gemeinschaft ausgehen, die das Lied trägt, d. h. also auf soziologischem Wege. Die geschichtliche Frage [gemeint ist die diachronische Perspektive John Meiers] ist untergeordnet«[40].
Und in Konsequenz zu der methodischen Entscheidung, von den strukturellen Grenzen der Gruppe (Gemeinschaft) auszugehen, schließt sich dann auch die komplementäre und durch Beobachtung erhärtete Aussage an, daß die elementar-rational zugeordnete Bedeutung, die ein Lied für eine Gruppe (Gemeinschaft) annehmen kann, naturgemäß an den Grenzen dieser Gruppe auch die Grenzen ihrer tatsächlichen sozialen Geltung hat, daß ein subjektiv gemeinter Sinn dieser Art (ein elementar- und nicht: ästhetisch-rationaler Sinn) also immer oder doch zumeist an sehr enge partikularistische Geltungsgrenzen gebunden sein wird: »Das Volkslied gilt nicht um seiner selbst willen, ...es bedeutet etwas, was der Uneingeweihte nicht wissen kann, es weist auf etwas hin, was der Außenstehende aus dem Lied an sich nicht erfährt... Deutung des Zeichensinns ist dem Eingeweihten, dem Mitglied der Gemeinschaft vorbehalten«[41]. »Und wenn diese Phase erreicht ist, wenn das Lied als Zeichen [für eine elementar-rational zugeordnete Bedeutung] lebt..., wird es in dieser Zeichenhaftigkeit nur von Gliedern der Gemeinschaft verstanden«[42].

Zu II: Aber das Singen der Gruppe ist nicht nur subjektiv-sinnorientiertes Handeln, sondern darüber hinaus ein Handeln, das als Folge der motivationalen Übereinstimmung mit dem oder den *anderen* eine soziale Beziehung (Gemeinschaft) ermöglichen, bewirken, begründen kann, ist »Gemeinschaft schaffende, Gemeinschaft belebende Handlung«[43]. Und zwar geschieht diese Schaffung sozialer Beziehung auf dem Wege der Koorientierung, über eben die subjektive elementar-rational zugeordnete Bedeutung also, welche die individuellen oder gemeinsamen Erfahrungen der Gruppenmitglieder in sich aufbewahrt. Dabei wird der Ausdruck dieser Gemeinsamkeit als diejenige Handlung angesehen, die eine interpersonale Beziehung (hier: Gemeinschaft) zu beleben oder zu schaffen vermag. Daß die subjektive Bedeutung eines Liedes nicht nur ein Merkmal der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt sei, sondern daß sie auch und vielleicht in ganz eminenter Weise auf die gegenseitige Beziehung der Gruppenmitglieder

38 Das Volkslied als Gemeinschaftslied, a. a. O., S. 241, Hervorh. v. mir. »...die Formel weckt [unter bestimmten Voraussetzungen] in allen Mitgliedern einer Gruppe, die den gleichen Liederschatz kennen, wenn auch nicht beherrschen, die nämlichen Empfindungen, die sie bereits in andern Liedzusammenhängen wachrief [die Empfindung also einer elementar-rational zugeordneten Bedeutung]. Die Melodie ist dabei der stärkste Vermittler: Die melodische Formel läßt Gefühle mitschwingen, die sie in anderer Umgebung schon einmal erregte« (a. a. O., S. 241).
39 Vom zeichenhaften Sinn der Volkskunst, a. a. O., S. 56, Hervorh. v. mir.
40 A. a. O., S. 60.
41 Martha Bringemeier, Gemeinschaft und Volkslied, a. a. O., S. 109.
42 Julius Schwietering, Vom zeichenhaften Sinn der Volkskunst, a. a. O., S. 68.
43 A. a. O., S. 59.

einzuwirken vermöchte, ja daß sie – unter bestimmten Voraussetzungen (was leider regelmäßig allzu leicht vergessen wurde und wird) – eine solche Beziehung nicht nur beleben, sondern sogar schaffen könne, dies vor allem sind die für uns heute bedeutsamen, gegenüber John Meier schöpferischen und theoretisch weit vorausgreifenden Gedanken Schwieterings und seiner Schüler. »Auch wo nur eine Einzelperson eins der [volk-]läufigen Lieder singt, haben wir sie uns hineingestellt zu denken in den Kreis ihres Trupps oder ihrer Gemeinschaft, wollen wir uns einigermaßen den *Stimmungs*hintergrund [den Motivhintergrund, die situativen Anregungsbedingungen] des Liedes für diese Einzelperson vergegenwärtigen. Das abends bei der Hantierung im Stall einzeln gesungene Lied eines Mädchens aus irgendeiner Liedgemeinschaft unseres Gebiets ist gewissermaßen nur der Reflex des gleichen von ihrer Gemeinschaft gesungenen Lieds. Und der von einer älteren Frau gesungene geistliche Vers, der heute vielleicht weder in irgendeinem Liedkreis unserer Gruppe noch in der gottesdienstlichen Singe-Gemeinde mehr anzutreffen ist, hat die in der *Erinnerung* wachgerufene Gefühlswelt [die *geltende Ordnung*] einer religiös kirchlichen Jugendgemeinschaft, der sie einmal angehörte, zur Resonanz. In diesem Sinne [im Sinne der Koorientierung an einer geltenden Ordnung] ist unser Volkslied Gemeinschaftslied«[44].

Im Rahmen des damit angedeuteten theoretischen Zusammenhangs ist die Kenntnis der subjektiven Bedeutung eines Liedes, die Kenntnis des (hier: gedanklich abstrahierten) Motivs die entscheidende Vorbedingung für eine ursächliche (motivationale) Erklärung des fraglichen musikalischen Handelns. Diese nicht nur auf die Subjekt-Objekt-Dimension begrenzte, sondern auch auf die interpersonalen Beziehungen der Gruppenmitglieder einwirkende und Gemeinschaft womöglich bewirkende oder schaffende, »diese Gemeinschaft *fundierende* Bedeutung des Volksliedes gilt es zu erfassen«[45], ein Postulat, das Schwietering im Prinzip schon 1927 erhoben hatte: »Wir brauchen eine Wissenschaft, die materielle Kultur der Vergangenheit als Zweckform erforscht, die nicht [ästhetisch-stilkritisch fragend] den *Ausdruck*, sondern die [subjektive, elementar-rational zugeordnete] *Bedeutung* einer gegenständlichen Form ergründet«[46]. Und bald schon wurden, zunächst in der Arbeit Martha Bringemeiers, auch erste Ergebnisse sichtbar. »So haben wir in letzter Zeit nach *Sinn* und *Bedeutung* des volkstümlichen Liedes und der volkstümlichen Erzählung gefragt, indem wir sie ganz einfach und schlicht in die Gemeinschaft stellten«[47]. Und auch in den folgenden Jahren hat diese Perspektive in den Arbeiten seiner Schüler zu nützlichen, wenngleich naturgemäß in mancher Hinsicht gewiß noch vorläufigen Ergebnissen geführt (hiervon jedoch später).

44 Gustav Hagemann, Bäuerliche Gemeinschaftskultur in Nordravensburg, Münster i. W. 1931, S. 144.
John Meier steht diesem neueren soziologischen Denken Schwieterings und seiner Schüler durchaus offen und positiv gegenüber. Es ist bemerkenswert und ein weiteres Zeugnis für seine oben bereits angedeutete nominalistische Wissenschaftsauffassung, daß er 1940 unter Preisgabe einiger früherer Annahmen – sich also offen korrigierend – in einer sehr deutlichen Weise die Methode und den theoretischen Denkzusammenhang der Schwietering-Schule anerkennt und nun auch seinerseits annimmt, daß das Singen in Gruppen »*Bindeglied der Teilnehmer aneinander* zu einer Gemeinschaft« (Volksliedsammlung und Volksliedforschung in Deutschland, a. a. O., S. 208) ist, »ein *Mittel* für den *geistigen Zusammenhalt* und das *innere Zusammenklingen* [Koorientierung] der anwesenden Älteren und Jüngeren« (ebd.). In Abwendung von der anfangs geführten Kontroverse spricht John Meier nun – Schwietering bzw. Vierkandt zitierend (Das Volkslied als Gemeinschaftslied, a. a. O., S. 238) – von der Gemeinschaft als einer Einheit, »die nicht mit einer Summe schaffender Individuen, sondern mit einer soziologischen Gemeinschaft identifizierbar, nicht individual-psychologisch, sondern nur soziologisch zu erfassen ist« (ebd., Hervorh. v. mir).

45 Ebd.; Hervorh. v. mir.

46 Wesen und Aufgabe der deutschen Volkskunde, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 5, 1927, S. 765, Hervorh. v. mir; Neudruck in: Gerhard Lutz (Hg.), Volkskunde. Ein Handbuch zur Geschichte ihrer Probleme, Berlin 1958, S. 143–158.

47 Die sozialpolitische Aufgabe der deutschen Volkskunde, a. a. O., S. 10, Hervorh. v. mir.

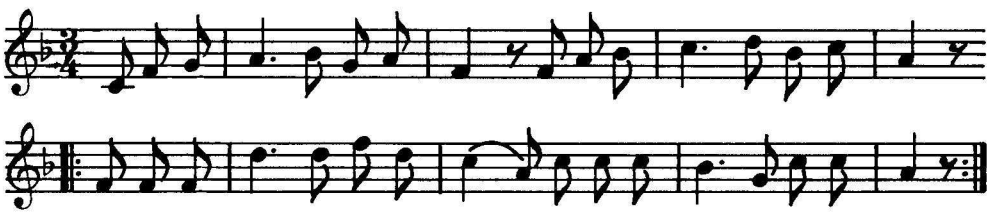
C. Ein reiner Typus (»Grenzfall«): Das situationsgebundene Brauchtumslied

Um die beiden Grundbegriffe, die elementar-rational zugeordnete Bedeutung und die soziale Beziehung (Gemeinschaft), in ihrer gegenseitigen theoretischen Bezogenheit an einigen Beispielen zu erläutern, wählt Schwietering in methodisch geschickter Weise »Grenzfälle« aus, das heißt Situationen, worin der gedanklich konstruierte reine Handlungstypus (soziale Beziehung durch Koorientierung über elementar-rational zugeordnete Bedeutungen) fast ohne jegliche Störung durch andere Motive als reales Handeln unmittelbar evident wird und der zugeordnete, vom Sinngehalt des Liedes abweichende Sinn des Handelns gleichsam mit Händen zu greifen ist: das situationsgebundene Brauchtumslied. In geschlossenen dauerhaft bestehenden Gruppen und unter weiteren einschränkenden Bedingungen kann eine elementar-rational zugeordnete Bedeutung (ein elementar-rationaler Sinn des Singens) die Form einer vom einzelnen gleichsam abgehobenen *Ordnung* mit einer in gewissem Maße konventionell garantierten Verbindlichkeit annehmen, das heißt aber: soziale *Geltung* gewinnen. In solchen Gruppen erhalten manche Lieder durch regelmäßigen Gebrauch in bestimmten sich wiederholenden Situationen (wie hier z. B. beim alljährlichen Osterfeuer) eine Bedeutung, die ganz von der situativen Gegebenheit geprägt ist und dadurch für alle Beteiligten annähernd die gleichen oder ähnlichen Inhalte einschließt. Gewinnt der elementar-rationale Sinn eines Singens soziale *Geltung* in dieser Form, was im allgemeinen nur sehr selten geschieht, so ist er – weil durch die Situation, durch das äußerliche soziale Handeln aller definiert – einfach, d. h. ohne aufwendige Mittel der Sozialforschung, zu erkennen, gleichsam zu spüren und von einem teilnehmenden Beobachter (durchschnittlich und annäherungsweise) relativ zweifelsfrei angebbar.
In dieser Weise soll mit den folgenden Beispielen der vom gegebenen, ästhetisch-rationalen Sinn des Singens abweichende elementar-rationale Sinngehalt und seine soziale Konsequenz uns zu klarer Bewußtheit gebracht werden, ohne damit auch nur im geringsten den Gedanken etwa an eine normativ-ontologische Verbindlichkeit des Handelns als »wesenhafte Proben« wahren Seins zu verbinden, im vollen Bewußtsein also ihres Charakters als seltene, dem gedanklich konstruierten Handlungstypus aber relativ nahe kommende Grenzfälle und ihrer darin liegenden methodischen Nützlichkeit. »Es kommt also zunächst darauf an zu zeigen, daß [wie potentiell jede Gruppe oder soziale Beziehung] auch die Volksgemeinschaft, die das Volkslied trägt, dem Volkslied ganz anders [»eingestellt« oder »motiviert«] gegenübersteht als das aus der Gemeinschaft gelöste Individuum dem Kunstlied gegenüber. Einer solchen Volksgemeinschaft steht die *Bedeutung* des Liedes im Vordergrund, die es durch traditionelle *Zuordnung* zu einer ganz bestimmten Gemeinschafts*handlung* oder Gemeinschafts*situation* erhält. Dabei brauche ich nicht besonders zu betonen, daß diese *Zuordnung* und *Bedeutung* immer nur für ein und dieselbe Gemeinschaftsgruppe *Gültigkeit* hat«[48]. Im folgenden stützt sich Schwietering auf die gründliche aus teilnehmender Beobachtung hervorgegangene Untersuchung, die Martha Bringemeier ein Jahr zuvor veröffentlicht hatte, und gibt daher Beispiele aus Riesenbeck, einem kleinen ehemals abgelegenen Dorf des westfälischen Münsterlandes.

48 Vom zeichenhaften Sinn der Volkskunst, a. a. O., S. 60, Hervorh. v. mir.

1. Soldatenlied als Osterfeuerlied

»Diese dörfliche Gemeinschaft pflegt z. B. bei jedem Osterfeuer das Soldatenlied ›Steh ich in finstrer Mitternacht so einsam auf der stillen Wacht‹ zu singen, so daß dies Lied, das seit langer Zeit an die Situation des Osterfeuers geknüpft ist, mit der *Bedeutung* der abendlichen Osterfreude geladen ist und Jahr für Jahr dazu beiträgt, die gleiche [hier: sozial motivierte] Osterfeuer*stimmung auszulösen* und an eben diesem Abend das *Gemeinschaftsgefühl* der um das Osterfeuer Versammelten *zu beleben.*



Dieser dörflichen Gemeinschaft ist der eigentliche Liedinhalt gleichgültig geworden[49], auch die Form und die Melodie des Liedes, kurz jeglicher Ausdruckswert, der beim Kunstlied im Vordergrund steht. Das Lied wird als Volkslied in dieser Dorfgemeinschaft nicht um seines immanenten [ästhetisch-rationalen] Ausdrucks willen gesungen, sondern wegen der ihm [elementar-rational] *zugeordneten Bedeutung* des Osterfeuerbeisammenseins«[50].

Eine gegenüber dem Objekt gleichsam »autoritäre« Zuordnung eines nicht im Lied selbst gegebenen Sinns, so würde John Meier wohl sagen, ein restloses Übergehen und Ignorieren des Liedes in seinem geistigen *Rechts*anspruch und damit ein extremes Beispiel der Herreneinstellung gegenüber dem Lied als Werk. Darüber hinaus aber und vor allem, so würde Schwietering hinzufügen, eine elementar-rationale Bedeutungszuordnung, an der sich die Gruppe orientiert, um das *Gefühl* einer bestimmten *sozialen Beziehung*, »das Gemeinschaftsgefühl der um das Osterfeuer Versammelten zu *beleben*«[51], und zwar, so ist aufgrund des oben Gesagten zu ergänzen, im Rahmen und unter den Bedingungen eines Handlungstypus, der als Koorientierung beschrieben werden kann.

In diesem Beispiel ist das Auseinanderklaffen von ästhetisch-rationalem Sinn des Liedes und der elementar-rational zugeordneten Bedeutung scheinbar total. Und dennoch: Irgend eines vagen Anhaltspunktes, gewissermaßen eines »Aufhängers«, bedarf es hier, wie auch in anderen Fällen, doch noch immer, um zu bewirken, daß eine zugeordnete Bedeutung sich an einem Lied in solcher Weise festmacht. Diese Beobachtung ist alt, und auch Martha Bringemeier berichtet in diesem Sinne: »Daß man bei jedem Osterfeuer ›Steh ich in dunkler Mitternacht‹ ... sang, erklärt sich nur aus der ersten Zeile. Dasselbe gilt für das heute [1931] beim Osterfeuer gesungene Lied ›Flamme empor‹ [von Joh. Chr. Nonne], das jeden patriotischen Sinn verloren

49 1. Steh ich in finstrer Mitternacht so einsam auf der stillen Wacht, so denk ich an mein fernes Lieb, ob mirs auch treu und hold verblieb.
2. Als ich zur Fahne fort gemüßt, hat sie so herzlich mich geküßt, mit Bändern meinen Hut geschmückt und weinend mich ans Herz gedrückt.
3. Sie liebt mich noch, sie ist mir gut, drum bin ich froh und wohlgemut! Mein Herz schlägt warm in kalter Nacht, wenn es ans ferne Lieb gedacht... (Wilhelm Hauff)

50 A. a. O., S. 60, Hervorh. v. mir.

51 Ebd., Hervorh. v. mir.

hat«[52]. Die mit dem Lied als Werk gegebene Bedeutung hat also nur noch eine schwache, restliche Präsenz *(Geltung)* in jenem einen Wort, dessen Sinn zur gegebenen Handlungssituation in einer tatsächlichen Beziehung steht[53].

Allerdings ist festzuhalten, daß die Wirklichkeit sich einem Sinntypus immer nur bis zu einem gewissen, im Einzelfall oder durchschnittlich zu ermittelnden Maße annähert. Auch Schwietering fragt immer wieder nach dem im Einzelfall gewiß nicht immer gleichen Ausmaß der Realität, das durch den von ihm konstruierten motivationalen Handlungstypus erfaßt und erklärt ist. »Dasjenige Mitglied der Gemeinschaft, das dieses Lied vor langen Jahren zum erstenmal beim Osterfeuer anstimmte, ward sicherlich *nicht nur* durch die nächtliche Szenerie des Liedbeginns [›Steh ich in finstrer Mitternacht...‹] dazu bewogen. Vielleicht war es ein liebender Soldat auf Urlaub oder eine Soldatenbraut. Diesem Gruppenmitglied, das aus diesem oder ähnlichen [im Prinzip also ebenfalls elementar-rationalen] Grunde unser Lied zum erstenmal zu einem Bestandteil einer Osterfeuer-Feier machte, waren vielleicht noch die ursprünglichen Ausdruckswerte [anfangs in einem *weit größeren Ausmaß*] lebendig, während es jetzt für die Gemeinschaft *erstlich* [durchschnittlich und annäherungsweise] die *Bedeutung* hat, die auf das Gemeinschaftserlebnis des Osterfeuers hinweist«[54].

Kaum wird der musikalisch und literarisch Gebildete und am wenigsten wohl der Wissenschaftler selbst sein musikalisches Handeln in einem nennenswerten Ausmaß durch jenen Sinntypus erfaßt sehen, durch den hier das Handeln der Dorfbewohner in einem bestimmten Maß erklärt ist. Aber auch seine Einstellungen können im Einzelfall allmählichen Entwicklungen und Veränderungen unterliegen oder auch, etwa bei bestimmten Liedern, von Anfang an elementar-

52 Gemeinschaft und Volkslied, a. a. O., S. 107f. In der Stellberg-Untersuchung (Das Volkslied im bäuerlichen Jahr der Rhön, a. a. O.) berichtet Otto Mahr von einem ähnlichen situationsgebundenen Singen am Hutzelsonntag: »Zwei Feuer brannten am diesjährigen Hutzelsonntag [1935] in der Stellberger Gemarkung. Die Jungen von Ober- und Mittelstellberg hatten in wochenlanger Arbeit je einen Reisighaufen zusammengetragen und aufgeschichtet« (a. a. O., S. 11). Beim Anzünden singen die Jungen sieben Strophen eines ihrer beliebten Lieder: »Lippe-Detmold, eine wunderschöne Stadt«, ein klagendes Soldatenlied. »Erwachsene sind noch keine da... *Überlaut* singen die Jungen ins Tal, als wollten sie dem Dorf damit sagen, daß das Feuer bald brennen wird, als wollten sie das Dorf zum Feuer rufen [aktuell zugeordnete Bedeutung]. Der Liedinhalt sagt davon nichts. Der Sinn liegt nicht im Lied, sondern in seinem Gesungenwerden [in der angedeuteten Situation], im Singen der Jungen« (ebd., Hervorh. v. mir), und zwar mit Bezug, wie gesagt, zu den übrigen Dorfbewohnern.

53 Hermann Bausinger hat darauf hingewiesen, daß schon seit 150 Jahren, seit Friedrich David Gräter, die Beobachtung vorliegt, »wie die Funktion eines Liedes von einem einzigen Wort des Textes bestimmt werden konnte. Beim Lied ›Jäger, bind dein Hündlein an‹ stellt er [Gräter] fest, daß es vermutlich auf Grund des letzten Wortes ›sechshundertdreißig‹ zum ›Auszählvers‹ geworden ist« (Gräters Beitrag zur Volksliedforschung, in: Jahrbuch Württemberg Franken 52, 1968, S. 84 bzw. 211).
Im Prinzip den gleichen Vorgang beobachtet Karl-Jürgen Kemmelmeyer bei Jugendlichen heute: »Bei Unterrichtsversuchen fiel mir auf, daß Lernbehinderte Schlager ihres Stars so stark emotional erlebten, daß ihre Gesichter den Ausdruck eines Tagtraumes zeigten. Danach waren sie nicht in der Lage, die Story des Titels [seinen Sinngehalt] erzählen zu können, nur eben die emotionsgeladenen *Schlüsselwörter*. Ähnliches konnte ich auch in Normalklassen feststellen, wenn die Schüler vorher nicht extra auf analytisches Hören [tendenziell: auf ästhetisch-rationales Handeln] aufmerksam gemacht worden waren« (persönl. Mitteilung an mich vom 29. 10. 1978, Hervorh. v. mir).
Von ähnlichen Erfahrungen berichten aber auch Christiane Knauf und Fredrik Vahle, die Kinder darum baten, Schlager nachzuerzählen: »Manchmal sagten die Schüler auch, daß man Lieder nicht nacherzählen könne« (in: Die Maultrommel, Dortmund, 1974, S. 133). Bei Kindern zwischen vier und sieben Jahren wurde beobachtet, »daß sie – die Melodie der Lieder und Teile des Textes aufgreifend – ganze Passagen dazu erfänden [quasi im Sinne von zugeordneten Bedeutungen], in denen sie alltägliche Erfahrungen, aber auch Wunschvorstellungen artikulierten« (a. a. O., S. 135).
In Zukunft freilich wird weniger die Tatsache von Wichtigkeit sein, *daß* Bedeutungen elementar-rational zugeordnet werden, sondern vielmehr die Frage, *welche* Bedeutungen das sind, welche Bedingungen und welche Folgen sie haben. Nur so wird musikalisches Handeln schließlich ursächlich zu erklären sein.

54 Vom zeichenhaften Sinn der Volkskunst, a. a. O., S. 61, Hervorh. v. mir.

rational sein[55]. Sicher aber wird er Lieder und Musik im allgemeinen grundsätzlich erst einmal distanziert aufnehmen, als Objekt ästhetisch-rationalen Ausdrucks nach Inhalt und Form. Und es wird wohl in der Regel eine Weile dauern, bis durch bestimmte Einflüsse in der Beziehung zu dem Objekt die in Jahrzehnten erworbene und meist relativ konstante Einstellung sich wandelt und schließlich ein elementar-rationaler Sinn der dominierende Faktor wird (wenn bei ihm dies allerdings überhaupt je dazu kommt). Hinsichtlich der in unserem Beispiel am Handlungsvorgang Beteiligten aber, die ganz sicher nicht in diesem Ausmaß durch Kunst und Wissenschaft geprägt und motiviert waren, vermutet Schwietering allerdings: »Scheinbar haben Inhalt und Form eines Liedes schon bei der ersten Aufnahme in die Gemeinschaft oft nur eine unbedeutende Rolle gespielt. Andererseits läßt sich ganz allgemein sagen, daß die [elementar-rational zugeordnete] *Bedeutung* eines Liedes durch oft wiederholten Gebrauch, durch lange Tradition gefestigt sein muß, um sich *ganz* von den ursprünglichen Ausdruckswerten zu lösen«[56].

2. *Rußlandlied als Schnitterlied*

»Wenn zur Erntezeit die letzte Garbe Roggen geschnitten ist, bringt jede Hofgemeinschaft dieses Dorfes ihre *Stimmung* in diesem höchst bedeutsamen Augenblick des bäuerlichen Arbeitsjahres durch folgendes Lied zum Ausdruck:

Ist es denn nun wirklich wahr,
Wie man hat vernommen,
Daß so viel tausend Mann
Sind nach Rußland kommen?

55 Denn in der Tat: Bei manchen Liedern scheint der mit den Worten gegebene Sinn schon von fast niemand mehr recht wahrgenommen zu werden. Wohl jeder, der das Lied »Hoppe, hoppe, Reiter« beim Spielen mit Kindern oft gesungen hat, wird damit nichts anderes verbinden als den Übermut des Spiels, die Erlebnisse und Erinnerungen positiver sozialer Situationen. Der Sinn des Liedes an sich (*w*[O]) aber ist keineswegs so belanglos, wie man ihn gewöhnlich nimmt: Das Lied entstand während des dreißigjährigen Krieges und enthält einiges davon in eigenartig naiver Distanz: Sein fast surrealistisch erschreckender Sinn ist im Frühjahr 1945 von Otto Pankok – Zeile für Zeile – in einem Zyklus expressionistischer Kohlezeichnungen gestaltet worden, der uns die rabenschwarze Hoffnungslosigkeit der evozierten Bilder und das elementar Grausame daran überhaupt erst zu klarer Bewußtheit gebracht hat.
Keinen Augenblick darf angesichts des oben Gesagten unklar sein, daß analytische Begrifflichkeit und Realität, von den sog. »Grenzfällen« einmal abgesehen, grundsätzlich nie deckungsgleich sind. Immer nur geht es um das je verschiedene Maß, mit dem die Wirklichkeit des Handelns sich dem gedanklich konstruierten Typus annähert.
Ebenso wie der gegenüber Musik vermeintlich (subjektiv) ausschließlich ästhetisch-rational handelnde Künstler (und Wissenschaftler) *in bestimmten Situationen* Bedeutungen in oft restlos elementar-rationaler Weise zuordnen wird und ebenso auch, wie alle große Kunst durchsetzt ist von dieser Art zu handeln (im Werk Bachs zum Beispiel in seiner Cantus-firmus-Bindung noch ganz archaisch, vgl. oben S. 36, Anm. 61), so ist auch umgekehrt der typisch elementar-rational Handelnde *nie ganz* frei von Ansätzen zu ästhetischer Rationalisierung (von den seltenen »Grenzfällen« wiederum abgesehen). Von einem solchen inmitten populärer Musik auffallend fremden ästhetisch-rationalen Motiv hat einmal Kurt Tucholsky verwundert berichtet. »Fassungslos« beobachtet er in einer verrauchten Vorstadtkneipe diesen Widerspruch der Sinnorientierung, der in seiner scheinbar banalen Alltäglichkeit von den meisten kaum je einmal überhaupt bemerkt wird. Hier verwendet eine Kabarett-Sängerin in einer bestimmten Art agogische und dynamische Abstufungen: »und auf einmal, über die bewegten Köpfe der lachenden Zuschauer und durch den Zigarrenrauch und den Lärm brüllt ihre Stimme *andante:* ›Hermann heest a...‹ Und noch einmal, *leiser:* Hermann-heest-a‹ Und verhallend: ›Hermann-heest-a‹... Und dieses Piano ist so ulkig angelernt, so wenig adäquat der Brüllstimme, daß man fassungslos ist. Wie ringt sie sich dieses Piano...ab?« (Werke, Reinbek 1960 Bd. I, S. 124f., Hervorh. v. mir).

56 A. a. O., S. 62, Hervorh. v. mir.

Durch lange Tradition ist die *Bedeutung* des Liedes so fest geworden, daß jede Arbeits- und Hofgemeinschaft des Dorfes nach dem letzten Roggenschnitt das Lied anstimmt, es klingt wie ein eindeutiges Zeichen, ein Signal zu den andern Höfen hinüber. Sie wissen nun drüben, der und der Bauer hat den Roggenschnitt beendet. Der Inhalt des Liedes von Napoleons russischem Feldzug ist über dieser festen *Bedeutung* belanglos geworden. Wüßten wir um die *Bedeutungsgeschichte* dieses Gemeinschaftsliedes, wüßten wir, wer und wann zum erstenmal das Lied dem Augenblick des beendeten Roggenschnitts [elementar-rational] *zuordnete*, würden wir vermutlich über die ursprüngliche Beziehung des Liedinhalts zur Situation etwas aussagen können. Möglicherweise auch nicht. Denn scheinbar ist hier der Anlaß der ersten *Zuordnung* nicht durch den Liedinhalt, sondern durch die Form begründet. Denn beim Refrain des Liedes: ›Rams-vidi-bams, vidi-ralle-ralle-ra‹ schlagen alle Schnitter nach dem Liedtakt mit dem Wetzstein ihre Sense, und eben hierin mag der erste Anlaß begründet sein, das Rußlandlied zum Schnitterlied zu machen«[57].

3. Vaterlandslied als Stimmungslied

»In der nämlichen Dorfgemeinschaft wird bei jeder Festlichkeit das patriotische Lied von Napoleon und seiner Niederlage gesungen:

Napoleon, du Schustergeselle,
Du sitzest ja nicht fest auf dem Thron,
In Deutschland regierst du so strenge,
In Rußland bekamst du deinen Lohn.

mit der Schlußstrophe:

Wir legen die Waffen nicht nieder,
Bis Deutschland ist ganz wieder in Ruh.
Die Franzosen, die müssen retirieren
Nach Frankreich wohl ohne Strümpf und Schuh.

Trotz diesem Inhalt hat dieses Lied für die dörfliche Gemeinschaft keine patriotische *Bedeutung*, sondern ganz allgemein die [elementar-rational zugeordnete] *Bedeutung* fröhlich-festlichen Beisammenseins. Es dient dazu, alle Glieder der Gemeinschaft in die Feststimmung *hineinzuziehen*, durch sie während der Lieddauer einen Strom festlichen *Gefühls* hindurchzuleiten und sie in diesem *Gefühl* [sozial] *zu verbinden*. Wahrscheinlich wird dieses Lied zum erstenmal der Situation eines Festes *zugeordnet* [worden] sein, als die Erlebnisse der Franzosenzeit oder irgendwelcher anderer Kriegszeiten noch so lebendig waren, daß der langersehnte Friede als notwendige Voraussetzung jeden festlichen Beisammenseins empfunden wurde, wie die erste Strophe: ›Wir sitzen hier so fröhlich beisammen und haben einander so lieb‹ zu bestätigen scheint. Möglicherweise war dies Lied aber auch zunächst nicht jedem Fest der Gemeinschaft, sondern einem ganz bestimmten Fest *zugeordnet*, um erst ganz allmählich seinen *Geltungsbereich zu erweitern*, ebenso wie ein Wort auf dem Wege vom Namen zum Allgemeinbegriff seine *Bedeutung* beständig verallgemeinert«[58].
Dazu Martha Bringemeier: »Dies Lied sieht aus wie ein patriotisches, aber niemand empfindet es als solches, obgleich man den Liedinhalt auswendig weiß. *Für die Sänger* liegt sein *Sinn* in der

57 Ebd.; Hervorh. v. mir.
58 A. a. O., S. 61, Hervorh. v. mir.

ersten Zeile... Jetzt ist das Lied derartig mit der Situation (heitere Gesellschaft) verknüpft, daß unter Umständen die erste Strophe fehlen kann, und doch haben die Napoleonstrophen den gleichen [elementar-rational zugeordneten] *Sinn* wie die ersten Zeilen... Wenn man das Lied ›Wir sitzen hier so fröhlich beisammen‹ um der Eingangszeile willen sang, so war es *Zeichen für die Situation* (heitere Gesellschaft), selbst dann noch, wenn es ein einzelner Mensch im Nacherleben dieser Situation sang... Man erlebte nicht den Liedinhalt, sondern die Situation [der Koorientierung], der es diente, eine Situation der Gemeinschaft, in der das lebendig wurde, was die *innere* [soziale] *Bindung* der Gemeinschaft *ausmachte*«[59].

Das Singen in diesen drei Beispielen ist nach Schwietering »nicht Kunst im Sinne individueller Ausdruckskunst, sondern Gemeinschaft *schaffende*, Gemeinschaft *belebende* Handlung, die durch ihre [elementar-rational zugeordnete] *Bedeutung* an eine ganz bestimmte Situation des Gemeinschaftslebens gebunden ist. Diesen [nicht ästhetisch-, sondern elementar-rational zugeordneten] *Sinn* und diese [elementar-rationale] *Bedeutung* des Volksliedes, die das Volkslied an einen ganz bestimmten Gemeinschaftsakt bindet und ihn erst *zum Gemeinschaftsakt* im vollen Sinn *konstituiert*..., diese Gemeinschaft *fundierende Bedeutung* des Volksliedes gilt es zu erfassen«[60].

Was in allen drei Beispielen darüber hinaus aber besonders deutlich wird, ist die Tatsache, daß das Motiv des Singens für den Außenstehenden in der Regel nicht erkennbar ist. Die elementar-rational zugeordnete Bedeutung des Singens, sein elementar-rationaler Sinn, ist ein *Wissen* und in bestimmten Fällen, wie in den vorangehenden Beispielen, ein Teil einer *geltenden Ordnung* und daher als Motiv des Handelns nur durch eine eingehende Kenntnis der sozialen Beziehungen und ihrer latenten und zumeist äußerst komplexen Nuancen zu identifizieren. Auch methodisch sind motivationale Bestimmungsgrößen in jedem Fall nur indirekt erschließbar. Und weil sie für den außenstehenden Beobachter meist ganz verborgen bleiben, sind und bleiben die Grenzen ihrer Geltung zumeist auch eng und partikularistisch. Darauf weist Martha Bringemeier mehrfach hin. Hat ein Lied innerhalb einer sozialen Beziehung einmal einen elementar-rational zugeordneten Sinn erreicht, so ist dies etwas, »was der Außenstehende aus dem Lied an sich nicht erfährt... Deutung des Zeichensinns ist dem Eingeweihten, dem Mitglied der Gemeinschaft vorbehalten«[61]. »Und wenn diese Phase erreicht ist«, so ergänzt Schwietering, »wenn das Lied als Zeichen [für eine elementar-rationale Bedeutung] lebt und einer bestimmten Situation *zugeordnet* ist, wird es in dieser Zeichenhaftigkeit nur von Gliedern der Gemeinschaft verstanden. Diese Liedzeichensprache setzt ein Gemeinschafts*wissen* [Wissen hier im umfassenden, kognitiven und emotionalen Sinne] voraus, eine lebendige Tradition der *Erfahrung* und des Gemeinschafts*erlebens*, an dem nur die Glieder der Gemeinschaft teilhaben«[62].

59 Gemeinschaft und Volkslied, a. a. O., S. 107f., Hervorh. v. mir.

60 Vom zeichenhaften Sinn der Volkskunst, a. a. O., S. 59, Hervorh. v. mir.

61 Martha Bringemeier, Gemeinschaft und Volkslied, a. a. O., S. 109.

62 A. a. O., S. 62, Hervorh. v. mir. Der elementar-rational zugeordnete Sinn eines Handelns oder seine elementar-rational zugeordnete Bedeutung braucht allerdings nicht *unbedingt* partikularistisch, d. h. nicht *unbedingt* an enge Geltungsgrenzen gebunden zu sein. Bestimmte elementar- (nicht also: ästhetisch-) rationalisierte Bedeutungszuordnungen haben durch Institutionen wie Kirche und Schule in Geschichte und Gegenwart relativ universalistische Geltung erlangt. Martha Bringemeier hat diesen Sachverhalt in der Riesenbeck-Untersuchung bemerkt: »Die Kenntnis des zeichenhaften Sinnes ist ein *Wissen*. Dieses aber geht nicht [zweckrational] auf eine Vereinbarung, auf ein Abkommen zurück, sondern ergibt sich [wertrational] unmittelbar aus der Tatsache, daß in allen der gleiche geistige Gehalt [d. h. die gleiche geltenden Ordnung oder Sinnorientierung als der die Gruppe bestimmende soziologische Tatbestand] lebt und der ›Zeichenwert‹ jeweils von diesem aus festgelegt ist. Dementsprechend war bei unsern Leuten der zeichenhafte *Sinn* gewöhnlich übernommen aus der Liturgie der Kirche, deren Fülle an Symbolen man in der

Der kognitive Charakter der elementar-rational zugeordneten Bedeutung, das für Außenstehende Unsichtbare und Hermetische dieses Tatbestands ist auch die wahrscheinliche Ursache für seine so überaus späte Entdeckung durch die Wissenschaft. Schwietering und seine Schüler sprechen als erste davon, obwohl die Beobachtung der auffälligen Konsequenzen, die durch die elementar-rationale Zuordnung von Bedeutung entstehen können, im Prinzip so alt ist wie die Reflexion über populare Musikkultur überhaupt. In auffälliger Häufung ist bei vielen Liedern seit je die Unstimmigkeit zwischen ihrer oft dürftigen inhaltlich-formalen Struktur und ihrer oft hohen subjektiven Bedeutung für die Sänger bemerkt worden. Besonders unerklärlich war dieser Sachverhalt bei den Texten, und hier bemerkten ihn die Forscher auch zuerst. Bruinier und Hans Naumann etwa geben Beispiele wie:

Dort hoch auf jenem Berge,
Da geht ein Mühlenrad.

oder:

Drei Lilien, drei Lilien
Die pflanzt ich auf mein Grab.
...
Und sterbe ich noch heute,
So bin ich morgen tot[63].

Beobachtungen dieser Art aber führten nicht zu der Folgerung, daß – dem ästhetisch-rationalen Sinn entgegengesetzt – ein elementar-rational zugeordneter Sinngehalt des Liedes anzunehmen sei, sondern zumeist nur zu der Vermutung, daß die Ursache für das auffällige Faktum wohl in der Melodie liegen müsse[64]: Wenn die Singenden den Sinngehalt der Worte offenbar achtlos

Schule kennengelernt hatte... So sah also der Mensch hinter den Dingen des Seins, den sinnfälligen Objekten mit einem Blick auch die Welt der [hier: elementar-rational zugeordneten] *Bedeutung*« (a. a. O., S. 110, Hervorh. v. mir). Daß Martha Bringemeier die Begriffe Vereinbarung und Abkommen ablehnt, geschieht wohl im Hinblick auf die Denktradition der Gesellschaftsvertragstheorien und hier im besonderen wohl in der Annahme, daß es sich dabei um eine (vermeintlich!) spezifisch Durkheim'sche Auffassung handele.

63 James W. Bruinier, a. a. O., S. 32, S. 28 und 37.
John Meier gibt als Beispiel u. a.:
Sie drückte den zärtlichen Busen ans Herz...
oder:
1. Hoch vom Dachstein an, wo der Adler haust,/ Bis zum Wanderland am Bett der Saar,/ Wo die Sennerin frohe Lieder singt,/ Und der Jäger kühn sein Jagdrohr schwingt,/ Dieses schöne Land, dieses Steiermark,/ Ist mein liebes theures Heimatland.../
4. Wo die Elbe fließt und wo rauscht der Rhein,/ Und auf Bergen köstlich wächst der Wein,/ Wo die Treue herrscht und die Einigkeit,/ Und das Herz der Freiheit stolz sich freut,/ Dieses schöne Land, dieses Steiermark, Ist mein liebes theures Heimatland (Kunstlieder im Volksmunde, a. a. O., S. LXXXVIII und S. LXXXVI).
Neuerdings hat Otto Holzapfel im Nachlaß Louis Pinck wieder denselben Sachverhalt beobachtet: In manchen Handschriften »fällt die geringe ›kritische Distanz‹ [ästhetisch-rationale Einstellung, Werkeinstellung] auf, wenn z. B. in einer Moritat über einen Berliner Mordfall ›Belfort in dem schönen Frankenlande‹ anklingt und das ›Brandenburger Tor‹ als Ort des Geschehens nach Straßburg verlegt wird (A 142064). Gleichfalls heißt es über Hohenzollern: ›Zwischen Württemberg und Baden dort in der wunderschönen Schweiz (wiederholt, z. B. A 141424, A 141990). So darf es einen auf der anderen Seite auch nicht verwundern, wenn sonst gegensätzlich patriotische Töne anscheinend friedlich nebeneinander stehen, wie z. B. in einer Handschrift von 1850... *allein aus dem Zeugnis eines Liedes kann nicht auf eine entsprechende Gesinnung* [Einstellung, Motiv] *geschlossen werden*« (Jahrbuch für Volksliedforschung 22, 1977, S. 126, Hervorh. v. mir).

64 Die Romantiker hatten geglaubt, daß »die Zerrissenheit, das wunderliche Überspringen, der naive Unsinn, zum Wesen eines echten und gerechten Volkslieds« gehöre; aber schon Ludwig Uhland (Abhandlung über die deutschen Volkslieder, in: Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder II, Stuttgart 1866, S. 6f.) vermag darin nichts Geheimnisvolles, kein mystisch stilbezogenes Schaffen des Volksgeistes oder der Natur mehr zu erkennen. »Vergeßlichkeit, Mißverstehen, [und, was auch viele Generationen nach ihm annahmen (und annehmen), *musikalische* Motive:] vorherrschender Bedacht auf die Singweise« (ebd.) mußten zur Entstellung und Zersetzung führen.

übergingen, dann würde im Zentrum ihres Interesses statt dessen sicher wohl der Sinngehalt der Melodie stehen. Fiedler: »Die Melodie ist ihnen die Hauptsache, und die Gedankenlosigkeit ist bisweilen wirklich merkwürdig, mit der sie das albernste Zeug hersingen«[65]. Und auch John Meier urteilt noch ganz in dieser Weise: »Bei der Aufnahme der Volkslieder wird hauptsächlich auf die Melodie geachtet; der Text steht erst in zweiter Linie. So kommt es denn, ...daß man zu einer hübschen Weise den unsinnigsten Text ruhig singt und sich dadurch nicht stören läßt«[66].
Die Annahme eines spezifisch musikalischen Motivs als Erklärung für die genannten Auffälligkeiten des Singens ist auch kaum so schnell zu widerlegen. Denn nur hinsichtlich des Textes, genauer: nur hinsichtlich bestimmter Teile seines Inhalts, ist so leicht und so zweifelsfrei nachweisbar, daß eine auf das Lied selbst und seinen Sinn bezogene Orientierung in den genannten Fällen fehlt. Was hier, hinsichtlich der Texte, mit großer Eindeutigkeit geschehen kann, ist die Überprüfung der Richtigkeit von inhaltlichen Aussagen am Maßstab unserer praktischen Lebenserfahrungen, am Maßstab ihrer für uns meist fraglosen, universal geltenden Richtigkeitsrationalität. Und das geht nur hinsichtlich der Texte und ihrer sprachlichen Inhalte. Denn die Formen musikalischer Rationalität besitzen keineswegs jenes ungeheuer große Maß an tatsächlicher Geltung, welches die Richtigkeitsrationalität unserer praktischen Lebenserfahrung besitzt. Was an einer Musik richtig ist und was falsch, kann nicht mit gleicher Eindeutigkeit überprüft und angegeben werden wie etwa die Frage, ob Mühlen auf hohen Bergen stehen oder nicht. Denn musikalisch rationalisierte Ordnungen haben als solche immer nur eine relativ eng begrenzte Geltung. Selbst Ordnungen wie das Dur-Moll-System und die harmonische Tonalität sind an bestimmte Grenzen ihrer tatsächlichen Geltung gebunden, im engeren Sinne an die Grenzen spezifisch musikalischer Bildung, im weiteren Sinne aber an die Fähigkeit, Lust und Laune des einzelnen, sich daran zu orientieren. Und selbst innerhalb seiner tatsächlichen Geltungsgrenzen ist der Toleranzspielraum formaler musikalischer »Logik«, wie Riemann diese Regelmäßigkeiten überschätzend nannte, noch ungeheuer groß. In sachlicher Hinsicht (z. B. Mühlen auf hohem Berg) wird bei elementar-rationaler Bedeutungszuordnung (Herreneinstellung) also eine faktisch universal geltende Ordnung ignoriert, in musikalischer Hinsicht jedoch eine für den einzelnen längst nicht in diesem Ausmaß geltenden Ordnung. Und so ist das Argument: Wenn man am Inhalt der Lieder »vorbeihört«, so wird man gewiß auf ihre Musik achten, praktisch unangreifbar, zumindest aber mit einfachen Mitteln nicht zu überprüfen und kann daher immer wieder als eine relativ wahrscheinliche motivationale (hypothetische) Erklärung dienen für die auffällige Beobachtung: der Text wird nicht beachtet[67].
Aber konkrete Anhaltspunkte dafür, daß die Beteiligten mit der Melodie sehr viel anders, weniger »herrenmäßig« oder »autoritär«, verfahren als mit den Texten, gibt es andererseits

65 Zit. nach John Meier, Kunstlieder im Volksmunde, a. a. O., S. LXXXVI.

66 Ebd. Auch heute greift man, um gedanklich ein Motiv für das Singen anzunehmen, noch immer gern auf diese Hypothese zurück. So konstruiert auch Peter Schleuning – ausgehend von Beobachtungen des eigenartigen Verhaltens von Schülern gegenüber den textlichen Inhalten der Lieder – wieder das naheliegende *musikalische* Motiv: »Denn es ist wahrscheinlich, daß die Kinder aufgrund ihrer mangelnden Gewöhnung an bewußtes Aufnehmen und Besprechen [aufgrund ihrer »mangelnden Gewöhnung« also an ästhetisch-rationales Handeln] wohl zunächst eher die Lieder *nach der Melodie beurteilen*, und bei einer sangbaren Melodie den Text mehr nebenbei, als unvermeidbares Element des Liedersingens aufnehmen, seinen Inhalt wohl wesentlich unbewußter als die Melodie im Kopf aufnehmen, speichern und reproduzierbar festhalten... Weil das so sein dürfte, muß man auf die *Lust* der Kinder am Liedersingen eingehen [genauer und analytisch: auf ihr *Motiv*, ihre Sinnorientierung] und nicht mit dem Hinweis darauf resignieren, die Kinder sängen ja gerade das reaktionärste Zeug so gern, im Grunde seien *offenbar die Liedtexte austauschbar, ohne daß die Kinder es bemerkten*« (Einst und Jetzt, in: ders. (Hg.), Kinderlieder selber machen, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 130f., Hervorh. v. mir).

67 Bei allen diesen Überlegungen sprechen wir immer nur von einem gedanklich reinen Typus oder Grenzfall.

ebenso wenig. Dies ist seit langem bekannt[68]. Und damit bleibt auch die Annahme eines musikalisch-rationalen Motivs immer höchst unsicher. John Meier: »In vollständig gleicher Weise wie die Texte werden die Melodien zerstückt. Das Volk geht hier ganz ebenso vor: es verwendet Theile alter Volksweisen, verknüpft verschiedene Lieder oder Theile von solchen zu neuen Melodien und verfährt ebenso mit dem Gut gebildeter Musiker. Auch hier sehen wir Compositionen und Theile von solchen einfach herüber genommen, in Stücke zerlegt, umgesungen und zu neuen Gebilden geformt«[69]. Was John Meier als gutem Beobachter nicht entgeht, ist die Tatsache, daß jedenfalls eine auf das Lied gerichtete *Absicht* oder, wie wir sagen, ein auf das Lied gerichtetes ästhetisches *Motiv* fehlt. »... [ästhetisch] absichtslos werden die Lieder umgesungen, und man kümmert sich [in ästhetisch-rationaler Hinsicht] kaum um das Resultat, das sich dabei ergiebt«[70].

Als Beispiel für das erhebliche Maß der Abweichung von gängigen musikalisch-rationalen (musikalisch »logischen«) Gesichtspunkten können aber vielleicht jene Fälle dienen, bei welchen – ästhetisch ähnlich »unvernünftig«, wie im praktischen Bereich der bekannte sprachlich formulierte Widersinn – statt der Melodie eine (meist in der unteren Terz verlaufende) zweite Stimme überliefert wird. Hans Mermann: »Es sind ganze Lieder in dieser Art aufgezeichnet worden, deren Vorsänger offenbar nur gewohnt waren, in dem betreffenden Liede die zweite Stimme zu singen«[71]: Beispiele für ein auffälliges Vorbeihören auch am musikalisch tatsächlich Geäußerten in seiner ästhetisch-rationalen Bedeutung.

Dennoch galt die Annahme eines musikalischen Motivs (»frische Melodie...«) lange Zeit als ausreichende Erklärung für jene auffälligen Widersinnigkeiten oder gedanklich und literarisch ästhetischen Unbedarftheiten des Singens, die den Außenstehenden immer so krass in die Augen gefallen waren. Denn andere theoretische Erklärungen waren einfach nicht vorhanden. Ganz von der Hand zu weisen als ausreichende Erklärung war allerdings und ist noch heute – zumindest für unbefangene Beobachter – die Annahme mangelnder Intelligenz bei den Sängern (bzw. Hörern) von solchen aus ästhetisch-rationaler Sicht dürftigen Produkten. Das widerspricht heute schon der Alltagsbeobachtung, und auch in Dorfgemeinschaften älterer Prägung waren oft gerade die »Sänger« die über die Gruppe herausragenden Persönlichkeiten. Dagegen spricht ferner, daß der sonst unerklärliche Sachverhalt des ästhetisch Mangelhaften bei einer bestimmten Art zu singen keinesfalls auf schulmäßig weniger Gebildete beschränkt ist. Schon Goethe nimmt ausdrücklich die Kreise höherer Bildung keineswegs aus, wenn er als auffällig bemerkt, »was ein Lied auszustehen hat, wenn es durch den Mund des Volkes, *und nicht etwa nur des ungebildeten*, eine Weile durchgeht!«[72].

Aber erst bei Bruinier beginnt, wenn auch nur sehr allmählich, ein neues, subtileres Denken und Beobachten in der Dimension elementar-rationaler Motive. Bei dem einen oder anderen Lied kann die elementar-rational zugeordnete Bedeutung gegenüber dem Sinngehalt seines Textes so unangefochten primär sein (wiederum praktisch als Grenzfall beobachtet und mitgeteilt), daß der Sänger wohl bereit ist, sich gegenüber Außenstehen-

68 Vgl. Wilhelm Tappert, Wandernde Melodien. Eine musikalische Studie, Leipzig ^{2}1890.

69 Kunstlieder im Volksmunde, a. a. O., S. CXII.

70 A. a. O., S. LXXXVIII.

71 Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung, Leipzig 1930, S. 100. Auch Peter Schleunig, der Kinder einer fünften Klasse solche Lieder, die sie »auch sonst singen« (a. a. O., S. 75) für eine Dokumentation auf Tonband singen ließ, stieß auf einen Fall dieser Art. Hier handelte es sich um die zweite Stimme des »Song of joy« (Freude, schöner Götterfunken): »...die erste Stimme singt immer die Mutter zu Hause« (ebd.).

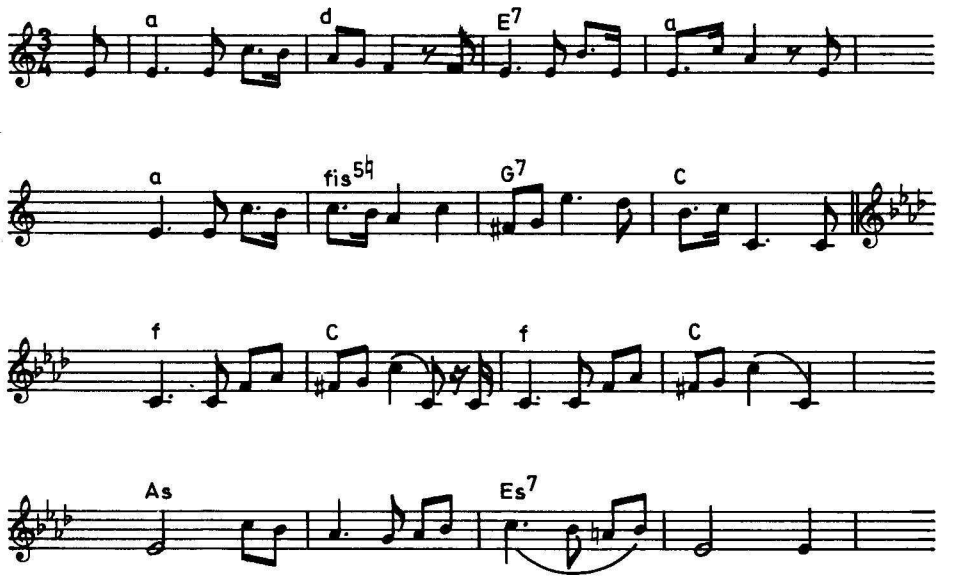
72 W. A. I., 40, S. 358, zit. nach Paul Levy, a. a. O., S. 47, Hervorh. v. mir.

den für das ästhetisch Mangelhafte zu entschuldigen – er kennt also jene andere Art der Rationalität sehr wohl –, keinesfalls aber, die elementar-rationale Bedeutungszuordnung deswegen für weniger »legitim« und weniger »objektiv« zu halten: »Der Bauer entschuldigt vielleicht dem Städter gegenüber die Einfachheit des Stoffes oder die ihm *recht wohl bewußte*, so häufige Sinnlosigkeit der Handlung; er scherzt vielleicht auch darüber mit gutmütigem Spotte; eine ähnliche Äußerung des Städters kränkt ihn allerdings, da er sich dadurch *selbst* getroffen fühlt«[73]. Gekränkt und getroffen, so ist aus unserer Sicht hinzuzufügen, ist er zweifellos durch das Übergehen und Ignorieren des elementar-rational zugeordneten Sinngehalts durch ein ästhetisch-rationales Urteil, durch die Naivität oder Überheblichkeit des Städters, der nichts ahnt von den subjektiven Erinnerungen und Erfahrungen, die der Sänger dem Lied elementar-rational *selbst* zugeordnet hat und die es *für ihn* (subjektiv), vermeintlich aber auch *für andere* (objektiv) enthält.

Diese Dimension des Denkens und Beobachtens findet sich dann immer häufiger, zumindest, wie gesagt, bei unbefangenen Beobachtern. So wird 1922 von Kurt Tucholsky verwundert auch aus dem Bereich des Schlagers die Alltagsbeobachtung mitgeteilt: »Sing einem ganz alten Mann das ›Maurische Ständchen‹ vor – er wird die Assoziationen: Werbung, Gefallsucht, Abweisung, das Parfum eines Haares haben, du aber hältst die graue Mathematik [das von einem Rittmeister klapperdürr gedrechselte Lied und acht mal vier Takte modische Standardformeln der zeitgenössischen Salonmusik] in Händen und wunderst dich über den alten Mann...«[74]. Denn nichts davon ist in dem Lied ästhetisch-rational vorhanden[75].

Maurisches Ständchen

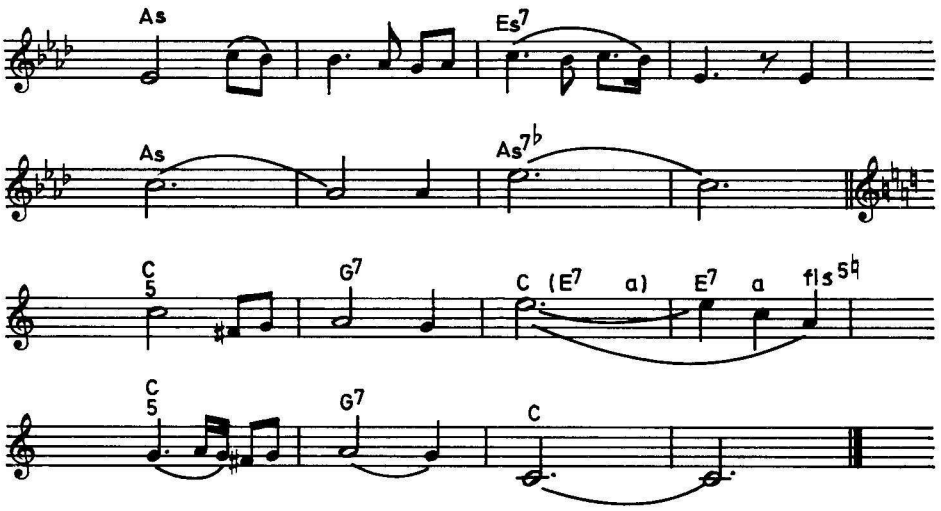
(Bronikowski/Kücken)



73 Das deutsche Volkslied, a. a. O., S. 12, Hervorh. v. mir.

74 Werke, Reinbek bei Hamburg 1976, Bd. 3, S. 188.

75 1. Ich will vor deiner Türe stehen./ Bis ich, mein Liebchen, dich gesehen,/ Und ständ' ich auch die ganze Nacht;/ Du



Den gleichen Sachverhalt elementar-rationaler Bedeutungszuordnung beschreibt Kurt Tucholsky aber ebenso am Beispiel seines eigenen musikalischen Verhaltens, wobei er – anscheinend mit voller Absicht – von jeder ästhetisch-rationalen Differenzierung (Volkslied – Schlager – Arie – Pfiff – usw.) absieht: »Hat das Ohr ein gutes *Gedächtnis* – ?... Da müssen doch noch alte, ganz alte Platten in der Kammer liegen... die habe ich hervorgeholt und habe sie gespielt. Wie war das – ? Es war ein akustischer Kostümball der *Erinnerung*. Ich hatte diese Lieder, Tänze, Märsche, Pfiffe, Saxophone, Chöre und Arien so lange nicht gehört – nun war auf einmal alles da, genau wie damals, als ich sie gekauft hatte. Denn was hatte ich mit der Platte gemacht, als sie neu war? Das, was sicherlich so viele meiner Brüder und Schwestern in Grammophone tun: ich hatte sie bis zum Überdruß laufen lassen. Man soll das nicht, ich weiß. Aber die Platte ist doch dann so schön neu... Und da tut mans doch. (Sie nicht? Ehrlich! Hand aufs Grammophon! Na also.) Und dann war mir die Platte über geworden, wie sie uns allen über wird... und dann hatte ich sie weggelegt, und jetzt hole ich sie hervor – und da war alles, alles wieder da: das Ohr gab den Klang ans Gehirn weiter, dort traf er auf die *schlummernden Nachbarkästen*, da regte sichs, der Inhalt [an alter, der Musik elementar-rational zugeordneter Bedeutung] wachte auf, kam ans Licht... Besinnst du dich? sagte die Musik... und ich besann

sollst am Fenster dich nur zeigen,/ Zu mir dich freundlich niederbeugen,/ Mir sagen: Habe dein gedacht!
2. Ich werde immer dich begleiten,/ Und müßt ich kämpfen, müßt ich streiten,/ Wohin es sei – dir folge ich!/ Du sollst die Blicke zu mir senden,/ Nach mir nur gütig hin dich wenden,/ Mir sagen: Ja, ich liebe dich!
3. Weit von des Ebro schönem Strande/ Eilt' ich dir nach in ferne Lande,/ In deiner Nähe muß ich sein./ Sieh, flehend sink' ich vor dir nieder,/ O gib mir meine Ruhe wieder/ Und sage: Ewig bin ich dein! (in: Franz M. Böhme, Volksthümliche Lieder der Deutschen Leipzig 1895, S. 317)
Lieder wie dieses sind um die Jahrhundertwende gewissermaßen Schlager von gestern oder, wie Gustav Wustmann, der Sammler solcher Lieder, sagt, »wirklich altmodische Lieder, durch die sich wohl frühere Geschlechter haben rühren und erschüttern lassen, die uns aber heute nur noch ein Lächeln entlocken können und die mit Recht vergessen sind; höchstens daß noch eine einzelne Zeile, die Anfangszeile oder eine Zeile aus der Mitte, als geflügeltes Wort lebt, so daß wir uns um deswillen gern wieder einmal das Ganze vergegenwärtigen möchten« (Gustav Wustmann, Als der Großvater die Großmutter nahm. Ein Liederbuch für altmodische Leute, Leipzig [^{1}1885] ^{5}1922, S. 6).

mich... [und mit Absicht nicht-analytisch, »mystisch« ausgedrückt:] Aus diesem schwarzen Kasten kann allerhand kommen«[76].

Was an den zuletzt genannten Beispielen über das bereits Erwähnte hinaus noch deutlich wird, ist der methodologische Tatbestand, daß der Begriff des situationsgebundenen Liedes, ebenso natürlich wie jeder andere theoretische Begriff, eine ganz bestimmte Reichweite hat. Sie ist abhängig von seiner Konstruktion als rationaler, gedanklich konstruierter Typus. Als solcher zeigt er eine bestimmte Art musikalischen Handelns in einer reinen und also von der Wirklichkeit sehr stark abstrahierten, dafür aber begrifflich allseitig scharf bestimmten Form. Seine ursächliche Erklärung (als Hypothese) hat dieses Handeln als Typus durch die beiden Grundbegriffe des elementar-rationalen Sinns (der elementar-rational zugeordneten Bedeutung) und der sozialen Beziehung (hier: Gemeinschaft), sowie, als Ausdruck ihres theoretischen Zusammenhangs, durch den Begriff der Koorientierung. Die Konstruktion eines solchen Handlungstypus dient zur Klärung der Frage, ob und in welchem Maße eine gegebene musikalische Erscheinung sich diesem reinen Typus annähert, in ihrer Gesamtheit oder in einzelnen ihrer Teile. In der Realität ist für die begriffliche Reinheit solcher Konstruktionen natürlich selten oder nie eine absolute Entsprechung zu finden. Und auch die Beispiele aus der Riesenbeck-Untersuchung sind nur seltene Exemplare, singuläre Grenzfälle zur Demonstration einer zufällig relativ weitgehenden Entsprechung von Wirklichkeit und theoretischem Begriff. In seiner Eigenschaft als gedanklicher Typus ist der Begriff aber keineswegs an diese

76 Werke, a. a. O., Bd. 8, S. 295, Hervorh. v. mir.
Hüten freilich sollten wir uns vor der Annahme, solche Dimensionen des Denkens und Beobachtens könnten vorübergehend nicht wieder spurlos verschwinden. Tatsächlich war für Jahrzehnte noch in jüngster Vergangenheit die Denkordnung weiter Kreise geprägt von der Hochachtung vor der Wertphilosophie Adornos, der in eiferndem Kampf für die Geltung einer Ästhetik, für das Sein-, bzw. Gelten-Sollen bestimmter ästhetisch rationalisierter Ideen sich für ganz andere, nach Form und Inhalt im Prinzip jedoch weithin obsoleter Denkzusammenhänge einsetzte.
Das Schlagerhören (-spielen, -singen), das Tucholsky als elementar-rational motiviert erkennt, sieht Adorno vor dem Hintergrund dieser ästhetischen Ideen als deren manifeste gesellschaftliche Bedrohung. So ist der Kampf gegen eine solche Art zu handeln nur die folgerichtige Konsequenz. Elementar-rationales Handeln wie das oben von Tucholsky angedeutete erscheint aus dieser Sicht als Zerstörtes, als Regrediertes und als »hartnäckige Tücke« gegenüber der ästhetisch-rationalen Wertidee: »Die *regredierten* Hörer benehmen sich wie Kinder. Sie verlangen *immer wieder* und *mit hartnäckiger Tücke* nach der Speise, die man ihnen einmal vorgesetzt hat« (Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, in: Dissonanzen, a. a. O., S. 34, Hervorh. v. mir).
Der Begriff des *Elementaren*, der in der Metapher des Kindlichen anklingt, ist jedoch nicht, wie in unserem Denkzusammenhang, die Bezeichnung für eine bestimmte Form der Rationalität, sondern für das Ergebnis einer als Verhängnis empfundenen (gesellschaftlich erzwungenen) Entfernung von der Idee. Elementar-rational Handelnde werden daher nicht als ästhetisch *noch nicht* Präformierte, sondern als (gesellschaftlich) bereits *Verführte* gesehen: »Sie sind nicht kindlich, ...sie sind kindisch: ihre Primitivität ist nicht die des Unentwickelten, sondern des *zwanghaft* Zurückgestauten« (a. a. O., S. 29).
Im Prinzip liegt diesem Denken die Annahme einer *Schuld* zugrunde, die dadurch entsteht, daß Menschen sich der Verantwortung vor der Idee, ihrer Wahrheit und ihrer Erkenntnis entziehen (»Wenn jene Werke von Bach, oder irgendwelche der großen Musik, *wahr* sind, dann dulden sie objektiv, ihrem Gehalt nach, nicht die anderen, die nicht beheimatet sind im Hölderlinschen ›Land des hohen ernsten Genius‹«, Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt a. M. 1968, S. 130, Hervorh. v. mir). Daher die verständlicherweise blinde Polemik gegen elementar-rationales Handeln als »neurotischen Mechanismus der Dummheit« (Über den Fetischcharakter, a. a. O., S. 34), als »hochmütig arrogante Ablehnung alles Ungewohnten« (ebd.) und so weiter. »Die hörenden Subjekte büßen mit der Freiheit der [ästhetisch-rationalen] Wahl und der Verantwortung [d. h. aber: der Verantwortung vor der Idee und ihrer *Wahrheit*] nicht bloß die Fähigkeit zur bewußten [ästhetisch-rationalen] *Erkenntnis* von Musik ein, die von je auf schmale Gruppen beschränkt war, sondern trotzig negieren sie die Möglichkeit *solcher Erkenntnis* überhaupt« (a. a. O., S. 28f.). Einem solchen Denken »ist bis heute das Banalste, in seiner gesellschaftlichen Existenz und Wirkung, das Rätselhafteste. Hierher rechnet die von dem Wiener Theoretiker Erwin Ratz aufgeworfene Frage, wieso eigentlich Musik gemein sein kann« (Ideen zur Musiksoziologie, in: Tibor Kneif (Hg.), Texte zur Musiksoziologie, Köln 1975, S. 76).
Die vorübergehend erstaunliche Geltung dieser Denkordnung hat analytische Erkenntnisbemühungen zeitweilig ganz unwichtig erscheinen lassen.

historische Situation gebunden. Er kann, wie etwa aus dem Beispiel Tucholskys hervorgeht, auch bestimmte Wirklichkeitsanteile des Schlagerhörens oder des Hörens klassischer Musik erfassen.

Die angedeuteten Fälle sind also nichts anderes als Beispiele dafür, daß sich die Wirklichkeit diesem gedanklich konstruierten Handlungstypus in einem ganz verschiedenen, im Einzelfall oder in statistischer Annäherung zu ermittelnden Ausmaß annähern kann. Zum einen entspricht die Wirklichkeit diesem einen Typus immer nur in einem jeweils verschiedenen Maß. Ebenso wie in der Natur, um ein Beispiel zu nennen, die Erze das reine Metall immer nur in einem bestimmten Anteil enthalten, so ist auch in der sozialen Wirklichkeit ein einzelnes (gedanklich konstruiertes) Motiv an einem realen Handlungsvorgang immer nur bis zu einem gewissen Grade prägend und bestimmend beteiligt. Bei direkter Beobachtung sehen wir in der Realität immer nur eine lückenlose, unendlich differenziert abgestufte Skala von Übergängen von einem typischen Grenzfall, worin das theoretisch erfaßte Motiv sehr dominierend ist, bis hin zu einem Handeln, dessen Elemente davon nur noch in einem verschwindend geringen Ausmaß mitbestimmt werden[77]. Zum anderen dürfen wir nicht annehmen, die gesamte Wirklichkeit elementar-rationalen musikalischen Handelns mit einem einzigen motivationalen Typus erklären zu können. Wie in der Natur die Erze, um bei dem gewählten Beispiel zu bleiben, immer eine Verbindung zweier oder mehrerer Elemente sind, so ist in der sozialen Wirklichkeit auch das musikalische Handeln so gut wie immer von mehr als nur einem einzigen Motiv bestimmt. Auch also in bezug auf die konkurrierenden und sich überlagernden Motive gibt es wiederum nur diese fließenden Grenzen, Übergänge und Kombinationen, die je verschieden sind nach Art und Ausmaß ihrer gegenseitigen Durchdringung. So ist in jedem Fall der gedankliche Entwurf weiterer rationaler Handlungstypen (Motive) notwendig, um den Charakter eines gegebenen musikalischen Handelns auch in anderen als den bereits erfaßten Wirklichkeitsanteilen exakt bestimmen und ursächlich erklären zu können.

Ohne Zweifel neigte Schwietering dazu, die Bedeutung des situationsgebundenen Liedes für die Wirklichkeit, die Reichweite des Begriffs, zu überschätzen. Aber schon seine Schüler haben eindeutiger auf die Begrenzung dieser Reichweite hingewiesen und versucht, sie innerhalb der beobachteten Gruppen grob abzuschätzen. So beschreibt Martha Bringemeier das situationsgebundene Lied nur als eine der möglichen Arten musikalischen Handelns und sieht bei diesem Begriff mit großer Klarheit sowohl die Grenzen seiner theoretischen Reichweite als auch deren in der Realität oft nur schwer faßbaren »fließenden« Verlauf. »Wie die Grenzen zwischen den einzelnen Kreisen innerhalb der Dorfgemeinschaft fließend sind, so ist auch die Mehrzahl der Lieder Allgemeingut für alle Gruppen und Situationen«[78]. In der Liedsammlung der Riesenbeck-Untersuchung ist daher die Mehrzahl der Lieder auch nur in alphabetischer Reihenfolge

77 Max Weber: »Aber diese ungegliederte Mannigfaltigkeit der *Fakten* beweist doch nicht, daß wir unscharfe *Begriffe* bilden sollen, sondern umgekehrt: daß *scharfe*... Begriffe richtig *angewendet* werden müssen« (Methodologische Schriften, Frankfurt a. M. 1968, S. 159). Der Handlungstypus ist also nicht deshalb entworfen, um die gesamte Wirklichkeit elementar-rationalen Handelns da hineinzuzwingen, sondern um den gegebenen Charakter einer musikalischen Erscheinung dadurch bestimmen zu können, daß wir ermitteln, ob und in welchem Maße er sich dem gedachten Typus annähert oder nicht. »Denn gerade *wegen* der Unmöglichkeit, in der historischen Wirklichkeit scharfe Grenzen zu ziehen, können wir nur bei Untersuchung ihrer *konsequentesten* Formen hoffen, auf ihre spezifischen Wirkungen zu stoßen« (a. a. O., S. 69).

78 A. a. O., S. 15.

wiedergegeben. »Diejenigen Lieder dagegen, die *bestimmte Situationen zur Voraussetzung* haben [›Lieder
a) bei Gelegenheiten verschiedenster Art,
b) vornehmlich beim Zusammensein von Jungen und Mädchen,
c) für besondere Anlässe‹],
sind von den bei allen Gelegenheiten gesungenen Liedern gesondert. Zu solchen *situationsgebundenen* Liedern sind auch die Schoß- und Wiegenlieder zu rechnen... Eine gesonderte Stellung verlangen auch die geistlichen Lieder, insofern sie an eine *Situation* von gewissem Ernst *gebunden* waren«[79].

Ähnlich wie Martha Bringemeier legt auch Otto Mahr (1939) zunächst einmal Wert auf genaue Beobachtungskontrolle und weist darauf hin, daß der Begriff des situationsgebundenen Singens in der Wirklichkeit eine ganz bestimmte Reichweite hat. Darüber hinaus aber findet sich hier bereits ein Versuch, in Richtung auf einen neuen Handlungstypus einen Schritt weiter zu kommen, wenn dies auch vorerst nur mit den nicht-analytischen Begriffen Erlebnis, Stimmung und Empfindung geschieht, in ähnlicher Weise wie vor ihm bereits Heinrich Besseler mit dem Begriff der Gestimmtheit (hiervon jedoch später). »Brauchtumslieder und Lieder, die mit einer Handlung bleibend verbunden sind, sind eindeutig einer *Situation zugeordnet.* Hier verlangt Sitte und Herkommen vom Einzelnen und von der Gruppe ein Nacherleben der *Situation.* Die Mehrzahl der Lieder *ist nicht in dieser Weise eindeutig.* Je nach dem *Erlebnis* der Gruppe vermag sich ihr Zeichensinn zu ändern. Nur wenige werden bewußt *aus einer Situation heraus* angestimmt. *Stimmung* und *Erlebnis* holen Lied um Lied aus dem Vorrat«[80].

Was Otto Mahr mit den nicht-analytischen Begriffen Stimmung und Erlebnis anzudeuten versucht, ist schwer zu sagen. Zweifellos aber ist es ein Handlungsmuster, das sich vom situationsgebundenen Singen unterscheidet. Im Vordergrund scheint hier weniger die zugeordnete Bedeutung zu stehen, über welche die Beteiligten eine soziale Beziehung erreichen, als vielmehr ein anderes, stärker noch sozial orientiertes Motiv, das vorerst nur nicht-analytisch als Stimmung, Empfindung und Erlebnis bezeichnet ist. »Stimmung bedeutet *gesteigertes* Gemeinschaftsgefühl, ist eine *Verdichtung* der feinsten und innerlichsten soziologischen [sozialen] Bindungen«[81], scheint also primär von sozialer Gegenseitigkeit auszugehen. In einer zunächst noch nicht näher bestimmten Weise ist mit jeder Situation, nach Otto Mahr, eine bestimmte soziale Besonderheit gegeben, die von allen Beteiligten real empfunden wird. »Das Besondere einer Zusammenkunft stellt die Gruppe auf eine bestimmte Empfindung einheitlich ab. Graduelle Unterschiede bleiben in der Reaktion des Einzelnen auf diese Empfindungswelt. Aus der *gemeinsamen* Hingabe an ein Erlebnis angesungen, schlägt das erste Lied eine Saite des Empfindens [wohl als Konsequenz von Koorientierung] an. Wenn [und nur: wenn] die Gruppe darauf eingeht und den Zyklus [hier einfach: die Liedfolge] weitersingt, steigert sich das *Erleben* [als Folge der Koorientierung] im Singen und dies wiederum an dem sich steigernden *Erleben.* Das Lied verursacht nicht [das heißt: verursacht nicht *direkt kausal,* nicht also nach Art des Reiz-Reaktions-Modells] *Gruppenerlebnis* und *Gruppenstimmung,* erst an vorhandener Stimmung [Koorientierung] wächst das Singen«[82]. Mehr Klarheit wird hier allerdings noch nicht

79 A. a. O., S. 115, Hervorh. v. mir.
80 Das Volkslied im bäuerlichen Jahr der Rhön, a. a. O., S. 126, Hervorh. v. mir.
81 Ebd., Hervorh. v. mir.
82 Ebd., Hervorh. v. mir.

erreicht, und ein gedanklich reiner Typus in Ergänzung zum situationsgebundenen Lied läßt sich daraus noch nicht konstruieren. Erst mit Hilfe des Interaktionsbegriffs wird hierin mehr analytische Ordnung zu schaffen sein[83].

83 Ähnlich berichtet Martha Bringemeier, daß die Lieder in der beobachteten Gruppe zumeist sehr spontan, fast willkürlich angestimmt wurden. »Sie waren also gar nicht das Primäre, sie bestimmten nicht die *Stimmung* [in einer gegebenen Situation], sondern das Sing*erlebnis* [Koorientierung in der gegebenen Situation] ging gewissermaßen dem Liede vorauf. Das *Erlebnis* [Koorientierung] holt bereits fertige Lieder heran« (Gemeinschaft und Volkslied, a. a. O., S. 103, Hervorh. v. mir). Die soziale Beziehung (A $\rightleftarrows$ B) scheint auch hier als das Primäre angedeutet zu sein. Aber das läßt sich ohne weitere analytische begriffliche Hilfsmittel nicht fassen.

D. Volkslied als Gemeinschaftslied?

Bis hierhin sind Schwieterings Gedanken, ebenso übrigens wie die von John Meier, durch eine weitgehende Formalisierung ganz von den Spuren der Anstrengung gereinigt worden, die ihnen als Pionierleistungen, als theoretischen Entwürfen im Stadium ihrer ersten und mutigen Anfänge, in der originalen Fassung aber durchaus noch anhaften. Sehr viel weniger indes als John Meier ist es Schwietering gelungen, seine Beobachtungen auf ihren formalen Kern zu reduzieren, und manche seiner theoretischen Gedanken hat er in der Tat nur in das Halbdunkel einer mystisch überhöhenden Bildersprache gehüllt auszudrücken vermocht. Wie bei vielen Pionieren vor ihm, bei Herder etwa und bei Gräter (hiervon später), ist das meiste an Erkenntnis über die sozialen Motive und Wirkungen des Singens nur erst noch Gefühl und weit entfernt von der Klarheit und Formalität reiferer Konzepte.

Darin aber, daß Schwietering mit einem mehr nur gefühlsmäßigen Erfassen der Sache beginnt, ist an sich nichts Ungewöhnliches zu sehen, nichts weiter, als eine Form äußerster geistiger Anstrengung bei dem Versuch, etwas bisher Unerkanntes oder Unbewußtes ans Licht zu bringen, eine Form der Mitteilung also, die in der Geburtsstunde wissenschaftlicher Ordnungsgedanken vielleicht auch unvermeidlich und so in jedem Fall mit größter Selbstverständlichkeit zu akzeptieren ist.

Worauf er vor allem aber mit einer besonderen, für uns heute kaum mehr unmittelbar verständlichen Emphase hinweist und was ihm eigentlich als ein Geheimnis, als etwas Mystisches erscheint, ist jener formallogisch schwer zu fassende soziale Sinn, der sich in einer Gruppe mit völligem Konsens im Hinblick auf die zugeordnete Bedeutung eines Liedes einstellen kann. Es ist also vor allem diejenige Kategorie besonders stark hervorgehoben, durch welche Schwietering über das von John Meier Erreichte hinausgeht und zumindest für die Musikalische Volkskunde in der Tat auch eine *terra incognita* betritt. Und ein Beispiel für den Stil seines Denkens mag immerhin Erwähnung finden, denn keineswegs soll unsere Methode der Darstellung über die große Entfernung zwischen den Vorstellungen Schwieterings und einem rationalen Handlungstypus nach dem Muster des A-B-X-Systems hinwegtäuschen. Um seine Gedanken in eine verständliche und sinnfällige Form der Mitteilung zu bringen, sich unser »Verständnis zu erwirken«[84], hat Schwietering ein Beispiel gewählt, in welchem die Beobachtung eines solchen sozialen Handelns nicht schon wissenschaftlich, sondern nur erst literarisch verarbeitet ist (eine Szene aus Werfels Roman: Die Geschwister von Neapel). Eine Gruppe, genauer: eine streng patriarchalisch strukturierte Familie, singt häufig in einer regelmäßig wiederkehrenden, stark von der beherrschenden Figur des Vaters geprägten Situation ein bestimmtes Lied. Daß eine solche soziale Beziehung uns heute nicht mehr unmittelbar evident und verständlich ist, sollte an sich nicht schon Anlaß sein, das Beispiel ungeachtet seines theoretischen Gehalts zu übergehen, wenn nicht der hier verwendete Begriff des »Mystischen« es für analytisches Denken in seiner Bedeutung sehr einschränkte. Ein solches Singen, »das vorhandene Gemeinschaft in gehobenen Augenblicken reaktiviert«[85], schließt nach Schwietering unter dergleichen günstigen Voraussetzungen die Gruppenmitglieder, »Mitteilende [Sin-

84 Vom zeichenhaften Sinn der Volkskunst, a. a. O., S. 57.
85 A. a. O., S. 59.

gende] und Hörende zu einer mystischen Einheit zusammen«[86]. Die Annahme, daß ein vertrautes Lied durch eine elementar-rational zugeordnete Bedeutung sozialen Sinn zu stiften vermag, bedeutet für ihn einen theoretischen Zusammenhang, woran er kaum zu rühren und nur durch eine vage Metapher heranzuführen wagt: »Dies Lied befreit Mitteilende und Aufnehmende aus ihrer beschämenden nackten Isolierung und umschließt alle miteinander wie mit einem weiten Mantel, indem es alle Glieder der Gemeinschaft von Anfang an mitsingen und -spielen heißt, wenn das auch oft äußerlich erst am Ende durch... einen gemeinsam gesungenen Refrain zum Ausdruck kommt«[87]. Dennoch sollte die zeittypisch belletristische Metapher und die hypertrophe Idealisierung uns nicht schrecken und davon abhalten, den theoretischen Kern der Beobachtung zu begreifen, ihn aufzunehmen in einer unserem Denken angemessenen Form. Oft sind in der Wissenschaftsgeschichte Dinge, die zum erstenmal erkannt und subjektiv evident wurden, so beschrieben worden, und eine Übertreibung scheint in solchen Augenblikken legitim, wo andere erst auf einen vorher unbeachteten Zusammenhang aufmerksam werden müssen.

Hier erfüllt das A-B-X-Modell seinen ersten methodischen Zweck, indem es dem Gedanken der sozialen Dimension des Singens eine heute verständliche Form gibt. Einerseits befreit es diesen Gedanken von den störenden Mängeln des Anfänglichen. Andererseits aber, und das ist das theoretisch zweifellos Wichtigere daran, zeigt es ihn zugleich als die strukturell entscheidende Erweiterung gegenüber dem Denken von John Meier.

In jedem Fall aber ist es weniger wichtig, sich scheinbar überlegen und mit betonter Deutlichkeit gerade von dem typisch Anfänglichen, von dem seherisch Tastenden und den eher verhüllenden als erklärenden Metaphern zu distanzieren, als vielmehr von dem Monströsen und dem Ungeheuerlichen, in das hinein die Erkenntnis jener sozialen Zusammenhänge, die er verschwommen, wenngleich untrüglich vor sich sieht, dann in manchen seiner Schriften einmündet. Und dazu dient das A-B-X-System vor allem. Denn was durch die Formalisierung analytisch aufgedeckt, hervorgeholt und mühsam, ja zum Teil sogar ein wenig gewaltsam aus den wuchernden Krusten mystifizierender Metaphorik befreit wird, ist bei Schwietering darüber hinaus fest eingebunden in ein dichtes Netz *sozialethischer Werturteile*. Aber dieser Zusammenhang kann hier nicht in der ihm zukommenden Weise vorgetragen und analysiert werden, obwohl es schwer fällt, ihn auszublenden und zu übergehen, weil die entscheidenden Begriffe unseren eigenen Begriff von Menschlichkeit (unsere eigenen Werturteile also) so sehr tangieren und verletzen. Was allerdings einer kurzen Darstellung bedarf, ist der methodologische Zusammenhang, aus dem die hier vorgetragenen Gedanken Schwieterings herausgelöst und entnommen sind. Auch dies geschieht wiederum nur, um keine Unklarheiten darüber bestehen zu lassen, daß sie durch das A-B-X-System in einen genuin neuen Zusammenhang gestellt sind und daß zwischen dem Nominalismus dieses Systems und der essentialistischen Denkart bei Schwietering ein im Prinzip unüberbrückbarer Gegensatz besteht.

Ausgangs- und Zielpunkt des Denkens ist bei Schwietering, ebenso wie bei Martha Bringemeier, das Wesen der Gemeinschaft. »Von der Gemeinschaft aus ist die Fragestellung an das Volksgut zu richten, während umgekehrt richtiges Verstehen des Volksguts zur Erschließung der Gemeinschaft verhilft«[88]. Der erste methodische Schritt ist nach alter philosophischer

86 Ebd.

87 A. a. O., S. 58f.

88 Martha Bringemeier, Die soziologische Methode der deutschen Volkskunde, in: Wilhelm Peßler (Hg.), Handbuch der Deutschen Volkskunde, Bd. I, Potsdam 1935, S. 21.

Tradition daher die Wesenserklärung. Wenngleich Schwietering es sich versagt, »die Frage nach dem Wesen der Volksliedgemeinschaft endgültig zu beantworten«[89], so ist er sich doch darin sicher, »daß das Volkslied in reichster Lebensfülle nur dort blüht, wo die Gemeinschaft, die das Lied trägt, über alle ökonomische, politische und soziale Bindung hinaus im Heimatlichen und im Religiösen gründet, wo Gemeinschaft in tiefster seelischer Schicht erlebt wird«[90]. Das Wesen der Sache liegt also in dieser Art Gemeinschaft. »So wird die Frage nach dem Verhältnis eines Liedes zur Gemeinschaft zum unschätzbaren objektiven Kriterium für die Bestimmung eines Volksliedes, denn Volkslied existiert nur als Gemeinschaftslied«[91]. Diese Aussagen haben ihr besonderes Gewicht ferner darin, daß die Wesenserläuterung nicht eine Sache der Definition ist, wie nach nominalistischer Denkart, sondern bereits die alles entscheidende Frage nach der Wahrheit. Und daraus ergibt sich das eigenartige (normative) Verhältnis zwischen Begriff und Wirklichkeit, das allgemein als Vermittlungsproblem diskutiert wird. In essentialistischer Denktradition wird nicht danach gefragt, wie ein wissenschaftlicher Begriff beschaffen sein muß, um ein Modell der Wirklichkeit sein zu können, sondern umgekehrt, wie die Wirklichkeit beschaffen sein muß, um ein Modell des wissenschaftlichen Begriffs sein zu können. Man fragt also, »wie die Struktur einer Gemeinschaft beschaffen sein muß, um Träger eines lebendigen Volksliedes in seiner ganzen Fülle und Vielgestaltigkeit sein zu können«[92]. Und nach der Wesensbestimmung Schwieterings, wie sie aus seinen verschiedenen Schriften hervorgeht, muß die Gemeinschaft so beschaffen sein wie die Gruppen des Bauerntums oder des Heeres, sofern dort noch jene sozialethischen Ordnungsideen aufleuchten, die Schwietering von Justus Möser und Heinrich Wilhelm Riehl als wesenhafte Ideen entlehnt und ins 20. Jahrhundert herüberretten möchte. Dieses Kriterium der Gemeinschaft hebt, nach Ansicht des Forschers, aus der gesamten Wirklichkeit den *wesentlichen* Teil hervor, d. h. verbreitete Individuallieder, die von einer solchen Gemeinschaft aufgenommen werden. Un*wesentlich* dagegen ist der Rest, d. h. »volkläufig gewordene [verbreitete] Individuallieder, die als Gemeinschaftslieder abgelehnt werden«[93].

Schon von dieser Denkstruktur her mußte Schwietering sich in einem prinzipiellen Gegensatz befinden zu der herben nominalistischen Klarheit John Meiers. Das Erstaunliche und heute Bedeutsame daran aber ist nicht der typische Gegensatz zwischen essentialistischem und nominalistischem Denken, sondern die tatsächliche Konvergenz des Problembewußtseins trotz dieser Gegensätze. Denn vielleicht könnte dies ein Zeichen dafür sein, daß der Weg dieser Wissenschaft in der Tat das zu werden beginnt, was er nur im geglückten Falle ist: ein kontinuierlicher Annäherungsprozeß an ein bestimmtes Problem. Irrwege würden einen solchen Konsens sicherlich nicht aufzuweisen haben.

Und so mag uns heute diesem Konsens gegenüber der grundsätzliche Gegensatz in der Denkart eher marginal erscheinen. Nur damals, aus zeitgenössischer Sicht und ohne historischen Abstand, vermochte er noch extrem zu polarisieren. Schwietering empfindet den prinzipiellen Gegensatz zur kühlen Denkart John Meiers als so beherrschend, daß er in dessen Arbeiten schon gar nicht mehr recht unterscheidet zwischen dem methodologischen Nominalismus und der davon gänzlich unabhängigen diachronischen (»historischen«) Sehweise: »Nichts ist bezeichnender für diese Sehweise als der Verzicht auf Wesensumschreibung, wie er sich etwa in

89 Das Volkslied als Gemeinschaftslied, a. a. O., S. 243.
90 Ebd.
91 A. a. O., S. 239.
92 A. a. O., S. 242.
93 A. a. O., S. 239.

der Definition des Volksliedes durch die alleinigen Merkmale des Unliterarischen [gemeint ist die nicht-ästhetische Einstellung, die Herreneinstellung] und Volkläufigkeit kundgibt«[94]. Logisch begründet und für uns heute bedeutsam ist die Kontroverse nicht in den Teilen, wo Schwietering für seine essentialistischen Werturteile wirbt, sondern nur dort, wo er auf dem Denkfortschritt insistiert, der beim Blick auf die sozialen Motive und Folgen des Singens, auf die soziale Dimension des musikalischen Handelns erreicht werden kann.

So hat die Abstraktion des A-B-X-Systems vor diesem Hintergrund für unseren Zusammenhang methodisch einen doppelten Nutzen. Sie zeigt zum einen die strukturell erhebliche, wenngleich organische Erweiterung des Denkzusammenhangs gegenüber dem Betrachtungsmodell bei John Meier; erst hier kann von einer sozialen Dimension im engeren Sinne gesprochen werden. Zum anderen ermöglicht uns die Abstraktion des A-B-X-Systems, Schwietering im Rahmen dieser Arbeit nur in dem einen, sehr klar abgegrenzten Gedanken zu folgen und nicht einen Schritt weiter, gemeinsam mit dem konservativen Gelehrten also nur das Stück Wegs zu gehen, wo er sich auf nominalistischem Boden befindet. Und das ist durchaus möglich, ohne ihn bei seinen weiteren essentialistischen Ausschreitungen und Ausschweifungen auch nur einen Fußbreit weiter zu begleiten.

Die Erkenntnis über den Zusammenhang zwischen dem Singen und einer interpersonalen Beziehung war der Kern der Sache, den Schwietering über den von John Meier erkannten Zusammenhang hinaus bis zu einem gewissen Grade herausgearbeitet und deutlich gemacht hatte, ein gedanklicher Zusammenhang, den wir heute weniger denn je aus Hast und Überheblichkeit aus den Augen verlieren dürfen. Wohl meinte Schwietering mit Gemeinschaft in Anlehnung an ältere soziologische Lehren und als Gegenbegriff zu »Gesellschaft« einerseits eine Gruppe, worin der einzelne sich ungesondert eins weiß mit den *anderen*, auf der Basis einer inneren »seelischen« Verbundenheit, und andererseits, als Folge dieser Gruppenform, eine interpersonale Beziehung, in der ein vollkommener Konsens der Willenskräfte und Absichten besteht. Und immer auch ist gesagt worden (seit Justus Möser bis in unsere Tage), daß es sich bei einer solchen Form der sozialen Beziehung um eine dem Menschen eigentliche, ursprüngliche, natur- oder wesensgemäße Seinsform handele. Wie immer man über diese ontologisch-normativen Wesensbestimmungen denken mag, das für uns heute Bedeutsame daran liegt ganz ausschließlich in der unbestreitbaren Tatsache, daß hier von einer sozialen Beziehung die Rede ist. Und auch wenn diese in Schwieterings Denken nur eine einzige Form und einen einzigen positiven Wert anzunehmen vermochte, den der Gemeinschaft im ontologisch-normativen Sinn, so liegt in dem theoretischen Postulat des Zusammenhangs zwischen Singen und dieser sozialen Beziehung doch seine bleibende Leistung, hinter die wir nicht zurückfallen dürfen. Auch haben seine Schüler (wie Bringemeier, Loschdorfer, Mahr und Hagemann) im Rahmen dieser Problemsicht dann die bekannten Untersuchungen vorgelegt, die, wenn sie vor dem Hintergrund ihrer methodologischen Prämissen gesehen werden, auch wohl heute noch eine nicht zu unterschätzende Bedeutung haben für unser vorläufiges Wissen über diesen Zusammenhang.

Schließlich darf nicht übersehen werden, daß die Konzentration auf die Gemeinschaft, die Reduktion der Problemkomplexität auf diesen einen Wert, zu Beginn der Gruppenforschung in der Musikalischen Volkskunde auch naheliegend war. Ganz massiv wahrnehmbar für den wissenschaftlichen Beobachter war die gegenseitige Bezogenheit von musikalischem Handeln und seinen sozialen Konsequenzen begreiflicherweise zu allererst in Gruppen mit hoher

94 A. a. O., S. 236.

emotionaler Affinität, wo aufgrund dauerhafter sozialer Beziehungen im gemeinsamen Singen und seinem elementar-rational zugeordneten Sinn ein Medium der Gegenseitigkeit bereitlag und wo die Lieder als Symbole gemeinsamer Erfahrung unter bestimmten Voraussetzungen in der Tat zu einer emotional »lohnenden« Empfindung sozialer Übereinstimmung führen konnten. Die Berichte über jene eigenartigen und unerklärlich starken sozialen Folgen beim Singen gerade in Gruppen mit hoher Kohäsion sind so alt und so häufig, daß es wohl kaum nur als Folge der essentialistischen Denkart angesehen werden kann, wenn die Beobachtung hier, bei diesen »Grenzfällen« zuerst einsetzte.

Natürlich aber wurde für alle, auch für Nichtfachleute (Soziologen, Philosophen, Journalisten, Pädagogen) das Ungenügen des essentialistisch eingrenzenden Konzepts allmählich darin sichtbar, daß es untauglich war zur Beschreibung und Analyse anderer als gemeinschaftsorientierter sozialer Beziehungen, jener Realitätsanteile also, die heute wie damals die Wirklichkeit musikalischen Handelns quantitativ wohl am stärksten bestimmen, untauglich vor allem aber zur Beschreibung und Analyse latenter und manifester Konflikte. Für die Kritiker der älteren Volksliedforschung lag auf der Hand, daß die Frage der sozialen Dimension des Singens dogmatisch verengt war durch jene falsche begriffliche Dichotomie zwischen Gemeinschaft (als essentialistische Idee) und Nicht-Gemeinschaft (als Restproblem) und die Konzentration des Forschungsinteresses auf eine bestimmte Form sozialer Beziehung als sozial-ethischer Norm. Was diese Seite des Denkens bei Schwietering betrifft, die spezifische Verarbeitung seiner Beobachtungen nach dem Muster ontologisch-normativer Wissenschaft, so konnte es einen kontinuierlichen Denkfortschritt hier nicht geben, weder hinsichtlich der begrifflichen Mittel (des Gemeinschaftsbegriffs und der verschiedenen ihm nachgeordneten Begriffe) noch hinsichtlich der normativen Aussagen, die darauf aufbauen. Hier mußte ganz neu begonnen werden.

Dritter Teil

Kritik der nur ästhetischen Kritik: Zur Tradition des handlungstheoretischen Denkens

A. Unterscheidung zwischen elementarer und ästhetischer Rationalität des Handelns im 18. Jahrhundert

> Nun aber finden wir sowohl Vergnügen am Schönen, als am Nützlichen: wie unterscheidet sich also das erstere vom letzteren?
>
> Karl Philipp Moritz

Die begrifflich-theoretischen Probleme, welchen zu Beginn des Jahrhunderts John Meier und Julius Schwietering – jeder auf seine Weise – denkend und beobachtend nachgegangen sind, erhalten ihre entscheidende Bedeutung durch die Tatsache, daß sie nicht etwa Einfälle des Augenblicks waren. Was beide bis zu einem gewissen Grade theoretisch begriffen und ergriffen hatten, war als lang gehegte Hoffnung, als unbestimmte Ahnung oder als praktisch erprobte, aus der Alltagserfahrung erwachsene Gewißheit bei vielen Gelehrten latent bereits vorhanden und wartete teils seit Generationen schon auf eine rationale und systematische Form der geistigen Verarbeitung und Mitteilung. Die Ergebnisse, welche die beiden Forscher durch ihre theoretische Arbeit erreicht hatten, waren nur ein erster sichtbarer Erfolg bei dem Versuch, diese älteren Denk- und Beobachtungsleistungen aus dem Raum vorwissenschaftlicher Überlegungen herauszuheben, ihnen begrifflich-theoretische Konturen zu geben und damit die Möglichkeit einer weiteren Klärung zu eröffnen im Rahmen wissenschaftlich kontrollierter Systematik und Empirie. Eine so entschlossene und konsequente Abwendung von der romantischen Wissenschaftstradition, wie sie zu Beginn des Jahrhunderts erfolgte, war ohne verschiedene in diese Richtung tendierende vorgelagerte Stufen der Erfahrung, ohne mutige und schöpferische Ansätze zu alternativem Denken zweifellos gar nicht möglich. Der Begründungszusammenhang mit dieser älteren Tradition ist für die Entwicklung des theoretischen Denkens im 20. Jahrhundert daher konstitutiv und auch für uns heute gewiß nicht weniger wichtig als ein Indiz für die kulturelle Bedeutung dieses Denkzusammenhangs.
Im folgenden geht es freilich nur um einen kurzen Blick zurück, um einen ganz unsystematischen und vorläufigen Versuch, an wenigen Punkten die Tatsache in Erinnerung zu rufen, daß die Auffassung von populärer Musik als elementar-rationalem Handeln ihre Tradition hat, und zwar eine Tradition, die im Prinzip ebenso alt ist wie die alternative, auf Herder zurückgehende Denk- und Urteilsweise der Romantik.

I. Karl Philipp Moritz

Die begriffliche Unterscheidung zwischen elementarer und ästhetischer Rationalität des Handelns findet sich erstmals, wie es scheint, bei Karl Philipp Moritz (1785), zur selben Zeit also, wie das Eigentümliche der Volksmusikkultur, speziell des Volksliedes, in das Bewußtsein der Dichter und Gelehrten tritt. Mit erstaunlicher Klarheit geht der klassische Rationalist und Freund Goethes von dem Prinzip analytischer Begriffsbildung aus, von der methodologischen Unterscheidung also zwischen theoretisch konstruierten scharfen Begriffen und den stets nur fließenden Grenzen der empirischen Erscheinungen in der Wirklichkeit: »Es ist wohl wahr, daß wir die [begrifflichen] *Grenzlinien schärfer ziehen müssen,* als sie in der Natur gezogen sind,

sobald wir den Unterschied zweier Dinge zum eigentlichen Gegenstande unsers Nachdenkens machen wollen«[1]. Die beiden theoretischen Zusammenhänge (»Dinge«) oder – was dasselbe ist – die beiden Probleme, die in dieser Art zum Gegenstand des Nachdenkens gemacht werden und die begrifflich scharf, das heißt aber stark von der unendlichen Komplexität der Wirklichkeit abstrahiert voneinander getrennt werden, sind die Kategorien des Nützlichen und des Schönen, nach unserer Terminologie: die Kategorien elementarer und ästhetischer Rationalität.

Das für uns praktisch Wichtige bei dieser begrifflichen Unterscheidung aber liegt darin, daß sie nicht einfach und traditionell eingeschränkt ist auf die Sinnorientierung des Objekts, sondern im Rahmen der Subjekt-Objekt-Beziehung erfolgt. Innerhalb dieser Dimension des Denkens werden im Prinzip zwei Einstellungen oder Motive unterschieden (wenn auch naturgemäß noch nicht mit der Bewußtheit, wie dies später geschieht, sondern zunächst nur im Rahmen erster Schritte dorthin), wobei die Begriffe von der Wirklichkeit in zweifacher Weise abstrahiert sind:

1. Karl Ph. Moritz geht von der theoretischen Annahme aus, daß die Sinnorientierung des Subjekts (seine Einstellung, sein Motiv) und die Sinnorientierung des Objekts (der von seinem Autor gemeinte Sinn) jeweils identisch sind.

e [O] — elementar-rationaler Sinn	*w* [O] — ästhetisch-rationaler Sinn (Werksinn)
↑	↑
S —— elementar-rationales Motiv (elementar-rationales »Vergnügen«)	S —— ästhetisch-rationales Motiv (ästhetisch-rationales »Vergnügen«)
Der nützliche Gegenstand	*Der schöne Gegenstand*

Aufgrund dieser Abstraktionsart ist es für ihn noch ohne weiteres möglich, einfach nur von »Gegenständen« zu sprechen, bzw. dem Nützlichen oder dem Schönen daran, ohne schon genauer zwischen den Sinnorientierungen von Subjekt und Objekt zu unterscheiden. Und damit wird, wie mit jeder theoretischen Abstraktion, ein »Grenzfall« konstruiert, dem sich die empirische Wirklichkeit nie völlig, sondern immer und überall nur bis zu einem gewissen Grade annähert.

2. Das »Nützliche« und das »Schöne« werden zudem in äußerster Generalisierung gedacht. Das elementar-rationale Motiv ist also nur erst sehr allgemein und unspezifisch als das Wohlbefinden des Subjekts angegeben, als seine »Behaglichkeit«. Indes entspricht das Allgemeine dieses Begriffs nur der Allgemeinheit, die auf der anderen Seite im Begriff des Ästhetischen (des »Schönen«) liegt.

»Bei dem bloß Nützlichen finde ich nicht sowohl an dem Gegenstande selbst [O], als vielmehr [nach unseren Begriffen: an einem *elementar*-rationalen Motiv, mit anderen Worten:] an der Vorstellung von der *Bequemlichkeit* oder *Behaglichkeit,* die mir oder einem anderen [S] durch den Gebrauch desselben zuwachsen wird, Vergnügen. Ich mache mich gleichsam [herrenmäßig, »autoritär«] zum Mittelpunkte, worauf ich alle Theile des Gegenstandes beziehe, d. h. ich betrachte denselben bloß als Mittel, wovon ich selbst, insofern meine Vollkommenheit [mein *elementar*-rationales Vergnügen (meine *Bequemlichkeit* oder *Behaglichkeit*)] dadurch beför-

1 Schriften zur Ästhetik und Poetik, kritische Ausgabe hg. v. Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962, S. 343.

dert wird, der Zweck bin. Der bloß nützliche Gegenstand ist also in sich [ohne *dieses* Motiv, ohne *diesen* Sinn oder *diese* Bedeutung] nichts Ganzes oder Vollendetes, sondern wird es erst, indem er in mir [in meinem Motiv (*Bequemlichkeit* oder *Behaglichkeit*)] seinen Zweck erreicht...

Bei der Betrachtung des Schönen aber wälze ich den Zweck aus mir [S] in den Gegenstand selbst [O] zurück: ich betrachte ihn, als etwas, nicht in mir [in meinem elementar-rationalen Motiv], sondern *in sich selbst* [ästhetisch-rational] *Vollendetes*, das also in sich [in seiner ästhetischen Rationalität] ein Ganzes ausmacht, und mir *um sein selbst willen* [um *dieser* Art der Rationalität willen] Vergnügen gewährt; indem ich dem schönen Gegenstande nicht sowohl eine Beziehung auf mich, als mir vielmehr eine Beziehung auf ihn gebe [genauer: auf seine ästhetische Rationalität, was natürlich durchaus nicht *notwendig* geschieht]. Da mir nun das Schöne mehr um sein selbst willen, das Nützliche aber bloß um meinetwillen, lieb ist; so gewährt mir [bei Werkeinstellung] das Schöne ein höheres und uneigennützigeres Vergnügen, als das bloß Nützliche. Das Vergnügen an dem bloß Nützlichen ist [aus ästhetischer Sicht] gröber und [all-]gemeiner, das Vergnügen an dem Schönen feiner und seltener«[2].

Im Prinzip ist mit der Unterscheidung zwischen Nützlichem (elementarer Rationalität) und Schönem (ästhetischer Rationalität) als einer Bestimmung und Abgrenzung zweier Probleme die gleiche Denkordnung entworfen, wie sie später im 20. Jahrhundert, zunächst speziell auf das Lied angewendet, aufgegriffen und weiterentwickelt wird, wenn auch hier noch nicht mit solcher Bestimmtheit im motivationalen Bereich, wie etwa bei John Meier und bei Schwietering, sondern eher noch im Bereich der Objekteigenschaften mit der ergänzenden Annahme eines entsprechenden, sinnadäquaten Handelns auf Seiten des Subjekts.

2 A. a. O., S. 3f.
In seinem Roman »Andreas Hartknopf« (1786, Facsimile Stuttgart 1968, S. 132 u. ö.) hat Karl Philipp Moritz die elementare Rationalität des musikalischen Handelns noch ein wenig konkreter angedeutet als in den oben zitierten Gedanken: »Ein jeder wird einigemale wenigstens in seinem Leben die Bemerkung an sich gemacht haben, daß irgend ein *sonst ganz unbedeutender* Ton, den einer etwa in der Ferne hört, bei einer gewissen *Stimmung* der Seele, einen ganz wunderbaren *Effekt* auf die Seele thut; es ist als ob auf einmal tausend *Erinnerungen*, tausend dunkle *Vorstellungen* mit diesem Tone *erwachten*, die das Herz in eine unbeschreibliche Wehmuth versetzen« (vgl. hierzu Carl Dahlhaus, Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 9 II, 1978, S. 280, Hervorh. v. mir).
Carl Dahlhaus, der die beiden Probleme des elementar-rationalen und des ästhetisch-rationalen Handelns mit den Begriffen »empfindsame« und »romantische« Ästhetik faßt, widerlegt schlüssig den Versuch von Hans Joachim Schrimpf, die Antinomie der beiden Handlungstypen zu harmonisieren oder zu verflachen, und arbeitet demgegenüber deren logische Gegensätzlichkeit besonders deutlich heraus; »war das Sentiment, das die Empfindsamkeit suchte, ein *geselliges* [soziales] Gefühl – Musik begründete *Sympathie*, eine Verschmelzung der Seelen [wie auch Herder später es ausdrückte] –, so erwuchs ›unendliche Sehnsucht‹ aus Einsamkeit: aus isolierter Kontemplation einer Kunst, die man als ›heilig‹ rühmte« (a. a. O., S. 280, Hervorh. v. mir).
Karl Philipp Moritz hat – wie später auch Wackenroder – beide Handlungstypen bei sich selbst beobachtet (das elementar-rationale Handeln allerdings *nicht* verworfen, wie Wackenroder es tat) und ohne sie auch nur im geringsten zu harmonisieren stets in ihrer Gegensätzlichkeit belassen. »Zwischen dem Kult der Rührung, einem Kult, in dem Musik ›Sympathie‹ der Seelen bewirkt, also eine *gesellige* Funktion erfüllt, und den... Formeln der Autonomieästhetik – in der Abhandlung über den Begriff des ›in sich selbst Vollendeten‹ sprach Moritz von einem ›Zurückwälzen des Zwecks aus mir in den Gegenstand selbst‹ – besteht ... eine Kluft, wie sie tiefer kaum vorstellbar ist. Die Hartknopfschen Flötentöne, die gerade durch ihre Kunst*losigkeit* das Herz ergreifen, sind nicht ›in sich selbst Vollendetes‹« (Carl Dahlhaus, a. a. O., S. 286, Hervorh. v. mir).
Nichts wäre falscher, als die Denkleistung von Karl Philipp Moritz dadurch schmälern zu wollen, daß man nachträglich die von ihm erkannten Gegensätze als Mangel an systematischer Einheit und Geschlossenheit, als verzeihliche Fehler entschuldigt. »Die ›ältere‹ [empfindsame] und die ›neuere‹ [romantische] Doktrin gehören auseinanderstrebenden ›Sphären‹ der Musik [nach unserer Terminologie: Einstellungen] an (ohne daß sie, jedenfalls um 1790, [typisch] von verschiedenen sozialen Schichten getragen wurden« (a. a. O., S. 290), und es liegt nahe, so Carl Dahlhaus abschließend, »den Widerspruch in der Moritzschen Musikästhetik als Reflex des Gegensatzes zwischen ›*zwei Kulturen* der Musik‹ zu verstehen« (a. a. O., S. 291, Hervorh. v. mir.).

II. Wilhelm Heinrich Wackenroder

Der etwas jüngere genialische Wilhelm H. Wackenroder, dessen Werk im Keim bereits ganz die Kunstauffassung der Romantik enthält, geht demgegenüber allein vom Subjekt aus. In gedanklicher Hinsicht ganz ähnlich wie Karl Ph. Moritz, wenn auch weniger abstrakt als dieser und konkret auf das Problem *musikalischer* Rationalität bezogen, unterscheidet er (1792) zwei Arten des musikalischen Hörens, die wahre und die falsche Art, und benennt mit dieser Unterscheidung im Prinzip nichts anderes als die beiden Probleme der ästhetischen und der elementaren Rationalität. Beide Motive beobachtet er in seiner eigenen Person in Konkurrenz zueinander liegend – ein Konflikt, den er, wie selbstverständlich, zugunsten der musikalischen Rationalität des Handelns als der »wahren« Art des musikalischen Hörens löst.

»Wenn ich in ein Konzert gehe, find' ich, daß ich immer auf zweierlei Art die Musik genieße. Nur die eine [die musikalisch-rationale] Art des Genusses ist die wahre: sie besteht in der aufmerksamsten Beobachtung der Töne und ihrer Fortschreitung [d. h. ihrer musikalischen Rationalität]; in der völligen Hingebung der Seele in diesen fortreißenden Strom von Empfindungen. In der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken. Dieses geizige Einschlürfen der Töne ist mit einer gewissen Anstrengung [der Konzentration auf die musikalische Rationalität] verbunden, die man nicht allzulange aushält...

die andre [die elementar-rationale] Art, wie die Musik mich ergötzt, ist [nach den Wertvorstellungen und »Maximen« der Werkeinstellung] gar kein wahrer Genuß derselben, kein [hinsichtlich der ästhetischen Rationalität des Werks] *passives* Aufnehmen des Eindrucks der Töne, sondern eine gewisse [*aktive*, herrenmäßige, scheinbar willkürliche] Tätigkeit des Geistes, die durch die Musik angeregt und erhalten wird. Dann höre ich nicht mehr die Empfindung, die [als musikalische *ratio*] in dem Stücke herrscht, sondern meine Gedanken und Phantasien [d. h. die elementar-rational zugeordneten Bedeutungen] werden gleichsam auf den Wellen des Gesanges entführt und verlieren sich oft in [scheinbar!] entfernte Schlupfwinkel«[3].

Ganz stark ist bei Wilhelm H. Wackenroder die aus der Werkeinstellung resultierende Abwertung des elementar-rationalen Handelns, die ästhetisch-normative Handlungstendenz oder kurz: die »Maxime«, daß man so etwas nicht *soll*. »Nur die eine Art des Genusses ist die wahre«, und die andere, die elementar-rationale Art, Musik zu hören, »ist gar kein wahrer Genuß derselben«. Solche Maximen bleiben weithin, bis ins 20. Jahrhundert hinein, unangefochten bestimmend. Das elementar-rationale Handeln aber, das sich Wackenroder, wie Carl Dahlhaus sagt, »als falsches Musikhören zum Vorwurf machte«[4], erhält erst sehr viel später, in bewußter Form wohl erst bei Heinrich Besseler, seine ursprüngliche Würde wieder zurück[5].

3 Werke und Briefe, Heidelberg 1967, S. 283 f.; vgl. hierzu Carl Dahlhaus, Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978, S. 86. Entfernt liegen diese elementar-rational zugeordneten Bedeutungen freilich nur aus der Sicht ästhetischer Rationalität. Zweifellos aber ist die Rationalität elementar-rationaler Bedeutungszuordnung hinsichtlich der Erfahrungen des Subjekts ganz ebenso unmittelbar *ursächlich*, wenn auch, aufgrund ihrer Komplexität, nur selten bewußt und erkannt.

4 Die Idee der absoluten Musik, a. a. O., S. 87; vgl. den Schuldgedanken auch bei Adorno oben S. 119, Anm. 75.

5 Ist bei Wilhelm Wackenroder die »völlige Hingebung der Seele« die Metapher, durch welche die ästhetische Rationalität des Handelns charakterisiert wird, so ist das entsprechende Bild bei Herder die »Andacht« als eine nur auf die Musik selbst und ihre »eigentliche« (musikalische) Rationalität gerichtete Haltung oder *Einstellung*. »Wie schwer es der Musik geworden sey, sich von ihren Schwestern [den elementar-rational zugeordneten Bedeutungen, von Tanz und Anblick], Worten und Gebehrden zu trennen, und für sich selbst als [rein musikalisch-rationalisierte] Kunst auszubilden, erweiset der langsame Gang ihrer Geschichte. Ein eignes zwingendes Mittel war erfordert, sie selbstständig zu machen und von fremder Beihülfe zu sondern...

Was war das Etwas, das sie von allem Fremden, von Anblick, Tanz, Gebehrden, selbst von der begleitenden Stimme sonderte? Die *Andacht.* Andacht ists, die den Menschen und eine Menschenversammlung über Worte und Gebehrden erhebt, da dann seinen Gefühlen nichts bleibt als – Töne« (Herder, Sämtliche Werke, hg. v. B. Suphan, Berlin 1880, Bd. XXII, S. 186). Das »zwingende Mittel«, das notwendig war, um eine spezifisch musikalische Rationalität des Handelns zu entwickeln, losgelöst von allen elementar-rational zugeordneten Bedeutungen, suchte Herder also, wie Carl Dahlhaus richtig sieht, »weniger in der Struktur der Sache selbst als in der Bewußtseinsverfassung der Hörer« (a. a. O., S. 82). Ganz im Sinne des S-O-theoretischen Ansatzes faßt Carl Dahlhaus die »Hingebung« Wackenroders und die »Andacht« Herders (sowie die »Kontemplation« Schopernhauers) begrifflich als eine bestimmte Art des Handelns (des musikalischen Hörens), als eine bestimmte Art »des Verhaltens also, das ein Korrelat zur Idee der absoluten Musik bildet« (a. a. O., S. 87). Die Übertragung des Begriffs der Andacht auf das musikalische Hören bedeutete die für die Musikkultur des 19. Jahrhunderts fundamentale Entdeckung, daß die *musikalische* Rationalität der Musik, die ihr »eigentliche« Form der Rationalität, auf eine bestimmte *Einstellung* oder, wie Carl Dahlhaus sagt, »auf eine bestimmte Haltung angewiesen war, eine Haltung, durch die sie [die reine Instrumentalmusik in ihrer musikalischen Rationalität] sich überhaupt erst für das Bewußtsein konstituierte« (a. a. O., S. 83).
Im Prinzip ist der S-O-theoretische Ansatz (Handlungs- und Einstellungsbegriff) im Bereich ästhetischer Rationalität also auch bei Herder schon angelegt.

B. Frühe Beobachtungen elementar-rationaler Sinnorientierung des Singens

Di eußer Form
thut's warlich nicht.

Nicolai

So klar der Unterschied zwischen ästhetischer und elementarer Rationalität des Handelns bei Karl Philipp Moritz und Wilhelm Heinrich Wackenroder im Prinzip auch bereits erkannt ist, so dunkel und verschwommen sind die theoretischen Begriffe, mit deren Hilfe man das bis dahin völlig unbeachtete Problem der elementaren Rationalität des *Singens* gedanklich zu erfassen hoffte. Hier waren zunächst vor allem die Wertideen Herders und Bürgers weithin beherrschend, wenngleich sich auch bereits damals die alte unversöhnliche Feindschaft und Rivalität zwischen Essentialismus und Nominalismus regt. Sie hat einen schönen polemisch-streitbaren Beginn mit Friedrich Nicolai.

I. Friedrich Nicolai

Was ihm für uns heute eine besondere Bedeutung gibt, ist die Tatsache, daß er die elementare Rationalität des Singens und dessen Motive ganz offensichtlich besser kennt als die meisten Dichter und Gelehrten seiner Zeit. Diese betrachten Lieder nach traditioneller Urteilsgewohnheit grundsätzlich nur aus der Sicht ästhetischer Rationalität. Zwar wenden sie für die hohe Kunst und die Volkskunst unterschiedliche Stilideen an. Immer aber bleibt ihre Betrachtung auf das Lied als ästhetisches Objekt beschränkt und immer auch ist ganz einsinnig die formale Dimension des Stils, »die eußer Form«, wie Nicolai es nennt, der ausschließliche Gegenstand ihres Interesses.
»Meyns Dunckens aber«, hält Friedrich Nicolai (in absichtlich archaisierender Schreibart) dem entgegen, »ist doch zweyerlei nicht eynerlei«[6]. Zweierlei ist das Singen der Dichter und das Singen des Volks (des »gemeinen Mannes«) nämlich aufgrund der hier wie dort grundsätzlich verschiedenen Art der Rationalität des Handelns. Friedrich Nicolai ist einer der wenigen im 18. Jahrhundert, wenn nicht der einzige, der erkennt, daß die Geltung der ästhetischen Rationalität des Singens in der Wirklichkeit ihre Grenzen hat, und zwar überall da, wo die elementar-rationale Einstellung oder, wie er sagt, der »Handwerckspurschen-*Sinn*« beginnt. Er sieht, daß diese elementar-rationale Art des Singens, das Singen des »gemeinen Mannes«, nicht zu lösen ist vom »Tuen«, vom alltäglichen »Gebrauch« und dessen sozialen Motiven. Nicolai ist sich dieses im Prinzip S-O-theoretischen Denkzusammenhangs von Anfang an so sicher, daß er den Unterschied des elementar-rationalen Handelns gegenüber dem bloß ästhetisch-rationalen, ganz auf das Objekt beschränkten Handeln der gelehrten Volksliedenthusiasten bereits auf die

6 Eyn feyner kleyner Almanach, Bd. I, Berlin und Stettin 1977, Faksimile-Ausgabe Weimar 1918, S. 21.

aphoristische Formel zu bringen vermag: »Di eußer Form thut's warlich nicht«[7]. Denn, so zeigt er, die ästhetischen Motive sind nicht die einzig möglichen. »Wollt eyner Handwerckspurschen-Lider recht [*sinn*adäquat] machen, vnnd wollt sie recht [*sinn*adäquat] genißen, der must eyn rechten Handwerckspurschen-*Sinn* haben, must *tuen*, wi Handwercks *Gebrauch* ist«[8]. Um den gelehrten Ästheten das begreiflich zu machen, stellt er ihnen einige konkrete Beispiele vor für jene nicht ästhetisch rationalisierten Sinnzusammenhänge, die er Volkslied nennt, ohne diese in ihrer elementaren Rationalität freilich auch nur im geringsten herabzusetzen. Im Vorwort seiner Liedersammlung, einer beißenden Satire gegen die erregte Volksliedbegeisterung seiner Dichterkollegen (»Genyes«) und gegen deren gelehrte Unwissenheit über die elementare Rationalität des Singens, deutet er drei Motive an:

1. das Singen in der Gruppe (hier: in fröhlicher Runde sonntags nach dem Gottesdienst),
2. das Vorsingen für Lohn (hier: in Form von Geld) und
3. das Singen beim Wandern (hier: auf mühsam weiter Strecke).

Und aus dieser motivationalen Bedingtheit ist das Volkslied als elementar-rationales Handeln nach Friedrich Nicolai auch nicht herauslösbar. Es ist von seinen elementar-rational zugeordneten Motiven nicht zu trennen, wie die Ignoranz der Volksliedschwärmer dies zu seinem Ärger stets versuchte. Dagegen wendet er sich in den Beispielen mit Hohn und Verachtung. »Wer eyns haben wyll [das Volkslied], muß's andere [seine nicht-ästhetischen Motive] auch nicht verschmehen, dz deme antwortet«[9].

»Komm her Meyster Genye!

[1.] solst fru aufsteen, solst spat arbeiten, dz dir 'r Schweiß ausbricht. Kommt Sonntag, gee in die Predig vnndt darnach ynn die Herberg mit andern Gesellen, geneuß hertzlich die kleyne frohe Stunde, laß dyr geringen Tranck schmecken, brich auß in eyn fröliches Lied.

[2.] Sollst auff Wanderschaft gehen, sollst hungern, sollst keyn Pfennigk im Sack haben, tritt hin fur 'ne Tur, vnndt sing 'n Lied dafur, von Lenore oder von Lenardo [Gottfried August Bürger], nimm wz dir gute Leutte geben,

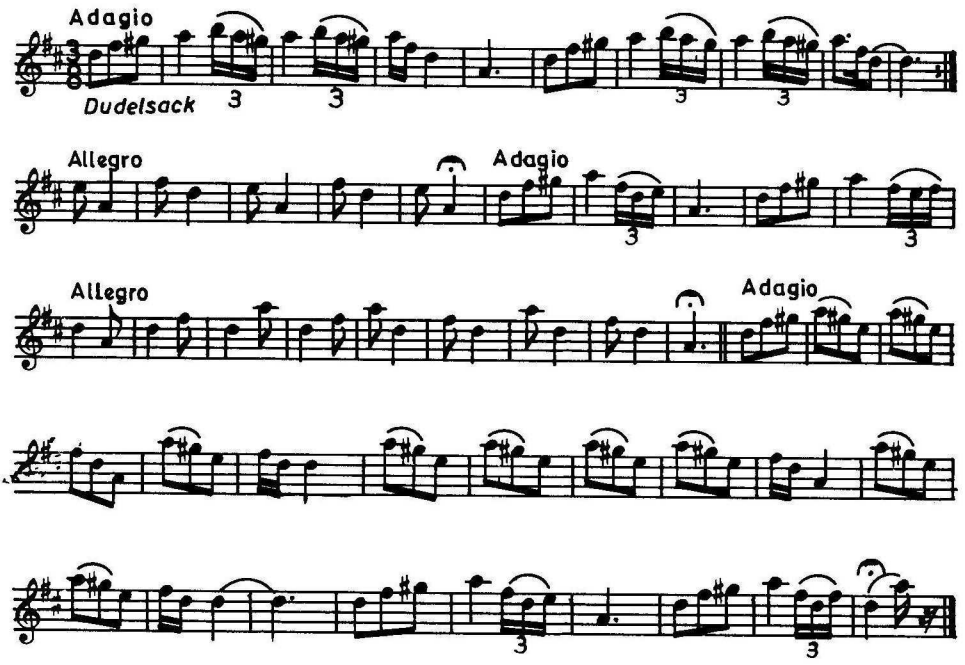
[3.] gee fort, sticht dich d' Sonne, druckt dich 'r Renzel, sing 'n lustigen Reyen, vom Hirschleyn 'm Walde, oder von den drei Röslein, mochten doch [wie Herder aus ästhetischer Sicht es als »wesentlich« erachtet] Wurffe oder Sprunge, oder Schnitte dreyn sein, deß achtest *du* nicht [aufgrund des nicht-ästhetischen Motivs:], singst du dir doch den Weg hin, und erreichst frische Strew«[10].

7 A. a. O., S. 13

8 Ebd., Hervorh. v. mir.

9 A. a. O., S. 17.

10 A. a. O., S. 13f., Hervorh. v. mir.
Analytisch noch zupackender den Zusammenhängen des elementar-rationalen musikalischen Handelns auf der Spur als Friedrich Nicolai und auch noch früher als er war freilich Jean Jacques Rousseau (in: Dictionnaire de Musique, Paris 1768; Manuskript bereits um 1750), der diese Zusammenhänge anhand eines traditionellen Hirtenrufs (eines »Kuhreihens«) zeigt, der – in der Schweiz als melodisches Grundmuster oftmals variiert – allgemein eine große Beliebtheit und zeitweise eine bestimmte Bedeutung erlangt hatte:



»... cet Air [était] si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, déserter ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent desir de revoir leur pays" (a.a.O., S. 317). Soweit schöpft Rousseau aus älteren Quellen. Seine ursächliche Erklärung dieser Zusammenhänge geht jedoch darüber weit hinaus, und zwar sowohl

a) auf die Tatsache der elementar-rational zugeordneten Bedeutungen zurück als auch

b) auf deren partikularistisch engen Geltungsgrenzen:

»On cherchoit en vain *dans cet Air* les accens énergiques [hier (nach zeitgenössischen Wortgebrauch): die machtvollen *Ausdrucks*gehalte] capables de produire de si étonnans effets« (edb).

»Ces effets, *qui n'ont aucun lieu sur les étrangers*, ne vienennt que

de l'habitude
des souvenirs
de *mille circonstances* [»Situationen«, motivationalen Anregungsbedingungen]
qui retracées par cet Air à ceux qui l'entendent [und zugleich »verstehen«], & leur *rappellant*
leur pays
leurs anciens plaisirs,
leur jeunesse,
& toutes leurs *façons de vivre*,

excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela.

La Musique alors n'agit point précisément comme Musique, mais *comme signe mémoratif*» (edb., Hervorh. von mir).

An anderer Stelle: »il faut ajouter ce que raconte [Boyle] ... de ces femmes qui fondaient en larmes lorsqu'elles entendaient un certain Ton dont le reste des Auditeurs n'étoit point affecté» (a.a.O., S. 315). Darüber hinaus zeigt Rousseau am Beispiel des erwähnten Hirtenrufs, daß die Geltungsgrenzen der elementar-rationalen Sinnzusammenhänge nicht nur gruppenspezifisch, d.h. *regional* partikularistisch, sondern auch *zeitlich* eng begrenzt sind: »Cet Air, quoique toujours le même, ne produit plus *aujourd'hui* les mêmes effets qu'il produisoit ci-devant sur les Suisses; parce qu'ayant perdu le goût de leur première simplicité, ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle [aujord'hui]« (ebd., Hervorh. von mir).

Und schließlich ist die »Lehre«, die Jean Jacques Rousseau daraus zieht, für die Forschung auch heute noch überaus lehrreich:

»Tant il est vrai que ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des Sons sur le coeur humain» (edb., Hervorh. von mir).

Und *diese* Art der Rationalität, die den Sinn des Handelns nicht ästhetisch verarbeitet, sondern ihn nur elementar-rational zuordnet, ist aus der Sicht Friedrich Nicolais auch durchaus legitim. »Eß tut mych seer frewen, eyns wandernden Gesellen, myt 'm Rentzel uffm Rücken, der eyn Lyd synget, nach alter echter Weyse, dz jm kurze den Weg vnndt stercke dj müden Füße. Solliche wackere Gesellen verachte ych mit nichten«[11].

Was er dagegen verachtet, sind jene »gelarten Hansen«, die eine besondere Volks-Idee entworfen hatten und demgemäß im Volkslied das Wirken einer geheimnisvoll schöpferischen Urkraft (den organisch schaffenden Stilwillen der Natur oder der Volksseele) zu sehen glaubten. Aus der Sicht des kühl beobachtenden Aufklärers wollen sie nur »wider eyne new Theorey vnndt Klugeley uffbringen, die uff nichts besteet. Ist meyneß dunckens ynn Volckslidern weyter keyn Zauber, denn dz sie dem Volcke stetig liben«[12]. Ihr einziger Zauber ist also ihr stetiges, durchgehendes elementar-rationales Motiv[13]. Und in der vorurteilslosen Beobachtung Nicolais jenseits jeder ontologisch-normativen Lehre sind sie weiter nichts als die Lieder des »gemeinen Mannes«. Ist das Volkslied aus dieser empirischen Sicht unendlich häufig und – ästhetisch – oft sehr schlecht, so ist es aus der Sicht seiner gelehrten Gegner immer nur sehr selten und – ästhetisch gesehen – immer auch sehr gut (ja sogar als dunkle normative Stil-Idee für die Dichter und Musiker ein ideales, stets unerreichtes Vorbild). Der Rest aber sind für sie nicht Lieder des Volkes, sondern die Lieder des Pöbels[14].

Für den rationalistischen Aufklärer Nicolai aber mußte die ontologisch-normative Unterscheidung zwischen Volk und Pöbel, zwischen gut und schlecht, ganz nach Gutdünken und dem freien Ermessen von schwärmerisch veranlagten Dichtern und Gelehrten eine unerträgliche Mißachtung der empirischen Wirklichkeit gewesen sein. »Meckt aber eben, jr ljben Leutt, wennß euch notig ist tzu wißenn, wz dem gemeinen Mann ljbet [was sein Motiv ist], mußt jrs alles *recht* vernemenn, *wie eß ist* [werturteilsfrei also und *sinn*adäquat], duncke eß euch gelarten Leutten *gut* oder *ungut*. Möcht euch darob noch, jr lyben gelarten Herren, wol in ewre Oren rawnen, dz Volckslyder ymme Schwange synd, vil wj der Sand ynn den Marcken Brandenburgk, vnndt mechtiglych schlechter alß sollicher Sand«[15]. So suchen sie denn, die gelehrten Herrn (Bürger, Herder, aber auch der junge Goethe usw.), den Blick methodologisch nach dem Muster zeitgenössischer (ästhetisch-rationaler) Kunstbetrachtung ganz auf die äußere stilistische Formung der Liedfassungen gerichtet, »Zauber vnndt Geheymniß, wo nychteß yst, alß

11 Eyn feyner kleyner Almanach, Bd. II, Berlin und Stettin 1778, Faksimile-Ausgabe Weimar 1918, S. VII.

12 A. a. O., Teil I, S. 22.

13 Erwin Kircher: »Vor allem erkennt Nicolai die Wurzel der ganzen Bewegung in Herders Träumen von organischer Produktion und kämpft deshalb energisch gegen jeden romantischen Dualismus in der Kunstauffassung« (a. a. O., S. 45), gegen die Trennung also von Natur- und Kunstpoesie, die Herder in seiner Sprachphilosophie als historische Phasen auseinander hervorgehen läßt. Ganz ebenso wie Nicolai bemerkt später John Meier, er habe »keinen organischen Unterschied zwischen Volkslied und Kunstlied gefunden« (Kunstlied und Volkslied in Deutschland, a. a. O., S. 38), wenngleich hier der Begriff des Organischen, wie es scheint, nicht ganz die gleiche Bedeutung hat (vgl. oben S. 41, Anm. 74).
»Diese Bekämpfung der Herderschen ›Natur- und Kunstpoesie‹, die das Zentrum des Pamphlets ausmacht, ist allgemein übersehen, wohl weil der Zusammenhang dieser Prinzipien mit dem Volksliedbegriff nicht erkannt war. Infolgedessen wurde die Ausdeutung auf Bürger allein sehr schief und gezwungen, dazu Nicolais Scharfblick unterschätzt« (Erwin Kircher, a. a. O., S. 45f.).

14 Herder: »Volk heißt nicht, der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreyt und verstümmelt« (Stimme der Völker, hg. v. Heinrich Meyer, Stuttgart o. J., S. 20).
Und auch Lessing, von Nicolai gebeten, an seiner Sammlung mitzuarbeiten, hält sich vornehm zurück: »Denn auf Vermengung des Pöbels mit dem Volke [als dem Wesentlichen oder der Idee] kommt der ganze Spaß doch nur an« (zit. n. Joh. Bolte, Nachwort zum »Kleynen feynen Almanach«, Weimar 1918, S. 16).

15 A. a. O., Teil II, S. V, Hervorh. v. mir.

leerer Schatten vnndt Wynd«[16].

In seinem aufklärerischen Engagement erscheint für Friedrich Nicolai die so offensichtliche Geringschätzung des Tatsächlichen, die leichtfertige Mißachtung der empirischen Wirklichkeit ein allzu hoher Preis für eine dunkle prätentiöse, nach Gottfried August Bürger vermeintlich sogar Klassengegensätze überwindende ästhetische Idee. Und er zögert nicht, wohl angesichts der einschlägigen, epidemisch um sich greifenden Stilmode und im Gegenzug zu dem ihm gegenüber natürlich sogleich erhobenen Vorwurf eines mangelnden Respekts vor der Dignität des Volksbegriffs, die ethisch-ästhetische Denkordnung seiner Gegner als eine Form der Unredlichkeit (als Gaukelspiel und eitel Narretei) zu brandmarken: »Eß könntt euch, ljbe gelarte Herrn, vnnser eyner eben eyn Gauckelspyl vormachen, so gut alß eyn ander, suchenn tzusammen zeen feyne wolgesetzte Lyderleyn, auß tausenden dj fast schlecht synd, schreyen denn laut: Schaut auff jr gelarte Poeten, dz Volck syngt Lyder, beßer alß der Homeruß vnndt der Oßianuß vnndt der Ariostuß, vnndt wer nicht syngt wy dz Volck, der ist verdammt! Eß wer aber eytel Narretey, syntemalen dz Volck gut vnndt schlecht syngt, nicht mynder, alß alle gelarte Poeten«[17].

Natürlich ist vieles in Nicolais einfacher Dichotomie ein wenig grob herausgesagt, auch manches wohl noch nicht ganz ausgegoren und hier und da gewiß noch widersprüchlich[18]. Im Prinzip aber ist die elementare Rationalität des Singens klar erkannt, und selbst das Schichtenspezifische der beiden Probleme ist nicht übersehen. »Eyns muß jr sein, liben Leutt, vnndt dz recht. Entweder bleibt furnembe vnndt gelarte Leutte, dychtet vnndt schreybt denn in Gottes-Namen, fur furnembe vnndt gelarte Leutt, wi sichs geburt; oder werdet Handwerckspurschen vnndt Kesselflicker, sonst konnt jr fur Handwerckspurschen vnndt Kesselflicker [in Unkenntnis oder Verkennung ihrer Motive] fast nicht schreyben vnndt dychten«[19].

16 A. a. O., Teil II, S. VI.
Hierhin gehört auch eine Aussage Nicolais, die erst später von John Meier systematisch erhärtet werden sollte. Sie bezieht sich auf die Herkunft der Lieder. Das Volk ist selten der Schöpfer dessen, was es singt, sondern übernimmt, was ihm brauchbar erscheint, vornehmlich aus sozial höheren Schichten. »Ist auch eben nicht not, alß Meyster Danyel [G. A. Bürger, in: Deutsches Museum 1777, I, S. 450] wenet, mann muße vnnder Jegern, Hecheltregern [herumziehende Hechelverkäufer] vnndt Trutscheln [alten Frauen] umblaufen, nach Volckslidern tzu spuren. Konnt auch nicht gar sicher seyn, ob alles echtt seyn mochte. Eß ist werte teutzsche Nation durchs leydige Cultiviren seer verderbt. Sind Jeger z' oft bey feynen Damen, vnndt Trutschel z' oft bey feynen Herren, konnten s' wol von dero Belustigungen deß Verstandes vnndt Witzes, vnndt anderem firlefantz, wz an sich behalten. Hechelträger sind gar Wahlen [volkstümlich für: Romane, Italiener, Franzose], singen welsche Arien, mochtenn vnser' Frewleyn weyterß noch zum welschen Syngen verfuren...« (a. a. O., Teil I, S. 23f.).

17 A. a. O., Teil II, S. VIf.

18 So schreibt Nicolai beispielsweise an Justus Möser (am 15. 10. 1776): »Meine Absicht ist,... doch auch solche Volkslieder aus der Dunkelheit zu ziehen, die wahre Naivität haben« (zit. n. Joh. Bolte, a. a. O., S. 12).

19 A. a. O., Teil I, S. 20.
Die Intention der gesamten Schrift geht gegen die vorsätzliche Stilimitation, gegen eine Imitation jener »Sprünge und Würfe« oder ähnlicher Merkmale des umlaufenden Liedes, die, nach Nicolai, nicht aufgrund einer ästhetisch-rationalen Urteilsweise entstehen, sondern weil die Lieder hier in ein Verhalten eingebunden sind, dessen Logik und Sinnhaftigkeit den literarisch Gebildeten (mit nur wenigen Ausnahmen) weder aufgefallen, geschweige denn erklärbar war. Es geht in dieser Schrift im Grunde also um eine der Fragen der (normativen) Poetik. Diese Interessenlage darf nicht übersehen werden. Wir müssen uns darüber im klaren sein, daß das, was den aufklärerischen Kritiker zu seinem polemischen Widerspruch reizte, natürlich nicht etwa ein Stück essentialistischer Wissenschaft war. Was ihn provozierte, war die Tatsache, daß Irrtümer, Halbwahrheiten und schlechte Beobachtung ausreichten, um einer epidemisch um sich greifenden musikalisch-literarischen Stilmode einen mystisch-halbdunklen Hintergrund zu verschaffen und sie so scheinbar zu legitimieren. Nicolai focht also nicht für eine bestimmte Art von Wissenschaft, sondern für eine bestimmten Begriff von Literatur. Darüber kann es keinen Zweifel geben. Wenn wir ihn aber dennoch als einen Vorläufer unseres Denkens in der Liedforschung hier anführen und keinesfalls auf ihn als unseren Urvater verzichten möchten, so deshalb, weil seine Ausführungen als beispielhaft gelten können für jene Art von Beobachtung, wie sie als Grundlage analytischer Wissenschaft bei John Meier dann begrifflich eine erste Systematik erhielt. Als

So liegt für unseren Zusammenhang (abgesehen also von den anderweitigen Zusammenhängen des Literatenstreits) der wichtige Punkt darin, daß Friedrich Nicolai elementare und ästhetische Rationalität des Singens als zwei grundsätzlich verschiedene Probleme (»Dinge«) voneinander trennt, »vnndt acht ych, eß werde jedeß Dyng bleybenn ynn seyner Art, vnndt damyt auch Volcklyder ymmer Lyder fürs Volck [d. h. hier: für dessen nicht-ästhetische Motive (Zwecke)], vnndt gelarte [ästhetisch-motivierte] Poeterey eyne Poeterey fur gelarte Leutt, biß der jüngste Tag kommt«[20].

II. Johann Gottfried Herder

Anfangs finden die Gedanken Nicolais ein lebhaftes Echo, teils zustimmend, teils aber auch reserviert oder ablehnend. Vor allem die Melodien werden als willkommene musikalische Anregung aufgegriffen und bald so weit verbreitet, daß sogar Herder sich zeitweise ein wenig übergangen fühlt. »An meine Schriften denkt keins, und jeder thut, als ob sie nicht in der Welt wären, bis Nicolai den Ton giebt«[21].

Auf lange Sicht aber waren es doch seine emphatischen Ideen, die für das große Publikum die größere Anziehungskraft besaßen gegenüber den scharfsinnigen Gedanken Nicolais, die auf den neuen Volksliedenthusiasmus der bürgerlich gebildeten Kreise nur dämpfend hätten einwirken können. Einer der Gründe für die anhaltende Wirkung Herders im 19. und 20. Jahrhundert war sicher auch der ungeheure Reichtum seiner Beobachtungen und seiner Sprache. Kaum einer der gedanklichen Zusammenhänge, die später allmählich begrifflich abstrahiert und analytisch geklärt werden, ist bei Herder im Prinzip nicht auch schon vorhanden, im Keim noch, ganzheitlich empfunden und sprachlich in assoziativen bilderreichen Gedankenketten mit großem Gestus angedeutet. So sind die elementar-rationalen Motive, die Friedrich Nicolai erkannt hatte, im Ansatz durchaus auch bei Herder vorhanden, zwar in seiner Art intuitiv, schwärmerisch und unscharf, in mancher Hinsicht aber auch weitgreifender und tiefer erfaßt.

War der Literat Nicolai durch die begriffliche Trennung von Kunst und Volkskultur mit dem Problem der elementaren Rationalität des Singens in gewisser Hinsicht fertig, so öffnen sich für Herder in diesem Bereich der nicht ästhetischen Motive durch seine eindringliche, intuitiv vorgehende Beobachtungsweise ganze Welten. Das Motivationale des Singens faßt er mit den Begriffen Geist und Wesen und unterscheidet im Prinzip, ähnlich wie Wilhelm Wackenroder, zwei verschiedene Einstellungen: »Das Wesen des Liedes ist Gesang... der Geist des Liedes [sein motivationaler Sinnzusammenhang], der allein in die Seele wirkt und Gemüther zum Chor regt, dieser Geist ist unsterblich und wirkt weiter. Lied muß *gehört* werden, nicht *gesehen;* gehört mit dem Ohr der *Seele* [der Erinnerung, des »Gemüths«], das nicht [ästhetisch-rational] einzelne Sylben allein zählt und mißt und wäget, sondern [elementar-rational] auf Fortklang horcht und in ihm fortschwimmet«[22].

ein genuin wissenschaftliches Problem, losgelöst also von der Frage nach der *richtigen Schreibart*, begegnen die gleichen oder ganz ähnliche Beobachtungen erst ein wenig später bei Friedrich David Gräter. Den Problemen (»Dingen«), welche Nicolai in altertümelnder Sprache in seiner Art als satirische Polemik formuliert hatte, versucht dieser dann in einer sehr viel feineren, mehr romantisch empfindsamen Weise nachzuspüren.

20 A. a. O., Teil II, S. XIIIf.

21 Zit. n. Erwin Kircher, a. a. O., S. 48.

22 Stimme der Völker, hg. v. Heinrich Meyer, Stuttgart o. J. (1893), S. 28f., Hervorh. v. mir.

Und darüber hinaus die soziale Dimension des Problems andeutend, spricht er – wenn auch nur als Ahnung und als dunkle Empfindung – von der »Menge«, von einem größeren Personenkreis also bzw. den einzelnen darin in ihrer sozialen Bezogenheit: von der »Zusammenstimmung vieler« und vom »Chorus der Stimmen und Gemüther«: »Gesang liebt *Menge*, die *Zusammenstimmung* vieler: er fordert das Ohr des Hörers und *Chorus* der Stimmen und Gemüther«[23]. Entscheidend für unseren gedanklichen Zusammenhang ist die Beobachtung Herders, daß nicht nur der Zusammenklang der Stimmen eine Rolle spielt, sondern ebenso der »Chorus der Gemüther« und die »Zusammen*stimmung* vieler«[24].

Eigentlich ganz im Sinne Nicolais gab auch Herder sich darüber Rechenschaft, daß er im Grunde etwas Unzulässiges tat, wenn er die in der Bevölkerung umlaufenden Lieder, besonders solche, die schon längst keine Individuallieder mehr waren, aus dem Zusammenhang ihrer sozialen Motive herausnahm, sie als Druckfassung mitteilte und so der Rationalität eines ausschließlich ästhetischen Urteils überantwortete. Als ausgezeichnetem Beobachter war es ihm nicht entgangen, daß er solchen Liedern mit dem Abdruck ein erhebliches Unrecht tat und »welche armselige Gestalt die gute Feldblume mache, wenn sie nun im Gartenbeet des weißen Papiers dasteht und vom honetten [vornehmen, gelehrten] Publikum durchaus [ästhetisch-rational] als Schmuck- und Kaiserblume gefälligst beäuget, zerpflückt und zergliedert werden soll, wie gern und inständig sie dieses verbäte«[25]. Warum aber verbittet sie sich das so sehr? Herder kann dies vorerst nur negativ beantworten: Sie ist nicht »zur Parade« da. Die notierte Liedfassung freilich nötigt sie dazu, zwingt sie in diese ihr unangemessene Rolle. Sieht man das Lied in Form der Niederschrift, so kann man nichts ahnen von dem elementar-rational zugeordneten Sinn des Singens und urteilt fast zwangsläufig ästhetisch: »Man hat einmal keinen anderen Begriff von *Lied* und *Leserei*, als: was da ist, muß [ästhetisch-rational] *zur Parade* da seyn, an Noth und einfältiges Bedürfniß ist kein Gedanke«[26].

Wenn auch von diesen beiden Begriffen »Noth« und »einfältiges Bedürfniß« bis zur analytischen Konstruktion gedanklich reiner Handungstypen ein weiter Weg ist, so ist doch nicht zu übersehen, daß die Beobachtung der *Fakten* hier beginnt. Die Form geistiger Verarbeitung freilich ist davon scharf zu trennen. Der theoretische Begriff, mit dessen Hilfe Herder den gedanklichen Zusammenhang der Fakten, oder kurz: das *Problem* konstruiert, ist für ihn eine dunkle, auch ihm selbst letztlich unfaßbare Wertidee, die ethisch-ästhetischen Charakter hat. Die Frage, worin das Motiv bestehe oder »die ganze wundertätige Kraft..., die diese Lieder haben«, findet ihre Antwort in einer Aufzählung von Kategorien ausschließlich ästhetischer Rationalität: »Vom Lyrischen, vom Lebendigen und gleichsam Tanzmäßigen des Gesanges, ...von lebendiger Gegenwart der Bilder, vom Zusammenhange und gleichsam Notdrange des Inhalts, der Empfindungen, von Symmetrie der Worte, der Silben, bei manchen sogar der Buchstaben, vom Gange der Melodie, und hundert anderen Sachen, die zur lebendigen Welt, zum Spruch- und Nationalliede gehören und mit diesem verschwinden, – davon, und davon allein hängt das Wesen, der Zweck [Sinn], die ganze wundertätige Kraft ab, die diese Lieder haben«[27].

23 Vorrede zum zweiten Theile der Volkslieder (1779), a. a. O., S. 10, Hervorh. v. mir; vgl. auch Paul Levy, a. a. O., S. 39 und 179.

24 Dieser Begriff wird später noch eingehender zu erörtern sein; vgl. Heinrich Besselers Begriff der »Gestimmtheit« (unten S. 121) sowie den von Schwietering und seinen Schülern (Otto Mahr, Martha Bringemeier) verwendeten Begriff der »Stimmung« oben S. 81 f.

25 A. a. O., S. 26.

26 Ebd., Hervorh. v. mir

27 Blätter von deutscher Art und Kunst, Werke V, S. 164, zit. n. Paul Levy, a. a. O., S. 36.

Diese Dimension des Denkens war dem Bildungsbürgertum des 19. und 20. Jahrhunderts auch ohne weiteres geläufig. Mit einer solchen nur ästhetisch-rationalen Deutung des Singens konnten viele Generationen ihr Erklärungsbedürfnis bequem stillen, ohne ihre vertrauten Urteilsgewohnheiten verlassen oder auch nur relativieren zu müssen. Und sicher nicht zuletzt wegen dieser Bequemlichkeit des Denkens war die Faszinationskraft des dunklen essentialistischen Volksliedgedankens jener anspruchsvollen und damals wenig attraktiven Art empirischer Vernunft, die Nicolai dagegen zu behaupten hoffte, für die nächsten beiden Jahrhunderte so weit überlegen. Nach Lage der Dinge hatten Nicolais Gedanken trotz ihres Anfangserfolgs in Wirklichkeit nicht die geringste Chance. Für die ästhetische Rationalität klassisch-romantischer Wertideen eine nur relative soziale Geltung annehmen zu müssen, hätte für jene Kreise eine sehr erhebliche Lernleistung bedeutet, wozu sie damals durch nichts veranlaßt oder gezwungen waren; » ...man ging nach kurzem Lächeln zur Tagesordnung über... Ein Vierteljahrhundert später, als die Romantiker Herders Bestrebungen aufnahmen, war der [aus essentialistischer Sicht] feindselige Zweck Nicolais fast vergessen«[28].

28 Johannes Bolte, Nachwort zur Faksimile-Ausgabe, Weimar 1918, S. 19.

C. *Friedrich David Gräters Paradoxien*

Zuweilen rührt uns ein Lied zu Tränen, ohne daß wir zu sagen vermöchten, worin der Zauber bestehe, der diese Wirkung hervorgebracht.

Rousseau, Dictionnaire de Musique

Sollte das höchste Prinzip das höchste Paradoxon in seiner Aufgabe enthalten? Ein Satz, der schlechterdings keinen Frieden ließe, der immer anzöge und abstieße, immer von neuem unverständlich würde, so oft man ihn auch schon verstanden hätte? Der unsere Tätigkeit unaufhörlich rege machte, ohne sie je zu ermüden, ohne je gewohnt zu werden?

Novalis, Fragmente

Unter den Beobachtern, die den elementar-rationalen Sinn des Singens kennen, gibt es manche, wie etwa Herder oder Nicolai, bei welchen der Widerspruch zwischen dem erlernten ästhetisch-rationalen Wertdenken und der anderen, elementar-rationalen Art der Sinnorientierung keinerlei innere Konflikte erzeugt. Und es gibt andere, die leiden daran[29]. Zur Gruppe der letzteren gehört Friedrich David Gräter (1768 – 1830).

Bei Herder war alles methodisch und faktisch Widersprüchliche noch in einer bunten und drängenden Vielfalt ineinandergeschoben. In der Tat vermochte der »gutmütige Polterer« (Goethe über Herder[30]) ohne weiteres verschiedene, sich gegenseitig ausschließende Perspektiven und Methoden, lebhaftes Gefühl und differenzierte Unterscheidung konfliktlos in seinem Temperament und in seiner Sprache zu vereinen. Anders dagegen Gräter, der diese Widersprüche gedanklich anders verarbeitet, gleichsam mit ihnen zu ringen beginnt. Der Unterschied zu Herder ist ihm selbst durchaus bewußt. Keinesfalls will er etwa als Herold einer Idee auftreten, »nicht den Lobredner unsrer Volkslieder machen, das nur einem Herder ansteht, der bey dem lebhaftesten Gefühle für die Schönheiten der Natur, sich auch der Sprache für die feinsten Unterschiede derselben wunderbar zu bemeistern weiß«[31]. Sein Erkenntnisinteresse ist demgegenüber scheinbar bescheidener. Er will nur eine gedankliche Ordnung schaffen, mit verschiedenen Mitteln (verschiedenen Begriffen und verschiedenen Methoden) klar erkannte Gegensätze nur unterscheiden und herausarbeiten, »nur sagen was da ist, und da seyn könnte,... mit

29 Vgl. zum Beispiel oben die Einstellung Wackenroders S. 92 oder die von Adorno oben S. 79, Anm. 76 und S. 32 (Einstellungskonflikt).

30 In: Dichtung und Wahrheit, zit. n. Paul Levy, a. a. O., S. 43.

31 Ueber die teutschen Volkslieder und ihre Musik (Bragur III, 1794), kritischer Neudruck hg. v. Hermann Bausinger in: Jahrbuch Württembergisch Franken 52, 1968, S. 213.

einem Worte eintheilen, ordnen, vorbereiten«[32]. In Wahrheit aber ist dies nicht weniger als eine allgemeine Umschreibung des Problems begrifflich-theoretischer Systematik überhaupt und damit eine unendlich schwierige, zu großen Teilen sicher unlösbare Aufgabe in einer Zeit, in der die Beantwortung der fundamentalsten sachlichen und methodologischen Fragen erst noch zu leisten war.

I. Das Naivitätsparadox

Im Denken Friedrich David Gräters ist ein Zwiespalt ausgetragen, der als typisches Merkmal romantischer Liedforschung auch heute noch eine gewisse Bedeutung besitzt, der Zwiespalt oder Kampf zwischen zwei gegenseitig sich ausschließenden Motiven: zwischen der Tendenz, an den gewohnten Werturteilen der zeitgenössischen Ästhetik über die reinen Formen der Volkskultur festzuhalten, und dem Wunsch, zu diesen reinen Formen und Ursprüngen der Volkskultur durch werturteilsfreie historische Forschung vorzudringen.
In der Tat sind beide Motive in der Person Gräters gleich stark wirksam. Auf der einen Seite vertritt er die ästhetische Rationalität des literarisch und musikalisch Gebildeten seiner Zeit, der durch seine Sammelarbeit den Spuren nur des »wahren«, »naiven« Volkslieds nachgeht, und steht mit dieser ästhetisch-rationalen Einstellung ganz auf Seiten jener »Kunstrichter« und »Männer von Geschmack«, die sich vorzüglich der guten und schönen (bzw. der retuschierten) unter den Volksliedern annehmen. »Wir aber«, so sagt er entsprechend dieser Einstellung, »wollen nur das Vorzügliche sammeln«[33]. Denn: »Kraft und Wurf und Naivetät, oder tiefe Empfindung scheint der Charakter aller guten Volkslieder zu seyn«[34]. Entsprechend oft sieht er sein ästhetisches Empfinden bei seiner Sammeltätigkeit dann auch verletzt und zögert nicht, jene »Misgriffe« oder »wahrlich pöbelhaften Verunstaltungen«, die ihm auf Schritt und Tritt begegnen, zu rügen oder möglichst rasch zu übergehen[35].
Auf der anderen Seite aber, und dieser ästhetischen Einstellung diametral entgegengesetzt, steht seine Forscherleidenschaft, seine um Objektivität bemühte wissenschaftliche Neugier, die ein Stück jener ursprünglichen »gewachsenen« Naivität, welcher er als Ästhet sichtend und sammelnd nachgeht, durch exakte Beobachtung der historischen Quellen zu finden hoffte und die ihn im Prinzip zur Anerkennung des historischen Werts einer jeden Fassung zwingt, unabhängig von ihrem ästhetischen Wert.
Hermann Bausinger hat diesen Widerspruch, diesen »Zwiespalt zwischen historischer Forschertreue und ästhetischem Bedürfnis«[36], als Naivitätsparadox beschrieben, als die logische Unvereinbarkeit zwischen der Suche nach dem Ursprünglichen, Unverdorbenen, Naiven als einem hohen ethisch-ästhetischen Wert einerseits und dem selbstverständlichen Respekt vor

32 Ebd.
33 Bragur I; zit. n. Hermann Bausinger, Gräters Beitrag zur Volksliedforschung, Jahrbuch Württembergisch Franken 52, 1968, S. 90.
34 Ueber die teutschen Volkslieder und ihre Musik, a. a. O., S. 201.
35 Darin ganz ähnlich wie Herder geht er einem bestimmten Ideal nach. »Man sieht aus dieser Aeußerung leicht, daß auch selbst die Sammlung von Volksliedern ihre Grenzen hat. Wirklich haben wir in diesem Bande [Bragur I] aus etlichundvierzigen nur sechs, und auch unter diesen ein paar mit Anstand [mit Vorbehalten] aufgenommen« (a. a. O., S. 90). Zu einem Lied auf einem Druck des 16. Jahrhunderts bemerkt Gräter zum Beispiel, es sei »des Aufbewahrens in keiner Rücksicht werth, es ist auch kein Volks- sondern ein pöbelhaftes Lied, und darum über seinen Inhalt kein Wort!« (a. a. O., S. 91).
36 A. a. O., S. 90.

den historischen Fakten andererseits[37]. Dieser Widerspruch ist bei Gräter wissenschaftlich unbewältigt geblieben, und möglicherweise liegt in der »Inkonsequenz des Forschers und Literaten Gräter«[38] in der Tat, wie Hermann Bausinger annimmt, einer der Gründe, die einem rascheren Erkenntnisfortschritt zur damaligen Zeit im Wege gestanden und bewirkt haben, daß der romantischen Volksliedforschung im 19. Jahrhundert seitens analytischer Denkart kein ernst zu nehmender Gegner erwachsen ist[39].

II. Das Paradox der Stilkritik

Die erfahrungswissenschaftliche Orientierung seines Denkens aber führte Friedrich D. Gräter nicht nur zu dem angedeuteten Widerspruch zwischen der ästhetischen Wertidee einer noch unverdorbenen, »naiven« Ursprünglichkeit und der enttäuschenden komplementären Erfahrung der Wissenschaft, daß in der Geschichte der Liedfassungen (d. h. bei diachronischer Sicht) kaum mehr als degenerative Zusammenhänge zu beobachten sind, sondern darüber hinaus zu einem weiteren Widerspruch, den man als Paradox der Stilkritik bezeichnen könnte. Auch dieser Zwiespalt ist in der Person Gräters angelegt. Ganz ähnlich wie Nicolai weist auch er gern auf seine reichen Kenntnisse der empirischen Wirklichkeit (in synchronischer Sicht) hin, auf seine unmittelbare Erfahrung des lebendigen Singens in den verschiedensten Gruppen und Situationen[40] und sieht sich dadurch – auch hierin mit Nicolai vergleichbar – in einem positiven Gegensatz zu jenen »Gelehrten am Pulte«[41], die mit ihrer »ganz a priori gefaßten, aber eben darum auch sehr verunglückten Kunstregelung«[42] an den eigentlichen Motiven der Volkskultur mit System vorbeisehen. »Wer wagt sich aus der gelehrten Stube noch heraus auf das freye Feld und horcht den Liedern der Schnitter und Schäfer zu, oder belauscht das Volk bey seinen Tänzen und Lustbarkeiten und die Dorfmädchen im Flachsbrechen und beym Spinnrocken!«[43]. Als einer, »der nun bald 30 Jahre das Volk in seinen ihm eigenen Gesängen beobachtet, mit Liebe beobachtet, oft mit wahrem Entzücken in der Stille des Waldes oder der Nacht ihm zuhört, und selbst in seiner Jugend manches herzliche Lied aus inniger Seele mit gesungen hat«[44], kennt Gräter die elementare Rationalität des Singens zweifellos sehr gut und aus eigener unmittelbarer Erfahrung. »Wer erinnert sich nicht aus seiner Jugend an die Lieder in den Fasten, Ostern, Pfingsten, Martini, den Polterabenden oder Klopfnächten?«[45]. Die aus direkter Beobachtung

37 Der Begriff bezeichnet die Tatsache, »daß eine Zeit, die der Naivität nachjagt, eben dadurch einen sentimentalischen Zuschnitt erhält, der zu immer neuen Retouchen zwingt; jeder Aufbruch zu den Ursprüngen vergrößert so gewissermaßen die innere Entfernung zu ihnen. Es braucht kaum betont, braucht wenigstens nicht belegt zu werden, daß dieses Dilemma *mindestens* seit Rousseau und wenn man so will, bis zum Natürlichkeitsfanatismus der Gegenwart ein Kulturproblem ersten Ranges ist« (a. a. O., S. 90).

38 Ebd.

39 »Der Zwiespalt zwischen historischer Forschertreue und ästhetischem Bedürfnis wurde von Gräter sicherlich nicht so bewußt ausgetragen wie etwa im Briefwechsel zwischen Arnim und den Brüdern Grimm, aber eine Rolle spielte er gewiß auch für ihn, und während die Heidelberger Romantiker sich in vage Kompromisse retteten, die ihnen – jedem nach seiner Façon – das Fortwirken erlaubten, scheint sich bei Gräter doch eine gewisse *Resignation* ausgebreitet zu haben« (a. a. O., S. 90).

40 Hermann Bausinger: »...er faßt das Volkslied als ein Ganzes, zu dem auch die Melodie, ja mehr noch, die *Stimmung* und die *Situation* des lebendigen Singens gehört« (a. a. O., S. 77, Hervorh. v. mir); auf den Begriff der Stimmung wird noch einzugehen sein, vgl. unten S. 121 ff.

41 Gräters Beitrag zur Volksliedforschung, a. a. O., S. 87.

42 Ebd.

43 A. a. O., S. 77.

44 A. a. O., S. 87.

45 Ueber die teutschen Volkslieder und ihre Musik, a. a. O., S. 202.

gewonnene Erfahrung von der Sinnhaftigkeit eines musikalischen Handelns, das nicht ästhetisch-rational ist, aber bringt ihn unvermeidlich in jenen weiteren, für ihn ebenfalls unlösbaren Widerspruch, der sich, wie der erste, im Verhältnis zur ästhetischen Rationalität der Stilkritik ergibt. Einerseits erkennt Gräter durch seine eigene unmittelbare Erfahrung die Sinnhaftigkeit des elementar-rationalen Handelns als deutlich wahrnehmbaren Tatbestand. Andererseits aber fehlen ihm gänzlich die begrifflichen Mittel, mit deren Hilfe er diese Erkenntnis dem ästhetisch Gebildeten seiner Zeit hätte mitteilen und rational begreiflich machen können. Denn diese Art der Sinnhaftigkeit war mit den auch für ihn einzig verfügbaren Kategorien ästhetischer Rationalität weder zu erklären noch auch nur andeutungsweise zu beschreiben.

Was Gräter methodisch bleibt, sind seine stets wiederholten Bemühungen, das, was er mit höchster subjektiver Gewißheit sieht, durch sprachlichen Aufwand, durch weit ausgreifende literarische Gesten beim empfindsamen Leser nacherlebbar zu machen (denn die Mittel polemischer Satire, die Nicolai zur Verfügung standen, waren nicht seine Sache). Hier zunächst nur ein Beispiel dafür, wie Gräter jene in Gruppenvorgänge eingebundene nicht-ästhetische Sinnhaftigkeit des Singens, die für ihn als Beobachter mit untrüglicher Evidenz zwar emotional erfahrbar, mit den ästhetischen Kategorien der Stilkritik begrifflich aber nicht erfaßbar war, mit literarischen Mitteln zu beschreiben und nachempfindend verständlich zu machen sucht.

»Oft hört ich, so bedeckt von einem Busche, den Liedern der Schäfer und Schnitter auf dem Felde, oft um Abendzeit in der Nähe eines Dorfes dem Gesange der Bauernmädchen, oft um Mitternacht, da alles schlief von meinem Fenster dem zärtlichsten Duett eines liebenden Paares zu. Wie sich da meine ganze Seele verneute, wie alle Kräfte sich zu entwickeln suchten, wie mir die Welt und ihr Genuß, die Natur und ihre Freuden, der Mensch und seine Bestimmung in einem ganz andern und milderen Lichte erschien! Wie mir alles um mich her zu eng war, und die Bücher mich anstarrten, und ich Menschen suchte, mit denen ich Genuß und Gefühl theilen könnte, und keinen fand!«[46].

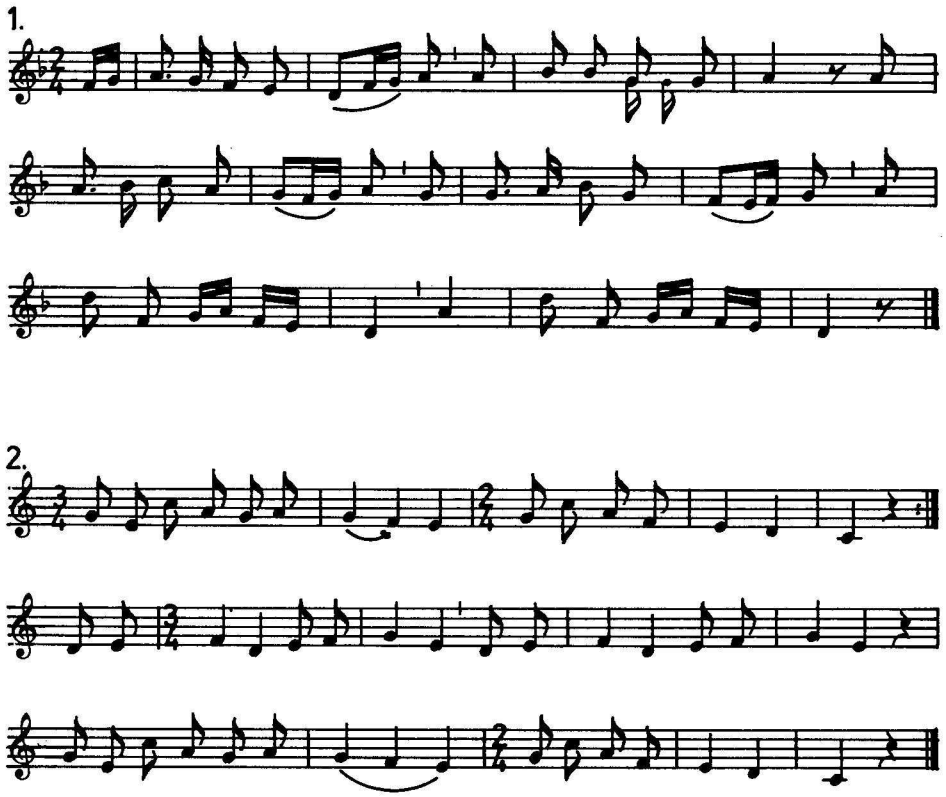
Im Grunde ist es dieses ganzheitlich empfundene Erlebnis einer komplexen, ästhetisch-rational unerklärlichen Wirkung, deren er mit seiner ganzen wissenschaftlichen Neugier und Leidenschaft habhaft zu werden suchte. Und doch mußte er mit zunehmender Klarheit erkennen, daß das einzig verfügbare begrifflich-theoretische Erkenntnismittel seiner Zeit, die stilkritische Analyse, zum Nachweis dieser Erscheinung, geschweige denn zu ihrer Erklärung, nicht ausreichte. Man konnte solche Beobachtungen als subjektiv gültige Erkenntnis literarisch schildern, konnte ihre Evidenz beim Leser in poetischer Umschreibung verständlich machen oder mit beschwörender Emphase evozieren. »Aber zeigen und beweisen läßt sich das nicht, man muß *hören* und es *fühlen* können«[47]. Und dies ist das Paradoxon, auf das er stieß: daß eine Sache für ihn selbst durch *hören* und durch *fühlen* sinnenhaft untrüglich zu erfahren, für andere aber in der Sprache der Ästhetik nicht zu zeigen oder zu beweisen war.

Die beiden Begriffe hören und fühlen aber deuten schon ungefähr den Rahmen an, in welchem Gräter die Lösung des Problems vermutet. Zum einen ist sein Denken handlungstheoretisch orientiert. Zum anderen scheint Gräter, wenn auch nur dunkel und vermittels eines literarischen Topos der Romantik, einen sozialen Zusammenhang anzudeuten: »...wie die Bücher [als Symbol ästhetischer Rationalität, der ›Kunstregelung‹?] mich anstarrten und ich Menschen suchte, mit denen ich Genuß und Gefühl theilen könnte, und keinen fand!« Man würde gewiß überzeichnen, wollte man die beiden Begriffe des *Hörens* und des *Fühlens* schon als Grundlage

46 A. a. O., S. 212.
47 Ebd., Hervorh. v. mir.

eines alternativen Konzepts zur Stilkritik bezeichnen. Bemerkenswert aber ist noch heute, mit welcher Klarheit Gräter den gedanklichen Zusammenhang seiner Beobachtungen in der Dimension des Handelns suchte, wenn auch erst spät und als Ergebnis einer längeren Entwicklung. Immer wieder hatte er zuvor versucht, das, was er in seiner eigenen unmittelbaren Erfahrung als Motiv, als legitimen Sinnzusammenhang des Singens sinnenhaft untrüglich erkannt hatte, auch begrifflich zu erfassen, und das hieß damals unvermeidlich: methodisch als Stilanalyse.

Auch dafür ein Beispiel: »Ich berufe mich hier nur auf die Melodien der zwey im Bragur [Bd. I und II] mitgetheilten Lieder, *Stund ich auf hohen Bergen* und *Schönstes Kind, zu deinen Füßen*«[48].



48 Gräters Beitrag zur Volksliedforschung, a. a. O., S. 78; Text und Melodie hier nach Ludwig Erk und Franz Magnus Böhme, Deutscher Liederhort, Leipzig 1893, Bd. I, S. 315 f. bzw. Bd. II, S. 232 f. Die Takte 7 und 8 der ersten Melodie hatte Erk durch Transposition um einen Ton abwärts verändert bzw. wie Böhme es nennt, »berichtigt« (a. a. O.).

1. Stand ich auf hohen Bergen/ Und sah wol über den Rhein,/ Ein Schifflein sah ich fahren,/ Der Ritter waren drei.
2. Der jüngste, der darunter war,/ Der war ein Grafensohn,/ Hätt mir die Eh versprochen,/ So jung als er noch war...

1. Schönstes Kind, zu deinen Füßen/ lieg ich hier, wein' bitterlich./ Sollt ich dich verlassen müssen,/ Wär's die größte Pein für mich./ Lieber wollt ich den Schluß fassen,/ Und mein junges Leben lassen;/ Denn von dir entfernt zu sein,/ Wär' für mich die größte Pein...

»Wie traurig kündigt sich nicht die Melodie des ersten Liedes mit dem klagenden Steigen und Fallen seiner Töne an! Und wie mannigfaltig verändert sich diese Traurigkeit bis an das Ende! Nur von einer reinen Stimme gesungen, spricht die Melodie schon, was ihr Gegenstand ist«[49]. Das Klagende und das Gefühl der Traurigkeit, das Gräter mit der Melodie verbindet, ist nach *seiner* Darstellung ihr nicht elementar-rational zugeordnet, sondern ihr ursächlich, ästhetisch-rational, zu eigen: Klagend sei an diesem Lied das »Steigen und Fallen seiner Töne«, und im weiteren Verlauf der Melodie sei es »diese Traurigkeit«, die stilistisch sich »mannigfaltig« verändere. So enthält, nach *dieser* Auffassung, die Melodie bereits an sich und ästhetisch-rational ihren Sinn, jenes Klagende, das Gräter tief empfindet, »spricht die Melodie schon, was ihr Gegenstand ist!«

Mit dieser Deutung versucht Gräter, wenn auch nur ansatzweise und mit wenigen skizzierenden Strichen, das Gefühl der Traurigkeit, das diese Melodie in ihm hervorruft, kausal auf Stil und Struktur der Melodie zurückzuführen, die Wirkung des Liedes also dadurch zu erklären, daß er ästhetisch-rational »die Noten auf dem Papier« beurteilt. Sei es, daß er das Hinfällige der Argumentation aus eigener Beobachtung empfand, sei es, daß andere ihn darauf aufmerksam machten, jedenfalls nimmt Gräter das meiste davon im folgenden sogleich wieder zurück, um nunmehr die gedankliche Kausalkette nicht von den stilistischen Eigenschaften des Liedes her zu knüpfen, sondern primär vom Handlungsaspekt daran, vom Hören und Fühlen des Subjekts: »Aber hören muß man es, nicht die Noten auf dem Papier beurteilen, die nur schwache Anzeichen von dem sind, was die unschuldige Natur [der elementar-rational Handelnde] im Gesange so tief empfindet«[50].

Zu solcher Zurücknahme ästhetisch-rationaler Ursachenzuschreibung war Friedrich D. Gräter wahrscheinlich weniger durch selbst bemerkte Widersprüche veranlaßt worden als vielmehr durch die ästhetisch-rationale Kritik anderer. Das Untaugliche der Versuche, die lebhafte Empfindung elementar-rationaler Sinnhaftigkeit an Stil und Struktur anspruchsloser oder kümmerlicher Lieder ästhetisch-rational dingfest zu machen, war zuerst jenen »Kunstrichtern« oder »Männern von Geschmack« aufgefallen, welche damals in letzter Instanz über ästhetischen Wert und Unwert entschieden und an welche sich somit auch seine Versuche richteten, die für ihn selbst evidente Sinnhaftigkeit der vorgelegten Lieder möglichst überzeugend zu begründen. Trotz erheblichen sprachlichen Aufwands vermochte Gräter dort indes nicht verständlich zu machen, wovon er sprach. Auch von der Qualität der zweiten oben angegebenen Melodie, die, anders als die erste, nach Erk-Böhme »nur in gebildeten Kreisen«[51] verbreitet war, ist Gräter bemüht, die »Kunstrichter« oder »Männer von Geschmack« zu überzeugen, das heißt seine ungewöhnlich hohe (elementar-rationale) Wertzuschreibung aus Stilkriterien, aus der Melodie, den Zäsuren sowie dem Verklingen des letzten Tons, zu begründen: »Und wie zärtlich schmeichelt und klagt nicht die Melodie *Schönstes Kind, zu deinen Füßen*! und wie ist sie nicht voll Rührung und süßer Melancholie! Wie jeder Ausgang [jede Zäsur] zu fragen, zu hoffen, zu zweifeln scheint! und wie die Klage so sanft im Aushalten des letzten Tones verhallt! Hundertmal hab' ich diesem Lied schon zugehört, und so oft ich's wieder anstimmen höre, reißt mich der Gesang mit neuem Zauber hin[52]. Ob ich recht fühle [das heißt aber auch für ihn nur:

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Ludwig Erk und Franz Magnus Böhme, Deutscher Liederhort, Bd. II, Leipzig 1893, S. 324.

52 Auch hier, wie beim ersten Beispiel, argumentiert Gräter primär von den emotionalen Folgen (bzw. Motiven) des Singens her. »...es dünkt mich, ich hätte noch kein ähnliches [Lied] mit innigerer Rührung und tieferer Empfindung von Landmädchen singen hören als dies« (a. a. O., S. 78).

recht im Sinne ästhetischer Rationalität], lasse ich auf jeden Versuch ankommen. Der verfeinerteste Geschmack wird sich bey Anhörung dieser Gesänge überwunden geben!«[53].
Natürlich aber war dies nicht der Fall. Die kühlen Kenner klassischer Ästhetik vermochten in solchen Liedern nichts weiter zu sehen als Beispiele peinlicher Dürftigkeit. Gräter teilt diesen für ihn zweifellos paradoxen Sachverhalt betroffen mit: »Und was sagen die Kunstrichter?... Ob man nichts besseres zu geben wisse [genauer: »Haben wir Deutsche in dieser Art nur so wenig von Werthe? oder bringt der Zufall immer nur das Mittelmäßige und Schlechte an das Licht?«], fragten sie«[54].
Dies ist das völlig Unverständliche für ihn, daß die wissenschaftliche Methode der ästhetisch-rationalen Stilkritik – die einzig verfügbare zur damaligen Zeit – an den Fakten, an dem Tatbestand der eminenten Sinnhaftigkeit des Handelns, die für ihn unzweifelhaft gegeben ist, mit so selbstgerechter Sicherheit vorbeigeht. Und ohnmächtig muß er erkennen, wie er sich bei einer solchen Beschreibung mächtiger, untrüglich erfahrener Gegebenheiten als bescheidener Chronist des evident Tatsächlichen sogar der Lächerlichkeit preisgeben würde, wenn er über die Gewalt dieser Gegebenheiten nur noch ein wenig genauer Auskunft geben wollte, »wenn wir so offenherzig wie [William] Tytler sagen wollten, daß uns dieß oder jenes Lied Thränen entlockt hat! Wie lustig würde sich unser dem empfindsamen gefolgtes kritisches Jahrzehnd nicht über unser Gefühl zu machen wissen, oder uns wenigstens mit einem bedauernden Lächeln betrachten!«[55].
Vor den Schwierigkeiten und Gefahren aber bei der Aufgabe, seine Beobachtungen in der Dimension des sinnhaft orientierten Handelns begrifflich zu erfassen, zu ordnen, zu erklären, neigt Gräter, in mancher Hinsicht ähnlich wie ein Jahrhundert später noch John Meier, zur Resignation. Schon unabhängig von den unübersehbar komplexen Fragen der Volksmusik sei es viel schwerer, Sinnbezüge zu entdecken und sinnadäquat zu erklären als sie nur normativ zu kritisieren; schon ganz allgemein also sei es, in der Sprache Gräters, »gewiß weit schwerer, Schönheiten zu entwickeln und zu zeigen, worinnen sie bestehen, als Flecken zu entdecken... Und wie möchte es da diesen armen Volksliedern ergehen? sollte man sie nicht lieber in ihrer glücklichen Unbekanntheit lassen, wo sie ungestört leben und wirken...?«[56].
Was Friedrich D. Gräter von seinen romantisch denkenden Zeitgenossen unterscheidet, ist dieser Ton, sein Wissen darüber, daß man eigentlich nichts wirklich weiß über diese Art zu singen. Das für uns heute Bedeutsame an seinen Gedanken ist nicht die intuitive Erfassung des Problems in schwärmerischer Nachempfindung, das ganzheitliche Gefühl für diese Art musikalischen Handelns in ihrer elementar-rationalen Sinnhaftigkeit. Das haben vor und nach ihm andere ebenso und teils auch besser noch getan als er. Was ihn von diesem Personenkreis aber sehr deutlich unterscheidet und was ihn in einer vielleicht singulären Weise darüber hinaushebt, ist die gedankliche Verarbeitung seiner Begeisterung, das heißt die Prüfung seiner Begriffe und Methoden, die allmähliche Einsicht in das offensichtlich Untaugliche, ja Verfängliche daran, die betroffene Zurücknahme der so unternommenen Versuche und die schließliche Resignation vor der Rätselhaftigkeit einer ihm unverständlichen Paradoxie.
Einen Teil der Energie, welche dieser Widerspruch, das Paradox der Stilkritik, aus sich hervortrieb, hat Gräter für sich selbst dadurch in Bahnen gelenkt, daß er heftige Vorwürfe zu erheben begann gegen die Ästheten, jene »Kunstrichter« oder »Männer von Geschmack«, die

53 A. a. O., S. 78.
54 Ebd.
55 A. a. O., S. 79.
56 Ueber die teutschen Volkslieder und ihre Musik, a. a. O., S. 213.

über solche anspruchslose Lieder, wie die oben erwähnten, hinweggingen, »als ob es unter ihrer Würde und gegen ihren Vortheil wäre, der Natur, welcher ihre [ästhetisch-rationale] Theorie keine Kunst geliehen hat, das gerechte Lob zu ertheilen«[57], daß er sich also von jenem Personenkreis, zu dem er sonst auch wohl gehörte, zu distanzieren begann und ihn als dünkelhaft, ja als unredlich anprangerte (»als ob es gegen ihre Würde und gegen ihren Vortheil wäre...«).

Der andere Teil jener Energie allerdings war in das Konzept des Liedes als Handlungsvorgang eingemündet, das sich im Keim schon bei Herder und bei Nicolai findet und das dann erst sehr viel später wieder aufgegriffen und weitergedacht werden sollte. In diesem Punkt neigt Gräter, ähnlich wie vor ihm Herder, zu der Annahme, daß die ästhetisch-rational unerklärliche Wirkung der Lieder durch den Gesang, durch den lebendigen Ton hervorgerufen werde[58]. Wenn diese Hypothese auch nicht so dicht an die motivationalen Zusammenhänge heranführt, wie dies bei Nicolai geschieht, so basiert sie gleichwohl auf der Annahme, daß Volksmusik nicht als ästhetisches Problem zu bestimmen und zu erklären sei und daß eine Niederschrift »auf das Papier« kaum etwas zu vermitteln vermöchte von der Sinnhaftigkeit dieser Musik. »Solche Lieder sind unzertrennlich von ihrem Gesang [der für den elementar-rational Handelnden die zugeordneten Bedeutungen evoziert]. Könnte ich mit den Buchstaben derselben auch ihren lebendigen Ton auf das Papier tragen, wie gerne wollt' ich das! Aber ohne Gesang scheinen sie Blumen ohne Farbe und Geruch, Bilder ohne Leben und Sprache [d. h. aber ohne Sinn und Bedeutung], und die kalte Kritik ist froh genug, dieß zu bemerken, um sie [ästhetisch-rational] verdammen zu können«[59].

So bleiben die Fragen, die Unklarheiten und Widersprüche im Denken Gräters das Bestimmende, und leicht könnte dies zu der Annahme führen, daß Gräter eben dadurch eigentlich nicht zur Tradition jener Forscher zu rechnen sei, die wir heute als Vorläufer unserer Wissenschaft anerkennen. Zu fragen aber ist, ob dies in der damaligen Situation überhaupt hätte anders sein können, ob dies heute anders sein kann, ja ob eine Wissenschaft, die sich vor ein bestimmtes Problem gestellt sieht, jemals wird anders beginnen können als durch Mitteilungen dieser Art, durch Mitteilungen also, die mehr noch Alltagsbeobachtungen und eigene Empfindungen sind als ein begriffliches System, mehr noch eine Handvoll ungereimter Widersprüche in einem verwirrenden Netz von Fragen als souveräne, theoretisch zielstrebig geführte Beobachtung; »sieht diese Widersprüchlichkeit also nicht möglicherweise schärfer als Eindeutigkeit und Einseitigkeit?«[60].

Was Friedrich David Gräter als bedrückende Ausweglosigkeit empfand, als Krise der stilkritischen Methode, war außer ihm freilich kaum irgend jemand sonst bewußt. Die Welle der faszinierend dunklen Volksliedauffassung hatte inzwischen eine unvergleichliche Verbreitung gefunden und schon den aufklärerischen Impuls Friedrich Nicolais mühelos beiseitegeschoben, ungestört im wesentlichen durch seine satirische Polemik. Und ebenso leicht und gewaltsam zugleich war sie schließlich über Gräter hinweggegangen. »Vielleicht ist es präziser zu sagen: sie

57 Gräters Beitrag zur Volksliedforschung, a. a. O., S. 78.

58 »Aber hören muß man es, ...was die unschuldige Natur [der elementar-rational Handelnde] im Gesange so tief empfindet und durch Verstärkung und Schwächung der Stimme, durch Schleifung oder Stöße der Töne, durch Eilen und Anhalten so lebendig auszudrücken weiß« (ebd.).
»Hören, hören muß man es, und nicht erst im dritten Nachhall, wann der Geist des Gesangs schon verweht ist, sondern auf der Stelle, in dem Augenblicke, wo ein Jüngling oder Mädchen... sich von keinem fremden Ohre belauscht glaubt« (Ueber die teutschen Volkslieder und ihre Musik, a. a. O., S. 212).

59 Ueber die teutschen Volkslieder und ihre Musik, a. a. O., S. 212.

60 Hermann Bausinger, a. a. O., S. 80.

war an ihm vorbeigegangen. Wenigstens im Bereich des Volksliedes stand er mit vielen seiner Beobachtungen und Überlegungen an einem anderen Weg der Forschung als demjenigen, der von den Romantikern und ihren Nachfolgern beschritten wurde. Aber der Eindruck ist wohl nicht ganz falsch, daß dies genau der Weg ist, auf den die Forschung später eingebogen ist und auf dem sie sich noch befindet« (Hermann Bausinger)[61].

61 A. a. O., S. 94.

D. Handlungsmotiv und Handlungsstruktur bei Heinrich Besseler

> Daß hier nicht von vornherein im Rahmen der früheren Problemstellung weitergefragt werden kann, liegt wohl auf der Hand. Auch wäre es eine müßige Sorge, wie weit solche Untersuchungen noch eindeutig einer schulgerechten Ästhetik, Musiktheorie, Strukturpsychologie, Soziologie, Geistesgeschichte oder sonstigen Disziplin angehören.
>
> Besseler, 1926

Was in den Aporien Gräters, sowohl im Naivitätsparadox als auch im Paradox der Stilkritik, exemplarisch deutlich wird, ist das Gleichzeitige von offensichtlich Disparatem, der Widerspruch zwischen dem Beharren auf älteren, gängigen Denkmustern seiner Zeit und der schöpferischen Entwicklung neuer gedanklicher Ordnungen, die sachliche Zusammenhänge in der Wirklichkeit neu erfassen. Diesen Widerspruch aber treffen wir nicht nur bei Gräter an, sondern ausnahmslos bei allen Forschern, auf deren Denken wir uns hier berufen. Niemals ist die handlungstheoretisch-analytische Methode rein und unvermischt mit anderen Methoden anzutreffen. Gräter, Heinrich Besseler, aber auch John Meier, Schwietering und ebenso heute Ernst Klusen haben das analytische Denken in ganz bestimmten Sektoren in entscheidender Weise vorangetrieben. Aber keiner ist allein nur auf diese Denkweise gestützt. Jeder ist außerdem noch in einer anderen Denktradition zu Hause, jeder in seiner Art und jeder, wie ganz exemplarisch Gräter, sichtlich beschäftigt mit den daraus resultierenden Konflikten.
Zweifellos aber sind die großen Forscherpersönlichkeiten der Heimat ihrer älteren Denktraditionen nicht deshalb immer bis zu einem gewissen Grade treu geblieben, weil das handlungstheoretische Denken *a priori* mit unaufhebbaren Mängeln behaftet wäre, sondern weil es als selbständiger, klar von anderen unterschiedener Wissenschaftsbegriff noch nicht jenen Grad der Reife besaß, über den die älteren Ansätze tatsächlich verfügten und der allein es ermöglicht hätte, die Konkurrenz mit diesen bestehenden Traditionen erfolgreich aufzunehmen. Offenbar vermochte das ordnende Denken empirisch-analytischer Wissenschaft in ihr Problem, in das für sie zunächst Fremde, in das damals wie heute unbekümmert um seine wissenschaftliche Beachtung vital und ungehindert sich Erneuernde, jeweils nur Schritt für Schritt und langsam einzudringen. Jeder Zuwachs an Wissen über die elementare Rationalität des musikalischen Handelns, jeder weitere Vorstoß in diesen komplexen, schwer erkennbaren Zusammenhang entfernte den Forscher unvermeidlich von den gängigen Vorstellungen seiner Zeit, und kein Erkenntniszuwachs war groß genug, daß eine Alternative, ein kohärentes System und eine verläßliche Basis, sichtbar geworden wäre, worauf das Denken sich völlig hätte einlassen können.
So blieben die Gelehrten, mehr oder weniger beunruhigt, zumeist doch eher auf dem Boden der allgemeinen Überzeugungen ihrer Zeit und hegten und pflegten die Leidenschaft ihrer abweichenden Beobachtung, die Vorliebe für das Wahrnehmen unerkannter und vorerst unerklärlicher Zusammenhänge mehr nur wie eine Liebhaberei, wenn auch mit verschieden

großem existenziellen Engagement.
Auch Heinrich Besseler gehört zur Gruppe dieser Forscher, die ihre von der ästhetisch-normativen Rationalität abweichenden Gedanken eher noch wie eine Liebhaberei betreiben. Auch er, ein Kind bereits des 20. Jahrhunderts, kämpft auf diesem Terrain, ganz ähnlich wie Gräter, eher noch auf verlorenem Posten. Denn jene »Kunstrichter« und »Männer von Geschmack«, deren ausschließlich ästhetisch orientierte Rationalität Gräter schließlich hatte resignieren lassen, waren inzwischen außerordentlich erfolgreich und hatten ihren gesellschaftlichen Ort in Konservatorien, Musikhochschulen und Universitäten. Besselers mutiger Habilitationsvortrag von 1925 über die elementare Rationalität des musikalischen Handelns (über »umgangsmäßige Musik«) vermochte dagegen wenig oder gar nichts auszurichten und hat sicher dort nicht viel mehr als ein Kopfschütteln verursacht. Ein Wirken und ein schöpferisches Weiterdenken seiner Ansätze jedenfalls ist nirgends zu sehen.

I. Die Problembestimmung bei Heinrich Besseler

Heinrich Besseler ist in erster Linie Historiker, und so geht seine Problembestimmung nicht unmittelbar aus der Tradition der Volksliedforschung hervor, sondern ist primär auf die spezifischen Fragen der historischen Musikwissenschaft und deren aus den theoretischen Denkansätzen des 19. Jahrhunderts hervorgegangenen Probleme bezogen. Hier sind es vor allem die gegensätzlichen von Hugo Riemann und Carl Stumpf führend vertretenen Theoriebegriffe, die maßgeblich das Denken der Musikwissenschaft zu Beginn des Jahrhunderts bestimmen[62].
Heinrich Besseler, als einer der überragenden Vertreter der jüngeren Generation, sieht mit einer besonderen Schärfe gerade die Schwächen dieser beiden älteren Denktraditionen, ihr Versagen vor den andrängenden Fragen der Gegenwart und ihre Ohnmacht, die kulturellen Probleme des 20. Jahrhunderts in ihrem raschen Wandel einigermaßen angemessen zu begreifen. Seine Problembestimmung formuliert er daher als eine radikale Abkehr von diesen älteren Ordnungen des Denkens und seinen Grundbegriffen. »Grundbegriffe sind stets klärungsbedürftig. Sie sind es nicht nur kraft alten Gewohnheitsrechtes, sondern wesentlich, sofern sie dem ›System‹, der in sich geschlossenen und tradierbaren Lehre angehören«[63]. Hier aber, in Besselers Neuansatz, nimmt die Abwendung von den traditionellen Fragestellungen einen besonders grundsätzlichen Charakter an. »Die Aufgabe einer kritischen Abrechnung mit den überkommenen Lehren wird ein jeder um so dringlicher empfinden, je fremdartiger und unverständlicher ihm der übliche Begriffsvorrat erscheint. Man könnte sogar bezweifeln, ob es überhaupt Sinn hat, heute an die traditionellen Fragestellungen anzuknüpfen«[64]. Das veränderte Problembewußtsein aber »führt heute notwendig dazu, sowohl sachlich wie methodisch andere Wege einzuschlagen. Zu tief hat sich die musikalische Lage inzwischen gewandelt. Eine irgendwie geschlossene Tradition [wie noch im 19. Jahrhundert] ist nicht mehr vorhanden. Im musikalischen Schaffen wie in der theoretischen Besinnung sind frühere Selbstverständlichkeiten in einem Ausmaß fraglich geworden, wie es die Geschichte der Musik kaum je verzeichnet«[65].

62 Besseler nennt besonders Hugo Riemann, Musikalische Logik, Leipzig 1893 und Carl Stumpf, Die Anfänge der Musik, Leipzig 1911.
63 Grundfragen der Musikästhetik, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 33, Leipzig 1926, S. 63.
64 Ebd.
65 Grundfragen des musikalischen Hörens, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 32, Leipzig 1925, S. 35.

1. Ein gedanklicher Zusammenhang: Musik als Form menschlichen Daseins

Die grundsätzliche Frage, die Heinrich Besseler an die musikalische Wirklichkeit heranträgt, stellt daher einen neuen gedanklichen Zusammenhang her, den Zusammenhang zwischen Subjekt und Objekt. Weder konnte es sich 1925 noch darum handeln, im Rahmen der Wissenschaft weiterhin »unwandelbare Gesetze der Tonkunst [zu] verkünden«, noch darum, »gewisse künstlich isolierte Vorgänge psychologisch zu untersuchen. Die Frage ist vielmehr, in welchen Weisen uns [das heißt: dem Subjekt] Musik im allgemeinen *zugänglich* wird oder werden kann«[66]. Diese Frage geht von der Annahme aus, daß Musik uns in Geschichte und Gegenwart grundsätzlich nur als eine Form menschlichen Handelns zugänglich oder erfahrbar sei beziehungsweise, in der Sprache Besselers, »daß das Musikalische uns ursprünglich zugänglich werde als eine Weise menschlichen Daseins«[67]. Das begrifflich-theoretische Denken Besselers erstreckt sich also auf die gegenüber den älteren Konzepten systematisch erweiterte Dimension der Subjekt-Objekt-Beziehung und sieht in der traditionellen nur auf die Objektseite bezogenen Beschränkung die Ausblendung des für das Erklären und Verstehen der Wirklichkeit entscheidenden Zusammenhangs[68].

O
↑
S

Im Rückblick auf den mutigen begrifflich-theoretischen Vorstoß in seinem Freiburger Habilitationsvortrag von 1925 weist Besseler ein Jahr später ergänzend darauf hin, daß die Prämisse der traditionellen methodisch verhängnisvollen Einschränkung des Betrachtungshorizonts auf das Objekt gewöhnlich bereits in das Wort »Musik« eingehe. »Mit Absicht wurde vom Musikalischen gesprochen, weil das Wort ›Musik‹ die Gefahr einer gewissen Verdinglichung [einer Reduktion auf das »Objekt« Musik als ihr Substrat] nahelegt. Sowenig ein Manuskript oder Notendruck Musik ist, sowenig handelt es sich um Musik, wenn ein Grammophon oder ein mechanisches Klavier in einem menschenleeren Raum zu spielen beginnt... Musik ist nur, wenn und sofern sie [vom Subjekt] *vollzogen* wird. Sie kann intensiv, flüchtig, [ihrem Sinn nach] mißverständlich oder adäquat vollzogen werden: dergleichen messen wir nicht an der Idee dieser Musik [nicht also an einem ontologisch-normativen Begriff], sondern höchstens an der Idee des ›sie-vollkommen-Vollziehens‹«[69], d. h. an einem neueren, verschiedene Arten des Verstehens (unter anderem sinn*adäquates* Verstehen) unterscheidenden handlungstheoreti-

66 A. a. O., S. 36.

67 Grundfragen der Musikästhetik, a. a. O., S. 65; ein Jahr zuvor fügt Besseler in einer ähnlichen Formulierung hinzu: »...und zwar eines umgangsmäßigen, tätig ausstrahlenden Daseins« (a. a. O., S. 47).
Den nicht-analytischen Begriff des Daseins, ebenso wie viele andere Grundbegriffe (»Alltäglichkeit«, »Stimmung«, »Existenz«, das »Wie«, usw.) entlehnt Besseler der Phänomenologie Martin Heideggers und verweist speziell auf dessen grundlegende Arbeit »Sein und Zeit«, Erste Hälfte, in: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung VIII, Halle 1927.

68 Gegenüber den Auffassungen von Carl Stumpf (a. a. O., S. 26) hebt Besseler eigens hervor: »Vom Klanglichen her können wir nicht zum Wesen der Musik vordringen; am allerwenigsten, solange umgangsmäßiges Musizieren in Frage steht« (a. a. O., S. 47).

69 Grundfragen der Musikästhetik, a. a. O., S. 65, Hervorh. v. mir.

schen Begriff[70]. »Da das Musikalische in diesem Sinne von vornherein, wenn auch zunächst so formal und unbestimmt wie möglich, als eine Weise menschlichen Daseins [bzw. menschlichen Handelns] bezeichnet werden mußte, so ist damit der Behandlung ästhetischer [d. h. hier nur ganz allgemein: musikwissenschaftlicher] Probleme bereits eine bestimmte Richtung gewiesen. Zum wenigsten sind gewisse [traditionelle] Grundanschauungen, auf deren Kritik an dieser Stelle verzichtet sei, von hier aus nicht mehr erreichbar«[71].

2. Zwei Typen der Sinnorientierung: umgangsmäßige und eigenständige Musik

Innerhalb der Dimension des musikalischen Handelns strebt Besseler gedanklich das Abstraktionsniveau theoretischer Begriffe an. Das heißt, die Handlungsvorgänge sollen nicht als solche, sondern auf eine »umfassendere Einheit zurückgeführt« als »Ausformung allgemeinerer Strukturen begriffen werden«[72]. Die Verschiedenheit musikalischen Handelns, das Problem seiner Differenzierung, seines historischen und aktuellen Wandels, wird also nicht durch einfache Beobachtungsbegriffe als Verschiedenheit konkreten Verhaltens erfaßt, sondern auf der Abstraktionsebene eines theoretischen Begriffs als »Verschiedenheit der musikalischen Hör*einstellungen* oder Zugangsweisen«[73].
In der Mannigfaltigkeit der musikalischen Höreinstellungen oder Zugangsweisen unterscheidet Besseler zwei große Problemkreise: Das eine Problem bezeichnet er mit dem Begriff der umgangsmäßigen Musik (auch mit dem älteren Begriff der Gebrauchsmusik), das andere Problem als »in sich selbst gegründete« oder eigenständige Musik (auch Darbietungsmusik).

O ⎧ a) ästhetische Einstellung (eigenständige Musik)
↑ ← ⎨ b) umgangsmäßige Einstellung (Gebrauchs-
S ⎩ oder Umgangsmusik)

Abb.: *Höreinstellungen oder Zugangsweisen*

a) Die ästhetische Einstellung (eigenständige Musik)

Um den Begriff der ästhetischen Einstellung oder Zugangsweise durch ein Beispiel zu erläutern und um ihn mit einer konkreten, auf unsere Alltagserfahrung bezogenen Vorstellung zu füllen, reduziert Besseler das gewaltige Problem zunächst auf einen einzigen Wertzusammenhang und geht dadurch methodisch ähnlich vor wie John Meier. Während dieser aber, um dem Problem Konturen zu geben, das sehr abstrakte Prinzip des Rechtsgedankens gewählt hatte, skizziert Besseler zu diesem Zweck die romantische Kunstidee in ihrer emphatischen, für die Ästhetik des 19. Jahrhunderts typischen Bedeutung.
»Es war bis vor kurzem und ist großenteils noch heute eine Vorstellung von geradezu kanonischer Allgemeinheit, daß der höchste Sinn der Kunst darin beruhe, uns vom Alltag zu erlösen, für kurze Zeit in eine reinere, bessere Welt hinüberzunehmen und das Reich des Geistes

70 Die drei älteren Denk- und Beobachtungsrahmen betrachtet Besseler als unzureichend: »Heute vermögen wir Dinge wie den Dur-Moll-Gegensatz oder Konsonanz- und Dissonanzverhältnisse nicht mehr als eigentlich prinzipiell anzusehen, und noch weniger erscheinen uns Physiologie und mathematische Akustik als geeignete Grundlagen, um musikalische Phänomene verständlich zu machen« (Grundfragen des musikalischen Hörens, a. a. O., S. 35).
71 Grundfragen der Musikästhetik, a. a. O., S. 65.
72 A. a. O., S. 68.
73 Ebd., Hervorh. v. mir.

und der Freiheit schauen zu lassen[74]. Zweifellos will der wesentliche Teil unserer Konzertmusik, soweit er Anspruch erhebt, hohe Kunst zu sein, dieser Vorstellung entsprechen und wird mit solchen Erwartungen [Motiven] auch aufgesucht – wenigstens der Idee nach. Daß de facto Bildungsheuchelei und gesellschaftliche Konvention eine große Rolle spielen, beweist das unvermeidliche Eindringen ›gebrauchshafter‹ Haltungen [Einstellungen] auch in diesen Bezirk und wird deshalb von der ästhetischen Kritik mit Recht verworfen«[75].

Die ästhetisch-rationale Kritik verwirft den Mangel an ästhetischer Rationalität aber nicht nur in diesem Bezirk, sondern verwirft ihn ganz grundsätzlich, bekämpft in den »›gebrauchshaften‹ Haltungen [Einstellungen]« prinzipiell also ihren eigentlichen Feind. »Da die Gebrauchsmusik meist aus derselben [gebrauchshaften] Haltung heraus nicht nur beurteilt, sondern auch geschaffen und aufgesucht wird, erscheint sie [der ästhetisch-rationalen Kritik] notwendig als prinzipiell minderwertig, als stückhaft und unvollkommene Verwirklichung dessen, was sich [ästhetisch-rational] erst in der hohen Kunst voll entfaltet. Mit diesem Vorurteil muß grundsätzlich gebrochen und zunächst einmal begrifflich der Eigenwert des Gebrauchshaften herausgestellt werden, der aller Konzertmusik unzugänglich bleibt«[76].

Besselers Parteinahme für die umgangsmäßige Einstellung erinnert unmittelbar an Gräters Engagement gegen die bloß ästhetische Vernunft der »Kunstrichter« und ihre Ignoranz gegenüber der elementaren Rationalität des Singens. Wie dort, zu Beginn des 19. Jahrhunderts, steht auch hier wiederum neben der Einsicht, daß zwischen elementarer und ästhetischer Rationalität ein grundsätzlicher Unterschied besteht und daß »zunächst einmal begrifflich der Eigenwert des Gebrauchshaften herausgestellt werden« muß, der massive Vorwurf der traditionellen Fehlbeurteilung dieser Musik durch die ästhetische Kritik (»Vorurteil...«). Und in der Tat kommt Besselers Auffassung dem Denken Gräters darin ziemlich nahe.

74 Vgl. zum Beispiel Hegel, Ästhetik, Ausg. Bassenge, Bd. I, S. 428. Die Entrückungs-Metapher zur Beschreibung des musikalischen Hörens findet sich konkret schon seit Wackenroder, Tieck und E. T. A. Hoffmann. Besonders für die reine Instrumentalmusik wird angenommen: Sie »führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen« (E. T. A. Hoffmann, zit. n. Carl Dahlhaus, Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978, S. 71; vgl. ferner S. 77 und 82 sowie das Kapitel »Instrumentalmusik und Kunstreligion«, S. 91 – 104).
Ganz im gleichen Sinne berichtet Paul Valéry aus eigener Erfahrung und gibt damit für unseren Zusammenhang zu der knappen Andeutung Heinrich Besselers ein anschauliches Beispiel:
»Unsere Gewißheit war unsere Erregung und unser Erlebnis der Schönheit; und wenn wir uns an den Sonntagen in den Lamoureux-Konzerten trafen, wo die Jungen und ihre Meister einander begegneten, wenn wir die ganze Reihe der Beethoven-Symphonien hörten, oder blendende Fragmente aus Wagner-Dramen, dann bildete sich eine außergewöhnliche Atmosphäre. Wir kamen aus dem Musiksaal als Fanatiker, strenggläubige Verehrer, Proselyten [Neubekehrte] der Kunst; denn dort gab es keine Ausflucht, keinen Zweifel, keine Trennungswand zwischen uns und unserm Licht. Wir hatten *empfunden*; und was wir empfunden hatten, gab uns die Kraft, allen Gelegenheiten zu Zerstreuungen, allen Albernheiten, allem üblen Zauber des Lebens zu widerstehen... Mit erleuchteter Seele und zum Glauben bereiter Intelligenz trafen wir uns wieder; so sehr erschien uns alles, was wir gehört hatten, als persönliche Offenbarung und wesenhaft uns zugehörige Wahrheit« (Zur Theorie der Dichtkunst, Aufsätze und Vorträge, Frankfurt a. M. 1962, S. 54f.).
Paul Valéry schreibt der für ihn geltenden Ordnung ästhetischer Rationalität eine absolute Legitimität zu kraft offenbarter, wesenhafter Wahrheit. Die Vokabeln: Fanatiker, strenggläubig, bekehrt, erleuchtet, zum Glauben bereit u. a. sind Ausdrücke für diesen Sachverhalt. In der durch dieses Beispiel angedeuteten Tradition ästhetischer Rationalität sieht Heinrich Besseler allerdings einen raschen Wandel, der sich vor allem im Konzertbetrieb ankündigt: »es ist ein leerlaufender Betrieb, dem die frühere Erlebnisschwere längst fehlt« (1925, a. a. O., S. 36). Eine ähnliche Entwicklung, genauer: eine Verlagerung des Interesses auf andere *geltende Ordnungen*, erkennt auch Paul Valéry schon um die Jahrhundertwende: »Unglücklicherweise spielen heute [bei den jungen Leuten] die materiellen Sorgen, die politischen Spaltungen ohne Zweifel eine Hauptrolle im Denken, so daß der Ernst, der absolute Wert, die man früher an die Geheimnisse und Verheißungen der Kunst heftete, leider notwendigerweise auf Interessen ganz anderer Art, und vor allem auf die Probleme des Lebens, verlagert sind« (a. a. O., S. 55).

75 Grundfragen des musikalischen Hörens, a. a. O., S. 45.

76 Ebd.

Gänzlich neu aber ist nun das im letzten Teil des zitierten Satzes anklingenden Selbstbewußtsein der umgangsmäßigen Einstellung gegenüber der ästhetischen Kritik. Und darin werden dann eben doch die inzwischen verstrichenen hundert Jahre wissenschaftlicher Erfahrung sichtbar. Nichts mehr von der sanften Resignation Gräters, kein Wort mehr davon, daß man die Volkslieder – beziehungsweise die umgangsmäßige Musik – vielleicht doch besser belassen sollte in ihrer stillen Verborgenheit (»sollte man sie nicht lieber in ihrer glücklichen Unbekanntheit lassen, wo sie ungestört leben und wirken...?«[77]), und statt dessen die ungeduldig drängende Warnung, daß mit dem überkommenen Vorurteil nun endlich »grundsätzlich gebrochen« werden müsse, – wobei Besseler darüber hinaus noch den traditionellen Einwand gegen die umgangsmäßige Einstellung in sein Gegenteil wendet durch die Annahme, daß der Sinn umgangsmäßiger Musik jeder ästhetischen Rationalität verschlossen und »unzugänglich bleibt«.

b) Die umgangsmäßige Einstellung (Gebrauchs- oder Umgangsmusik)

Bei seiner begrifflichen Trennung zwischen elementar-rationalem und ästhetisch-rationalem Handeln geht es Besseler nicht um die Exaktheit analytischer Abstraktion, sondern zunächst einmal um lebendige Anschauung, um eine erste und allgemeine Vorstellung von den beiden jeweils als Zusammenhang gedachten Wirklichkeitsaspekten. Und so gibt er auch hier, wie bei der Skizzierung der ästhetischen Einstellung, nur einen ungefähren Entwurf und eigene, aus der Alltagsbeobachtung erwachsene Erfahrung, zunächst in Form eines allgemeinen antagonistischen Aphorismus: »Die Alltäglichkeit, aus der die hohe Kunst herausführen will, ist für die Gebrauchsmusik das Lebenselement«[78]. Dieser wird sodann konkret erläutert durch den ergänzenden Hinweis auf die für elementar-rationales Handeln typischen alltäglichen *Motive*. »Das musikalische Vollziehen [Handeln] ist ferner wesentlich geknüpft an ein umgangsmäßiges Verhalten des Daseins, an Gebet, Bekenntnis, Arbeit, Erholung in Tanz und Gemeinschaft«[79]. So bildet umgangsmäßiges Handeln für den einzelnen »ein Gleichgeordnetes neben seiner sonstigen Tätigkeit, etwas womit er [elementar-rational] umgeht, so wie man mit Dingen des täglichen Gebrauchs umgeht, ohne zuvor eine Distanz überwinden, nämlich in eine besondere *ästhetische Einstellung* übergehen zu müssen. Mit Rücksicht hierauf sei der Grundcharakter der Gebrauchsmusik als *umgangsmäßig* bezeichnet. Alle andere Kunst, deren Zugangsweise und Grundhaltung [Grund*einstellung*] im Einzelnen ähnlich mannigfaltig ist wie die der umgangsmäßigen Musik, tritt dem Dasein in irgend einer Weise als *in sich selbst* gegründet [*musikalisch* rationalisiert], als *eigen*ständig [in der ihr *eigenen* Art der Rationalisierung] gegenüber«[80].

77 Vgl. oben S. 108

78 Grundfragen des musikalischen Hörens, a. a. O., S. 45.

79 A. a. O., S. 46.

80 A. a. O., S. 45f. Hervorh. v. mir.
In seiner Studie *Grundfragen des musikalischen Hörens*, auf die wir uns hier in erster Linie stützen, geht es Besseler primär um eine gattungstypische Beschreibung von Eigenart und Eigenwert nur des einen Problems, nur der umgangsmäßigen Höreinstellung oder Zugangsweise. Der ästhetischen Einstellung bzw. ihren verschiedenen Arten hat Besseler in diesem Aufsatz nur einige (und in gewisser Hinsicht noch widersprüchliche) Überlegungen zur Geschichte der Motette des 13. und 14. Jahrhunderts und zur Klassik gewidmet.
Später hat Besseler dieser nur andeutenden Darstellung des Problems jedoch eine weitere und reifere Arbeit folgen lassen (Das musikalische Hören der Neuzeit, Berlin 1959), deren geringer Umfang als umgekehrt proportional zu ihrer Qualität im Hinblick auf das Problem einer neueren Musikgeschichtsschreibung eingeschätzt werden muß. Was Besseler hier beschreibt, sind große, in bestimmten Zeiten und Räumen *geltende Ordnungen* ästhetischer Rationalität,

II. Motive der umgangsmäßigen Musik (ihr elementar-rationaler Sinn)

1. Die motivationalen Zusammenhänge

Die leidenschaftliche Beobachtung der historischen und aktuellen Wirklichkeit des musikalischen Handelns führt Besseler zu einer Neueinschätzung der eigenständigen (ästhetisch-rationalen) Musik, zu einer Relativierung ihrer Bedeutung für die Kultur und damit ihrer Bedeutung für die Wissenschaft. Keinesfalls ist die handlungstheoretische bzw. motivationale Analyse der umgangsmäßigen Musik für ihn weniger bedeutsam als die gedankliche Beschäftigung mit der Kunstmusik. Vielmehr ist ihm eine Untersuchung der Umgangsmusik heute von vorrangiger Bedeutung, da sie – ihrer bisherigen Vernachlässigung ungeachtet – in ähnlich weite, wenn nicht »in viel weitere und mannigfaltigere Zusammenhänge führt als die der konzerthaften [ästhetisch-rationalen] Musik«[81]. Zunächst gibt Besseler, »um die Vielfältigkeit und Eigenart der Gebrauchsmusik zu veranschaulichen«[82], eine Fülle von Beispielen. In unserem Zusammenhang haben vier davon für uns heute eine größere Bedeutung[83].

a) Tanzmusik

»Es liegt am nächsten, mit dem Tanz zu beginnen«, denn im Gesellschaftstanz »liegt heute zweifellos die lebendigste Form einer Gebrauchsmusik vor«[84]. Hier geht Besseler von der Beobachtung aus, daß bei Tanzmusik zwischen Subjekt und Objekt, »zwischen Musik und Hören eine uns gewohnte Distanz zu fehlen scheint«[85]. Es fehlt, mit anderen Worten, die Distanz ästhetischer Rationalität, das Eingestelltsein auf das spezifisch Musikalische an der Musik. Schon rein äußerlich ist im Gesellschaftstanz, etwa in der Haltung eines Tänzers, sichtbar, »daß die Musik für ihn keineswegs im Mittelpunkt steht[86]. Er hört nur mit halbem Ohr

soziale Übereinkünfte über gewisse Modalitäten, Kunstwerke zu schaffen, zu hören, zu bewerten, vom »Vernehmen« im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation, über neue Züge des Hörens im 17. Jahrhundert bis zum »synthetischen« Hören im 18. Jahrhundert und dem »passiven« Hören der Romantiker. Besseler schließt diese Arbeit mit der drängenden ungeduldigen Warnung: »Es geht nicht länger an, diese Zugangsweisen zur Musik als identisch anzusehen. Sie enthalten in sich fundamentale Gegensätze« (a. a. O., S. 75).
Den Arten ästhetisch-rationalen Handelns in solchen großen universalistischen Traditionszusammenhängen, die sich auch in den Kompositionsarten wiederfinden und die wahrscheinlich in erster Linie durch diese vermittelt sind, steht immer jenes elementar-rationale musikalische Handeln gegenüber, welchem Besseler im wesentlichen nur diese eine Studie von 1925 gewidmet hat.

81 Grundfragen des musikalischen Hörens, a. a. O., S. 38

82 A. a. O., S. 44.

83 »Eine vollständige Systematik liegt nicht in unserer Absicht, zumal hier nur das betrachtet werden soll, was uns gegenwärtig [1925] noch unmittelbar zugänglich ist« (a. a. O., S. 44).

84 A. a. O., S. 38f.
Als musikalisches Beispiel nennt Besseler hier den Jazz, denkt also zweifellos an eine New-Orleans-Formation. Bemerkenswert ist die Vorurteilslosigkeit, mit welcher Heinrich Besseler damals (1925) eine Art musikalischen Handelns beobachtet, die anderen (Kollegen, aber auch Pädagogen) noch bis in die sechziger Jahre hinein als die Ausgeburt des Bösen, als eine der gefährlichsten Bedrohungen der abendländischen Kultur galt (»Das war für viele Dozenten, für viele Lehrer damals [1963 – 1965] erklärtermaßen eine Hottentotten-, eine Urwald-, eine Negermusik, eine asoziale Musik.« Udo Lindenberg, Zeitschrift für Musikpädagogik 1979, Heft 8, S. 10).
Besseler spricht vom Jazz als einer Musik, worin die uralten Improvisationsverfahren »eine Erneuerung gefunden« (a. a. O., S. 39) haben und »deren Technik sich nicht im Nachbilden bereits vorhandener Kunstmusik erschöpft, sondern ihrerseits in Klang und Rhythmik ganz neue Anregungen ausstrahlen läßt. Es handelt sich [bei dieser Aussage] nicht um Werturteile über den Jazz, sondern um eine Tatsache, die sine ira et studio festzustellen ist. Sie bietet zugleich die Gewähr, daß man hier die Eigenart einer typischen Gebrauchsmusik unverfälscht antreffen wird« (a. a. O., S. 38).

85 A. a. O., S. 38.

86 Vgl. Karl Philipp Moritz (1785):
»Ich mache mich gleichsam [herrenmäßig] zum Mittelpunkte, worauf ich alle Theile des Gegenstandes beziehe, d. h. ich betrachte denselben bloß als Mittel, wovon ich selbst...der Zweck bin« (vgl. oben S. 90 f.).

hin... Sie ist für ihn gar nicht gegenständlich da«[87], d. h. nicht in einem zum musikalischen Gegenstand gewordenen Sinn, nicht musikalisch-rational, sondern in einem davon gänzlich unterschiedenen Sinn: als Ermöglichung und Koordinierung tänzerischer Aktivität. »Vom *Zu*hören in konzerthaftem [ästhetisch-rationalem] Sinne ist hier keine Rede. Man könnte das Leitenlassen der eigenen musikalisch-tänzerischen Aktivität allenfalls als *Mit*hören bezeichnen«[88].

»Da sie solchermaßen überhaupt nicht gegenständlich [d. h. als ästhetisch-rationalisiertes Objekt] da ist, erhalten auch Werturteile hier eine andere Bedeutung«[89]. Zwei Werturteile sind es vor allem, für die eine soziale Geltung hier nicht besteht. Unerheblich ist – erstens – die ästhetische Qualität der Wiedergabe; »so bestimmt sich der Wert einer Tanzmusik als solcher einzig und allein danach, wie weit sie die Ansprüche [die elementar-rationalen Zwecke] der zugehörigen Gesellschaft [d. h. hier nur: der Gesellschaft der Anwesenden, der Gruppe] erfüllt. Davon unabhängige ›ästhetische‹ Werte können hinzutreten, liegen dann aber auf einer ganz anderen Ebene«[90]. Keinerlei soziale Geltung hat ferner – zweitens – die Werkidee als Inbegriff ästhetischer Rationalität. »Gebrauchsmusik kennt keinen Ewigkeitsmaßstab, wird von vornherein nicht in der Absicht auf Dauer geschaffen... Der Komponist [John Meier: sein »Rechts«-anspruch] tritt völlig zurück, Name und Person sind belanglos. Er treibt seine Sache als Handwerk oder Geschäft, ohne auf Originalität [auf eigene oder fremde geistige »Rechte«] Wert zu legen«[91].

Als zentralen Sinn dieser Musik nennt Besseler dagegen – gleichsam als hellsichtigen Vorgriff auf den Gedanken der Koorientierung und die daraus entwickelten interaktionalen Zusammenhänge (die im vierten Teil näher gezeigt werden sollen) – das Motiv des *sozialen Austauschs*: »Als Mittel zum gesellschaftlichen Austausch [!] von Mensch zu Mensch geht somit die Musik hier im *Dienst* eines außermusikalischen [der Musik elementar-rational zugeordneten] Zusammenhangs auf«[92].

Die Grenze des beobachteten motivationalen Sinnzusammenhangs sieht Besseler, wie später auch Schwietering und seine Schüler, in den partikularistisch engen Grenzen der jeweiligen Gruppe: »Es liegt auf der Hand, daß ein bloßer Beobachter nicht den angemessenen [*sinn*adäquaten] Zugang zu dieser Musik [als elementar-rationalem Handlungsvorgang] hat, insofern er eben nicht ›mitmacht‹... Denn die Tanzmusik hat ihr wirkliches Dasein im Gesamtkreis der Teilnehmer, der zugleich auch ihre Grenze bedeutet: den Außenstehenden geht sie ihrem eigentlichen Sinne [ihrem eigenen Motiv] nach nichts an«[93]. Diesem Sinn oder diesem Motiv nach schließt sie nur die am Tanz unmittelbar Beteiligten zusammen. Schon der Musiker, insofern er eben nicht »mitmacht«, hat – für die Beteiligten durchaus spürbar – andere Motive: »Die Rolle des Musikers in der zugehörigen Gesellschaft [der Anwesenden] ist bezeichnend: er gehört nicht dazu, sondern wird nur geduldet, was in den allerverschiedensten Formen geschehen kann«[94].

87 Grundfragen des musikalischen Hörens, a. a. O., S. 38.
88 Ebd., Hervorh. v. mir.
89 Ebd.
90 A. a. O., S. 39.
91 Ebd.
92 Ebd.
93 A. a. O., S. 38.
94 A. a. O., S. 39.

b) Singen in Gruppen

Ganz ähnliche motivationale Zusammenhänge beobachtet Besseler auch in anderen Gattungen musikalischen Handelns. Seiner Darstellung der Tanzmusik »schließen sich sinngemäß solche Gattungen an, bei denen die Lebensenergien [Motive] mehr und mehr in Zweckzusammenhänge eingestellt werden«[95]. Hier geht es Besseler vor allem um das Singen in verschiedenen Gruppen. »Gegenwärtig steht hier zunächst im Vordergrund das Gesellschaftslied«[96] (»Gesellschaft« ist dabei wiederum ganz allgemein im Sinne von »Gruppe« und nicht im spezifischen Sinne der begrifflichen Entgegensetzung von Gemeinschaft und Gesellschaft gedacht). »Der Name sagt bereits, daß der Einzelne wesentlich von einer Gemeinschaft getragen wird, deren *Zusammenhalt* nicht auf der Musik [in ihrer ästhetischen Rationalität], sondern auf bestimmten *Zwecken*, Konventionen, Neigungen oder Schicksalen [allgemeiner und abstrakt: auf der Geltung *nicht-musikalischer* Ordnungen] beruht«[97]. Hier soll das Mitsingen also nicht musikalisch-rationalen, sondern elementar-rationalen Zwecken dienen. Es soll »bestimmte Gemeinschaftsgefühle zusammenfassen«[98] und hat darin seine unmittelbaren sozialen Folgen: »Wer nicht mitsingt, schließt sich von der Gemeinschaft mehr oder weniger aus und gerät jedenfalls eher in den Verdacht geistigen Hochmuts, als daß man seine Zuhörerrolle als ›ästhetisches Genießen‹ auffaßte. Denn bei jedem Gesellschaftslied ist die [ästhetisch-rationale] Qualität der Aufführung im Grund belanglos. Wird sie besonders beachtet, so bedeutet das nur ein Anwenden fremder [ästhetisch-rationaler] Maßstäbe. Die Musik hat wiederum keine ästhetische Gegenständlichkeit [Rationalität], sondern erhält ihren *Sinn* im Ausdruck einer Gefühls*bindung* [durch Koorientierung]. Zugangsweise [hier: *Handlungs*weise] ist stets das Mitmachen, die Haltung [die Einstellung ist] völlig bestimmt vom Ethos der zugehörigen Gemeinschaft«[99], d. h. von der hier jeweils *geltenden Ordnung*[100].

Besonders manifest kann der elementar-rational zugeordnete Sinn bei politischen Bekenntnisliedern werden (etwa bei der »Internationale« oder bei den Nationalhymnen). Auch hier gibt es keine ästhetisch-formale Dimension. »Das Leben [das Motiv] pulsiert hier in einer anderen als der formalen Schicht. In den vergangenen Jahren geschah es öfter, daß ein Konzert oder eine Theateraufführung auf das Bekanntwerden einer politischen Nachricht hin [Kriegsmeldung] durch gemeinsames Absingen der Nationalhymne unterbrochen wurde. Wer dergleichen einmal erlebt hat, weiß, daß es so gut wie unmöglich ist, nach einem derartigen Ausbruch sich wieder in die konzerthafte ästhetische Sammlung hineinzufinden. Der ganze Mensch ist plötzlich in Aufruhr geraten. Er ist in einer Tiefenschicht seines Daseins aufgewühlt, die jeder konzerthaften Musik unzugänglich bleibt«[101].

Die gemeinsame, oft schicksalhaft empfundene persönliche Verstrickung aller Anwesenden in das Kriegsgeschehen, Fragen von Tod und Leben, Feindbild und Siegeshoffnung, Trauer, Angst und Entsetzen mögen in solch extremen Situationen die annähernd einheitlichen

95 Ebd.
96 A. a. O., S. 40.
97 Ebd., Hervorh. v. mir.
98 A. a. O., S. 41.
99 Ebd., Hervorh. v. mir.
100 Schon 1925 sieht Heinrich Besseler den Zusammenhang dieses theoretischen Gedankens zum Motiv der Jugendbewegung: »Am klarsten erkannt und benutzt [!] wurde diese Möglichkeit der Musik in der Jugendbewegung, deren Wortführer schon vor Jahren den Gemeinschaftswert des Musizierens und seine pädagogische Auswertung in den Vordergrund stellten. Wie das mehrstimmige Lied in der Jugendbewegung zeigt, kann unter Umständen auch kunstvoll gearbeitete Musik in den Kreis des Gesellschaftlich-Gebrauchsmäßigen eingehen« (a. a. O., S. 41).
101 A. a. O., S. 42.

Bedeutungen gewesen sein, die, dem musikalischen Handeln elementar-rational zugeordnet, jenes überwältigende Maß an Erregung verursacht haben, das aus einem solchen Koorientierungsvorgang für die Beteiligten folgen kann. »Alles Ästhetische erscheint von hier aus gesehen irgendwie als unverbindlich. Welche musikalischen [ästhetisch-rationalen] Zu- und Abneigungen jemand hat, ist für ihn als Mensch unter Menschen [sozial] ziemlich gleichgültig. Zu einer buchstäblich vitalen Angelegenheit kann es jedoch werden, ob er sich in einer politischen Versammlung für das Deutschlandlied oder die Arbeitermarseillaise entscheidet...[102]. Ein Bekenntnislied ist stets in erster Linie Ausdruck der Gesinnung [der ihm elementar-rational zugeordneten (politischen, dogmatischen, ethischen, religiösen) Bedeutung], die Musik bloßes Mittel dazu, ihre Qualität eine Frage zweiten Ranges«[103].

c) Archaische Arbeitsgesänge

Besonders eindeutig ist das Verhältnis zwischen Singen und zugeordneter Bedeutung auch bei bestimmten Arbeitsliedern aus älteren, für uns heute historisch und ethnographisch bereits entfernter liegenden Kulturen. »Die echte Zugangsweise zu diesen (gegenständlich [ästhetisch-rational] betrachtet sehr eintönigen) Weisen ist das leiblich-tätige (Mit-) Vollziehen. Wer von außen her derartige Musik hört, wird darauf nur mit der Feststellung reagieren: ›Das sind die Holzfäller‹ und dergleichen [mit der Feststellung also der elementar-rational zugeordneten Bedeutung] – sofern er überhaupt zur entsprechenden Umwelt [Gruppe] gehört und nicht eine ganz fremde... Einstellung mitbringt. Das heißt aber: er faßt die Musik als bloßes Anzeichen [als Symbol der zugeordneten Bedeutung] auf, als Verweis [Symbol] auf einen ihm vertrauten Vorgang, der an sich mit Musik nichts zu tun hat. Hier erweist sich also das bloße Hören [das ästhetisch-rationale Hören ohne das »(Mit-) Vollziehen«] als ebenso unangemessen, wie dem Arbeitslied eine gegenständliche [musikalisch-rationale] Eigenbedeutung fehlt«[104].

d) Liturgische Musik

Die gleiche Bewandtnis hat es mit dem Kirchenlied. »Auch hier ist das Musikalische nur Schmuck und Steigerung einer außermusikalischen Grundhaltung, des Betens, und die angemessen Zugangshaltung [Einstellung] zur Musik das Mitvollziehen dieser Grundhaltung, das Mitbeten. Nicht die Musik als solche [ihre »eigentliche« Rationalität] ist gemeint, sondern durch sie hindurch der Gegenstand des Glaubens. Der heilige Augustinus (Confess. 10, 33) verbindet diese Scheidung des *cantus* und der [elementar-rational zugeordneten] *res quae canitur* mit einem Hinweis auf die Versuchung des religiösen Menschen, beim Mitvollziehen den Einsatz seiner Person [und seiner religiösen Sinnorientierung] zu vergessen und einem

102 Die Arbeitermarseillaise (»Wohlan, wer Recht und Freiheit achtet« von Jacob Audorf, auf die Melodie der Marseillaise) war in diesen Jahren das Parteilied des 1863 von Ferdinand Lassalle gegründeten Allgemeinen Deutschen Arbeitervereins.

103 Grundfragen des musikalischen Hörens, a. a. O., S. 42.

104 A. a. O., S. 40.
Ein wenig wird dies gewiß an Friedrich Nicolai (1776) erinnern: »Di eußer Form thut's warlich nicht... Komm her Meyster Genye! solst fru aufsteen, solst spat arbeiten, dz dir 'r Schweiß ausbricht...« (vgl. oben S. 95 f.).

unverbindlichen [*religiös* unverbindlichen, ästhetisch orientierten] Zuhören zu verfallen«[105]. Die der Musik elementar-rational zugeordnete Bedeutung ist als Sinn oder Motiv musikalischen Handelns naturgemäß nur für die Mitglieder der Gruppe verständlich, nur in diesem meist engen Kreis sozial *geltend*. Was Besseler (bezogen auf das Problem des musikalischen Zitats) für »umgangsmäßige Symbolik« beobachtet, trifft hier ganz grundsätzlich zu: »umgangsmäßige, bedeutungsverhaftete Musik wird... zum Symbol jenes Bedeuteten [etwa der *res quae canitur*], als solches naturgemäß nur demjenigen verständlich, der in der betreffenden umgangsmäßigen Musik (z. B. dem Choral) lebt«[106]. Beim Kirchenlied aber ist dafür die Chance oft verhältnismäßig groß, daß in dem Maße der latent vorhandenen annähernden Einheitlichkeit der elementar-rational zugeordneten Bedeutungen durch das Singen eine positive soziale Beziehung tatsächlich entsteht.

2. *Ein nicht-analytischer Motivationsbegriff: Stimmung oder Gestimmtheit*

Bei der Beschreibung dieser Beispiele elementar-rationalen Handelns ist nach Besseler die begriffliche Trennung der beiden Probleme elementarer und ästhetischer Rationalität durch die Begriffe der umgangsmäßigen und der ästhetischen Einstellung (Haltung, Zugangsweise) jedoch nicht ausreichend. Weder hatte der Einstellungsbegriff damals bereits die analytische Qualität einer intervenierenden Variablen, die ihm, ebenso wie dem Motivbegriff, heute allgemein zugemessen wird, noch vermochte er die aktuellen Anregungsbedingungen der sehr verschiedenen Situationen (tanzen, feiern, Partei ergreifen, arbeiten, beten) angemessen zu erfassen, die bei umgangsmäßiger Musik die praktisch wichtigen Wirklichkeitsaspekte sind. Immer wieder sucht Besseler zum begrifflichen Erfassen dieser situativ gegebenen motivationalen Sinnzusammenhänge nach weiteren Termini in der Alltagssprache, spricht von Leben, Lebensenergie, Lebenselement, Lebenszusammenhang, Antrieb, Bedeutung und schlägt als wissenschaftlichen Begriff für die aktuelle, an die gegebene Situation gebundene Sinnorientierung des Subjekts schließlich (in Anlehnung an eine Grundkategorie von Martin Heidegger) den Begriff der Stimmung oder der Gestimmtheit vor. Sachlich versucht Besseler damit ungefähr, jenen theoretischen Zusammenhang begrifflich zu erfassen, den man nach neuerer Terminologie mit dem Begriff *Motivation* bezeichnet: das Zusammenwirken zwischen situativen Anregungsbedingungen, wie Erinnerungen, Gefühlen, Interessen als den ephemeren, dem musikalischen Handeln aktuell zugeordneten Bedeutungen und den Einstellungen ästhetischer oder elementarer Rationalität als den übergeordneten relativ überdauernden *Motiven*.

»Hier muß sogleich das spätromantisch-impressionistische Mißverständnis der Stimmung, jeder Gedanke an ein Spiel flüchtigster seelischer Reize, an genießerisches Auskosten dargebo-

105 A. a. O., S. 42.
»Damit ist das Grundproblem jeder Kirchenmusik und ihre heutige Problematik umschrieben. Sie kann nur aus einer religiösen Ursprünglichkeit herauswachsen, ist also letztlich *keine musikalische*, sondern eine *religiöse* Frage. Alle Bemühungen, zum traditionellen Choralgut [den Kirchenliedern] noch eine vorhandene Kunstmusik in die Kirche einzuführen, bewegen sich auf dem Boden ästhetischer Unverbindlichkeit und haben mit dem Augustinischen Kirchenmusikproblem nichts gemein« (a. a. O., S. 42, Hervorh. v. mir). In einem anderen Zusammenhang hatte schon Karl Philipp Moritz (1785) diesen Gedanken formuliert: »...das Schöne in dem Kunstwerke [das ästhetisch Rationale darin] ist für mich nicht eher rein und unvermischt, bis ich die specielle Beziehung auf mich ganz davon hinwegdenke, und es als etwas betrachte, daß bloß um sein selbst in sich [ästhetisch-rational] Vollendetes sei... oder: ich muß *in den einzelnen Theilen desselben so viel* [ästhetisch-rationale] *Zweckmäßigkeit finden, daß ich vergesse zu fragen, wozu nun eigentlich das ganze soll?*« (a. a. O., S. 5 f.).

106 Grundfragen der Musikästhetik, a. a. O., S. 79f.

tener [ästhetisch-rationaler] Impressionen völlig ausgeschaltet werden. Stimmung, oder weniger mißverständlich: ›Gestimmtheit‹ [Motivation] gehört zu den fundamentalsten Tatbeständen unseres Daseins. Wir sind stets irgendwie gestimmt, so wesentlich, daß die Sprache eine Störung dieses Zustandes schlechthin als ›Verstimmung‹, seine positive Durchschnittlichkeit als ›in-Stimmung-Sein‹ bezeichnet. Die Gestimmtheit ist somit vom Bereich des Affektiven [im Sinne des isolierten Gefühls*ausdrucks* und jenes oben angedeuteten impressionistischen Gefühls*eindrucks*] scharf getrennt, und gerade die Musikwissenschaft muß es bedauern, daß uns hier tieferdringende Untersuchungen und Einsichten noch empfindlich fehlen«[107].

Zweifellos versucht Besseler mit dem Begriff der Gestimmtheit die Empfindung jener oft rasch wechselnden Anregungsbedingungen der Situation zu erfassen, die ein musikalisches Handeln in Gang halten (wie etwa das Koorientierungsgeschehen), sowie die kurzfristigen emotionalen Konsequenzen (wie Zufriedenheit oder Konflikt), die daraus folgen, wenngleich dies alles, ganz ähnlich wie später noch bei Schwietering, nur vorsichtig andeutend als »rätselhaft« und als »geheimnisvoll« bezeichnet ist: »Das rätselhafte *Kommen* und *Wechseln* von Stimmungen [motivationalen Zusammenhängen], die triebhaft, kaum beeinflußbar auch in unser waches [bewußtes] Dasein hineinragen, ihre *Mannigfaltigkeit* und *Dynamik*, ihr *Zusammenhang* mit geheimnisvollen, sozusagen *außer-ichlichen* [sozialen] *Kräften unseres Lebens* – das sind Fragen, die den Musikwissenschaftler aufs stärkste angehen«[108]. Während Schwietering jene sozialen »außer-ichlichen Kräfte unseres Lebens« nur auf einem schmalen Sektor, nur in der seltenen Grenzsituation des Brauchtumsliedes erkannte, gibt Besseler aufgrund seiner vorurteilslosen, umfassenden Beobachtung bereits einen übergeordneten Begriff an, der im Prinzip das gesamte Spektrum umgangsmäßigen Musizierens programmatisch subsumiert: »Für das umgangsmäßige Musizieren ist die Gestimmtheit [Motivation], was wohl keiner näheren Ausführung bedarf, geradezu ausschlaggebend: bei Tanz, Marsch, Arbeits-, Bekenntnis- und Gesellschaftslied nicht minder als bei ›Feier‹, die unserer Anschauung bereits stärker entrückt ist, sowohl dem andächtigen Sich-Sammeln der Liturgie wie der Entspannung des ›Feierabends‹«[109].

Der Begriff »Gestimmtheit« (Motivation) zielt somit auf das Gemeinsame in den sonst sehr verschiedenen Situationen, faßt deren konkrete Differenziertheit durch das begriffliche Herausheben einer abstrakten durchgehenden Gleichförmigkeit zusammen. Ganz klar erfaßt ist im Vergleich zu Schwieterings Begriffssystematik deren erster Punkt: die Unabhängigkeit der elementar-rational zugeordneten Bedeutung von dem ästhetisch-rationalen »Ausdruck« der Musik, die Gegensätzlichkeit beider Sinndimensionen, und zwar schon hier erstmals mit dem dann auch bei Schwietering zentralen Begriff der *Zuordnung*: »Ist umgangsmäßige Musik einer Gestimmtheit [einer situativen Motivation] so *zugeordnet*, daß man sie als deren ›Ausdruck‹ bezeichnen dürfte? Nein und ja – der Vieldeutigkeit dieses Begriffs entsprechend. Zunächst hat die Bedeutung einer Kundgabe oder Mitteilung im Sinne der [sozial relativ universal geltenden] Sprache völlig auszuscheiden... Ebensowenig kann die Rede davon sein, daß in der Musik eine Gestimmtheit [ein motivationaler Zusammenhang] im Sinne eindeutiger [d. h. *unmittelbar* (auch für Außenstehende) sinnhaft *verständlicher*] *Zuordnung* verkörpert wäre, etwa wie ein Affekt in Mienenspiel und Gebärden. Das erscheint bereits mit Rücksicht auf die Kontrafaktur, die wesentlich zur umgangsmäßigen Musik gehört, als ausgeschlossen, nicht minder auch

107 A. a. O., S. 69.
108 Ebd., Hervorh. v. mir.
109 Ebd.

wegen der ›typologischen‹ Arbeit mit einem begrenzten Vorrat an Motiven, Rhythmen und Klängen, die dem Umgangsmäßigen ebenso wesentlich ist. Daß eine Gestimmtheit [eine Motivation] in umgangsmäßiger Musik ›zum Ausdruck kommt‹, kann demnach, schärfer zugespitzt, nur bedeuten, daß sie sich ›*vermittelst* der Musik entlädt‹«[110]. Die Musik *als Mittel* im Rahmen jenes Sinnzusammenhangs (Gestimmtheit, Motivation), der außerhalb ihrer eigentlichen, musikalischen Rationalität in den Anregungsbedingungen der Situation liegt, der sich nur »vermittelst« ihrer einstellt (»entlädt«), ihr elementar-rational *zugeordnet* ist und im Rahmen dessen man sich ihrer (gleichsam »herrenmäßig«) nur als musikalisches Mittel bedient, das ist im Prinzip bei Besseler bereits verhältnismäßig klar erkannt.

Den zweiten Punkt in Schwieterings Begriffsdenken hat Besseler allerdings nicht auch schon vorweggenommen, den motivationalen Zusammenhang zwischen zugeordneter Bedeutung und sozialer Beziehung (hier: Gemeinschaft). Das Ziel seiner Untersuchung ist vorerst nur die Darstellung des oben erläuterten Zusammenhangs, und zwar in lebendiger »Anschauung«. Es geht Besseler also vorerst um die *ganzheitliche* Erfassung der Annahme, daß die Motivation (Gestimmtheit) bei umgangsmäßiger Musik aus jenen sozialen »außermusikalischen Verhaltensweisen« erwächst, deren integraler Bestandteil sie ist, und um die klare begriffliche Trennung von den Verhaltensweisen ästhetischer Sinnorientierung: »Alle *Gestimmtheit*, wie sie im umgangsmäßigen Musizieren hervorbricht, wirkt nur insofern, als sie uns leiblich-seelisch aufschließt, beflügelt, [als sie] die konkrete künstlerische [d. h. hier, wie damals oft, nur: musikalische] Äußerung ermöglicht, stützt, sich *vermittelst* ihrer [als *Mittel* im Sinne der Herreneinstellung] entlädt, aber nicht ausdruckshaft in ihr [ästhetisch-rational] verkörpert. Sobald die Musik ihre Beziehungen [ihre *Zuordnung*] zu jenen ›alltäglichen‹, außermusikalischen [sozialen] Verhaltungsweisen löst, um rein ästhetische Gegenständlichkeit zu werden, hört sie auch auf, mit der mannigfachen *alltäglichen Gestimmtheit* [Motivation] verbunden zu sein«[111].

110 A. a. O., S. 69f., Hervorh. v. mir.
Hier fügt Besseler den Gedanken an, daß sich damit die Frage der formalen Echtheit erledige, ein Gedanke, der in der Volkskunde – als kontradiktorischer Standpunkt etwa zu Josef Pommer – seinen Ausdruck im Begriff der Verbreitung (Volkläufigkeit) gefunden hatte.
»Damit ist bereits jene bemerkenswerte Tatsache umschrieben, die allgemein etwa formuliert werden könnte: umgangsmäßige Musik braucht nicht *formal echt* zu sein. Sie *kann* ganz ursprünglich aus den Möglichkeiten eines scharf begrenzten Lebenskreises [etwa einer Dorfgemeinschaft oder einer Studentengruppe] heraus gestaltet werden, kann aber ebensowohl in erheblichem Umfang traditionell übernommene oder anderwärts geschaffene, fremdartige Mittel [wie etwa afro-amerikanische oder europäische, ästhetisch-rational verarbeitete Mittel usw.] sich *dienstbar* machen... Mit dem Begriff *formaler Echtheit* ist demnach eine Frage in den Vordergrund gerückt, die ohne nähere Prüfung im allgemeinen erst dort sinnvoll gestellt werden darf, wo die Musik sich aus dienender und begleitender Rolle zur [ästhetisch-rationalen] Selbstgenügsamkeit erhoben hat, also im früher besprochenen Sinne als ›eigenständig‹ gelten will« (a. a. O., S. 70, Hervorh. v. mir).

111 A. a. O., S. 70, Hervorh. v. mir.
»Daraus wäre nun nicht etwa auf die *Notwendigkeit* einer Formalästhetik zu schließen«, fügt Heinrich Besseler an, wie dies aber seit Wilhelm Tappert (Wandernde Melodien, Leipzig 1890) bis heute natürlich immer wieder geschieht.
Der Begriff *Stimmung*, ein Grundbegriff in Heideggers Fundamentalontologie, behält insofern auch bei den Schwietering-Schülern dann noch eine gewisse Bedeutung, als Otto Mahr, dem wir auch sonst eine Reihe guter Beobachtungen verdanken, 1939 noch einmal versucht, diesen Begriff wissenschaftlich nutzbar zu machen (freilich ohne Bezug auf Besseler oder Heidegger).
Wie Besseler sieht auch er zunächst die Schwierigkeit, dem vieldeutigen Begriff aus der Alltagssprache eine spezielle soziologische Bedeutung zu geben. »Dem landläufigen Begriff ›Stimmung‹ fehlt das soziologisch Gültige und Verpflichtende. Er bleibt an der Oberfläche, geht nicht in die Tiefe« (a. a. O., S. 127). Sein Vorschlag einer Definition aber verbleibt dann im Prinzip doch wieder nur im Rahmen dessen, was Schwietering als Gemeinschaftserlebnis gefaßt hatte, wenngleich Otto Mahr einerseits die Überbetonung des Sozialethischen, die wir bei Schwietering finden, spürbar zurücknimmt und andererseits weniger emphatisch einfach von den sozialen Bedingungen spricht, in welchen die Gruppe »verpflichtend steht«, d. h. von der partikular *geltenden Ordnung* der bestehenden *sozialen Beziehungen*:

III. Die gesellschaftlichen Formationen musikalischen Handelns (seine *Strukturen*)

Die für uns heute vielleicht bedeutsamste begrifflich-theoretische Leistung Heinrich Besselers aber bezieht sich nicht auf den motivationalen Aspekt der Sache, sondern auf einen Gesichtspunkt, der von dieser Dimension des musikalischen Handelns relativ unabhängig ist. Im Prinzip unterscheidet Besseler bei musikalischem Handeln zwischen Motiv und Struktur, indem er gewisse rein äußerlich wahrnehmbare Gleichförmigkeiten des musikalischen Handelns, bestimmte immer wiederkehrende Rollendifferenzierungen der am musikalischen Geschehen Beteiligten mit dem Begriff der »gesellschaftlichen Formation« (Struktur) erfaßt. Es sind demnach zwei handlungstheoretische Grundkategorien, die Besseler zur Erfassung der musikalischen Wirklichkeit vorschlägt: die Einstellungen oder Zugangsweisen einerseits und andererseits die gesellschaftlichen Formationen oder Strukturen. Unter anderem führt ihn die begriffliche Trennung dieser beiden Aspekte zu der Aussage, daß der soziale Wandel aktuell sich nicht so sehr im (motivationalen) Bereich der Einstellungen und Zugangsweisen vollzieht: »Jede derartige Zugangsmöglichkeit [Einstellung oder situative Motivation] muß sich naturgemäß auch in bestimmten gesellschaftlichen Formationen [Strukturen] ausprägen, und gerade dort wird ein Wandel am unzweideutigsten hervortreten«[112]. Als drei der wichtigsten Strukturen nennt Besseler:

1. Musik in der gesellschaftlichen Formation (Struktur) der Gruppe. Hier handelt es sich um eine soziale Beziehung nach dem Muster der Primärgruppe. Ein solcher Personenkreis, wie etwa eine Studentengruppe oder eine Kirchengemeinde, strebt bei ihrem musikalischen Handeln keine Rollendifferenzierung an, will als »Gemeinschaft gleichgestimmter Einzelner der Musik in tätiger Haltung und Erwartung entgegentreten. Eine derartige Kunst [›Kunst‹ hier nur, wie damals oft, im Sinne des musikalischen Handelns] wird somit einem festen [in der Gruppe gegebenen] Bedarf entsprechen, sich ihr Publikum nicht suchen, sondern aus ihm herauswachsen«[113]. Ein Publikum im engeren Sinne gibt es nicht, da alle Mitglieder am musikalischen Geschehen mittelbar oder unmittelbar beteiligt sind. Diese Art musikalischen Handelns ist gebunden »an ein umgangsmäßiges Verhalten des Daseins, an Gebet, Bekenntnis,

»›Stimmung‹ besagt ein Aufeinander-Abgestimmtsein verschiedener Menschen einer Volksgruppe, Hinordnung des einen zum andern vom Seelischen her, eine gleiche Seelen- und Gemütslagerung im Erheben über den Alltag. Stimmung bedeutet gesteigertes Gemeinschaftsgefühl, ist eine Verdichtung der feinsten und innerlichsten soziologischen [sozialen] Bindungen, in denen eine Volksgruppe verpflichtend steht« (a. a. O., S. 126).
Vielleicht aber sind nicht-analytische, direkt der Alltagssprache entnommene Begriffe wie der Begriff *Stimmung* leichter zu mißbrauchen und zu pervertieren als bewußt zu wissenschaftlichen Zwecken geformte, logisch konstruierte Begriffe. Von Bedeutung in diesem Zusammenhang ist ein Beispiel für seine Verwendung 1933:
»Wie ist es zu erklären, daß sich die Nationalsozialisten eine gewisse Zahl von Kampfliedern der Kommunisten angeeignet, die Melodie übernommen und sie nur textlich etwas umgestaltet haben?... Es galt vor Jahren, Gesinnungsgenossen für die völkische Bewegung zu gewinnen, die Bürger aus dem Traumleben zu wecken, die unentschiedenen und schwankenden Arbeiter ins nationalsozialistische Lager hinüberzuziehen. Die bekannte Melodie und der gewohnte Rhythmus rief die Gegner ans Fenster und ließ sie manches Erfreuliche wahrnehmen, z. B. die Ordnung und den Schneid der vorbeimarschierenden Braunhemden... Die Grundschicht des menschlichen Wesens ist die ›Stimmung‹, nicht die Überlegung. Der Verstand muß immer besonders geweckt werden, vor allem in der proletarischen Schicht. Da der Volksmensch ein ›gestimmtes Wesen‹ ist, wie ihn ganz treffend der Philosoph Martin Heidegger bezeichnet hat, wirkt man auch am stärksten auf ihn durch Stimmungsmache ein, bei den besonders musikalischen Thüringern durch musikalische, rhythmische Stimmung« (Martin Wähler, Das politische Kampflied als Volkslied der Gegenwart, Mitteldeutsche Blätter für Volkskunde 8, 1933, zit. n. Walter Moßmann und Peter Schleuning, Alte und neue politische Lieder, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 260f.).
Im wissenschaftlichen Sprachgebrauch hat der Terminus *Stimmung* heute allerdings keinerlei Bedeutung mehr.

112 Grundfragen des musikalischen Hörens, a. a. O., S. 36.

113 A. a. O., S. 38.

Arbeit, Erholung in Tanz und Gemeinschaft«[114] und führte »bis vor kurzem ein wenig beachtetes Dasein, obwohl ihre kaum begonnene ästhetische [d. h. hier wiederum nur: musikwissenschaftliche] Untersuchung in viel weitere und mannigfaltigere Zusammenhänge führt als die der konzerthaften Musik«[115]. Sodann nennt Besseler

2. Musik in der gesellschaftlichen Formation (Struktur) des Konzerts. Hier findet sich als erste Stufe der Rollendifferenzierung und der wachsenden äußeren Distanz der Beteiligten der »Gegensatz von Ausführenden und Hörern«[116]. Typisch für diese gesellschaftliche Formation (Struktur) ist das Publikum als äußerlich ungegliederte und potentiell unbegrenzte Menge, deren Aktivität, nach Besseler, konventionell nur auf das Gewähren oder Versagen von Beifall begrenzt ist. Bezeichnend ist ferner, daß es eine bestimmte Leistungsanforderung an die Rolle des Darbietenden stellt, »eine Leistung, die der Zuhörer im allgemeinen nicht selbst zu geben vermag«[117] und deren Kontrolle in der öffentlichen Musikkritik als sozialer Struktur bis zu einem gewissen Grade ausdifferenziert worden ist. Schließlich nennt Besseler

3. Musik in der gesellschaftlichen Formation (Struktur) technisch und elektronisch medialer Vermittlung. Hier bewirkt die Ablösung der Musik von der Person der Darbietenden im Vergleich zur Konzertstruktur einen noch höheren Grad räumlicher Distanz zwischen den am musikalischen Handeln Beteiligten. Dieser weitere Schritt aber ist in der sonst gleichgerichteten Entwicklung der strukturellen Rollendifferenzierung insofern nichts genuin Neues, als »das Konzerthafte hier nach bestimmten Richtungen nur übersteigert wird«[118]. Auch heute noch ist bemerkenswert, mit welcher Distanz und souveräner Neutralität Heinrich Besseler den damals umwälzend neuen Faktor der medial vermittelten Musik gedanklich vom strukturellen Aspekt her beurteilt: »Für die abendländische Musik ist er die letzte, logische Konsequenz, nachdem das Konzert die leiblich-räumliche Verbundenheit bereits auf ein Mindestmaß beschränkt hat«[119].

Die drei gesellschaftlichen Formationen (Strukturen) musikalischen Handelns sieht Besseler im Prinzip als einen vom Problem der Motivation gesonderten Aspekt. Daß die begriffliche Trennung von Struktur und Prozeß (Motiv), eine aus heutiger Sicht fundamentale gedankliche Leistung, Heinrich Besseler als erstem gelang, ist wohl eine Folge der Tatsache, daß sein Denken und Beobachten sich nicht in erster Linie auf die traditionell volkskundlichen Sachzusammenhänge (geschlossene, religiös gebundene bäuerliche Siedlungsgruppen) bezieht, sondern auf die europäisch-abendländische Musik in ihrer Gesamtheit. Ist mit der von älterer Volkskunde für »wesentlich« gehaltenen Begrenzung des Blickfeldes auf bäuerliche Primärgruppen eine gewisse strukturelle Gleichförmigkeit des musikalischen Handelns von vornherein immer gegeben, so erkennt Heinrich Beseler als Musikhistoriker schärfer sowohl ihre historische und soziale Bedingtheit als auch ihren raschen Wandel in der Gegenwart.

Es wäre natürlich falsch zu glauben, daß in diesem Punkt bei Heinrich Besseler gedanklich alles bereits »fertig« wäre. In seiner vielgefächerten, weitverzweigten Beschreibung des Problems umgangsmäßiger Musik beläßt er jene Struktur- und Prozeßelemente, die in neuerer Forschung analytisch scharf getrennt sind (die »gesellschaftlichen Formationen« und die »Zugangswei-

114 A. a. O., S. 46.
115 A. a. O., S. 38.
116 A. a. O., S. 36.
117 Ebd.
118 A. a. O., S. 37.
119 Ebd.

sen«), in der Tat oftmals noch ungeschieden und in bunter Zufälligkeit aneinandergereiht. Diese Inkonsequenz führt ihn bei seiner bohrenden, vorwärtsdrängenden und zugleich weit ausgreifenden Art des Denkens dann auch öfter zu gewissen (hier nicht zu erörternden) Widersprüchlichkeiten, die bei flüchtiger Lektüre wohl auch leicht verwirren können. Indessen zeigt das nur, wie schwer heute »Selbstverständliches« von früheren Generationen zu erringen war und wie notwendig für begrifflich-systematische Arbeit daher eine bewußte und immer wieder kontrollierte Kontinuität des Denkens ist.

IV. Die Idee des Ursprünglichen bei Heinrich Besseler

Nach einem der ältesten Muster philosophischer Reflexion dient die motivationale und strukturelle Beschreibung des umgangsmäßigen Handelns in seiner Alltäglichkeit – als die vorgeordnete, aus der Welt des Daseins erwachsene Form ganzheitlicher Anschauung – dem Schüler Martin Heideggers jedoch nur als die erfahrungsbedingte Vorstufe für die darauf gründende eigentliche Wesensbestimmung. Und obwohl die Horizonte essentialistischer Spekulation über unsere analytischen Ziele hinausgehen, ist es doch vielleicht lohnend, hier einen Augenblick zu verweilen, um diesen Gedanken Besselers nachzugehen. Denn die Idee Besselers – bei aller Zeitgebundenheit ihrer Inhalte – scheint auch heute noch bedenkenswert und bildet dadurch im nachhinein vielleicht einen gewissen Ausgleich zu Schwieterings unsäglicher Idee der Gemeinschaft, mit der die Volksliedforschung dann so schnell und so völlig identifiziert werden sollte.
Heinrich Besseler wirft das Problem der Wesensbestimmung anhand der beiden ineinandergreifenden Fragen auf,

[1.] »wie man das Wesentliche dieses Musizierens und der entsprechenden Zugangsweisen zusammenfassen und gegen sogenannte Kunstmusik und konzerthafte Gewohnheiten abgrenzen soll,
[2.] welches Verhältnis beide Kreise zueinander einnehmen, und ob die Geschichte dieses Verhältnis als notwendig und unveränderlich bestätigt«[120].

1. Drei Wesenszüge sind es vor allem, die – teils Erinnerung, teils Hoffnung und teils Utopie, teils aber auch dies alles zusammen – für Heinrich Besseler in die Idee der umgangsmäßigen Musik eingehen:

a) die Entfaltung und Stärkung weiterer in sich selbst sinnhafter sozialer Motive zu umgangsmäßiger Musik,
b) eine religiöse Dimension des Daseins als dessen Lebensmitte und
c) eine spezifische, unter anderem auch von Karl Bücher inspirierte Sehnsucht nach einer Welt nicht-entfremdeter Arbeit, »wo das zweckhafte Tätigsein noch als sinnvoll und befriedigend empfunden und damit einer Ausschmückung fähig wird. Arbeit und Erholung sind noch nicht gegensätzlich auseinandergefallen, sondern gleichmäßig um die Lebensmitte [des Religiösen] gelagert und vom gleichen Kräftestrom gespeist... Dieses Musizieren und Singen ist uns völlig abhanden gekommen. Die kapitalistischen Wirtschaftsformen haben ein anderes Verhältnis von Arbeit und Erholung heraufgeführt und damit eine lebensmäßige Kraftquelle verschüttet, die sich heute nur noch in einer Art schlechten Gewissens

120 A. a. O., S. 44.

bemerkbar macht: man empfindet, daß es anders sein könnte und müßte«[121].
Besseler legt auf die drei Wesenszüge der Idee ein jeweils unterschiedliches Gewicht, ohne sie allerdings im einzelnen eingehender zu erläutern. »Wesentlich ist dabei stets, daß die Musik nicht als etwas Fremdes in den Zusammenhang des Alltags hineintritt, sondern von seinem Rhythmus [vom Rhythmus dieses alltäglichen Sinnzusammenhangs] getragen wird, der im Wechsel von Spannung und Lösung, Arbeit und Erholung fortschwingt, und daß der Einzelne unter persönlichem Einsatz, d. h. in seinem vollen, alltagsverhafteten Dasein das Musizieren aufgreift. So bildet die Gebrauchsmusik für ihn ein Gleichgeordnetes neben seiner sonstigen Tätigkeit, etwas womit er [elementar-rational] umgeht, so wie man mit den Dingen des täglichen Gebrauchs umgeht, ohne zuvor eine Distanz überwinden, nämlich in eine besondere ästhetische Einstellung übergehen zu müssen«[122]. Als das wichtigste Abgrenzungskriterium »gegen sogenannte Kunstmusik und konzerthafte Gewohnheiten« erscheint hier also die Welt der alltäglichen, meist sozialen Motive: »Die Alltäglichkeit, aus der die hohe Kunst herausführen will, ist für die Gebrauchsmusik das Lebenselement«[123].
Daraus folgt schließlich für die Betrachtung der Wirklichkeit, daß ebenso, wie diese Alltäglichkeit sich darstellt, auch die darin elementar-rational eingebundene Musik sein wird: Empfindet der gelehrte Denker, etwa beim Blick auf das elementar-rationale musikalische Handeln in modernen Industriegesellschaften, ein Gefühl des Unbehagens, ist er unbefriedigt von dem für ihn nicht-sein-sollenden Zustand der Idee in ihrem Verfall und glaubt er, daß es anders sein könnte und müßte, »so bedeutet das keinen Einwand gegen die Musik [gegen elementar-rationales Handeln als solches], sondern gegen die zerreißende Unnatur des großstädtisch-kapitalistischen Daseins«[124]. Auch also die Frage der Idee in ihrem Verfall erscheint Besseler nicht als ästhetisches, sondern als soziales Problem.

2. Die zweite Frage findet ihre Antwort durch das Kriterium des »Ursprünglichen«. Hierin denkt Besseler, wie schon in den Grundbegriffen des »Daseins«, der »Alltäglichkeit« und der »Stimmung« (sowie einer Reihe weiterer, hier nicht zu erörternder Termini) deutlich geworden ist, ganz in den zentralen Kategorien der Existenzialontologie Martin Heideggers[125]. In enger Anlehnung an dessen Begriffssprache sowie aus eigener unmittelbarer Betroffenheit heraus stellt sich Heinrich Besseler bei seiner Wesensbestimmung durch den Begriff des Ursprünglichen die grundsätzliche, die gegenwärtige Musikkultur als Ganzes umgreifende Frage nach dem eigentlichen Sinn der Musik, mit seinen Worten »die Frage nach dem *sinnmäßigen* [d. h. hier, wie bei Heidegger: nach dem ontologisch-seinsmäßigen] *Ursprung* unseres Musizierens. Sie ist aus der Problematik der Gegenwart [1925] geboren, aus unserem Zweifel an der Alleingültigkeit der unmittelbaren Tradition, unserer Ratlosigkeit, was nun werden soll, und Unsicherheit, was wir überhaupt erwarten«[126]. Das Ursprüngliche ist dabei nicht im historischen Sinne als der *chronologische* Beginn einer bestimmten Erscheinung zu denken, sondern im philosophischen Sinne als das Wesentliche daran, als ihre Idee. »Es handelt sich hierbei [bei der Idee des Ursprünglichen] nicht um einen historischen Ablauf, ein tatsächliches Früher und Später, sondern um [ontologisch-normative] Rangverhältnisse, die allein aus der gegenwärtigen Lage

121 A. a. O., S. 39f.
122 A. a. O., S. 45f.
123 A. a. O., S. 45.
124 Ebd.
125 »Entscheidende Anregungen zu dieser Betrachtungsweise verdanke ich meinem philosophischen Lehrer M. Heidegger (Marburg)« (a. a. O., S. 45).
126 A. a. O., S. 46.

heraus einsichtig zu machen sind«[127].

Ihrer Idee nach ist umgangsmäßige Musik im Vergleich zur eigenständigen Musik für Heinrich Besseler als vorrangig einzustufen im Sinne ihrer größeren Ursprünglichkeit. Im Prinzip tritt mit diesem Gedanken ein damals noch unerhört neues Element in den Gesichtskreis wissenschaftlicher Überlegung, der Gedanke an die Relativität des Kunstwerks als Wertidee in ihrer romantischen Ausprägung, der Gedanke an ein historisches Ende jener großen Tradition, die für lange Zeit die abendländisch-europäische Musikkultur in einer beherrschenden Weise bestimmt und geleitet hatte, ein Gedanke also, dessen Aktualität und Wahrheit uns erst heute wieder durch die Entwicklung der avantgardistischen Musik (als Varianten romantischer Ideen) eher sehr allmählich, wenngleich, wie es scheint, endgültig in das Bewußtsein zu dringen vermag[128].

Die Frage nach dem Ursprünglichen in der Musik ist bei Besseler letztlich aber nicht eine Tatsachenfrage, sondern eine Wesensfrage. Sie lenkt den Blick nicht auf die Erscheinungen, wie sie sind, sondern auf ihre Bedeutung ihrem eigentlichen Wesen nach, das heißt hier, auf ein musikalisches Handeln ohne strukturelle Rollendifferenzierung: »Sie lenkt unseren Blick auf den Zustand der Musik vor jener Entzweiung von Kunst und Dasein [›Kunst‹ hier wiederum nicht in unserem spezifischen Sinne, sondern nur im Sinne musikalischen Handelns] und somit auf ein ursprünglicheres Leben, dessen gesammelte Kraft die Musik inmitten des Alltags zu tragen vermag. Die Zugangsweise zu jeder Art umgangsmäßiger Musik war [in Besselers vorausgehender Beschreibung] dadurch ausgezeichnet, daß das Hören bei ihr entweder gar keine oder nur eine untergeordnete, mitgehende Rolle spielte. Es war nur von Mitsingen, Mitbeten, allgemein von Mitmachen oder Mitvollziehen die Rede. Hierbei erwies sich auch die im ›Mit-‹ ausgedrückte Gemeinschaftsbindung nicht als unumgänglich notwendig, doch konnte der Übergang aus der vereinzelten zur gemeinsamen Ausübung stets ohne Umschaltung sofort erfolgen. Somit liegt der Schwerpunkt durchaus auf dem aktiven *Vollziehen* der Musik: sie wird zunächst vom ganzen leiblich-seelischen Menschen getragen. Das bloß innere Mitmachen [das Hören also] bedeutet schon ein Verblassen [der Idee des Ursprünglichen], ein Zurücktreten von Energien, die ursprünglich nach sicht- und hörbarer Entladung drängen«[129].

Gewiß ist diese Idee vom aktiv-tätigen Vollziehen der Musik in Gruppen, die Idee von Musik als sozialem Handeln, auch eine Gemeinschaftsidee, aber eine solche, die manche ganz offensichtliche Mängel nicht besitzt, welche den vorausgehenden und den späteren Ideen zu diesem Komplex zumeist noch anhaften.

127 Ebd.

128 Einen ähnlichen gedanklichen Zusammenhang finden wir heute bei Hans Heinrich Eggebrecht. Die neueren Versuche einiger Komponisten, ästhetisch-rationale Musik außerhalb der Werkidee zu schaffen, d. h. Musik zu komponieren, die im Widerspruch steht zu jenem alten traditionsreichen Grundprinzip der europäischen Musik, das seit dem Mittelalter die Phantasie ästhetischer Rationalität stets von neuem entfachte, können als eine Entwicklung gedacht werden, die dieses besondere und traditionelle Prinzip ästhetischer Rationalität an sein historisches Ende führt. »In dem Widerspruch zu sich selbst, der als Unfähigkeit zum Opus erscheint, könnte die Möglichkeit beschlossen sein und sich anzeigen, daß die ›europäische Musik‹ dereinst in ein anderes [›ursprünglicheres‹?] sich aufhebt, das anders ist als die europäische Musik in ihrem Prinzip [der traditionellen und inzwischen wohl historischen Werkidee]« (Opusmusik, a. a. O., S. 242).

129 Grundfragen des musikalischen Hörens, a. a. O., S. 46.

Vierter Teil

Das Konzept der musikalischen Interaktion bei Ernst Klusen

– Ansatz und Weiterentwicklung –

Wissen ohne Ordnung ist eine nutzlose Sache. Und Überlegungen zur systematischen Ordnung unserer Erkenntnis gehören zu den Bedingungen, die Wissenschaft begründen. Die romantische Volksliedforschung besaß eine solche Ordnung zweifellos in ihrer Überzeugung von der Wahrheit jener Ideen, die Herder und nach ihm viele andere zu ahnen und zu erschauen glaubten. Ebenso aber bedarf empirisch-analytische Volksmusikforschung einer Ordnung ihrer Erkenntnis, insofern Wissenschaft nichts anderes ist als methodisch gewonnenes Wissen in klarer gedanklicher Ordnung. In der Tat ist eine solche Ordnung – nach Kant – dasjenige, »was [all-]gemeine Erkenntnis allererst zur Wissenschaft, d. i. aus einem bloßen Aggregat derselben ein System macht«[1]. Erst eine systematische Ordnung, und nur sie, ermöglicht Vergleich und Prüfung, Kohärenz und Fortschritt des Wissens.

Die systematische Ordnung aber, die als Tradition des handlungstheoretischen Denkens sich hier abzuzeichnen beginnt, ist – anders als eine genialisch ergriffene Wertidee – ein in der wissenschaftlichen Arbeit zweier Jahrhunderte allmählich herangewachsener Zusammenhang. Die drängt sich uns nicht auf wie ein romantisches Wesensbild, sondern ist oft nur latent, oft nur in Spuren und auch dann oft nur mit anderem vermischt vorhanden. Teilweise muß sie mühsam gesucht und dadurch überhaupt erst sichtbar gemacht werden, daß sie begrifflich herausgearbeitet und von Überlagerungen getrennt wird. Ursprünglich verwoben in ein Übermaß an modisch-zeitgenössischen Gedanken, an Politischem und Polemischem ist sie oft scheinbar unlösbar damit verbunden. Die Materialien dieses handlungstheoretischen Zusammenhangs, die für uns heute bedeutsamen Denkergebnisse unserer Vorgänger, sperren sich zum Teil dagegen, in jene einheitliche systematische Ordnung gebracht zu werden, die ganz ausschließlich für die Analyse der gegenwärtigen Probleme gedacht wird. Und selbst wenn dies gelingt, so verleugnen sie doch nie ganz ihre Herkunft und ihre alten Verwandtschaftsbeziehungen. Schwieterings Ergebnisse sind dafür ein gutes Beispiel.

Dennoch aber ist durch die Jahrhunderte diese unterschwellige Kontinuität, diese den Forschern selbst kaum je bewußte und nur aus historischem Abstand bemerkbare Gleichrichtung des Suchens und Arbeitens, diese *innerliche* Konvergenz des Denkens bei *äußerlich* oft extremer Disparität der Begriffe, Fachrichtungen, Interessen und politischen Überzeugungen eine Tatsache, die im Zuge neuerer begrifflich-theoretischer Arbeiten immer deutlicher wird. Vielleicht ist daran abzulesen, in welchem Maße die gedankliche Ordnung der Wissenschaft der sachlichen Ordnung der Dinge sich allmählich anzunähern beginnt, unmerklich langsam zwar und überhaupt nur wahrnehmbar mit dem Blick auf die beiden vergangenen Jahrhunderte, aber dennoch als unübersehbarer Tatbestand. Letztlich also scheint das Denkobjekt »Volksmusik« jener gemeinsame Fluchtpunkt zu sein, auf den die Linien in ihrer Tendenz zulaufen und der, als das für den musikalisch und literarisch Gebildeten Bedeutsame, Fragwürdige und Rätselhafte seit dem 18. Jahrhundert, das handlungstheoretische Denken wenn auch langsam, so doch immer genauer auf sich zuzuordnen vermag.

1 Kritik der reinen Vernunft, hg. v. Raymund Schmidt, Leipzig 1930, S. 748.

A. Gemeinschaft oder Individuum?

Individualität und Sozialität
sind korrelate Begriffe.

Theodor Litt, 1919

Der Gruppenliedbegriff bei Ernst Klusen und das von ihm entwickelte Konzept der musikalischen Interaktion sind in der angedeuteten Tradition handlungstheoretischen Denkens deren vorläufige Endpunkte. Vorgelagert dieser neueren begrifflich-theoretischen Entwicklung sind einerseits der Gemeinschaftsliedbegriff bei Schwietering und andererseits die Kritik, welche die Gemeinschaftsidee durch die Theorie Theodor W. Adornos erfahren hat. Zweifellos ist der Gruppenliedbegriff Ernst Klusens von diesen beiden Seiten her gedanklich mitbestimmt, ja vielleicht sogar in gewisser Hinsicht daraus hervorgegangen als ihre Antithese.

Bei Schwietering war das handlungstheoretische Wissen, dessen Spur wir hier verfolgen, fast gänzlich zugedeckt von politischem Wollen, von bestimmten sozialethischen Werturteilen über das gemeinschaftliche Singen und seine sozialen Motive. Ganz ähnlich versteckt, ja fast erdrückt von politisch-sozialethischen Werturteilen, wenn auch von solchen ganz entgegengesetzter Art, ist das für uns Wissenswerte bei Adorno. In der heftigen philosophisch-dogmatischen Auseinandersetzung, die sich alsbald zwischen den beiden essentialistischen Lagern entspann, ist die Ordnung (»Systematik«) des handlungstheoretischen Denkens, die wir hier suchen, wiederum nicht anders zu erkennen als dadurch, daß wir die Dinge, die nicht dazugehören, davon abtrennen, methodisch also ähnlich verfahren wie bei Schwietering. Im Rahmen unserer Ziele sind Werturteile erst als solche zu erkennen, um nach deren Eliminierung sodann nach dem zu fragen, was verbleibt.

Für Schwietering waren die kollektiven Kräfte des Singens in Gruppen, die sozialen Motive musikalischen Handelns, als Inbegriff des gesellschaftlich Seinsollenden ein überaus positiver sozialethischer Wert; andere als positive Folgen wurden entweder nicht gesehen oder ausgeblendet[2]. Und aus ganz ähnlichen Überzeugungen heraus hatte sich seit der Jahrhundertwende vor allem die Praxis allenthalben von dem Glauben leiten lassen, daß die kollektiven Folgen musikalischen Handelns an sich schon eine gute Sache seien und daß, solchen Kräften und Möglichkeiten musikalischen Handelns Auftrieb zu geben, sie zu beleben und zu fördern, vor allen anderen Künsten die Musik berufen sei.

2 Hier sprach man bei der Beobachtung singender Gruppen gern von einer hingebungsvollen und gänzlich sinnerfüllten Gemeinsamkeit, etwa nach dem Muster: »Die ganze Schar ist zu einer Empfindungseinheit verschmolzen und bringt ihre Simmung durch das Lied zum Ausdruck« (Julius Schwietering, Das Volkslied als Gemeinschaftslied, a. a. O., S. 238).
Und ähnlich betont auch Heinrich Besseler – z. B. im Hinblick auf den Tanz zu Jazz – diesen kollektiven Aspekt sehr stark, wenn auch nur, was entscheidend wichtig ist, als einen unter anderen Aspekten der Sache: »Und ähnlich wie hier zwischen Musik und Hörern eine uns [musikalisch Gebildeten] gewohnte Distanz zu fehlen scheint, so verschmelzen auch die sonst fest umrissenen Einzelpersonen zu einer Art von rhythmisch-vitalem Kollektivdasein, durch das die Musik als verbindendes Fluidum hindurchströmt« (a. a. O., S. 38).
Heute dagegen wird – etwa bei Beobachtungen des Tanzens in Diskotheken – eher der andere Aspekt der Sache: ihr Lastcharakter (Durkheim: »le pouvoir coercitif«) hervorgehoben; vgl. z. B. Wolfgang Spindler, »Rock me!« Diskotheken, Buden, Läden, Kursbuch 54, »Jugend«, Berlin 1978, S. 1–12.

Für Adorno dagegen waren die kollektiven Kräfte des Singens in Gruppen, die sozialen Motive musikalischen Handelns, als Inbegriff des gesellschaftlich *nicht* Seinsollenden ein überaus negativer sozialethischer Wert; andere als negative Folgen wurden entweder nicht gesehen oder ausgeblendet. Gewiß, man wolle »gesellschaftliche Entfremdung durch gemeinsames Musizieren überbrücken... Der Glaube jedoch, daß, wo ein paar Menschen zu einer Sache sich zusammentun, die Entfremdung gebannt, Gemeinschaft gegenwärtig sei, trügt«[3].
Einerseits setzt Adorno mit der Kritik an der Gemeinschaftsidee also an dem Punkt an, wo sie am schwächsten war, an dem bis heute gehegten Glauben, es genüge, daß »ein paar Menschen zu einer Sache sich zusammentun«, um jene Art sozialer Beziehung zu erreichen, die man Gemeinschaft nannte. So hatte es Schwietering zwar nie gesagt, sondern immer den theoretischen Zusammenhang mit den *geltenden Ordnungen* mitgedacht. So war es aber, und so ist es teils auch heute noch, tatsächlich weithin Überzeugungswissen, vor allem in der Praxis.
Andererseits aber kämpfte Adorno im Prinzip nicht gegen bloße Mißstände, die Stück für Stück sich hätten verbessern lassen, weder gegen die reaktionäre Sozialethik der ontologisch-normativen Gemeinschaftstheorien als eine schlechte Form der Wissenschaft noch gegen die dementsprechend schlechte Praxis als deren populäre Ausläufer, sondern er kämpfte vor allem *für* eine Idee, *für* einen Wertgedanken von höchster Allgemeinheit und ethischer Dignität. Danach tritt das Individuum seinem eigentlichen ›Wesen‹ nach heute notwendig in einen unüberbrückbaren Gegensatz zu den gesellschaftlichen Kräften der Kollektive. Vor dem Hintergrund dieser Wertidee wird unausweichlich jeder zu seinem Gegner, der sie nicht teilt, in der Soziologie also sonst so verschiedene Denker wie etwa Theodor Litt, Georges Gurvitch oder Emile Durkheim[4]. Mit dieser Idee aber negiert Adorno nicht mehr nur die ontologisch-normativen Gemeinschaftsideen nach dem Muster der Auffassungen Schwieterings, sondern den Stand der soziologischen Forschung zu Beginn des 20. Jahrhunderts überhaupt, der ein Denken in diesen Kategorien schon damals eigentlich kaum mehr zuließ.

I. Emile Durkheim

Die geringe Bedeutung, die dem Wertdenken Adornos im Hinblick auf den hier erläuterten Zusammenhang zukommt, wird auch schon vor dem Hintergrund der vorausgehenden Forschung Emile Durkheims deutlich erkennbar. Zwar ist der Gegenstand der Forschungsarbeit Durkheims der Zwangscharakter des kollektiven Handelns, und dadurch ist – scheinbar ähnlich wie später bei Adorno – gedanklich der Tatbestand des Zwangs besonders hervorgehoben. Zwar wurde seine Arbeit von ontologisch-normativer Seite auch entsprechend stark als eine massive Bedrohung ihrer Gemeinschaftsidee empfunden – und dies um so mehr, als sein Einfluß beziehungsweise der, nach Schwietering, »verheerende Einbruch«[5] seiner Gedanken in Deutschland der jüngeren Generation in der Tat eine attraktive nominalistische Alternative war. Vom Essentialismus Adornos aber war Emile Durkheim durch Welten getrennt. Denn Durkheim untersucht unter dem Begriff des Zwangs nur einen bestimmten Gesichtspunkt des kollektiven Handelns, nach unserer (auf Max Weber zurückgehenden) Terminologie: von dem

3 Kritik des Musikanten, in: ders., Dissonanzen, a. a. O., S. 64.
4 Vgl. zum Beispiel sein Vorwort zu Emile Durkheim, Soziologie und Philosophie (1924), Frankfurt a. M. 1967, S. 7–44 und René Königs scharfe Entgegnung, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 25, 1973, S. 6ff.
5 Vgl. oben S. 60.

überaus komplexen soziologischen Tatbestand der geltenden Ordnung nur einen bestimmten Aspekt. Durkheim fragt nach den Arten des Handelns, Denkens und Fühlens, die dem einzelnen von der Gruppe durchaus »zugemutet« werden, die vom Kollektiv also normativ mit einer gewissen Zwangsgewalt (*pouvoir coercitif*) garantiert werden, »kraft deren sie sich einem jeden aufdrängen, er mag wollen oder nicht«[6]. In unserem Zusammenhang sind die Folgen eines solchen Zwangs, die tatsächliche Geltung einer bestimmten Ordnung, konkret erstmals am Beispiel des situationsgebundenen Brauchtumsliedes deutlich geworden. Die Arten dieses Handelns, Denkens und Fühlens haben zweifellos oft einen zwingenden Charakter, der dem einzelnen von seiten der Gruppe als konventionell garantierte soziale Ordnung oft spürbar als Forderung entgegentritt. »Freilich, wer sich ihnen willig und gerne fügt, wird ihren zwingenden Charakter wenig oder gar nicht empfinden, da Zwang in diesem Falle überflüssig ist. Dennoch ist er aber eine diesen Dingen immanente Eigenschaft, die bei jedem Versuche des Widerstandes sofort hervortritt«[7].

Keinesfalls aber hat der von der Gruppe ausgehende Zwang, wie manche und vor allem Adorno und seine Schüler später wieder annehmen, nur den einen Aspekt der disziplinierenden Gewalt. Diese für unseren Zusammenhang praktisch wichtige Differenzierung wird von Durkheim durch eine in die zweite Auflage der »Règles« eingefügte Anmerkung eigens noch einmal ausdrücklich hervorgehoben.

»Der Aspekt der Zwangsgewalt (pouvoir coercitif), den wir dem Tatbestand der geltenden Ordnung (fait social) zuschreiben, aber ist natürlich nicht die ganze Sache (le tout du fait social); er ist es umso weniger, als er auch eine ganz andere, ja sogar die entgegengesetzte Eigenschaft (caractère opposé) zeigen kann. Denn ebenso wie die Normen der geltenden Ordnungen (institutions) sich uns auferlegen, so hängen wir doch auch an ihnen; sie nötigen uns zu verschiedenen Pflichten, und doch ist es so, daß wir sie lieben; sie stellen uns unter Zwänge, und dennoch finden wir unsere Befriedigung in ihrem Wirken, ja sogar in diesen Zwängen selbst. Diesen Gegensatz (antithèse) haben die Ethiker (die französischen *moralistes*) oft mit den Begriffen des Angenehmen (du bien) und der Pflicht (du devoir) umschrieben und damit zwei Aspekte unseres Lebens angedeutet, die zwar verschieden, aber gleichermaßen geltend (réels) sind. Und vielleicht gibt es keine sozialen Verhaltensweisen in Gruppen (pratiques collectives), die nicht diese Doppelwirkung auf uns haben«[8].

Selbst bei Durkheim oder vielleicht genauer: gerade bei Durkheim, dessen Forschungsarbeit ganz dem Aspekt des Zwangs gewidmet ist, bleibt die Einsicht in den ambivalenten Charakter der geltenden Ordnungen, die Einsicht, daß von jenem Zwangscharakter geltender Ordnungen nicht nur Disziplin, Nötigung und Unterwerfung ausgehen als die einzigen Folgen des kollektiven Handelns für das Individuum, sondern auch Orientierung, Halt und Sinnerfüllung, eine sonst nicht weiter betonte Selbstverständlichkeit. Und darin zeigt sich weniger die

6 Emile Durkheim, Die Regeln der soziologischen Methode, hg. v. René König, Neuwied und Berlin ^{2}1965, S. 106.

7 Ebd.; auf konkrete Beispiele musikalischen Handelns, bei welchen dieser Zusammenhang eine praktisch wichtige Rolle spielt, wird im fünften Teil dieser Arbeit noch einzugehen sein, vgl. unten S. 223 ff.

8 Emile Durkheim, Les Règles de la Méthode Sociologique, Paris ^{8}1927, S. XXf.; einige Begriffe der Übersetzung sind aus unserem gedanklichen Zusammenhang entnommen; daher sei hier der originale Text angefügt:
»Le pouvoir coercitif que nous lui [dem soziologischen Tatbestand] attribuons est même si peu le tout du fait social, qu'il peut présenter également le caractère opposé. Car, en même temps que les institutions s'imposent à nous, nous y tenons; elles nous obligent et nous les aimons; elles nous contraignent et nous trouvons notre compte à leur fonctionnement et à cette contrainte même. Cette antithèse est celle que les moralistes ont souvent signalée entre les deux notions du bien et du devoir qui expriment deux aspects différents, mais également réels, de la vie morale. Or il n'est peu-être pas de pratiques collectives qui n'exercent sur nous cette double action« (a. a. O., S. XXf.).

persönliche Auffassung Emile Durkheims als vielmehr der damalige Stand der soziologischen Forschung in ihrem Fortschritt gegenüber dem essentialistischen Denken des 19. Jahrhunderts.

II. Theodor W. Adorno

Daß diese Einsicht aber leicht abhanden kommen kann, wußte Emile Durkheim, und, wie es scheint, erkannte er auch schon sehr konkret die Gefahr, der auch Adorno dann wieder erliegen sollte: »Freilich legt der zur Abgrenzung benützte Begriff des Zwanges die Gefahr nahe, eifrige Anhänger eines absoluten Individualismus in Aufregung zu versetzen. Weil sie auf die schlechthinnige Autonomie des Einzelnen schwören, erscheint es ihnen als Herabwürdigung, wenn man erklärt, der Einzelne hänge doch nicht nur von sich selbst ab... Überdies weiß man ja, daß sozialer Zwang die individuelle Freiheit nicht notwendigerweise ausschließt«[9].
Das aber gilt aus der Sicht Adornos allerdings nicht. Denn Adorno geht auf den alten philosophischen Lehrsatz zurück, wonach das Verhältnis zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen, zwischen dem Interesse des einzelnen und dem der Kollektive, prinzipiell als Antagonismus zu denken sei. Der Blick auf die Gesellschaft in ihrer Totalität ergibt ihm ferner, daß jene beiden Prinzipien, die *wesentlich,* ihrer Idee nach, »versöhnt« sein s o l l e n, *real* in tragischer Weise unversöhnt s i n d, »daß real das partikulare Interesse und die Menschheit auseinanderweisen«[10]. Durch die Wesenserkenntnis der Idee in ihrer Wahrheit einerseits und durch das ganzheitliche Erfassen des realen Widerspruchs zwischen Individualität und Sozialität in der Wirklichkeit andererseits ergibt sich ihm für die Vermittlung zwischen Idee und Wirklichkeit speziell für die Musik sodann das Maß ihrer gesellschaftlichen Wahrheit: »Maß der gesellschaftlichen Wahrheit von Musik heute ist, daß sie ihrem Gehalt nach... in Gegensatz tritt zu der Gesellschaft, in der sie entspringt und in der sie steht«[11].
Entzieht sie sich aber diesem Maß, so übt sie Verrat, nicht nur an sich selbst – d. h. an dem eigenen Wesen und dem eigenen Wahrheitsgehalt –, sondern auch an der wahren Wesensbestimmung der Menschen. »Macht sie sich von sich aus zu einem Begehrten, gesellschaftlich Nützlichen [im Sinne des Kollektiv-Allgemeinen], von dem die Menschen etwas haben, so verrät sie dem eigenen Wahrheitsgehalt nach die Menschen«[12].
Von hier aus erscheinen die sozialen Motive des musikalischen Handelns, wesentlich – durch das Maß gesellschaftlicher Wahrheit – als »objektiv unwahr [ideologisch]«[13] erkannt, als das absolut Negative. Nach Schwieterings Ideen das absolut Positive, als gemeinschaftsbildende soziale Kräfte wertvoll und *not-wendig,* sind sie nach Adornos Ideen als Formen der »alten Disziplin« oder der »disziplinierenden Funktion« nichts als die letzte, äußerste Stufe der Entfernung von der Musik in ihrer wahren, gesellschaftlich emanzipatorischen Wesensbestimmung. »Am letzten [d. h. hier: gar nicht] erfüllt Musik [ihrer Idee nach] sich dadurch, daß sie Menschen zu einer *Gemeinschaft* zusammenschweißt. Die Mechanismen, die das leisten, sind als solche irrationaler Identifikation der Psychologie nur allzu vertraut von jenen Massenphänomenen her, die Le Bon beschrieb, Freud erklärte. Stets wieder [immer wieder] hat Musik die

9 Die Regeln der soziologischen Methode, a. a. O., S. 107.
10 Ideen zur Musiksoziologie, in: Tibor Kneif (Hg.), Texte zur Musiksoziologie, Köln 1975, S. 74.
11 A. a. O., S. 76.
12 A. a. O., S. 74.
13 A. a. O., S. 68.
»Der gesellschaftliche Sinn musikalischer Phänomene ist untrennbar von ihrer Wahrheit oder Unwahrheit« (ebd.).

disziplinierende Funktion ausgeübt, welche Platon und Augustin ihr zumaßen. Nachdem die kirchliche Autorität in der Idee einer Gesellschaft von Gleichen und Freien zergangen war, ist diese [*disziplinierende*] *Funktion* in die Musik selbst eingewandert. Was dem naiven Blick deren [der Musik] *gemeinschaftsbildende Kraft* dünkt, ist weithin nur die säkularisierte Wiederholung der alten *Disziplin*«[14].

Damit hatte Adorno auf der Ebene sozialethischer Philosophie der alten Gemeinschaftsidee – was wohl auch längst fällig war – schließlich die gegenteiligen Werturteile entgegengesetzt. »Das den Kollektiven [den Gruppen] *zur Integration überantwortete* Individuum verwirklicht heute in diesen nicht die eigene Freiheit, sondern unterwirft sich einem ihm selber fremden und meist undurchsichtigen Prinzip, selbst wenn es Einverständnis sich einredet«[15]. Auch die subjektiv positiven Folgen sind »objektiv« – d. h. hier: nach der wahren Wesensbestimmung – durchaus negativ: »Das Glück, das die Kollektive bereiten, ist das verbogene, mit der eigenen Unterdrückung sich zu identifizieren«[16].

So wird, was in sachlicher Hinsicht zwei Aspekte des musikalischen Handelns sind, durch unser Wertdenken immer in verschiedener Weise hervorgehoben, isoliert, emphatisch betont und sozialethisch zu handlungsleitenden Ideen verarbeitet. Wo der eine einen höchsten Wert verwirklicht sieht, sieht der andere nur Disziplin als das »Unheil« für die Musik als Idee und für den Menschen in seiner wahren Bestimmung. Diese natürlich ganz legitime und für menschliches Handeln in seiner Eigenart konstitutive Sinnsuche als der ewig unabgeschlossene Prozeß des *Wollens* aber ist fraglos zu unterscheiden von dem Prozeß des *Erkennens* im Sinne neuzeitlicher Wissenschaft[17].

14 Kritik des Musikanten, a. a. O., S. 67, Hervorh. v. mir.

15 A. a. O., S. 65, Hervorh. v. mir.

16 Ebd., Hervorh. v. mir.
Das apriorische Verdikt, wonach eine elementar-rationale (statt einer ästhetischen) Sinnorientierung bei musikalischem Handeln – als Mittel, wodurch das Allgemeine, der Erbfeind des Nicht-Identischen, sich in den Menschen einrichte – eine falsche (»unwahre«), nicht sein sollende Form menschlichen Handelns ist, bezieht Adorno weiterhin nicht nur auf das Singen und Musizieren, sondern ebenso auf die Unterhaltungsmusik ganz allgemein. »Nichts anderes mehr leistet die U-Musik, als die psychologische Erniedrigung zu bestätigen, zu wiederholen, zu befestigen, welche letztlich die Einrichtung der Gesellschaft [als des Allgemeinen] in den Menschen bewirkt. In ihr genießen, ohne es zu wissen, die Massen, ...wie sehr sie erniedrigt sind« (Einleitung in die Musiksoziologie, a. a. O., S. 240).

17 Aus dem Abstand einiger Jahre mag uns die uralte Gefahr, auf den Hörnern einer essentialistischen Dichotomie aufgespießt zu werden, der dunklen Faszinationskraft einer Wertidee zu erliegen und für einige Zeit Wissenschaft und Politik zu verwechseln, relativ gering erscheinen. Aber das Moralische an dieser Idee, ihre Redlichkeit, ihr engagierter Kampf gegen bestimmte Formen der Unterdrückung, das Implikat utopischer Hoffnung und nicht zuletzt die suggestive Sprachgewalt, mit der sie sich auszustatten pflegte, vermochten das, was sozialethische, ästhetische, politische, religiöse Ideen (im Gegensatz zu werturteilsfreien Aussagen) immer wollen und oft tatsächlich vermögen, auch in diesem Falle: aufrütteln, motivieren, zünden und Handeln legitimieren. Dann aber ist es schwer, wieder zu unvoreingenommener Beobachtung zurückzukehren. René König hat daher noch 1973 allen Grund, erneut eindringlich auf den Wertcharakter und das hohe Alter der Ideen Adornos hinzuweisen. Er muß erneut betonen, daß Individualität und Sozialität in der Wirklichkeit keine Gegensätze, sonderen Komplemente sind und daß die Polarisierung zwischen Kollektiv-Allgemeinem und Individuell-Besonderem in der Soziologie von verschiedener Seite schon damals, seit den dreißiger Jahren, grundsätzlich widerlegt und weithin obsolet geworden war (Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 25, 1973, S. 8).
Niclas Luhmann sieht auch 1978 das ehemals erreichte Niveau noch nicht wieder hergestellt:
Heute »ist besonders die Soziologie in Gefahr, bereits erreichte Niveaus der Problembestimmung wieder zu verlieren. Längst Ausgeschiedenes kehrt wieder, ohne sich rechtfertigen zu müssen... Bereits mit *Emile Durkheim* war die Soziologie zum Beispiel über eine einfache Kontrastierung von Individuum und Kollektiv hinausgelangt und hatte die Frage nach den Bedingungen der Steigerbarkeit dieser Differenz und der wechselseitigen Abhängigkeit in dieser Differenz formulieren können... Man mag zu den hieran anschließenden Theorieentwicklungen stehen wie man will: zu einer schlichten Kontrastierung von Individuum und Kollektiv führt kein Weg zurück« (Handlungstheorie und Systemtheorie, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 30, 1978, S. 211f.)

So wichtig, ja entscheidend für die Sozialwissenschaften die werturteilsfreie Analyse der kulturell bedeutenden, das Handeln in einem oft gewaltigen Ausmaß beherrschenden Werturteile ist, so wenig kann dies freilich an dieser Stelle unsere Aufgabe sein. Wie bei Schwietering, so müssen wir auch hier bei Adorno im Rahmen unseres Vorhabens uns darauf beschränken, ein bestimmtes Wertdenken als solches nur zu kennzeichnen, um dadurch den Blick wieder zu öffnen für die Probleme wissenschaftlicher Erkenntnis im hier verstandenen Sinn, im Sinne des empirisch-analytischen, handlungstheoretischen Denkens.

Unterhalb der alten philosophischen Idee vom unversöhnlichen Antagonimus zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen aber sind die vielen, wie zufällig eingestreuten scharfsinnigen Beobachtungen Adornos auch in diesem Zusammenhang von großer Bedeutung. Die praktisch vielleicht wichtigste darunter betrifft die Sinndimension des Singens in Gruppen, genauer: die politische Dimension der in Gruppen *geltenden Ordnungen*. Was Adorno in überaus deutlicher Weise sieht, ist der Sachverhalt, daß »die Kräfte von Nähe und Verbundenheit«[18] gänzlich unabhängig sind vom Inhalt jener geltenden Ordnungen, die das Handeln tatsächlich orientieren und leiten, daß also überall da, wo durch musikalisches Handeln jene »Kräfte von Nähe und Verbundenheit« wirklich entstehen, diese in ihrer *Sinnorientierung* nicht an der bloßen Tatsache der sozialen Koorientierungsvorgänge, sondern in erster Linie am Inhalt der geltenden Ordnungen zu erkennen sowie in ihren Voraussetzungen und Konsequenzen zu beurteilen sind. Die bloße Tatsache einer durch Musik herbeigeführten oder erleichterten sozialen Beziehung (wie z. B. beim Singen politischer, etwa nationalsozialistischer Gruppen) muß belanglos erscheinen vor der Frage nach dem, was diese soziale Beziehung gesellschaftlich *will*, worin, dem Sinn nach, ihre Ziele und ihre Ordnungen bestehen. »Immer wieder versichert man, daß Einordnung in Gemeinschaften besser sei als Isolierung. Wäre sie es selbst [wirklich], so hinge ihre Legitimation nicht bloß ab von dem, was sie den Mitgliedern seelisch verschafft«[19]. Denn in der Tat: Was Gemeinschaften sind und bewirken, hängt eben in einer ganz entscheidenden Weise von jenen *geltenden Ordnungen* (Werten, Normen, als den »soziologischen Tatbeständen«) ab, die das soziale Handeln sinnhaft orientieren. Nur der Inhalt dieser Ordnung, welche für die Gemeinschaft in dem Maße gilt, als sie ihr Handeln tatsächlich orientiert, ist das für den praktischen Handlungsvorgang in jedem Fall Entscheidende. »Viele damals Junge mögen in der Hitlerjugend [bzw. der SA, worauf weiter unten noch einzugehen sein wird] die Art von Gemeinschaftserlebnissen empfangen haben, der heute manche Führer der Musikbewegung nachtrauern. Dennoch war jene Gemeinschaft von Grund auf schlecht und falsch, weil sie die Kräfte von Nähe und Verbundenheit für Unterdrückung und Gewalt mobilisierte«[20].

Die Kräfte von Nähe und Verbundenheit, ihre soziale Realität und unsere immerwährende Angewiesenheit darauf sind das eine. Das andere ist ihre (politische, ethische, ästhetische) Gerichtetheit oder Sinnorientierung, die wir als Handelnde diesen Kräften immer geben. Beobachtungen dieser Art fehlen auch bei Adorno nicht, und sie verdienen zweifellos Beachtung.

18 Kritik des Musikanten, a. a. O., S. 65.
19 A. a. O., S. 64.
20 A. a. O., S. 64 f.

B. Die Problembestimmung bei Ernst Klusen

Die Auseinandersetzungen zwischen den Verfechtern der Gemeinschaftsidee und ihren dialektisch-historisch denkenden Gegnern war eifernd und polemisch. Und weil beide Parteien statt erfahrungswissenschaftlich mit Vorliebe dogmatisch argumentierten, so blieb, nachdem der Streit in den weiten Räumen philosophischer Spekulation verhallt war, in allen grundlegenden Fragen der handlungstheoretischen Zusammenhänge kaum mehr übrig als Erschöpfung, Ernüchterung und Ratlosigkeit.

Ernst Klusen schließt sich in seiner Problembestimmung keiner der beiden sozialethisch motivierten Lehren an, sondern fordert eine nominalistische Begrifflichkeit zur Erfassung neuer gedanklicher Zusammenhänge, die nicht mehr an die Begrenztheit essentialistischer Dogmatik gebunden ist, also weder ein bestimmtes unversöhnlich antagonistisches Verhältnis des einzelnen zur Gruppe »für das Alleinmögliche« hält noch umgekehrt alle Möglichkeiten an einer einzigen, an der »als vollkommen empfundenen« Gemeinschaftsidee mißt: »Es kommt bei der heutigen Analyse des Spannungsverhältnisses zwischen dem einzelnen und den verschiedenen Gruppierungen sehr darauf an, nicht [dogmatisch] eine bestimmte Gruppenstruktur und ein bestimmtes Verhältnis vom einzelnen zu einer Gruppe für das Alleinmögliche zu halten, oder alle Möglichkeiten an einer einzigen – als vollkommen empfundenen – zu messen. Verfährt man so, dann kommt man leicht zu Vorstellungen..., die einer sauberen Analyse eher im Wege stehen als daß sie ihr hilfreich sind«[21].

Dennoch steht die Problembestimmung bei Ernst Klusen nicht an einem absoluten Anfang. Zu Beginn des Jahrhunderts hatte John Meier die Liedforschung dadurch zu einer neueren Wissenschaft gemacht, daß er in entschlossener Abwendung von der rein ästhetisch-rationalen Betrachtungsweise das Problem als *nomen actionis* definierte und die elementare von der ästhetischen Rationalität des Handelns durch das Kriterium der Herreneinstellung unterschied. Eine Generation später hatte Julius Schwietering »das Volkslied als Gemeinschaftslied« gefaßt (so der Titel seiner programmatischen Studie) und damit die Grenzen einer bestimmten sozialen Beziehung (der Gemeinschaft) für das elementar-rationale Handeln und seine Motive als konstitutiv erkannt. War John Meier also die begriffliche Erfassung der elementar-rationalen Einstellung des Subjekts (Herreneinstellung) gelungen, so hatte Schwietering die Bezogenheit dieser Einstellung auf die Sozialität des Subjekts (des einzelnen in der Gemeinschaft) gezeigt. Am Beispiel des situationsgebundenen Liedes waren seine Schüler und er sodann dem Problem der gegenseitigen Bezogenheit der Einstellungen in der Gruppe nachgegangen. Erst hier, seit den dreißiger Jahren, erstreckt sich das Problem exakt auf einen sozialen Zusammenhang: Eine bestimmte Einstellung zu einem Lied ist etwas, was der einzelne in der Gruppe haben (lernen) muß, um bestimmte Erwartungen der Gruppenmitglieder erfüllen zu können. Er lernt die geltende Ordnung bzw. die anerkannten Einstellungen zu bestimmten Liedern oder Schlagern und handelt dadurch sozial in der Gruppe.

»Die Ansätze zu soziologischer Problemstellung in der Schwietering-Schule aber konnten sich... nicht voll auswirken, weil Schwietering von dem idealisierten Begriff der ›Gemeinschaft‹

21 Ernst Klusen, Volkslied. Fund und Erfindung, Köln 1969. S. 24.

ausging, statt alle sozialen Strukturen [und Motive] wertneutral in die Betrachtung einzubeziehen«[22]. Und in der Tat: Schwieterings Wertdenken hatte den Kern der Sache so sehr nur in ganzheitliche Wesensschau verhüllt geboten, daß dieser Kern unter den essentialistischen Überwucherungen schon kaum mehr ohne weiteres zu erkennen war. Das Problem mußte also neu strukturiert werden und dies umso mehr, als die Werturteile Adornos es inzwischen von der entgegengesetzten Seite her noch dichter überlagert hatten. Es mußte – auf der Grundlage des Erreichten und in nominalistischer Begrifflichkeit – von neuem Anfang und Ende bekommen. Es mußte durch bestimmte analytische Abstraktionen überschaubar und forschungsgerecht gemacht werden, wenn das Problem elementar-rationalen Handelns durch die Annäherungen seitens essentialistischer Wissenschaft von rechts und von links nicht endgültig als verschüttet angesehen, sondern neu auf nominalistischem Wege erreicht und erfahrungswissenschaftlicher Untersuchung wieder zugänglich gemacht werden sollte.

I. Ein gedanklicher Zusammenhang: Das Lied als Gruppenlied

Ganz wie John Meier und Julius Schwietering geht auch Ernst Klusen bei der Problembestimmung nicht auf jene alte Tradition zurück, die ihr Denkobjekt auf die ästhetische Dimension begrenzte und die seit dem 18. Jahrhundert durch wachsende Verwirrung gekennzeichnet war. »Hier hat die Schule John Meiers Klarheit geschaffen, indem sie die Irrelevanz des Aesthetischen betonte«[23]. Wohl unwiderruflich war mit der Einsicht in die Irrelevanz des Ästhetischen für elementar-rationales Handeln die große auf Herder zurückgehende Tradition der auf das Objekt (O) begrenzten Stilkritik als einer für das fragliche Problem möglichen Forschungsmethode prinzipiell abgeschlossen und der Forschung durch den aktionalen Denkzusammenhang (S – O) eine neue Dimension eröffnet.
Als Systemgrenze (Subjekt) wählt Ernst Klusen jedoch nicht, wie John Meier, den einzelnen, sondern die Gruppe: »Existent wird das Lied im laienhaften Gebrauch dadurch, daß es von einer Gruppe gesungen wird. Unter Gruppe ist dabei an die Primärgruppe gedacht, auch face-to-face-group genannt... In diesen Primärgruppen gewinnt das Lied [erst] durchs Singen seine Existenz. Deshalb wird im folgenden nicht vom Volkslied, sondern vom Gruppenlied gesprochen«[24].

O
↑
S (hier: Gruppe)

Das Lied als musikalisches Handeln in der Gruppe ist zunächst die Grundbedeutung des Begriffs, der das Problem zwar ähnlich begrenzt wie der Gemeinschaftsliedbegriff, es aber aus dem essentialistischen Denkzusammenhang befreit.

22 Ernst Klusen, Erscheinungsformen und Lebensbereiche des Volksliedes – heute, in: Handbuch des Volksliedes, Bd. II, München 1975, S. 93.
23 Das Gruppenlied als Gegenstand, Jahrbuch für Volksliedforschung 12, 1967, S. 39.
24 Erscheinungsformen und Lebensbereiche des Volksliedes – heute, a. a. O., S. 95f.

1. *Ein Typus der Sinnorientierung: Der dienende Gegenstand (elementare Rationalität des Handelns)*

a) Der Begriff

John Meier hatte die Irrelevanz des Ästhetischen durch seine Kategorie der Herreneinstellung begrifflich zunächst nur als Negation erfaßt. Die Einsicht in die Bedeutungslosigkeit des Ästhetischen im Hinblick auf das fragliche Problem, die Einsicht also, daß es Formen des musikalischen Handelns gibt, die nicht ästhetisch motiviert sind, führt logisch dann aber zur Frage nach der im Vergleich zur Ästhetik alternativen Sinnorientierung. Ähnlich wie Karl Philipp Moritz den nützlichen vom schönen Gegenstand begrifflich (und im Prinzip motivational) durch die außerhalb seiner selbst liegenden Zwecke abgegrenzt hatte, so wird das Gruppenlied von Ernst Klusen (in Anlehnung an Hans Freyer) als »dienender Gegenstand« auf einen Sinnzusammenhang bezogen definiert, der außerhalb seiner ästhetischen Eigenschaften im Bereich des sozialen Handelns der Gruppe liegt; »es dient wie ein Werkzeug der Bewältigung von Gruppenaufgaben... Sein Zweck liegt, wie eben bei einem Werkzeug, außerhalb seiner selbst, es ist nicht [wie bei ästhetisch-rationalem Handeln] Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck. Und nur von der Frage her, inwieweit es dem Gruppenbedürfnis dient, wird seine Qualität bestimmt«[25].

Die Annahme – die bei flüchtigem Blick auf den Begriff »dienender Gegenstand« sich leicht einstellen mag –, daß die Betrachtungsweise sich durch den Begriff nun doch wieder auf einen Gegenstand einschränke, daß das Problem in seiner begrifflichen Fassung als »dienender Gegenstand« als ein Objekt definiert sei, welches sich durch bestimmte Eigenschaften einer bestimmten Klasse von Objekten als zugehörig erweist, ginge fehl. Denn das entscheidende Moment in der Problembestimmung bei Ernst Klusen liegt im Beiwort. Dieses gibt an, welche Rolle der Gegenstand in einem Handlungsvorgang spielt, und hebt dadurch nicht eine bestimmte Klasse von musikalischen Objekten, sondern eine bestimmte Art musikalischen Handelns hervor. Das Problem ist nicht der *Gegenstand*, sondern sein *Dienen* im Zusammenhang musikalischen Handelns in der Gruppe, und darin, in diesem Handlungszusammenhang »will er nichts weiter, als Mittel sein, Zwecke zu bewirken, die außerhalb seiner selbst liegen«[26]. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Ernst Klusen – ebenso wie Julius Schwietering – als Problem den gleichen Sachzusammenhang definiert, den John Meier erstmals in den Begriff gehoben hatte, und daß die Beobachtungen, die hier wie dort begrifflich gefaßt und dadurch zum wissenschaftlichen Problem gemacht werden, sich im Prinzip ergänzen. Sie sind komplementär bis in die gewählte Metapher hinein. Verschieden ist nur die Blickrichtung: Während John Meier das elementar-rationale S-O-Verhältnis vom handelnden Subjekt her als »Herren«-verhältnis bezeichnet, benennt Ernst Klusen es mit dem Blick auf das Objekt als »dienenden« Gegenstand. Im Prinzip also zieht der Begriff des dienenden Gegenstands durch die Gesamtheit der musikalischen Handlungsvorgänge eben dieselbe Grenze wie der Begriff der Herreneinstellung. Und im Prinzip ist er zunächst auch noch ebenso weit und offen. Denn wie der Begriff der Herreneinstellung ist er in seiner Grundbedeutung erst noch ein negativer Begriff: Das musikalische Handeln ist *nicht* Selbstzweck, es dient *anderen* als ästhetischen Zwecken. Allerdings tauchen schon hier, gleich zu Beginn, in der systematischen Bezogenheit von Lied und Gruppe, in den Begriffen »Gruppenaufgaben« und »Gruppenbedürfnis« bereits die ersten

25 Das Gruppenlied als Gegenstand, a. a. O., S. 26.
26 A. a. O., S. 28.

Konturen der elementar-rationalen Sinnorientierungen auf, wenngleich die Frage, worin die Gruppenaufgaben und die Gruppenbedürfnisse bestehen, bis hierhin freilich noch offen bleiben muß.

b) Elementar-rationales Singen (ein Beispiel aus der ersten Hinsbeck-Untersuchung)

Der Begriff des Gruppenlieds in seiner näheren Bestimmung als dienender Gegenstand erfaßt – konkret auf Empirie, auf Wahrnehmung, bezogen – ein musikalisches Handeln, dem als bestimmende Faktoren eine bestimmte Art des Wissens, eine bestimmte Art des Wertens und, als dessen Folge, bestimmte Gefühle zugrunde liegen. In seiner ersten Hinsbeck-Untersuchung charakterisiert Ernst Klusen das Verhältnis der Gruppe zu ihren Liedern (S-O-theoretisch) durch drei Begriffe: »Fragt man... nach dem *Verhältnis* der *Liedträger* zu ihrem *Liedgut,* so stellt man fest, daß der einzelne dem Lied [1.] unkritisch, [2.] unhistorisch und [3.] unwirklich gegenübertritt«[27]. Das elementar-rationale Handeln ist in dieser frühen Untersuchung Ernst Klusens also, ähnlich wie bei John Meier, vorerst nur negativ bestimmt.

[1.] »Unkritisch: Die Lieder sind [für das Subjekt, die Gruppe] alle ›schü-en‹, ›fein‹. Man singt ohne [*stil*kritische] Auswahl, ohne geschmackliche [ästhetisch-rationale] Unterscheidung die in ihrem literarischen und musikalischen [Kunst-]Wert verschiedensten Lieder hintereinander. Für Unterschiede [dieser Art] hat man kein Gefühl«[28]. Wie oft zu beobachten, wird auch hier die elementar-rationale Sinnorientierung von den Beteiligten in Begriffe gefaßt, die scheinbar ein ästhetisch-rationales Urteil wiedergeben: »schü-en«, »fein«. Regelmäßig ist der wissenschaftlich Unbefangene der Überzeugung, seine hohe subjektive Wertzuschreibung gehe auf objektive Eigenschaften des Liedes zurück, auf Eigenschaften also, welche dem Lied *an sich* (statt elementar-rational) anhaften. Die objektive Beobachtung aber stellt zunächst nur das Fehlen des Motivs ästhetischer Rationalität fest, die auffallende Unempfindlichkeit der Beteiligten also in dieser Hinsicht.

[2.] Wenn die elementar-rational zugeordneten Bedeutungen Erinnerungen an Vergangenes enthalten, so werden dem unreflektiert Beteiligten leicht auch die Lieder selbst als »alt« (»oud«) erscheinen: »Die Lieder werden vollständig unhistorisch empfunden. Fast alle Lieder sind nach Meinung ihrer Sänger ›uralt‹, im Dialekt: ›oud‹. Das gibt ihnen nach allgemeiner [subjektiver] Ansicht eine besondere Weihe[29]. Aber dieses ›uralt‹ wird auf nachweislich erst nach 1900 entstandene Lieder ebenso angewandt, wie auf wirklich alte Volkslieder«[30]. Scheinbar auf historische Rationalität bezogen, ist die Vokabel »alt« nur ein Wort für den subjektiv gemeinten Sinn oder die elementar-rational zugeordnete Bedeutung. Sie sagt: Dieses Lied enthält Erinnerung, Vergangenes, wenn auch nicht an sich, so doch für mich. Die Unterscheidung dieser beiden verschiedenen Sinnzusammenhänge freilich ist in der Regel nicht typisch für das Alltagswissen.

[3.] »Der Einzelne wie die Gemeinschaft tritt zum Lied in ein durchaus ›unwirkliches‹ Verhältnis. Das soll besagen, daß der Inhalt des Liedes während des Singens nicht als Ausdruck der Lage eines Einzelnen oder der Singgemeinschaft empfunden wird. Es besteht tatsächlich selten eine reale [universalistisch geltende, auch für den Außenstehenden sinnhaft verstehbare]

27 Das Volkslied im niederrheinischen Dorf, Potsdam 1941, S. 26, Hervorh. v. mir.
28 Ebd.
29 Vgl. auch das Beispiel von Hans Moser, oben S. 44, Anm. 88.
30 A. a. O., S. 26.

Beziehung zwischen dem *Lied* und seinen *Trägern*... Das Singen erfolgt vielmehr unter ganz anderen, irrealen Gesichtspunkten [*elementar*-rationalen Motiven]. Im Singen entzieht man sich dem Alltag mit seinen persönlichen Bindungen und tritt in eine andere, unwirkliche Welt, die in ihren Liedern und *Stimmungen* alles, was wohl einmal an den Singenden [an Lebenserfahrung] herantritt, Freude und Schmerz, Liebe, Haß, Glanz und Härte des Lebens unwirklich gestaltet. Im Grunde«, so fügt Ernst Klusen hinzu, »ist das eine romantische Haltung [Einstellung]«[31] beziehungsweise eine Einstellung, die dem Lied eine Bedeutung nur elementar-rational – d. h. für den Außenstehenden in ihrem Sinn nicht direkt wahrnehmbar, »unwirklich« – zuordnet.

So sind im Prinzip die grundlegenden Begriffselemente des handlungstheoretischen Ansatzes, die seit Beginn des Jahrhunderts von der neueren Liedforschung – und, wenn man so will, seit dem 18. Jahrhundert – entwickelt worden sind, in die Problembestimmung Ernst Klusens unverändert eingegangen, sowohl der Handlungsaspekt des Liedes als *nomen actionis* als auch die Gruppe als Begrenzung des motivationalen Problems, sowohl der S-O-theoretische Denkzusammenhang als auch die Annahme einer nicht-ästhetischen Rationalität des Handelns[32].

Das Stetige, Durchgehende in der Methode begrifflich-theoretischer Abstraktion sollte nicht unterschätzt werden. Prinzipiell ist eine solche Kontinuität des Denkens, eine solche Festigkeit in den Perspektiven, gedanklichen Zusammenhängen und Begriffen, für Wissenschaft eine der grundlegenden Bedingungen ihrer Möglichkeit. Man mag darüber streiten, ob die Begriffe »Herreneinstellung« oder »dienender Gegenstand« schön sind oder praktisch oder interdisziplinär verständlich. Das ist im Prinzip unwichtig. Praktisch wichtig dagegen ist, ob es gelingt, die Unbeständigkeit und Labilität der Umgangssprache zu überwinden durch eine sinnadäquate begrifflich-theoretische Abstraktion, durch eine Stabilisierung unserer Begriffe also gegen den normalen Bedeutungswandel der alltäglichen Sprache. Sonst beginnen wir, und das wäre sicher das Ende aller wissenschaftlichen Arbeit, immer wieder von vorn.

2. *Der Gegenbegriff: Das Anschauungserlebnis (ästhetische Rationalität des Handelns)*

a) Der Begriff

Der Gruppenliedbegrriff in seiner näheren semantischen Bestimmung als »dienender« Gegenstand wird auf heterogene Zwecke, auf die nicht-ästhetische, elementar-rationale Sinnorientierung der Gruppe bezogen gedacht. »Damit ist gesagt, daß das Lied in einer Gruppe Mittel ist, nicht Selbstzweck, daß eine Gruppe das Lied für ihre Zwecke benötigt, für Zwecke, die außerhalb des Singens selbst liegen und es etwas, das außerhalb des Singens selbst liegt, bewirken soll«[33]. Bei einer solchen Art des Handelns wird das Lied typisch zum »dienenden« Gegenstand. Nimmt die Gruppe jedoch eine ästhetisch-rationale Einstellung ein, so »geschieht ein Entgegengesetztes wie im Umgang mit dem dienenden Gegenstand: nicht der Gegenstand dient der Gruppe, sondern die Gruppe dient dem Gegenstand«[34]. Hier ist die Aufmerksamkeit

31 A. a. O., S. 27, Hervorh. v. mir.

32 Ernst Klusens Forschungsinteressen gelten in gleichem wenn nicht in noch höherem Maße der historischen Perspektive. Das bleibt von den für unseren Zusammenhang herangezogenen Gedanken unberührt. In dem sehr vielschichtigen, hier bei weitem nicht etwa zur Darstellung gebrachten Werk Ernst Klusens finden sich verschiedene Denkansätze und Erkenntnisinteressen. In den Teilen seines Werks jedoch, auf die wir uns hier stützen, ist nur der handlungstheoretische Aspekt des Problems berücksichtigt und wird hier besonders hervorgehoben.

33 Volkslied. Fund und Erfindung, a. a. O., S. 30.

34 Das Gruppenlied als Gegenstand, a. a. O., S. 30.

auf die Ordnung des Liedes als »Werk« gerichtet, auf ihre ästhetische Rationalität, was seit dem europäischen Mittelalter in der Regel verbunden ist mit der Respektierung jener geistigen »Rechte«, die John Meier als Differentialkriterium gewählt hatte. Durch diese spezifische Sinnorientierung (Einstellung) ist eine solche Art des Handelns von dem hier zu erörternden Problem, der elementaren Rationalität des Handelns, unterschieden.

Ernst Klusen hat den Sachverhalt ästhetisch-rationalen Handelns begrifflich in zweifacher Weise gefaßt:

[1.] Durch Übernahme des entsprechenden Begriffs von Hans Freyer, der das Kunstwerk als »triumphierenden Gegenstand« bezeichnete. Mit diesem Begriff erfaßte dieser einerseits zwar nur das emphatische Selbstverständnis der romantischen Kunstidee. Andererseits aber gab er dem Begriff systematischen Charakter und trug damit an die Wirklichkeit mit System ein bestimmtes Wertdenken heran. Ganz unzweideutig wurde dem »dienenden« Gegenstand durch die suggestive Metaphorik des »Triumphierenden« – und zumal im Zusammenhang der konservativen Philosophie Hans Freyers – ein Ort und eine Bestimmung in einer ontologisch-normativen Seinshierarchie zugewiesen, wodurch die Brauchbarkeit des sonst durchaus formal interpretierbaren Begriffs des dienenden Gegenstandes für unsere Zwecke leicht eingeschränkt werden könnte.

[2.] Ernst Klusen geht über diese ältere Vorstellung jedoch in deutlicher Weise einen Schritt hinaus, und zwar in Richtung auf den Einstellungsbegriff. Für den Sachverhalt ästhetisch-rationalen Handelns, für die Situation also, in der ein Lied nicht im geringsten mehr »einem außerhalb seiner selbst liegenden Zweck dient, sondern [ästhetisch-rational] in sich, aus sich besteht«[35], verwendet Ernst Klusen auch einen spezifisch aktionalen Terminus, den Begriff »Erlebnis« (oder »erleben«[36]): Bei ästhetisch-rationalem Handeln bewirkt der Gegenstand »dadurch, daß er [innerlich] angeschaut wird, ein *Erlebnis* seiner aesthetischen Qualitäten, das wir Anschauungserlebnis nennen wollen«[37].

Die Affinität oder vielleicht sogar die weitgehende Übereinstimmung des Begriffs »Erlebnis« mit dem Einstellungskonzept zeigt sich am deutlichsten darin, daß der Erlebnisbegriff – ganz ähnlich wie das moderne Einstellungskonzept – als erklärender und in der Tendenz analytischer Begriff aus zwei Komponenten bestehend gedacht wird: aus einer Wissens- (Bildungs-) und einer Wert- (Gefühls-, Genuß-) Komponente. »Das Anschauungserlebnis hat zwei Komponenten, eine Bildungs- und eine Genußkomponente. Die Bildungskomponente ist mehr intellektuell akzentuiert und vermittelt Zuwachs [oder Bestätigung] an *Wissen*. Die Genußkomponente ist mehr *emotional* akzentuiert und vermittelt Freude an der Schönheit«[38].

Wissen und Werte bestimmen das ästhetisch-rationale Erlebnis in unterschiedlich starkem Ausmaß. Während in dem oben zitierten Beispiel von Paul Valéry die Wertkomponente (Gefühl, Genuß) die absolute Übermacht besaß (»Unsere Gewißheit war unsere Erregung und unser Erlebnis der Schönheit...«), so wird bei anderen Formen ästhetischer Rationalität statt jener Erregung das technische Kalkül den Vorrang haben. »Wohl kaum fällt beim Anschau-

35 A. a. O., S. 28.

36 Das Volkslied im niederrheinischen Dorf, Bad Godesberg 1970, S. 153.

37 Das Gruppenlied als Gegenstand, a. a. O., S. 29, Hervorh. v. mir.

38 Ebd. Hervorh. v. mir.
Analog zum Einstellungsbegriff neuerer Art findet sich bei Ernst Klusen auch der Hinweis darauf, daß Werte und Normen dem Erlebnisbegriff übergeordnet sind, daß der Begriff »Schönheit«, der Grad der Wertschätzung also, »relativ zu den normativen Kräften zu verstehen ist« (a. a. O., S. 30).

ungserlebnis eine Komponente gänzlich aus, doch ist jedes Anschauungserlebnis durch die jeweils verschiedene Stärke der Komponenten charakterisiert«[39].
Die Begriffe »Erlebnis« und »Erleben« sind zwar ältere Begriffe aus phänomenologischer Tradition und finden in neuerer Soziologie und Sozialpsychologie kaum mehr Verwendung[40]. Dennoch ist der Begriff »Anschauungserlebnis« in seiner eher analytischen Definition bei Ernst Klusen und dem dadurch erreichten engen Bezug zum Einstellungsbegriff moderner Prägung ein wichtiger und die Begrifflichkeit der Musikalischen Volkskunde systematisch ergänzender Gegenbegriff zu John Meiers Konzept der Herreneinstellung. Die begriffliche Fassung des Problems elementar-rationalen Handelns durch die Einstellungskategorie hat hier ihr sinnentsprechendes auf Kunstmusik bezogenes Korrelat.

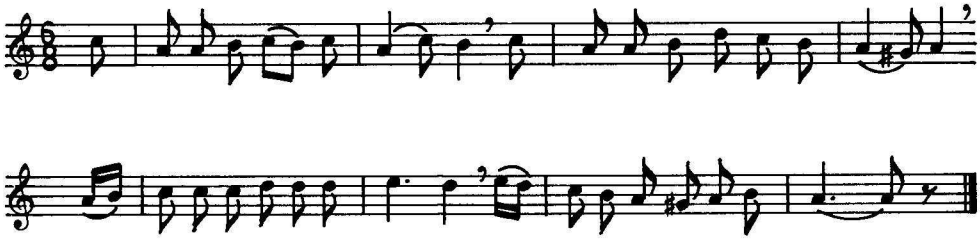
b) Sinntypus und Wirklichkeit (zwei Beispiele)

Das Anschauungserlebnis ist ein Vorgang, eine bestimmte Art musikalischen Handelns. Es kann sich daher (ganz ebenso wie die Herreneinstellung) im Prinzip auf jedes beliebige musikalische Objekt beziehen und ist keineswegs an Kunstmusik gebunden[41]: »Einmal ist festzuhalten, daß [bei ästhetisch-rationaler Einstellung] auch ein einstimmiges Lied triumphierender [d. h. ästhetisch-rational gedachter] Gegenstand sein kann – mehrstimmige Struktur ist keine unabdingbare Voraussetzung, wohl ein sehr deutliches äußeres Kennzeichen. Zum anderen ist folgendes zu bedenken: ein werkzeuglich gehandhabtes Gruppenlied, ohne ästhetische Intention geschaffen und solche wirkend, kann [immer: bei ästhetischer Einstellung] von höheren künstlerischen Graden sein als ein selbstgenügsames, mit aesthetischen Zielsetzungen gefertigtes, aber mißlungenes Kunstwerk«[42].
Denn als aktionale Kategorie ist das Anschauungserlebnis ein Modus des Handelns. Nicht die Eigenschaft oder die Sinnorientierung des musikalischen Objekts sind entscheidend, sondern die jeweils zu ermittelnde Sinnorientierung des musikalisch handelnden Subjekts. Um welches Lied auch immer es sich handeln mag: »Entscheidend ist,... ob es gehandhabt oder betrachtet, [elementar-rational] ergriffen oder [ästhetisch-rational] begriffen wird«[43], entscheidend bei allen Handlungsvorgängen also ist die jeweils zu ermittelnde Sinnorientierung des handelnden Subjekts.
Was Ernst Klusen hier begrifflich voneinander trennt, sind reine Sinntypen, gedanklich konstruierte, logische (d. h. hier: widerspruchsfreie) Begriffe zum Zweck der Analyse. Die Wirklichkeit selbst allerdings in ihrer intensiv und extensiv unendlichen Differenziertheit ist naturgemäß von anderer Art als diese nur zu Erkenntniszwecken gebildeten Begriffe. Sie nähert sich ihnen nur in einem ganz verschiedenen – jeweils zu ermittelnden – Maße an. Grenzfälle, wie etwa das oben (S. 68 ff.) erläuterte situationsgebundene Lied, worin ein verhältnismäßig großer Anteil des musikalischen Handelns durch einen einzigen Sinntypus erklärbar ist, sind vor allem nützlich zur ersten anschaulichen Erläuterung der Sinnzusammenhänge. Typisch aber

39 Ebd.
40 Gleichwohl spielt der Erlebnisbegriff in bestimmten Denktraditionen der Musikwissenschaft eine gewisse Rolle; vgl. Alphons Silbermann, Wovon lebt die Musik, Regensburg 1957 sowie neuerdings: Friedrich Klausmeier, Die Lust, sich musikalisch auszudrücken, Reinbek bei Hamburg 1978; außerdem ist er natürlich häufig als theoretisch nicht weiter reflektierter Begriff verwendet.
41 In diesem Motivzusammenhang gilt, was Herder beim »honetten Publikum«, in Bildungskreisen also, grundsätzlich für gegeben hält: »Man hat einmal keinen andern Begriff von Lied und Leserei, als: was da ist, muß zur Parade da seyn« (Stimme der Völker, a. a. O., S. 26).
42 Das Gruppenlied als Gegenstand, a. a. O., S. 29.
43 Ebd.

für die Wirklichkeit sind sie nicht. Im folgenden sollen daher zwei Beispiele musikalischen Handelns (Denkens, Fühlens) erläutert werden, in welchen die Handelnden versuchen, jene beiden Sinntypen, die hier begrifflich scharf voneinander getrennt sind und die im Prinzip – ihrem Sinn nach – unvereinbar sind, in einer bestimmten für die Wirklichkeit durchaus typischen Weise zu einem Kompromiß zusammenzubringen, zu kreuzen, zu vermischen und dadurch zu »verflachen«. Dabei halten sich elementar-rationales und ästhetisch (hier: musikalisch)-rationales Handeln in beiden Fällen ungefähr die Waage.

[1.] Ein Wesensbild vom Volkslied (als Wert) bei ästhetischer Rationalität des Handelns. – Hans Mersmann zeigt am Beispiel einer einfachen Melodie, einer Reihung geläufiger Anfangs- und Schlußformeln in schulmäßig standardisierter Symmetrie (2 + 2 + 2 + 2 + 2), wie er subjektiv daran als »Anschauungserlebnis« ästhetisch (hier: *musikalisch*)-rational empfindet, was objektiv elementar-rational zugeordnet ist: die Bedeutung dieser Melodie als Ausdruck einer bestimmten Wertidee[44].



»Ausdrucksschwer, gleichsam gesättigt von schmerzvollem Pathos kreist die Linie um ihre ersten beiden Töne. Mit schwerer Kraft stößt sie sich um einen Ton höher hinauf. Wieder zurücksinkend setzt sie von neuem an. Und jetzt löst sich die dunkle, lastende Farbe von ihr: wie von Licht umflossen erscheint das C-dur ihres Höhepunktes. Aber schon gleitet sie unaufhaltsam wieder hinab, in die dunklen verschleierten Farben ihres Grundtons zurücktauchend und in ihnen versinkend. Hier, wo das Volkslied in den Bereich des Tragischen eingeht, wächst sein Organismus in kleinstem Raume zu höchster Vollendung. Kein Kunstwerk kann tiefer in die Urgründe des Seins hinabreichen und sie als Musik symbolisch gestalten«[45].

In verhältnismäßig klarer Trennung enthält dieses Dokument eines »Anschauungserlebnisses« objektiv beides: sowohl die ästhetische Rationalität des Urteils als Form musikalischen Wissens und Wertens

44 Das Lied wurde oft zu dem Text gesungen: 1. Es waren zwei Königskinder,/ die hatten einander so lieb./ Sie konnten zusammen nicht kommen,/ das Wasser war viel zu tief...

45 Das deutsche Volkslied (Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellungen), Berlin o. J., S. 40.

(die Linie kreist um ihre ersten beiden Töne, geht einen Ton höher hinauf und wieder zurück [a-moll]; sie setzt von neuem an, moduliert nach C-dur [der Paralleltonart], was als der Höhepunkt erscheint, und geht von da wieder zum Grundton zurück)

als auch die Überfrachtung dieser Rationalität mit dem romantischen Ideegehalt des alten Volksliedbegriffs als einer Form elementar-rational zugeordneter Bedeutung

(ausdrucksschwer, gesättigt von schmerzvollem Pathos, hinaufgestoßen mit schwerer Kraft, zurücksinken, die dunkle, lastende Farbe löst sich ab, von Licht umflossen, unaufhaltsam hinabgleiten, zurücktauchen in dunkle, verschleierte Farben, in ihnen versinken, eingehen in den Bereich des Tragischen, wachsen zu höchster Vollendung, Symbol für tiefe Urgründe des Seins)

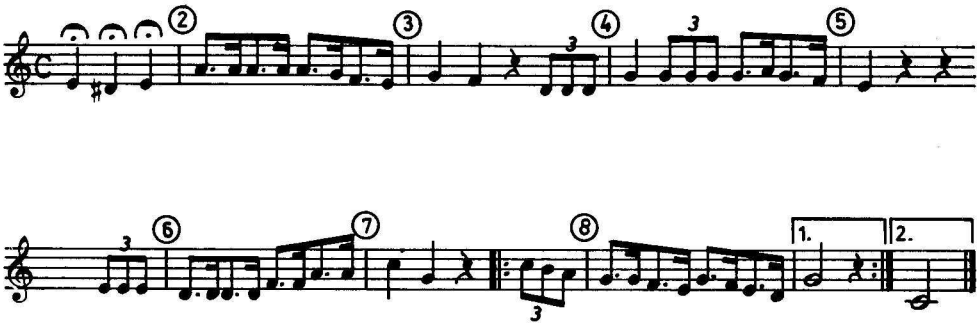
oder umgekehrt (und genauer): sowohl eine emphatische, elementar-rationale Wertzuschreibung als auch den Versuch ihrer ästhetischen Rationalisierung. Die Interpretation von Hans Mersmann ist, mit anderen Worten, der Versuch, der romantischen, dem Lied elementar-rational zugeordneten Bedeutung mit den Mitteln musikalischer Bildung eine gewisse ästhetisch-rationale Legitimität zu geben und damit: Volksmusik als »Anschauungserlebnis« zu gestalten. Aber selbst die elementar-rational zugeordnete Bedeutung ist nicht mehr – wie sonst typisch bei Volksmusik – ein Stück direkter Lebenserfahrung, sondern nur noch ein davon abgehobenes, überaus vermitteltes Bildungsgut ganz nach der Art, wie es schon im 18. Jahrhundert jene »gelarten Hansen« propagierten, die Nicolai dann der Inkompetenz und der ungenauen Beobachtung beschuldigte[46].

[2.] Ziele einer Bürgerinitiative (als Wert) bei ästhetischer Rationalität des Handelns. – Anders als beim vorigen Beispiel sind die elementar-rational zugeordneten Bedeutungen hier, in dieser Gruppe, ein Stück unmittelbarer Lebenserfahrung. Ganz ähnlich aber wie bei Hans Mersmann ergibt sich auch hier jene auffällige Unangemessenheit zwischen elementar-rationaler Bedeutungszuordnung und den Versuchen ihrer Legitimierung durch die ästhetische (hier: *musikalische*) Rationalität des musikalisch Gebildeten.

Zunächst der elementar-rationale Handlungszusammenhang: Hier sind die »dienenden« Objekte, das Substrat elementar-rationalen Handelns, nach dem Zeugnis der teilnehmenden Beobachter (Walter Moßmann und Peter Schleuning) vor allem die Refrains. In der Situation selbst, im unmittelbaren Kampf der Beteiligten für ihre gemeinsamen Ziele, sind diese Refrains als Mittel der Sinnorientierung der Gruppe an der für sie geltenden Ordnung geradezu ein reiner »Grenzfall« elementar-rationalen Handelns: »Ihr gemeinsamer Gesang hat während des Kampfes [der Bürgerinitiative] am Kaiserstuhl wie eine musikalische Konzentrierung der kollektiven Absichten gewirkt... In einer einzigartigen Weise haben die Refrains die Ereignisse begleitet und kommentiert, und es war häufig, daß man sich nur den Beginn eines Refrains zusang oder zusummte, um sich bei der Diskussion oder Lektüre bestimmte kollektive Meinungen, Aufrufe oder Warnungen [die elementar-rational zugeordneten Bedeutungen] wieder bewußt zu machen. Diese Refrainbeginne haben sich bei vielen in der Art geflügelter Worte von der konkreten Wyhler Situation und den Liedern abgelöst und sind, [als Träger jener zugeordneten Bedeutungen] erinnerungsvoll und ironisch verwendet, in die Alltagssprache

46 Und John Meier hatte bereits geglaubt, die romantische, auf Herder zurückgehende Bildungsidee als Vergangenheit beschreiben zu können:
»An Stelle des Bettlermantels, den das Volk früher trug, legte man ihm jetzt [in der Romantik] den Königsmantel um und setzte ihm die Krone aufs Haupt, deren Glanz, in direkter Begnadung von oben und nicht durch Menschenhand empfangen, allen Flitter und Gold, mit dem die Menschen der oberen Klassen sich bisher geschmückt hatten, überstrahlte« (Wege und Ziele der deutschen Volkskundeforschung, a. a. O., S. 15).

oder vielleicht den Alltagsgesang vieler Wyhl-Beteiligter eingegangen«[47].
Die rückblickende gedankliche Verarbeitung dieses Vorgangs elementar-rationalen Handelns durch den musikalisch Gebildeten geschieht sodann aber in einer in diesem Personenkreis durchaus typischen (regelmäßig anzutreffenden) Weise. Die außerordentlich hohe Bedeutung, die der Refrain für die Beteiligten im aktuellen Handlungszusammenhang tatsächlich besaß, wird nicht in ihrer elementaren Rationalität belassen, sondern nach alter musikwissenschaftlicher Gepflogenheit als Folge ästhetischer Rationalität gedeutet: Die ursächlichen Zusammenhänge zwischen Singen und Empfinden werden als musikalische *ratio* in den Noten aufgesucht: »Betrachten wir einmal die... Refrains genauer mit Noten. Vielleicht ist dann eher der Frage näherzukommen, wie Buki [der Volkssänger] mit seinen Liedern die große Volkstümlichkeit erreicht hat«[48].



Mittel ästhetischer (musikalischer) Rationalität sind hier
[a.] die Akkordfolge: die Wendung von a-moll nach C-dur sowie
[b.] der Rhythmus: die Punktierungen und Triolen.

[a.] Die Akkorde: »Während die Strophen rhythmisch recht frei rezitieren und in a-Moll bleiben, verfällt der Refrain nach den drei ausgehaltenen Spannungstönen am Beginn [Takt 1] in einen ziemlich straffen, gleichmäßigen Rhythmus aus Punktierungen und Triolen, und er wendet sich am Schluß nach C-Dur, der sogenannten Paralleltonart... Und die Modulation von

47 Alte und neue politische Lieder, Reinbek b. Hamburg 1978, S. 99.
Die den Refrains elementar-rational zugeordneten Bedeutungen »stehen heute noch – in der Wartezeit bis zum nächsten Prozeßergebnis – wie die wichtigsten Phasen dieser Volksbewegung da... In unserer Bremer Wohngemeinschaft – wir haben uns alle in Wyhl beteiligt, bevor wir 1976/77 herzogen – kursieren diese Singsprüche ebenfalls. Wenn jemand auf eine Behörde geht, um etwas durchzusetzen, wird ihm manchmal nachgesungen *Pass uff, daß mer dich nit umdrillt*, oder wenn jemand unangenehmen Besuch erwartet und sich einige andere dazusetzen, kann es vorher heißen *Mer sin einfach wieder do*« (a. a. O., S. 99).

48 Ebd.; der Text dieses Refrains lautet:
Des geht doch alli a,/ mir derfe jetz nit schlofe./ Was mer mit uns alläwil macht,/ isch nit egal!/ Gläube denn deä,/ mir brüche heä dä bleede Ofä?/ KKW – nai (Kernkraftwerk – nein) und jetz isch üs un nit meh dra (aus und vorbei)!/ KKW – nai und jetz isch üs un nit meh dra! (a. a. O., S. 86 ff.)

a-Moll nach C-Dur ist zwar ein üblicher Bestandteil der Begleitharmonik von Gitarrensängern, gibt aber dem Refrain etwas Abschließendes, das ewige a-Moll Durchbrechendes. Es ist nicht so, wie die traditionelle Dur-Moll-Ästhetik möchte, daß der Refrain auf seinem Weg von Moll nach Dur von der Bedrückung zur erlösenden Befreiung fortschritte..., vielmehr hat die Wendung nach C-Dur im Refrain etwas sehr Bestimmtes und Ernstes, so als ob man sagt: Bis hierher und nicht weiter, nun ist es genug!«[49]. Die (objektiv: elementar-rational, subjektiv: ästhetisch-rational) zugeordneten Bedeutungen sind hier: Spannung, straff, etwas Abschließendes, Durchbrechendes, Bestimmtes, Ernstes, bis hierhin und nicht weiter, nun ist es genug.

[b.] Der Rhythmus: »Erstaunlich, wie leichtfüßig im Refrain dieser Appell zum Aufpassen und Mitkämpfen daherkommt! Das macht die lockere Rhythmik. Man vergleiche einmal andere solche Appelle zum Aufwachen und Mitmachen [z. B. Komm, komm, lockt der Schritt]... Wie elegant und hüpfend ist dagegen der Gestus in Bukis Refrain. Das ist gewiß nicht die Melodik und Gemeinschaftshaltung der älteren Kaiserstühler, die mitsangen, aber es ist auch nicht der musikalische Ausdruck der Gruppengefühle der jungen Städter, die mitkämpften. Es ist eine völlig neue musikalische Qualität ohne Erdenschwere oder Aufbruchsfanfaren«[50].
Wie Hans Mersmann versuchen auch hier die Autoren (Walter Moßmann und Peter Schleuning) den objektiv elementar-rationalen Bedeutungszuordnungen (z. B. »wie leichtfüßig«, »wie elegant und hüpfend«) den subjektiv in den Augen der Gebildeten scheinbar (aber wirklich auch nur: scheinbar) besser legitimierten Hintergrund ästhetischer Rationalität zu unterlegen (»...Das macht die lockere Rhythmik«, und »Es ist eine völlig neue musikalische Qualität«[51]). Objektiv elementar-rationales Handeln subjektiv ästhetisch-rational zu legitimieren ist im Prinzip jedoch ein uraltes Motiv, vielleicht so alt wie die ästhetische Rationalität überhaupt. Zwar ist der Glaube, daß jene religiös oder politisch oder sozialethisch motivierten Empfindungen, die bestimmte Lieder zur Folge haben können, im Rahmen ästhetischer Rationalität begründet seien, subjektiv immer allen Beteiligten, musikalisch Gebildeten wie musikalisch Ungebildeten, gemeinsam[52]. Aber der Versuch, diesen Glauben ästhetisch-rational zu »bewei-

49 A. a. O., S. 101.

50 A. a. O., S. 101 f. Der Refrainbeginn allerdings – und natürlich nicht nur der Beginn – entspringt, wie die Autoren bemerken, »einem volkstümlichen Element. Sein Gestus – dreimal wippen und dann abspringen oder dreimal ausholen und dann hochschmeißen! – entspringt den Stimmungs- oder Faschingsliedern, z. B. ›Und – dann – geht's –: hoppsasa...‹ oder ›Ja – da – geht's –: Humba, Humba, Humba täterä!‹ Der Wyhler Platz wurde im Februar 1975 besetzt. Da war gerade die Fasnet in den Kaiserstuhl-Dörfern vorbei...« (a. a. O., S. 103).

51 Im Prinzip möchten die Autoren damit den Gedanken in der Realität als gültig nachweisen, daß »auch in Melodien der Unterschied von Bürgertum und Proletariat deutlich werden könnte« (a. a. O., S. 239). »Und dieser Gedanke stößt ja heute noch auf verbreitetes Unverständnis, ja auf Widerwillen und Widerstand, so als wolle man die Musik als letzten Zufluchtsort der Bewußtlosigkeit hartnäckig verteidigen und dort Manifestationen von Klasseninteressen oder Klassenkämpfen nicht gelten lassen« (ebd.).

52 Dies ist triviale Alltagserfahrung: Der Unbefangene, wissenschaftlich nicht Geschulte, ist regelmäßig der Überzeugung, daß die bei Liedern und Musik verspürte Wirkung, das lebhafte, meist sehr komplexe Gefühl der Werthaftigkeit oder Aversion, das man dabei empfindet, unmittelbar aus der Musik selbst hervorgeht als deren direkte Folge (ganz also im Sinne des Reiz-Reaktions-Denkens). Die Lieder selbst sind »schön«, »gut«, »wertvoll«, wenn man sie mag. Und das scheint logisch auf den ersten Blick; man verspürt eine gewisse Wirkung und erklärt sich diese Beobachtung, indem man das Nächstliegende annimmt: Das Lied verursacht die Wirkung.
Wilhelm Schepping hat diese Erfahrungstatsache an einem eindrucksvollen historischen Beispiel gezeigt (an einem Konflikt zwischen Kirchenleitung und Gemeinde): Alle Beteiligten »glauben an einen unmittelbaren Transfer zwischen Liedgesang [in seiner *ästhetischen* Rationalität – das geht bis in Einzelheiten: Tempo, Agogik, Verschleifungen usw. –] und Gesinnung [hier: religiöses Wertdenken] und setzen... daher alle verfügbaren Mittel ein, um [hinsichtlich der Lieder] ihre spezifischen Zielvorstellungen zu realisieren« (Die »Purifizierung« des geistlichen Liedes im 19. Jahrhundert aus der Sicht der Musikalischen Volkskunde, Teil II, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 20, 1975, S. 33 f.).

sen«, ist naturgemäß ein Privileg ästhetisch (musikalisch) Gebildeter. Erst durch eine scharfe begriffliche Trennung elementar-rationaler und ästhetisch-rationaler Vernunft wird es möglich, die spezifischen Sinnorientierungen, die solches musikalisches Handeln (Denken, Fühlen) in verschiedenem Ausmaß bestimmen, gedanklich voneinander zu trennen und sie sowohl in ihren je eigenen »letzten« Zielen zu erkennen als auch und vor allem: in ihrer je eigenen Würde[53].

In manchem mögen die in beiden Fällen zweifellos aufrichtig gemeinten Versuche von Mersmann, von Walter Moßmann und Peter Schleuning an die ästhetisch-rationalen Erklärungsversuche Gräters erinnern. Und was den Gelehrten auf der Schwelle zum 19. Jahrhundert von diesen neueren Autoren unterscheidet, ist in der Tat auch scheinbar nur eine Nuance: Gräter hält in seiner methodisch im Prinzip ganz ähnlich angelegten Erläuterung sehr bald inne, gleich nach ein paar Sätzen, so aber, als verspüre er das Unangemessene seines Tuns im selben Augenblick. Und was er sodann andeutet, ist eben das, was bei den hier vorgetragenen neueren Beispielen gänzlich fehlt: die für uns heute entscheidend wichtige Einsicht in die prinzipielle Unvereinbarkeit der spezifisch musikalischen Rationalität und jener anderen Art der Sinnorientierung, die er in seiner eigenen Erfahrung als Realität und von daher als Problem zwar sehr wohl zu erkennen, aufgrund der damals fehlenden begrifflichen Denkmittel nicht aber intersubjektiv mitzuteilen vermochte. Es ist diese Diskrepanz, die Gräter – ganz im Gegensatz zu den hier zitierten drei Autoren – gesehen und empfunden hat und die ihn angesichts der Erkenntnismöglichkeiten seiner Zeit dann (ähnlich übrigens wie auch John Meier) schließlich zu jener *Resignation* geführt hat, deren einfache und unprätentiöse Ehrlichkeit wir heute bewundern.

53 In der Wirklichkeit sind die elementar-rationale und die ästhetisch-rationale Art des musikalischen Handelns »Werte«, deren grundsätzliche *Unvergleichbarkeit* als erster wohl Heinrich Besseler klar erkannt hat, aber auch bei Adorno deutlich wird (wenn auch hier nur gleichsam »naiv«, im eifernden Kampf für den einen, als »wahr« erkannten Wert). Es wäre verhängnisvoll für die erfahrungswissenschaftliche Erkenntnis der Wirklichkeit, wollten wir nach dem Muster älterer Philosophie das, was für unser Handeln ganz unvermeidlich ist, auch dem Erkenntnisvorgang zugrundelegen: eine Rangordnung dieser beiden Werte.
»Es handelt sich nämlich zwischen den Werten letztlich überall und immer wieder nicht nur um Alternativen, sondern um unüberbrückbar tödlichen Kampf, so wie zwischen ›Gott‹ und ›Teufel‹. Zwischen diesen gibt es keine Relativierungen und Kompromisse. Wohlgemerkt: dem *Sinn* nach nicht. Denn es gibt sie, wie jedermann im Leben erfährt, der Tatsache und folglich dem äußeren Schein nach, und zwar auf Schritt und Tritt. In fast jeder einzelnen wichtigen Stellungnahme realer Menschen kreuzen und verschlingen sich ja die Wertsphären. Das Verflachende des ›Alltags‹ in diesem eigentlichsten Sinn des Wortes besteht ja gerade darin, daß der in ihm dahinlebende Mensch sich dieser teils psychologisch, teils pragmatisch bedingten Vermengung todfeindlicher Werte nicht bewußt wird und vor allem: auch gar nicht bewußt werden *will*, daß er sich vielmehr der Wahl zwischen ›Gott‹ und ›Teufel‹ und der eigenen letzten Entscheidung darüber: welcher der kollidierenden Werte von dem einen und welcher von dem andern regiert werde, entzieht. Die aller menschlichen Bequemlichkeit unwillkommene, aber unvermeidliche Frucht vom Baum der Erkenntnis ist gar keine andere als eben die: um jene Gegensätze wissen und also sehen zu müssen, daß jede einzelne wichtige Handlung und daß vollends das Lebens als Ganzes, wenn es nicht wie ein Naturereignis dahingleiten, sondern bewußt geführt werden soll, eine Kette letzter Entscheidungen bedeutet, durch welche die Seele, wie bei Platon, ihr eigenes Schicksal: – den Sinn ihres Tuns und Seins heißt das – *wählt*« (Max Weber, Der Sinn der »Wertfreiheit« der Sozialwissenschaften, in: ders., Soziologie, Universalgeschichtliche Analysen, Politik, Stuttgart 1973, S. 272).

II. Funktion als Motiv?

Der Gruppenliedbegriff enthält an sich noch nicht schon ein theoretisches Programm, welches dem vergleichbar wäre, das Schwietering mit dem Gemeinschaftsliedbegriff entworfen hatte, sondern er nimmt im Hinblick auf das Problem nur erst einmal jenen Ausgangspunkt wieder ein, von wo aus man zu den sozialen Motiven und Konsequenzen des Singens vorgedrungen war. Soweit wir ihn bis hierhin erläutert haben, ist er darauf beschränkt, dem essentialistischen Anspruch der Gemeinschaftsidee (ebenso natürlich wie den verschiedenen Ideen von Volk oder Grundschicht) sich programmatisch zu verweigern, ihn abgetrennt und weiter nicht beachtet in der Vergangenheit gleichsam stehenzulassen, aber dennoch – und dies ebenfalls ganz programmatisch – die für das Problem zweifellos konstitutive Gruppenperspektive zu übernehmen und so potentiell auch für nominalistisches Denken und Forschen einen neuen und zeitgemäßen Zugang in Richtung auf die gleiche Sache zu eröffnen. Und folgerichtig wird dann innerhalb des neu gesteckten Rahmens sogleich auch wieder die Frage virulent, die Schwietering beschäftigt und auf seine Art gelöst hatte, die Frage der gruppenspezifischen Sinnbezüge.

Der Gruppenliedbegriff postuliert, wie oben angedeutet, die systematische Bezogenheit von Lied und Gruppe. Und mit den Begriffen »Gruppenaufgaben« oder »Gruppenbedürfnis« sind in der Problembestimmung Ernst Klusens bereits erste Konturen nicht-ästhetischer Motive sichtbar geworden. Aber erst der Funktionsbegriff gibt diesen Konturen gedankliche Substanz und stellt den Gruppenliedbegriff in einen universalen theoretischen Zusammenhang: in den Zusammenhang der allgemeinen Theorie sozialen Handelns.

In der Musikalischen Volkskunde wird der Funktionsbegriff seit langem verwendet als Terminus etwa für das theoretische Denken bei Schwietering und seinen Schülern. Dort allerdings ist er kaum in einer systematischen oder auch nur einigermaßen sichtbaren Weise auf den Funktionalismus im engeren Sinne bezogen, und seine Verwendung geht dort, wie in den älteren Arbeiten regelmäßig, über einen lockeren, theoretisch völlig unverbindlichen Wortgebrauch (als Synonym etwa für Sinn und Bedeutung) nirgends hinaus[54]. Ernst Klusens neuere theoretische Arbeiten weichen insofern von diesen frühen Zeugnissen funktionalen Denkens in einigen wesentlichen Punkten ab, als sie enger und unmittelbarer auf die entwickelte Wissenschaftstradition des Funktionalismus bezogen sind[55]. Durch diesen systematischen Bezug aber haben die Arbeiten Ernst Klusens auch jenes Problem der strukturell-funktionalen Analyse mit in sich aufgenommen, welches durch die neuere Entwicklung des theoretischen Denkens in Richtung auf eine allgemeine Theorie des sozialen Handelns sich offenkundig als ein methodisch unlösbares zu erweisen beginnt und dessen beeinträchtigende Wirkung die Verwendbarkeit des Funktionsbegriffs wohl auch in der Musikalischen Volkskunde in entscheidender Weise einschränken wird.

Dieses Problem resultiert aus einem theoretischen Zusammenhang, der im Begriff der sogenannten »funktionalen Notwendigkeiten« (oder »funktionalen Erfordernisse«) aufgeht. Aus der Sicht der funktionalen Theorie haben Gruppenaktivitäten wie Singen oder Musizieren Konsequenzen (Funktionen), die in einer bestimmten Weise auf den Fortbestand der Gruppe,

54 Ebensowenig bei Hans Mersmann: »Der Begriff der Funktion, wie er hier aufgefaßt wird, widersetzt sich jeder festen Begrenzung« (Volkslied und Gegenwart, Potsdam 1937, S. 87), denn er hat, nach Mersmann, eine allumfassende Bedeutung: »Es gibt für seine Erkenntnis schlechthin keine Grenze. Was sich durch ihn offenbart, ist das Wesen des Volksliedes überhaupt« (a. a. O., S. 89).

55 Ernst Klusen verweist hier speziell auf Alphons Silbermann, Wovon lebt die Musik, Regensburg 1957 und Robert K. Merton, Social Theory and Social Structure, Glencoe ^{2}1957.

auf ihre Lebens-, Integrations- oder Leistungsfähigkeit, einzuwirken vermögen. Genauer: Sie tragen zum *Gedeihen* des Ganzen bei, tun dies also in einer gesunden, lebenswichtigen und damit in gewisser Hinsicht *notwendigen* Weise. »Dem Gruppenlied eine Funktion zusprechen, heißt also, ihm eine Aufgabe zuweisen, die zwar nur eine Teilaufgabe darstellt – wie etwa die Galle im Organismus – deren Erfüllung aber zum gesunden *Gedeihen* des Ganzen *notwendig* ist«[56]. Diese Betrachtungsweise schließt ein, daß der Forscher vorab zu der Frage Stellung nimmt, was für die Gruppe – vom Standpunkt der Erhaltenswichtigkeit (in einem sehr grundsätzlichen Sinne also) – unentbehrlich ist, daß er angibt, worin die für die Gruppe förderlichen und daher in gewisser Weise *notwendigen* Aufgaben des Singens tatsächlich bestehen, mit anderen Worten, daß er konkret die Frage beantwortet: Was sind die (vom Singen zu erfüllenden) »funktionalen Notwendigkeiten«?[57]

Darin aber zeigt sich bereits der neuralgische Punkt der funktionalen Analyse. »Eingebettet in jede funktionale Analyse ist eine stillschweigende oder ausformulierte Vorstellung von den funktionalen Erfordernissen des unter Beobachtung stehenden Systems«[58]. Dies ist der funktionalen Betrachtungsweise unvermeidlich inhärent[59]. Will sie die Folgen (Funktionen) des Singens für die Gruppe, und zwar im Hinblick auf das Gedeihen des Ganzen, angeben, so muß sie von einer vorgängigen Vorstellung über die funktionalen Notwendigkeiten oder Erfordernisse dieses Ganzen ausgehen, von einer Vorstellung also, was der Gruppe vom Standpunkt der Erhaltung, des Fortbestands ihrer Existenz oder zumindest ihrer kulturellen Eigenart, dienlich (funktional) ist und was nicht[60].

56 Das Gruppenlied als Gegenstand, a. a. O., S. 25, Hervorh. v. mir.

57 Gustav Hagemann – vielleicht als einziger unter den Schülern Schwieterings – verwendet den Gedanken der funktionalen *Erfordernisse* und *Notwendigkeiten* in begrifflich exakter Weise: Zu den Lebensäußerungen der singenden Gruppe, »die sie als Gemeinschaft charakterisieren, gehört in erster Linie das Lied, das die für eine enge Gemeinschaft von Zeit zu Zeit *erforderliche* lebhaft empfundene Gefühlseinheit herstellt – ein für sie *lebensnotwendiger* Festigungs*prozeß*!« (Bäuerliche Gemeinschaftsstruktur in Nordravensburg, Münster 1931, S. 145, Hervorh. v. mir).

58 Robert K. Merton, Social Theory and Social Structure, Glencoe ^{8}1963, S. 52; dieser Abschnitt deutsch in: Heinz Hartmann (Hg.), Moderne amerikanische Soziologie. Neuere Beiträge zur soziologischen Theorie, Stuttgart ^{2}1973, S. 196.

59 Auch Talcott Parsons definiert den Funktionsbegriff in dieser Weise: »Seine wesentliche Aufgabe ist es, Kriterien für das *Gewicht* dynamischer Faktoren und Prozesse innerhalb des Systems zu liefern. Sie sind wichtig, insofern sie funktionale Bedeutung für das System haben... Funktionale Bedeutung in diesem Zusammenhang ist in sich teleologisch. Ein Prozeß oder Satz von Bedingungen ›trägt bei‹ zur Erhaltung (oder Entwicklung) des Systems oder ist ›dysfunktional‹, indem er der Integration oder Effektivität des Systems entgegenwirkt« (The present Position and Prospects of Systematic Theory in Sociology, in: G. Gurvitch, W. E. Moore (Hg.), Twentieth Century Sociology, New York 1945, S. 48, Hervorh. v. mir).
Ralf Dahrendorf hierzu: Der Begriff der Funktion »bezieht per definitionem, wo immer er auf bestimmte soziale Phänomene angewandt wird, diese Phänomene in der Weise auf eine bestehende Ordnung, daß sie entweder als Beiträge zum Funktionieren dieser Ordnung bestimmt oder als pathologische Abweichungen abgetan, d. h. residual gelassen werden« (Pfade aus Utopia, München ^{3}1974, S. 239).
Ebenso Hermann Bausinger: »... die funktionale Betrachtung ist abhängig von Wertprämissen, vom vorher gesetzten Bezugsrahmen« (Volkskunde, Darmstadt o. J., S. 212f.).

60 Robert K. Merton hat in seinem Hauptwerk verschiedene begriffliche Differenzierungen vorgenommen, deren wichtigste auf die Überwindung der älteren Vorstellung zielt, wonach die objektiven Konsequenzen (Funktionen) des beobachtbaren Handelns immer ein positiver Beitrag zum Ganzen des Gruppenlebens, also ein notwendiges Erfordernis seien. Ferner geht er weniger von der Definition eines bestimmten Systemzustandes als von einem bestimmten Handlungselement aus (um von da aus die verschiedenen Konsequenzen für die soziale Umgebung zu untersuchen) und bezieht die Kategorie des subjektiv gemeinten Sinns mit ein.
»In jedem Falle kann ein gegebenes Objekt [ein wissenschaftliches Objekt, hier: musikalisches Handeln] sowohl funktionale wie disfunktionale Folgen haben, womit sich das schwierige und wichtige Problem stellt, Regeln für die Feststellung der Saldos zusammen auftretender Folgen [Konsequenzen, Funktionen] zu entwickeln. (Dies ist natürlich von besonderer Bedeutung für die Verwendung der funktionalen Analyse als Anleitung bei der Entwicklung und Durchführung von [etwa musikpädagogischen oder kulturpolitischen] Aktionsprogrammen.)« (a. a. O., S. 195).

Auf dieses Problem der funktionalen Notwendigkeiten oder Erfordernisse beziehen sich die beiden begriffssystematischen Konzepte, die Ernst Klusen 1967 und 1974 vorgelegt hat. 1967 gibt Ernst Klusen als funktionale Erfordernisse zunächst den noch sehr weit konzipierten Begriff der Gruppenaufgaben an (auch Gruppenintentionen oder Gruppenbedürfnisse) und 1974 dann – in einer mehr kulturanthropologischen Erweiterung und Präzisierung dieses Entwurfs – eine inhaltlich genauere Ordnung der Bedürfnisse des Menschen in einer gewissen Rangfolge (Primärfunktion des Singens: Kult, Arbeitshilfe, Information, Ergötzung, Entlastung; Sekundärfunktion des Singens: Anschauung[61]). Im Rahmen dieser funktionalen Erfordernisse oder funktionalen Notwendigkeiten werden als die objektiven Folgen (Funktionen) des musikalischen Handelns (1967) beim Konzept der Gruppenaufgaben deren Bewältigung und (1974) beim Konzept des Bedürfnisses dessen Befriedigung gedacht.

Mit dem Entwurf dieser Typen funktionaler Notwendigkeiten stellt sich Ernst Klusen in der Tat einem der ältesten und zugleich schwierigsten Probleme der funktionalen Theorie. Mit den Annahmen über die funktionalen Notwendigkeiten der Gruppe wird ein Schritt auf dem Wege zu einer Theorie gewagt, der in dieser oder ähnlicher Form gar nicht zu umgehen ist. Allgemein ausgedrückt sind diese Annahmen der Versuch, das musikalische Handeln (Gruppenlied) durch einen motivationalen Begriff (Funktion) vor dem Hintergrund einiger anthropologischer Grundannahmen (der funktionalen Notwendigkeiten oder Erfordernisse) in einen theoretischen (d. h. hier: funktionalen) Zusammenhang zu stellen. Und ganz sicher ist, daß kein wissenschaftliches Denk- und Beobachtungssystem ohne solche oder ähnliche Annahmen über jenen theoretisch entscheidenden Zusammenhang der Begriffe, der von der alltäglichen (unsystematischen) Beobachtung erst hinüberführen soll zu einer theoriegeleiteten (systematischen) Untersuchung der Wirklichkeit, je wird auskommen können. Auch wenn wir vor den ganz offensichtlichen Unsicherheiten, die so weitreichende Annahmen, wie die der funktionalen Erfordernisse oder die der Bedürfnisse des Menschen, in sich einschließen, leicht ein wenig zurückschrecken, so ist doch unzweifelhaft, daß eine innovative begriffliche Abstraktion im Vorgriff auf künftige Forschung ohne Wagnis, ohne ein gewisses Maß an Risiko, niemals zu erdenken und in die Welt zu setzen sein wird. In ähnlicher Weise hat John Meier den Begriff der Herreneinstellung »gewagt«[62], in ähnlicher Weise hat Schwietering die sozialen Konsequenzen des Singens überdacht und beobachtet, und ganz ebenso sind alle wissenschaftlichen Leistungen im begrifflichen Vorfeld der nachfolgenden Empirie erbracht worden.

Was den Schritt Ernst Klusens in Richtung auf eine musikalische Funktionstheorie jedoch begleitet, ist die Unvollkommenheit des Funktionalismus als Methode, das Problem jener mit dem engen Systembezug der funktionalen Analyse logisch verknüpften Bedingung, die oben als das Problem der funktionalen Notwendigkeiten oder Erfordernisse angedeutet wurde. Durch diesen Schritt Ernst Klusens in Richtung auf eine Funktionstheorie hat die Musikalische Volkskunde ein Problem in sich aufgenommen, das sie als Wissenschaft nicht allein betrifft, sondern in einen universalen, international diskutierten Zusammenhang stellt. Mehr und mehr ist hier durch die Entwicklung der allgemeinen Theorie sozialen Handelns die Schwäche der

61 Zwischen Symphonie und Hit: Folklore? Anregungen zu einer notwendigen Diskussion, in: Ernst Klusen (Hg.), Soziale Implikation – ein Aspekt der Volksmusikforschung. Protokoll der Arbeitstagung, veranstaltet von der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. vom 29. Sept. bis 2. Okt. 1974 in Neuss, Institut für Musikalische Volkskunde Neuss 1974, S. 26–40; Ferner in: Heinz Antholz, Willi Gundlach (Hg.), Musikpädagogik heute, Perspektiven – Probleme – Positionen, Düsseldorf 1975, S. 79 bis 91, wonach hier zitiert wird.

62 Vgl. das Motto, das John Meier den Volksliedstudien vorausschickte, oben S. 29, Anm. 40.

funktionalen Methode in diesem Problem erkannt worden. Wie selbst für Robert K. Merton völlig unbestritten ist, »bleibt dies einer der undurchsichtigsten und empirisch umstrittensten Begriffe der funktionalen Theorie. In seiner gegenwärtigen Verwendung durch Soziologen tendiert der Begriff des funktionalen Erfordernisses [oder der funktionalen Notwendigkeit] dazu, tautologisch oder *ex post facto* zu sein; er tendiert dazu, auf die Bedingung des ›Überlebens‹ eines bestimmten Systems begrenzt zu werden; er tendiert dazu, wie in den Arbeiten Malinowskis, biologische ebenso wie soziale ›Bedürfnisse‹ einzuschließen. Daraus ergibt sich das schwierige Problem, *Typen* funktionaler Erfordernisse aufzustellen (universelle im Gegensatz zu spezifischen)«[63].

Und weil dies in gewisser Weise das Problem ist (zumindest, was die Typen universeller Erfordernisse betrifft), dem sich Ernst Klusen mit dem Konzept der Bedürfnisse des Menschen (und ihrer Rangordnung) gestellt hat, so wird dieser Entwurf sogleich auch affiziert von der angedeuteten Schwäche des Funktionalismus als begrifflich-theoretisches System. Prinzipiell zu entgehen wäre ihr nur, wenn die Grundannahmen der funktionalen Betrachtungsweise, die funktionalen Erfordernisse, nicht als Axiome, nicht als jenseits des Bereichs empirischer Überprüfung liegende unstrittige Grundsätze, sondern (was bei einigen Pionieren der funktionalen Methode wie Durkheim und Radcliffe-Brown auch unstrittig war) als empirische Tatsachenfrage formuliert würden, die als solche erst zu prüfen wären. Das aber würde in der Tat bedeuten: Es »müßten Verfahrensweisen entworfen werden, mit denen die Gültigkeit der Annahme dieser [funktionalen] Erfordernisse nachgewiesen werden könnte«[64].

Gewiß wird das schwierig sein bei Sätzen von solcher Dimension und Tragweite wie denjenigen, welche die Bedürfnisse des Menschen in ihrer Rangfolge angeben, und in manchen ihrer Teile ausgeschlossen. Sofern sie aber – vielleicht ein wenig gegen ihre theoretische Absicht – als eine Typologie jener situativen Modalitäten und Anregungsbedingungen gedeutet werden, die dem Singen zugrunde liegen können, so erscheinen sie als der wichtige und allfällige Versuch, der Forschung vor dem Hintergrund alter essentialistischer Selektionsmethoden die Mannigfaltigkeit möglicher Singsituationen ins Gedächtnis zu rufen und der Beobachtung wieder zugänglich zu machen.

Der Funktionsbegriff hat eine bedeutende Geschichte gehabt seit seinen Anfängen. Vor allem als heuristisches Mittel hat er die Forschung in den verschiedensten Wissenschaftsbereichen nachhaltig angeregt und zu einer Reihe grundlegender Einsichten in bestimmte Bedingungen des sozialen Handelns geführt. Die Abwendung von diesem Begriff heute aber ist unverkennbar. Seit den sechziger Jahren hat Talcott Parsons, der vielleicht prominenteste Vertreter des Funktionalismus, auf diesen Theorieansatz zurückgeblickt wie auf ein Stück Wissenschaftsgeschichte. Komplementär jedoch zu dieser Entwicklung ist die wachsende Bedeutung des begrifflich-theoretischen Denkens von Max Weber zu beobachten. Und es scheint, daß – nachdem sich die theoretischen Möglichkeiten des Funktionalismus erschöpft haben – »man nun endlich zu den Problemen zurückkehren kann, die im Mittelpunkt von *Webers* Interesse standen«[65].

Für Max Weber war die funktionale Analyse immer nur eine Frage im Vorfeld der Wissenschaft, eine Vorarbeit also, die zwar unter bestimmten Bedingungen Aufschluß geben kann über die

63 Funktionale Analyse, in: Heinz Hartmann (Hg.), a. a. O., S. 196.

64 Ebd.

65 Talcott Parsons, Die jüngsten Entwicklungen in der strukturell-funktionalen Theorie, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 16, 1964, S. 47.

»Wichtigkeit« eines Untersuchungsobjekts im Rahmen eines sozialen oder kulturellen Gesamtzusammenhangs, eine Vorfrage aber, die als solche nicht eigentlich zum Wissenschaftsprozeß im engeren Sinne gehört[66]. Von der durch den engen Systembezug bedingten Schwäche des funktionalen Ansatzes war seine Methode daher nie affiziert. »Er dachte allerdings in ganz ähnlichen Begriffen, nur ohne die enge Bezugnahme auf den Begriff des sozialen Systems [ohne also den oben angedeuteten neuralgischen Punkt der strukturell-funktionalen Methode]. Dagegen hat sein Werk durch die anfänglich stärkere Betonung des motivierten Handelns und der verwandten Prozeßkomponente eine wichtige Brücke zu einer mehr am Prozeß orientierten Soziologie geschlagen«[67].

Auch die Grundzüge einer Theorie des musikalischen Handelns, wie sie sich seit dem 18. Jahrhundert allmählich herausgebildet haben, sind an Gesichtspunkten orientiert, die mit dem Denken Max Webers in einer direkten Verbindung stehen. Ihre grundlegenden Elemente sind einerseits die geltenden Ordnungen, die musikalisches Handeln sinnhaft orientieren können (und die ihrem Sinn nach teils sozial, teils ästhetisch rationalisiert sind), sowie andererseits die unmittelbaren (»naturwüchsigen«) Interessen der Beteiligten, vor allem das Motiv des Interesse*nausgleichs*[68]. Für die Entwicklung einer allgemeinen Theorie des sozialen Handelns skizziert Talcott Parsons ganz ähnliche Theorieelemente, um sodann vor allem auf den theoretisch fundamentalen Zusammenhang zwischen den Kategorien Bedeutung und Motivation zu verweisen: »Die Beziehung zwischen diesen in der Analyse von Prozessen theoretisch wesentlichen Elementen muß durch eine spezifisch soziologische [oder genauer: eine spezifisch sozialpsychologische] Verknüpfung der kulturellen Kategorie der ›*Bedeutung*‹ mit der psychologischen Kategorie der *Motivation* hergestellt werden«[69]. Gerade diese oder dem Sinn nach entsprechende Begriffe aber sind es, die das handlungstheoretische Denken der Musikalischen Volkskunde seit geraumer Zeit leiten. »In gewissem Sinne«, so fährt Parsons fort, »ist die systematische Beschäftigung mit dieser Art Analyse motivierten Handelns nicht mehr eine Angelegenheit der ›strukturell-funktionalen‹ Theorie in ihrer elementaren Bedeutung. Vielmehr eröffnet sich eine neue Dimension, in der meiner Ansicht nach die entsprechenden Begriffe nicht Struktur und Funktion, sondern Struktur und Prozeß heißen«[70].

Hier zeigt sich, daß es vielleicht kein unaufhebbarer Mangel war, daß die Analyse elementarrationalen Handelns in der Musikalischen Volkskunde bisher nicht allzu tief in die allgemeine Theorie des sozialen Handelns eingedrungen war, sondern stärker nur an der direkten Beobachtung orientiert blieb. Vieles kann jetzt – nach der Entwicklung, die der Funktionsbegriff genommen hat – kontinuierlich aufgegriffen werden, was andernorts gewiß schon tiefer liegt, Gedanken vor allem, die in unserem Zusammenhang in den Begriffen Bedeutung und Motiv aufgehen. Und damit ist sicher auch der Rahmen angedeutet, in dem der Funktionsbegriff vielleicht endgültig ausgespart bleiben wird. »Ob man diesen theoretischen Rahmen noch als strukturell-funktionale Analyse bezeichnen will oder nicht, scheint mir«, so Talcott

66 Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen ^{5}1976, S. 7–9.
Die Soziologie im Sinne Max Webers kann von der funktionalen Betrachtungsweise der »Teile« eines »Ganzen« unter Umständen lernen, was an dem sozialen Handeln für die Erklärung eines Zusammenhangs *wichtig* ist im Sinne kultureller Bedeutsamkeit. »Aber an diesem Punkt *beginnt* erst die Arbeit der Soziologie (im hier verstandenen Wortsinn)« (a. a. O., S. 7). »Alle funktionale (vom ›Ganzen‹ ausgehende) Begriffsbildung leistet nur *Vor*arbeit« (a. a. O., S. 9).

67 Die jüngsten Entwicklungen in der strukturell-funktionalen Theorie, a. a. O., S. 34.

68 Auf die Motive des musikalischen Handelns wird noch genauer einzugehen sein; vgl. unten S. 163 ff.

69 A. a. O., S. 34, Hervorh. v. mir.

70 Ebd.

Parsons, »eine Frage des persönlichen Geschmacks zu sein. Daß es sich hier um das Ergebnis einer normalen wissenschaftlichen Entwicklung handelt, in deren Hintergrund die strukturell-funktionale Analyse eine wichtige Rolle gespielt hat, scheint jedoch außer Frage zu stehen«[71].

71 A. a. O., S. 48.

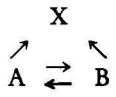
C. *Musikalische Interaktion*

I. Der Prozeß des Handelns

1. Interaktion als Wahrnehmungsbegriff

Die Tatsache, daß die Schwäche des Funktionsbegriffs nun immer deutlicher zu Tage tritt, hat zur Folge, daß die sozialen Zusammenhänge des musikalischen Handelns erneut zum begrifflichen Problem werden. In dieser Situation hat Ernst Klusen einen für die Musikalische Volkskunde neuen Handlungsbegriff vorgeschlagen, der von der Problematik des engen systematischen Bezugs auf die Gruppe (jener Problematik also, an welcher der Funktionsbegriff krankt) gänzlich frei ist: den Begriff der musikalischen Interaktion.
In seiner allgemeinsten, empirisch auf Wahrnehmung bezogenen Grundbedeutung bezeichnet der Begriff den Sachverhalt, daß bei musikalischem Handeln zwischen zwei oder mehr Individuen ein doppelseitiges Geschehen stattfindet. Modellhaft auf den einfachsten Fall zweier Individuen A und B bezogen, bedeutet das (nach Lersch): »Jedes [der Individuen] erfährt *Einwirkungen vom anderen* oder von den anderen, und zugleich gehen von ihm selbst *Wirkungen auf den anderen* oder die anderen aus. Mit dem Begriff der Interaktion bezeichnen wir also das Insgesamt dessen, was zwischen zwei oder mehr Menschen in Aktion und Reaktion geschieht. Interaktion [um ein einfaches Beispiel zu wählen] ist jedes Gespräch, jeder Dialog, in dem das *Stichwort* des A die *Antwort* des B auslöst, die wiederum zum Stichwort für eine Antwort des A wird und so fort«[72].

In dieser minimalen semantischen Bestimmung erfaßt der Begriff vom interpersonalen Zusammenhang des musikalischen Geschehens zunächst nur die pure Handlungskomponente. »Musikalisch« aber ist Interaktion in unserem Zusammenhang durch ihre – begrifflich zunächst noch nicht näher bestimmte – *Bezogenheit* auf Musik (X).



Singen in diesem Zusammenhang bedeutet also, ein Lied singen, das auch ein *anderer* singt. Ein Musikstück spielen heißt, ein auch von *anderen* – in Gegenwart, Vergangenheit oder Zukunft – gespieltes (komponiertes) Musikstück spielen. Sich an einer bestimmten Musik orientieren heißt – allgemein ausgedrückt –, sich zugleich an der Orientierung *anderer* orientieren

72 Philipp Lersch, Der Mensch als soziales Wesen, München ^{2}1965, S. 53.

(Koorientierung) und dadurch *sozial* (das heißt hier immer nur: auf den *anderen* bezogen) handeln.

Aber nicht nur das Singen, Spielen oder Komponieren hat Wirkungen auf den anderen oder die anderen, sondern ebenso das Zuhören und Applaudieren. »Auch im Parkett sitzen Akteure – und was für welche!« (Tucholsky[73]). Selbst vom Kaufen (Noten, Schallplatten, Bücher) oder Ausleihen, vom Reden, von Aufmerksamkeit, ja selbst von bloßer Anwesenheit gehen – sofern diese Tatsachen wahrgenommen werden – Eindrücke, Folgen, »Konsequenzen« aus, die in oft beherrschender Weise das musikalische Handeln des *anderen* bestimmen.

Wirkungen auf den anderen oder die anderen gehen ferner nicht nur von einem Handeln aus, das zur Musik des oder der *anderen* positiv eingestellt ist, sondern ebenso, und oft in noch stärkerem Maße, von einem Handeln, das Vorbehalte, Ablehnung oder Verachtung ausdrückt: vom Nicht-Mitsingen, vom zurückhaltend oder herablassend Applaudieren, ferner vom Nicht-Kaufen, Aufhören, Weggehen, Geringschätzen, von allen Formen des Übergehens (aus Versehen oder mit Bedacht), auch und vor allem aber: vom Vergessen.

Die eigenartig starke »Einwirkung«, die von leeren Sälen oder Stuhlreihen auf die Musiker ausgehen, ist oft bemerkt und beschrieben worden (seit dem 18. Jahrhundert[74]). Und ebenso die eigentümlich schroffe Wirkung des Nicht-Applaudierens, des Nicht-Mitsingens, des Schweigens in singenden Gruppen[75]. Aber hier ist der Interaktionscharakter des »musikalischen« Unterlassens (d. h. des »auf Musik bezogenen« Unterlassens) nur besonders deutlich[76]. Auch die in Konzerten heute konventionell garantierte (und also: in gewissem Sinne »zwingende«) Regelung des Beifalls zerstört nicht dessen interaktionalen Charakter. »Es ist durchaus nicht alle Tage gleich. Manchmal ›sitzen die Herrschaften auf ihren Händen‹ – sie klatschen nicht, ums Verrecken nicht – niemand weiß warum« (Tucholsky[77]).

Der Begriff der musikalischen Interaktion hebt, mit anderen Worten, zweierlei hervor: Einerseits wird das musikalische Handeln des *anderen* von mir in einer bestimmten Weise erwidert, sei es durch mein Mitsingen oder Mitspielen (performance activities), Zuhören oder Applaudieren usw. (non performance activities), sei es dadurch, daß ich all dies nicht tue. Andererseits gehen durch mein Handeln – selbst schon durch bloßes Anwesend-Sein oder Zuhören –, sofern es wahrgenommen wird, Wirkungen auf den oder die *anderen* aus. Auf diese Doppelseitigkeit des auf Musik bezogenen Handelns soll der Begriff hinweisen. Er bezeichnet die Gesamtheit dessen, was zwischen mir und dem anderen an Handlungen – einerlei ob äußeres oder innerliches Tun, Dulden oder Unterlassen – in *actio* und *reactio* geschieht.

Mit dem Begriff der musikalischen Interaktion ist also weder gefordert, daß das Handeln der Beteiligten auf beiden Seiten gleich oder ähnlich sei – zumeist ist es in der Tat nur komplementär –,

73 »Da sitzen sie und stecken die Nasen in die Luft, wittern, schlürfen ein, lauern, wollen packen, mit den Zähnen zerreißen, das fremde Leben in sich einsaugen...« (Tucholsky, Werke, Bd. 8, a. a. O., S. 84 ff.). Und in einer Konzert-Kritik 1979: »Im Publikum machte sich Unmut bemerkbar. Und eine wichtige Erfahrung war zu machen: die versammelten Abonnenten haben Meinungen, zudem hörbar kontroverse. Ansonsten sind ja Konzerte der Mozart-Woche ein Forum schier bündnishafter Zustimmung [als einer anderen Form der gegenseitigen Bezogenheit]« (FR 38, 14. 2. 1979, S. 15).

74 So sieht schon Karl Philipp Moritz (1785), daß auch die Geltung des Kunstwerks als Wert abhängig ist von öffentlicher Zustimmung im interaktionalen Raum: »...je allgemeiner es als schön erkannt und bewundert wird, desto mehr Werth erhält es auch in unsern Augen. Daher das Mißvergnügen bei einem leeren Schauspielhause [bei fehlender Interaktion also], wenn auch die Vorstellung noch so vortrefflich ist« (Schriften zur Ästhetik und Poetik, a. a. O., S. 5).

75 Vgl. die Beobachtungen Heinrich Besselers oben S. 119, sowie die von Otto Mahr unten S. 209–214.

76 Selbst große und über die Frage der Zustimmung scheinbar »erhabene« Musiker haben verwundert darüber berichtet (und jeder Konzertierende kennt diese Erfahrung), daß einen Herzschlag lang vor dem einsetzenden Applaus eine merkwürdig starke und sonst unerklärliche Ungewißheit sie beschleicht, ob der Beifall auch wirklich »kommt«.

77 A. a. O., S. 84 ff.

noch ist damit die Annahme verbunden, daß das doppelseitige Geschehen, als gegenseitige Zuwendung, Einwirkung oder Beeinflussung, in jedem Fall (oder auch nur: oft) auf beiden Seiten ausgeglichen sei. Im konkreten Fall kann ein Gleichgewicht des gegenseitigen Handelns nach Art und Ausmaß zwar möglicherweise wirklich gegeben, aber ebenso in einem bestimmten Maße – bis hin zur absoluten Einseitigkeit – verschoben sein und ist es tatsächlich oft.
Welcher Sinn dem Begriff der musikalischen Interaktion aus methodologischer Sicht zukommt, kann auf den ersten Blick aber durchaus noch fraglich sein. Denn indem er das gesamte, ungeheuer weite Gebiet des auf Musik bezogenen Handelns umfaßt, sind seine Bedeutungsgrenzen anscheinend unübersehbar. Es mag zweifelhaft erscheinen, was mit einem Begriff, der kaum etwas ausschließt, methodisch erreicht werden soll. Und der Verdacht liegt nahe, daß er nur eine gelehrte Vokabel für einen Sachverhalt ist, der bislang zur Zufriedenheit aller mit den gewohnten Handlungsbegriffen (singen, spielen, hören, nicht singen usw.) bezeichnet wurde. Ist es also vielleicht nicht doch ein wenig voreilig, diese alten, schönen Wörter durch jene neue, weniger schöne Vokabel zu ersetzen?
Wenn heute im Hinblick auf die alten angestammten Themenfelder gleichwohl immer häufiger von Interaktion gesprochen wird, so deshalb, weil man das im S-O-theoretischen Zusammenhang altvertraute wissenschaftliche Problem nun zunehmend in einem größer dimensionierten Denkzusammenhang: in seinem interaktionalen Charakter, erkennt[78]. Gegenstand der Analyse ist damit nicht mehr nur das Singen, Spielen, Hören usw., sondern das *Zusammen*-Singen, *Mit*-Spielen, *Zu*-Hören, ein Vorgang, der *zwischen* Menschen stattfindet, nicht mehr nur das musikalische Handeln also, sondern primär das Interpersonale daran.
Ernst Klusen hat durch die Wahl des Interaktionsbegriffs vorgeschlagen, die Frage der sozialen Implikation des musikalischen Handelns bzw. die Frage, wie Singen auf Sozialität bezogen sei, neu und anders zu stellen. Die uralte Beobachtung, daß musikalisches Handeln in einem sozialen Raum steht, auf *andere* bezogen ist, findet damit eine gegenüber den älteren Konzepten der Musikalischen Volkskunde neue Form der begrifflich-theoretischen Abstraktion. Durch die Wahl dieses Begriffs wird das essentialistische Problem des Gemeinschaftsliedes vollends durch ein analytisches Konzept ersetzt und in eine unserem theoretischen Denken angemessene Form gebracht. Einiges davon ist oben schon vorweggenommen worden, um den Kern der Schwieteringschen Gedanken in eine für uns heute verständliche Form zu bringen. Eigentlich aber liefert nicht schon der Gemeinschaftsbegriff jenen analytischen Terminus für die Frage der sozialen Tatsache bei musikalischem Handeln, sondern erst der Interaktionsbegriff.
Und indem Ernst Klusen diesen Aspekt als Forschungsproblem vorschlägt, ist ein weiterer Schritt auf dem Wege getan, den John Meier mit seinem ersten Entwurf eines handlungstheoretischen Konzepts mutig begonnen, den Schwietering mit der Gruppenperspektive dann entscheidend erweitert hatte und der jetzt mit einem Begriff des musikalischen Handelns fortgesetzt wird, der gedanklich schärfer das Interpersonale daran erfaßt.

2. *Interaktion als theoretischer Begriff*

Durch den Begriff der musikalischen Interaktion wird ein weiteres Mal deutlich, wie unvermeidlich und folgerichtig die Musikalische Volkskunde bei der Findung und begrifflichen Strukturierung ihres Denkobjekts in dem Maße, wie sie diesem sich annäherte, ihre alten

78 Vgl. Carl-Friedrich Graumann, Interaktion und Kommunikation, in: ders. (Hg.), Sozialpsychologie, Handbuch der Psychologie, Bd. 7 (II), Göttingen 1972, S. 1110.

vorwissenschaftlichen Überzeugungen hat aufgeben müssen. Dabei ist der Begriff der musikalischen Interaktion wohl auch nur der vorläufig letzte Schritt auf dem verschlungenen Pfad, der sie von der Definition des Problems als Stilfrage langsam, im Prinzip aber kontinuierlich hinübergeführt hat zu der inzwischen entwickelteren handlungstheoretischen Problembestimmung. Wird dieser Zusammenhang gesehen, »dann verlagert sich das Interesse der Forschung von der ja nach den gesellschaftlichen Gegebenheiten mehr oder minder zufälligen Objektivation ›Lied‹ auf die verursachenden, teils individuell, teils sozial bestimmten Triebkräfte und die aus ihnen sich bildenden Interaktionen«[79].

Ernst Klusen unterscheidet hier begrifflich zwischen den musikalischen *Interaktionen* und den sie *verursachenden Triebkräften* und bezieht sich damit auf eine Eigenschaft des Interaktionsbegriffs, die dieser mit einer Reihe anderer großer forschungsleitender Begriffe in den Sozialwissenschaften teilt. Es ist die Unterscheidung – ebenso natürlich auch wie die enge gedankliche Verbindung – zwischen dem Begriff in seiner minimalen semantischen Bestimmung als Bezeichnung nur für den rein äußerlichen Aspekt des aufeinander bezogenen Handelns, nur für die pure aktiv-reaktive Handlungskomponente des interpersonalen musikalischen Geschehens (wie: zusammen singen, mitspielen, zuhören usw.) einerseits und andererseits dem Begriff in seiner weitergehenden, theoretischen Bestimmung durch ein begriffliches Erfassen jenes übergeordneten Motivzusammenhangs, den Ernst Klusen als die »verursachenden, teils individuell, teils sozial bestimmten Triebkräfte«[80] hervorhebt.

Der Interaktionsbegriff – soweit bis hierhin erläutert – ist jedoch zunächst noch weniger als ein theoretischer Begriff. In seiner empirisch auf Beobachtung bezogenen Grundbedeutung bleibt er , wie gesagt, auf den puren Handlungsaspekt der Sache beschränkt und somit – wie der Begriff des Gruppenlieds – ein bloßer Wahrnehmungsbegriff. Er sagt nicht mehr, als daß zwischen zwei oder mehr Menschen ein wechselseitiges und damit soziales musikalisches Handeln stattfindet. Es ist scheinbar ein motivationsloses Modell, das von einem Handeln »wie von selbst« ausgeht. Denn die Kraft, die ein solches Handeln hervortreibt, bewegt, »motiviert«, diese Kraft ist – bis hierhin – begrifflich-analytisch noch nicht bedacht. Die Beobachtung und Beschreibung nur dieser puren aktiv-reaktiven Komponente des Handelns aber genügt ja doch nicht, sie dringt nicht vor zu dem, was eigentlich da geschieht und was das Soziale im engeren Sinne über seine rein äußerliche Seite hinaus ausmacht. Und so muß das musikalische Handeln weiter nach seinen *Motiven* befragt, das heißt, wie Ernst Klusen sagt, »als Ergebnis vorrangiger Ursachen betrachtet werden«[81]. Auch gibt es bereits Versuche, diese motivationalen Kräfte begrifflich-theoretisch zu erfassen, die ganz offenbar vital bestehen und alles musikalische Handeln aus sich hervortreiben, vom elementar-rationalen Handeln in kleinen Gruppen bis hin zu den großen epochalen ästhetisch-rationalen Handlungszusammenhängen historischen Ausmaßes. Erst durch einen solchen Versuch, die motivationalen Zusammenhänge begrifflich-theoretisch zu erfassen, würde auch der Interaktionsbegriff von einem bloßen Wahrnehmungsbegriff zu einem theoretischen Begriff.

Der im Begriff der Interaktion oft einfach nur zusammengedachte Dualismus zwischen Wahrnehmungsaspekt und Motiv ist für das Folgende grundlegend, und so wird es notwendig, methodologisch ein wenig genauer als im Vorangehenden zwischen bloßen Beobachtungsbe-

79 Ernst Klusen, Spontanes und präsentatives Singen, in: ad marginem. Randbemerkungen zur Musikalischen Volkskunde, Mitteilungsblatt des Instituts für Musikalische Volkskunde an der Pädagogischen Hochschule Rheinland, Abt. Neuss, Nr. 39, 1977, S. 1.

80 Ebd.

81 Ebd.

griffen (Wahrnehmungsbegriffen) und theoretischen Begriffen (Erklärungsbegriffen, hypothetischen Konstrukten) zu unterscheiden.

Singen, spielen, anfangen, aufhören, wiederholen, motivisch arbeiten, variieren, mitsingen, schweigen – dies sind zum Beispiel Begriffe, die auf der untersten Stufe der Abstraktionsleiter stehen und vom musikalischen Handeln nur Beobachtungstatsachen, wahrnehmbare Einzelheiten erfassen und benennen. Von dieser Art sind die meisten Wörter, die den begrifflichen Grundbestand empirischer Beobachtung bilden, und von der Art sind auch die Begriffe, die seit dem Beginn der neueren Liedforschung sich auf die reine Beobachtung elementar-rationalen musikalischen Handelns beziehen.

John Meier, der – in Abwandlung der älteren, auf Humboldt zurückgehenden Sprachtheorie – damit begonnen hatte, das Problem als einen Handlungsbegriff, als ein *nomen actionis*, zu konzipieren, war methodisch dabei so vorgegangen, daß er das Aktionale daran, den Handlungsaspekt der Sache, diachronisch betrachtet, die *actio* damit also gleichsam als *re-actio* (als *Re*-zeption) begriffen hatte. Julius Schwietering und seine Schüler hatten demgegenüber die synchronische Perspektive gewählt. Darin wurde das musikalische Handeln nicht mehr unter dem Aspekt des Aufnehmens und erneuten Singens aufgefaßt, sondern als gemeinsames Singen, als Zusammen-Singen, – nicht mehr also als *re-actio*, sondern als *co-actio*. Und schließlich wurde die Handlungskomponente des musikalischen Geschehens durch Ernst Klusen mit dem Begriff der *inter-actio* ein drittes Mal in einen neuen aktionalen Zusammenhang gestellt.

Eine solche kontinuierliche Veränderung der begrifflichen Mittel darf keinesfalls als ein Zeichen für die Unvollkommenheit oder gar Minderwertigkeit vormals geleisteter Arbeit angesehen werden, sondern ist für eine Wissenschaft mit ihrem grundsätzlich intendierten Wandel, Wachsen und Fortschreiten nur die durchaus normale Entwicklung. In ihr zeigt sich sowohl die Kontinuität (das handlungstheoretische Konzept) als auch die stete Annäherung des Denkens an sein Objekt.

Dies gilt zunächst jedoch nur für den reinen Handlungsaspekt der Sache, für den Teil des musikalischen Geschehens, der äußerlich direkter Beobachtung zugänglich ist. Denn das musikalische Handeln ist in den verschiedenen Aktionsbegriffen nur in dieser Hinsicht erfaßt, obwohl die genannten Termini – und dies ist einschränkend hinzuzufügen – andererseits auch schon etwas darüber hinaus erfassen und darin gewiß schon mehr als nur bloße Aufzählung wahrnehmbarer Einzelheiten sind, daß sie durch die vorangestellten Beiwörter (re-, co-, inter-) schon eine Aussage über die Beziehung der empirisch wahrnehmbaren Vorgänge zugrunde legen. Dennoch bleiben sie zweifellos deskriptiven Charakters, eng und unmittelbar der Empirie verhaftet und auf einer sehr geringen Abstraktionsebene.

Was Theoriebildung darüber hinaus aber benötigt, sind Begriffe, die einen wissenschaftlichen Erklärungswert besitzen und damit in der Lage wären, die versteckten *motivationalen* Ursachen des musikalischen Handelns aufzuspüren und begrifflich zu erfassen. Diesen Wert: einen Bezug zu hypothetischen Aussagen, eine theoretische Dimension, kurz: Theoriefähigkeit gewinnen die Handlungsbegriffe als bloße Beschreibungswörter aber nicht schon aus sich heraus, sondern erst in Verbindung mit Begriffen von höherem Abstraktionsniveau, in Verbindung also mit komplexeren Begriffen, die etwas aussagen über den vermuteten ursächlichen Zusammenhang der Beobachtungsdaten. Solche Begriffe bezeichnen Gegebenheiten, die der Beobachtung nicht unmittelbar zugänglich sind, sondern sich aus ihr nur erschließen lassen, gedanklich konstruierte Typen, Erklärungsbegriffe oder, wie man auch sagt: hypothetische Konstrukte. Nicht nur für die wissenschaftliche Begriffsbildung, sondern ebenso für die

Umgangssprache sind Begriffe dieser Art die wichtigsten Hilfsmittel überhaupt. Angst und Freude, Frieden, Krieg, Freundschaft, Familie, Gemeinschaft und Gesellschaft sind Beispiele solcher Wörter für Dinge, auf die wir nicht schon aus direkter Beobachtung allein, sondern erst im Zusammenhang mit einer bestimmten komplexen Vorstellung, mit generalisiertem Wissen aus unserer alltäglichen Lebenserfahrung schließen können.
Die Suche nach Erklärungsbegriffen für die Eigenart elementar-rationalen musikalischen Handelns ist im Prinzip so alt wie die Volksliedforschung überhaupt und hat im Laufe der Geschichte zu den verschiedensten Lösungsversuchen geführt. Auch zu den neueren Handlungsbegriffen (actio, coactio, interactio) hat man eine Reihe theoretischer Begriffe gebildet, die, indem sie etwas aussagen über den Zusammenhang zwischen Handlungs- und Situationsgegebenheiten, gleichsam als Ferment der Theoriebildung anzusehen sind.

[1.] Das erste große, durch die weitere Entwicklung vor allem in der Sozialpsychologie inzwischen schon fast klassisch abgeklärte Konstrukt, dem die Musikalische Volkskunde erst ihren modernen Begründungszusammenhang verdankt, ist John Meiers Einstellungsbegriff (bzw. die dementsprechenden Begriffe wie Herrenstellung, Herrenverhältnis, Haltung, Erleben, Zugangsweise usw.). Ganz sicher zeigt dieser Begriff schon die wichtigste Eigenschaft eines hypothetischen Konstrukts: Er gibt – in der Subjekt-Objekt-Beziehung – eine handlungsleitende Instanz an, die nicht direkt wahrnehmbar, sondern aus Beobachtungsdaten nur erst erschließbar ist. Wie der Konstruktcharakter des Begriffs der Herreneinstellung an sich wohl unbestritten bleiben wird, so dürfte mancher vielleicht doch darin zögern, diesem Konzept aus den Anfängen unserer Wissenschaft bereits auch schon den Rang eines *motivationalen* Konstrukts zuzubilligen. Denn bei John Meier ist der Begriff vorerst nur negativ definiert. Die in der Metapher des Herrenmäßigen postulierte Sinnorientierung des Handelns bleibt als Motiv noch vage, und die entscheidenden motivationalen Quellen, Wissen und Werte, sind bei John Meier nicht schon so vorhanden, wie sie oben im Zuge unserer Überlegungen und im Hinblick auf das dort Folgende ergänzt worden sind, sondern kommen erst im Verlauf der weiteren Entwicklung und sehr allmählich hinzu. Ohne diese erhebliche Lücke zu füllen, ohne eine begriffliche Annahme über das, was der »Herr« denn will, ohne eine Annahme also über seine *Motive* oder, wie Ernst Klusen sagt, »die verursachenden Triebkräfte« war kaum zu theoretisch weiterreichenden, einigermaßen relevanten Aussagen zu gelangen.

[2.] Das aber hatte erst Julius Schwietering (wenn auch eingesponnen in sein essentialistisches Denken) begrifflich geleistet, als er die Perspektive der theoretischen Betrachtung auf die Subjekt-Subjekt-Objekt-Beziehung ausdehnte. Erst dadurch, durch die Frage nach der Sinnorientierung der Gemeinschaft, wurde das Singen sowohl in seiner Eigenschaft als Symbol einer elementar-rational zugeordneten Bedeutung als auch in deren Bezogenheit auf eine für die Beteiligten geltende Ordnung erkennbar. Im Falle des situationsgebundenen Liedes hatten die Beteiligten ihr Singen an diesem soziologischen Tatbestand (Ordnung, Wert, Norm) orientiert als der Bedingung bzw. Folge jener gegenseitigen sozialen Bezogenheit, die Schwietering Gemeinschaft nannte. Zweifellos sagt der komplexe Begriff des Gemeinschaftslieds durch die Annahme jener geltenden Ordnung etwas aus über das *Motiv*, das die Beteiligten zusammenführt und zum gemeinsamen Singen bewegt, und ist somit ein theoretischer Begriff im spezifischen Sinn.

[3.] Das wissenschaftsgeschichtlich bedeutendste hypothetische Konstrukt der Vergangenheit aber – sowohl in der allgemeinen Theorie des sozialen Handelns als auch im handlungstheoreti-

schen Konzept der Musikalischen Volkskunde – ist der Funktionsbegriff. Er zielt im Prinzip auf Aussagen über die Wichtigkeit eines bestimmten musikalischen Handelns im Hinblick auf die funktionalen Notwendigkeiten des jeweils beobachteten Systems (hier: der Gruppe) und hat in der Musikalischen Volkskunde auf der Grundlage seiner soziologischen bzw. anthropologischen Definition durch Ernst Klusen einen wichtigen Beitrag vor allem bei der Überwindung ontologisch-normativer Volks- und Gemeinschaftsideen geleistet. Als Erklärungsbegriff (hypothetisches Konstrukt) bildet er in seiner systematischen Bezogenheit auf die Gruppe die gedanklich konsequente Ergänzung zum Gruppenliedbegriff, der im Problemzusammenhang den Handlungsaspekt erfaßt.

Das Problem der theoretischen Erklärung musikalischen Handelns ist durch die Entscheidung Ernst Klusens für den Begriff der musikalischen Interaktion nun allerdings in einer neuen Weise gestellt. Denn in seiner minimalen semantischen Bestimmung enthält der Interaktionsbegriff zunächst noch nichts, was über die Neustrukturierung des reinen Handlungsaspekts schon hinausginge in Richtung auf hypothetische Erklärungsbegriffe. Musikalische Interaktionen wie: ein Lied singen, eine Orchester- oder Solostimme spielen, zuhören, ein Stück komponieren, etwas auswendig lernen, Beifall spenden, einstimmen, dirigieren, verändern, aber ebenso Tätigkeiten wie: aufhören, schweigen, fernbleiben, sich abwenden, verächtlich machen – alles dies jeweils auf Musik und den *anderen* bezogen – sind zunächst nur reine Beobachtungs- und Wahrnehmungsbegriffe. Sie bezeichnen Dinge, die man registrieren kann, mehr nicht. So sind wir durch den Begriff der Interaktion also erneut vor die Frage gestellt, welcher Art die Motive oder »verursachenden Triebkräfte« sein können, welche Menschen dazu bewegen: zu singen, zu spielen, zu hören – oder besser und auf das interpersonale Beobachtungsfeld bezogen: dies alles mit anderen (in Gegenwart, Vergangenheit oder Zukunft) gemeinsam zu tun beziehungsweise bei nicht vorhandenem Konsens oder bei Konflikt: doch jedenfalls in gegenseitiger Bezogenheit.

Ganz am Anfang steht die Musikalische Volkskunde in dieser Frage jedoch nicht, denn sie besitzt bei dem Problem der theoretischen Erklärung elementar-rationalen Handelns eine bedeutende, nicht zu unterschätzende Vorgabe in ihrer Tradition[82]. Außerhalb des Denkzusammenhangs, der sich im wesentlichen mit der neueren Liedforschung seit John Meier verbindet, wird musikalische Interaktion (bzw. musikalische Kommunikation, was hier dasselbe ist) fast ausschließlich im Rahmen jener im Keim kybernetischen Vorstellung gedacht, die den Hörer als Endpunkt einer Informationskette sieht, auf Einweg-Kommunikation begrenzt oder mit einer Rückkopplungsschleife versehen. Von diesem eher technologisch orientierten Interaktionsmodell unterscheidet sich das begrifflich-theoretische Denken, das uns aus der Tradition der Musikalischen Volkskunde zugewachsen ist, durch sein stärkeres Interesse an der Frage nach dem *motivationalen* Hintergrund des Handelns und damit an Bedingungsvariablen, die traditionellerweise von bestimmten Denktraditionen der Sozialwis-

82 Natürlich kann das auch von Nachteil sein. Eine wissenschaftliche Tradition kann durchaus – je bedeutender sie ist, desto suggestiver – auch festlegen, sie kann die Erfindung neuer Erklärungsmuster und -begriffe behindern und das schöpferische Denken schließlich auch wohl gänzlich einschränken bis hin zu seiner völligen Erstarrung. In einer solchen Situation sind frei gewählte und vielleicht innovativ gesetzte theoretische Begriffe aufgrund *notwendiger*, in alltäglicher Erfahrung herangereifter Erkenntnis- und Forschungsabsichten als Befreiungsakt einer jüngeren Generation der vielleicht einzig mögliche Ausweg. Dennoch ist für den Bereich musikalischer Interaktion (bzw. musikalischer Kommunikation) das Recht auf exploratives theoretisches Denken nicht sonderlich genutzt worden. Wir besitzen zu diesem Handlungskonzept leider nicht das reiche Spektrum unterschiedlicher in fruchtbarer Weise miteinander konkurrierender Erklärungsbegriffe, wie es in den Sozialwissenschaften entwickelt worden ist.

senschaften untersucht werden. Denn das gemeinsame der drei genannten theoretischen Entwürfe in der Tradition neuerer Liedforschung ist im Prinzip ihre Definition eines *Motivs*, eines von den Beteiligten (Volk, Gemeinschaft, Gruppe) jeweils subjektiv gemeinten *Sinns* des Handelns. Als übergeordneter Begriff von höherem Abstraktionsniveau umfaßt die Sinnkategorie infolge ihrer äußersten Allgemeinheit offenkundig alle drei begrifflich-theoretischen Entwürfe: das Einstellungskonzept (vor allem durch die Wertkomponente und die daraus resultierende Handlungstendenz), die elementar-rational zugeordnete Bedeutung des Singens sowie den Begriff der Funktion. Durch die neuerliche Ausweitung des Blickfeldes auf den interaktionalen Zusammenhang verliert die grundlegende Kategorie des Sinns zudem nichts von ihrem Rang als forschungsleitendem Begriff, so daß die Kontinuität des Denkens in dieser Hinsicht als ein für uns heute ganz entscheidender, praktisch wichtiger Faktor gelten muß bei der weiteren Entwicklung dieser Tradition im Hinblick auf die Probleme der Gegenwart[83].
Wird der Begriff der musikalischen Interaktion als reiner Handlungsbegriff ergänzt durch die theoretisch fundamentale Kategorie des subjektiv gemeinten Sinns, so ist in der Tat eine begrifflich logische Verbindung geschaffen zwischen einem – für die Musikalische Volkskunde – neuem aktionalen Begriff und einer alten, tief in der Tradition der Liedforschung verankerten theoretischen Kategorie, eine Verbindung, die wohl geeignet wäre, als erstes und wichtigstes Element eine Denkordnung zu begründen, deren Ziel es ist, in systematischer Weise die weitere Untersuchung aktuellen musikalischen Handelns anzuregen und zu fördern durch eine bestimmte begrifflich-theoretische Abstraktion.
Auch diese Verbindung zweier Begriffe hat im Prinzip ihre Tradition. Einer der ganz Großen unseres Jahrhunderts, Max Weber, dessen Bedeutung für die Entwicklung einer allgemeinen Theorie des sozialen Handelns erst eigentlich heute zunehmend erkannt wird, hat zu seiner begrifflich-theoretischen Denkordnung ungefähr den gleichen »Grundstein« gelegt. Gegenstand der Forschung ist dort ein auf das Interpersonale bezogener Handlungsbegriff (das *soziale* Handeln), der durch einen weiteren, abstrakteren Begriff seine eigentlich theoretische Dimension erhält: durch die Kategorie des subjektiv gemeinten *Sinns*. Nur ist dieser gedankliche Zusammenhang bei Max Weber nach reiner, klassischer Manier in logisch deduktiver Reihenfolge definiert, d. h. ausgehend vom allgemeineren Gesichtspunkt. Das Handeln ist zunächst in seiner eminent theoretischen Dimension: in seiner subjektiven Sinnhaftigkeit angesprochen und erst dann in seinem »interaktionalen« Charakter, in seiner Bezogenheit auf den *anderen*: Handeln soll, nach Max Weber, »ein menschliches Verhalten (einerlei ob äußeres oder innerliches Tun, Unterlassen oder Dulden) heißen, wenn und insofern als der oder die Handelnden mit ihm einen subjektiven *Sinn* verbinden. ›Soziales‹ Handeln aber soll ein solches Handeln heißen, welches seinem von dem oder den Handelnden gemeinten Sinn nach auf das Verhalten *anderer* bezogen wird und daran in seinem Ablauf orientiert ist«[84].

83 In ganz ähnlicher Weise bezieht sich die kulturanthropologische Literaturuntersuchung von Ina-Maria Greverus auf die Begriffe Einstellung, Bedeutung und Interaktion: Die Vorgänge in Gruppen »sind objektiv in der Summe der Interaktionen und subjektiv in der Gesamtheit der Bedeutungen für die Individuen faßbar... Aus dem Studium der Individuen, ihres Verhaltens und ihrer Einstellungen erschließt sich das Spezifische der Kultur« (Der territoriale Mensch, Frankfurt a. M. 1972, S. 9).

84 Wirtschaft und Gesellschaft, a. a. O., S. 1.

3. *Zwei Motive musikalischer Interaktion (Sinntypen musikalischen Handelns)*

Werden theoretische Zusammenhänge des musikalischen Handelns durch das A-B-X-System beschrieben, so wird als Motiv des Handelns eine *doppelte* und *gleichzeitige* Orientierung (Koorientierung) der Beteiligten angenommen: eine Orientierung sowohl an der gegenseitigen Bezogenheit als auch an den Objekten in ihrem subjektiven Sinngehalt (»simultaneous orientation toward one another as communicators *and* toward objects of communication«[85]). Was im Rahmen des Gemeinschaftsbegriffs bei Julius Schwietering noch nicht erforderlich war, wird nun zur weiteren Entwicklung des Interaktionsbegriffs jedoch notwendig: Die in der Wirklichkeit so gut wie immer gegebene Einheit der *doppelten* und *gleichzeitigen* Sinnorientierung ist nun für unsere weitergehenden theoretischen Zwecke gedanklich aufzulösen und analytisch in zwei scharf voneinander getrennte Motive (Motiv a und Motiv b) auseinanderzufalten.

Motiv a
(unabhängige Variable) — *e*[O]

Folge bzw. Voraussetzung — A ⇄ B

(abhängige Variable)

e[O] — Folge bzw. Voraussetzung (abhängige Variable)

A ⇄ B — *Motiv b* (unabhängige Variable)

a) Interaktion aufgrund geltender Ordnung

> If men define situations
> as real, they are real
> in their consequences.
>
> W. I. Thomas, 1928

Bestimmte Teile des musikalischen Handelns sind durch die sinnhafte Orientierung der Beteiligten an einer für sie geltenden Ordnung motiviert. Wie oben bereits dargelegt, wurde die Geltung einer solchen Ordnung in der Musikalischen Volkskunde erstmals von Schwietering und seinen Schülern nachgewiesen und zur theoretischen Erklärung musikalischen Handelns verwendet. Die teilnehmende Beobachtung der Riesenbeck-Untersuchung (ebenso wie die übrigen Arbeiten der Schwietering-Schüler) hatte gezeigt, daß die Gruppenmitglieder ihre musikalische Interaktion, das Singen bei bestehender gemeinschaftlicher Beziehung, bis zu einem gewissen Grade an einem Sinn orientierten, der den Liedern elementar-rational zugeordnet war. Dieser Sinn des musikalischen Handelns aber stand – wie besonders die Beispiele zum situationsgebundenen Brauchtumslied zeigen – keineswegs zur Disposition des einzelnen, war vom einzelnen also weder willkürlich erfunden noch frei gesetzt, sondern Teil einer Ordnung (Norm), deren soziale Geltung in der beobachteten Gruppe garantiert war

85 Theodore M. Newcomb, An Approach to the Study of Communicative Acts, a. a. O., S. 393; vgl. oben S. 63 f.

durch Konvention: Von den Beteiligten wurde es in gewissem Maße als bindend oder verpflichtend empfunden, daß bestimmte Lieder in bestimmten Situationen gesungen wurden. Diese Art musikalischen Handelns war integrierendes Element des gemeinsamen Lebens in der Gruppe und durch jene Regeln und »Maximen« geordnet, die dem einzelnen zwar eine gewisse Sinnerfüllung geben konnten, die durch ihre Geltung aber zweifellos auch eine spürbare Verbindlichkeit besaßen. Wenn die Frage, wie stark der Zwangscharakter dieser Ordnung als »soziale Tatsache« auf die Beteiligten einwirkte, auch weit außerhalb der Erkenntnisinteressen Schwieterings und seiner Schüler lag, so wird das Bindende (*le pouvoir coercitif*) dieser Gegebenheit – ebenso natürlich wie die Zwangsgewalt grundsätzlich jeder nicht nur infolge eingelebter Gewohnheit, sondern durch Konvention geltender Ordnung – deswegen ganz sicher nicht allzu gering veranschlagt werden dürfen[86].

Freilich erscheint das Motiv der Sinnorientierung an einer für die Beteiligten geltenden Ordnung in der Musikalischen Volkskunde begrifflich nicht sogleich in einer einfachen und analytischen Form, sondern wurde lange Zeit nur in äußerst komplexer Weise mit essentialistischen Volks- und Gemeinschaftsideen zusammengedacht[87]. Dennoch ist dieser Handlungstypus durch die Beobachtung des situationsgebundenen Brauchtumslieds bei Schwietering und seinen Schülern verhältnismäßig klar hervorgehoben worden.

Dieser Handlungstypus, die Sinnorientierung des Singens an einer geltenden Ordnung, bestimmt das konkrete musikalische Handeln in der aktuellen Wirklichkeit oft in einem erheblichen Maße. Bei Hinrichtungen, als »Grenzfall« im bittersten und bedingungslosesten Sinn des Wortes, kann die Tatsache, daß Menschen der Sinnorientierung an einer geltenden Ordnung bedürfen, in einer unreduzierbar elementaren Form Gestalt annehmen. Immer wieder, durch alle Jahrhunderte, hat man Personen beobachtet, die angesichts ihres bevorstehenden gewaltsamen Todes durch Hinrichtung damit begonnen haben, Lieder zu singen. Dieser »erschreckenden«, für den Naiven und Außenstehenden gänzlich unverständlichen Erfahrungstatsache eines scheinbar »absurden« Handelns kann als hypothetische – auf ewig unprüfbare, d. h. für immer Hypothese bleibende – Erklärung das Motiv der Orientierung an einer geltenden Ordnung zugeschrieben werden. Daß in Antike und Mittelalter Märtyrer im

86 Die *musikalischen* Ordnungen sind zumeist nur durch schwache Zwangsmittel garantiert. Ihre soziale Verbreitung beruht zumeist nur aufgrund eingelebter Gewohnheit.
Erfolgt bei Abweichung oder im Fall der Verletzung der Ordnung aber eine fühlbare Mißbilligung seitens anderer, so ist ihre Verbreitung nicht mehr nur aufgrund eingelebter Gewohnheit gegeben, sondern durch Konvention. Diese ist bei elementar-rationalem (ebenso wie bei ästhetisch-rationalem) musikalischen Handeln eine häufige Form der sozialen Verpflichtung.
Der nächste Grad der Verbindlichkeit: die Möglichkeit, daß die Garantie musikalischer Ordnungen durch Recht, d. h. durch Erzwingung seitens einer staatlichen oder ähnlich organisierten (z. B. kirchlichen) Gewalt erfolgt, ist auch im Raum europäisch-abendländischer Kultur keineswegs nur ein gedanklicher Grenzfall (vgl. Wilhelm Schepping, Die »Purifizierung« des geistlichen Liedes im 19. Jahrhundert aus der Sicht der Musikalischen Volkskunde, a. a. O.), und die Spekulation auf diese Art der Geltung (im Interesse und als Forderung bestimmter Personenkreise) taucht seit Platon und Augustinus in allen Jahrhunderten immer wieder auf (vgl. etwa Andreas Werckmeister, Cribrum musicum, Quedlinburg 1707).
So begründet z. B. auch der Ayatollah Khomeini (Iran) in einem Interview mit einer westlichen Journalistin die von ihm erneuerten 1400 Jahre alten *Verbote* von Alkohol und *Musik* durchaus noch im Sinne der platonischen Lehre und ihres *Rechts*anspruchs: »Auch die Musik betäubt den Geist, weil sie – wie die Droge – Genuß und Ekstase verschafft... Einige eurer Stücke sind nicht *verboten*: Marschmusik zum Beispiel. Wir wollen Musik, die uns begeistert und die die Jungen in Bewegung bringt, statt sie zu lähmen« (in: Stern 1979, Nr. 41, S. 278, Hervorh. v. mir).

87 Schwietering erfaßt den soziologischen Tatbestand der geltenden Ordnungen zwar auch, um musikalisches Handeln ursächlich zu erklären. Darüber hinaus aber gelten ihm (ebenso wie für andere vor und nach ihm) diese in bestimmten Gruppen (bäuerlichen, religiös gebundenen Siedlungsgemeinschaften) geltenden Ordnungen als Urgrund des Seins, als das *eigentliche*, im ontologisch-normativen Sinn wesentliche, ethisch einzig legitime Motiv des Gemeinschaftssingens.

Angesicht des Todes so gehandelt haben, daß ferner in unseren Tagen Gruppen von Kindern und andere Gefangene singend in die Gaskammern der Konzentrationslager gegangen sind, ist allgemein bekannt, ist zumindest eine leicht belegbare Tatsache[88]. In ähnlicher Weise gehen heute Gruppen farbiger Südafrikaner im Zonderwater-Gefängnis bei Pretoria (Südafrika), wo wöchentlich etwa zwei bis drei Personen gehenkt werden (im Jahre 1978: 132 Personen), singend, die Lieder unaufhörlich wiederholend, in den Tod. Der Engländer Brian Price, dem die Flucht gelang, berichtet:
»Ungefähr 150 Schwarze durchschnittlich warten in Bewerley Hills darauf, gehängt zu werden... Sie fesseln ihnen die Hände hinter dem Rücken mit Schnürsenkeln, und dann führen sie sie einen kleinen Gang entlang und zwei Treppchen hoch zum Hinrichtungsplatz.
Die Schwarzen singen *die ganze Zeit*. So lange, *bis sie sterben*. Daß sie hingerichtet werden, hat man sie schon einige Tage vorher wissen lassen. *Von diesem Moment an* singen sie *ihre Stammeslieder*. Gewöhnlich singen 40 oder 50 von ihnen gemeinsam. Es ist ein geradezu hypnotisierender Gesang: Die Lieder werden *ein um das andere Mal wiederholt. Immer wieder...* Die letzten 24 Stunden vor ihrer Hinrichtung singen sie *ohne Unterlaß*«[89].
Zweifellos sind dies »alte«, d. h. ihnen seit Jahren, vielleicht seit ihrer Kindheit, bekannte Lieder und als Träger von Gefühlen, Werten und Erinnerungen Teil jener für sie geltenden Ordnung, die das Warten auf den Tod sinnhaft zu orientieren vermag[90].

b) Interaktion als Austausch

> Als Mittel zum *gesellschaftlichen Austausch* von Mensch zu Mensch geht somit Musik hier im Dienst eines außermusikalischen Zusammenhangs auf.
>
> Heinrich Besseler, 1925

Die Orientierung an einer geltenden Ordnung (Norm) ist jedoch weder in der Wirklichkeit der einzige das musikalische Handeln sinnhaft motivierende Bestimmungsgrund noch für das theoretische Denken im interaktionalen Raum – wie schon das Koorientierungsmodell zeigt – der einzig mögliche Aspekt. Max Weber erläutert das andere – im A-B-X-System komplementäre – Motiv am Beispiel des elementaren wirtschaftlichen Handelns, dessen Ablauf, einer sehr

88 So berichtet z. B. Johannes Albers über den Widerstandskämpfer Franz Leuninger: »In den ersten Tagen des März (1945) wurde er mit noch vielen anderen hingerichtet. Der katholische Gefängnispfarrer sagte mir, daß Franz Leuninger den Kopf unter das Fallbeil gelegt habe mit dem Gesang: ›Großer Gott, ich lobe Dich‹« (Alois Leuninger: Franz Leuninger zum Gedächtnis, Limburg, im Selbstverlag, S. 60). Die Sinnorientierung an einer geltenden Ordnung geschieht hier vom vereinzelten Subjekt aus (der von den Gemeinden gesungene Text lautet abweichend: »Großer Gott, *wir* loben Dich«).

89 Brian Price, Sie singen ohne Unterlaß – bis man sie hängt, in: Stern 35, 1976, S. 114f., Hervorh. v. mir; ferner Rheinische Post 22, 1979, 26. Jan. 1979.

90 Es scheint, daß die Beteiligten durch die sinnhafte Orientierung an der für sie geltenden Ordnung (durch Singen) dem Tod verhältnismäßig angstfrei entgegensehen. Das jedenfalls könnte der Beobachtung von Brian Price entnommen werden: »Wenn sie [die schwarzen Südafrikaner] zu ihrer letzten Reise aufbrechen und an den Zellen vorbeigehen, dann rütteln die anderen Gefangenen an den Gitterstäben und rufen ›Wiedersehen‹ und ›Haltet uns einen Platz frei dort oben. Wir kommen bald hinterher‹. Sie haben sich mit dem Tod abgefunden. Ich kann mir nicht helfen, aber ich finde, sie sterben wie Ehrenmänner« (a. a. O., S. 114).

alten Denktradition zufolge, zu den anderen, etwa musikalischen Arten der Interaktion jedoch nur als analoger Fall, als anschauliches Beispiel und »Gleichnis« zu denken ist: »Zahlreiche höchst auffallende Regelmäßigkeiten des Ablaufs sozialen Handelns, insbesondere (aber nicht nur) des wirtschaftlichen Handelns, beruhen keineswegs auf Orientierung an irgendeiner als ›geltend‹ vorgestellten Norm [oder *Ordnung*, wie etwa im Fall des soeben erwähnten Singens bei den Hinrichtungen in Südafrika oder im Fall des situationsgebundenen Brauchtumslieds in Riesenbeck],... sondern lediglich darauf: daß die Art des sozialen Handelns den Beteiligten, der Natur der Sache nach, ihren normalen, subjektiv eingeschätzten *Interessen* so am durchschnittlich besten entspricht und daß sie an dieser subjektiven Ansicht und Kenntnis [ihrer subjektiven Interessen] ihr Handeln orientieren: so etwa Regelmäßigkeiten der Preisbildung bei ›freiem‹ Markt. Die Marktinteressenten orientieren eben ihr Verhalten, als ›Mittel‹, an eigenen *typischen* [d. h. als reinem Typus gedachten] subjektiven wirtschaftlichen Interessen als ›Zweck‹ und an den ebenfalls typischen Erwartungen, die sie vom voraussichtlichen Verhalten der anderen hegen, als ›Bedingungen‹, jenen Zweck zu erreichen. Indem sie derart, *je strenger* zweckrational sie handeln, desto ähnlicher auf gegebene Situationen reagieren, entstehen Gleichartigkeiten, Regelmäßigkeiten und Kontinuitäten der Einstellung und des Handelns, welche sehr oft weit stabiler sind, als wenn Handeln sich an Normen und Pflichten [an jenen *geltenden Ordnungen* oder *faits sociaux*] orientiert, die einem Kreis von Menschen tatsächlich für ›verbindlich‹ gelten.
Diese Erscheinung: daß Orientierung an der nackten eigenen und fremden Interessenlage Wirkungen hervorbringt, welche [in ihrem Charakter als Regelmäßigkeiten der *Einstellung* und des *Handelns*] jenen gleichstehen, die durch Normierung [d. h. durch das Geltend*machen* einer Ordnung] – und zwar sehr oft vergeblich – zu erzwingen gesucht werden, hat insbesondere auf wirtschaftlichem Gebiet große Aufmerksamkeit erregt: – sie war geradezu eine der Quellen des Entstehens der Nationalökonomie als Wissenschaft.
Sie [die Erscheinung der Orientierung am eigenen Interesse] gilt aber von allen Gebieten des Handelns in ähnlicher Art. Sie bildet in ihrer Bewußtheit und inneren Ungebundenheit den polaren Gegensatz... gegen Hingabe an wertrational geglaubte Normen [wie etwa an die in einer Gruppe *geltende Ordnung*]«[91].
Max Weber hat mit dieser Regelmäßigkeit der Einstellung und des Handelns einen Interaktionstypus begrifflich hervorgehoben, der auch den Bereich des musikalischen Handelns bestimmt und vor allem diesen Bereich in einer oft geradezu beherrschenden Weise. Der Typus des Handelns aufgrund subjektiver Interessenlage (aufgrund des eigenen Vorteils) bildet den zweiten der beiden theoretischen Aspekte musikalischer Koorientierung, die wir als fundamentale Erklärungsmuster heute kennen, und ist neben der Interaktion aufgrund geltender Ordnung der vielleicht wichtigste Aspekt sozialen Handelns überhaupt. Seine Stabilität beruht, nach Max Weber, allgemein darauf, »daß, wer sein Handeln nicht an dem Interesse der anderen orientiert – mit diesem nicht ›rechnet‹ –, deren Widerstand herausfordert oder einen von ihm nicht gewollten und nicht vorhergesehenen Erfolg hat und also Gefahr läuft, an eigenem Interesse Schaden zu nehmen«[92].
Der Gedanke der Sinnorientierung des Handelns an der eigenen und fremden Interessenlage nach dem Muster elementarer wirtschaftlicher Vorgänge ist bei Max Weber noch kaum mehr als ein Modell oder ein Gleichnis für die latente Einheitlichkeit allen (sinnhaft orientierten) sozialen Handelns. In den nachfolgenden Generationen ist dieser Gedanke jedoch vielfach aufgegriffen

91 Wirtschaft und Gesellschaft, a. a. O., S. 15.
92 A. a. O., S. 16.

und – nach einem allmählichen Reifungsprozeß – heute zu einer hochspezialisierten Interaktionstheorie weiterentwickelt worden. In dieser Denktradition werden Interaktionen mehr oder weniger ausschließlich unter dem Aspekt des Gebens und Nehmens betrachtet. Viele Regelmäßigkeiten des interaktionalen Geschehens, so wird angenommen, beruhen darauf, daß die Beteiligten bei ihrem auf den *anderen* bezogenen Handeln (Interaktionen) ein elementares – gewissermaßen »urwüchsiges« – Interesse an einer angemessenen Gegenleistung haben. Dabei bringen die Handlungspartner in die wechselseitige Beziehung ihr eigenes Handeln (Aktivitäten, Gefühle ebenso wie jedes andere äußere oder innere Tun, Dulden oder Unterlassen) »wie und als ›Güter‹« ein. Je nach Art und Ausmaß der Gegenleistung wird der einzelne sein interaktionales Handeln als gleichwertig, als »lohnend« oder aber als »kostspielig« empfinden. Als Modellvorstellung wird also die Annahme zugrunde gelegt, daß Menschen Interaktionen eingehen, fortsetzen oder ausweiten, weil sie hoffen, daß dies für sie nach ihren eigenen subjektiv eingeschätzten Interessen von Vorteil sein wird. Fließt einem der Partner für sein Handeln jedoch keine entsprechende Zuwendung in irgendeiner Form (soziale Anerkennung, Geld, öffentliche Aufmerksamkeit, Aktivitäten, Gefühle, Sympathie, Bewunderung usw.) zu, so wird, dieser theoretischen Annahme zufolge, zu erwarten sein, daß er – wenn nicht andere Motive, wie etwa Motiv *a*, mitwirken – die Interaktion früher oder später abbricht. Dies ist der Grundgedanke[93].

Art und Ausmaß der Interaktionen werden hier gedanklich auf den Hintergrund der fundamentalen Gegebenheit bezogen, daß Menschen als soziale Wesen auf gegenseitige (soziale) Zuwendung angewiesen sind. Und erst in Verbindung mit dieser Annahme kommt in analytischer Weise wieder jener Aspekt des Handelns ins Spiel, der in der ganzheitlichen Wesensschau bei Julius Schwietering als Gemeinschaftserlebnis bezeichnet ist. Hier aber wird das aus konsensgeprägtem Handeln resultierende Gefühl der Zusammengehörigkeit beziehungsweise die Aversion als Folge von Dissens im Zusammenhang mit der analytisch vorläufig nicht weiter reduzierbaren, gleichsam »urwüchsigen« Grundgegebenheit der Sozialität des Menschen erklärt. Wir alle, nicht nur Eltern, Lehrer und Lernpsychologen, wissen aus der alltäglichen Erfahrung, daß und wie Menschen das Handeln anderer durch soziale Zuwendung belohnen können und so – aber auch dadurch, daß sie diese Belohnung in einem bestimmten Maß vorenthalten oder verweigern – den anderen in einer gewissen Weise beeinflussen und »steuern« können. Die immerwährende Angewiesenheit eines jeden von uns auf diese flüchtige Essenz führt uns einerseits zwar zusammen, – und manchmal wie durch einen unentrinnbaren

93 Allzu weit sind wir mit der Annahme des Interessenausgleichs von dem strukturell-funktionalen Konzept der Bedürfnisse des Menschen, wie es Ernst Klusen entwickelt hat, in der Tat auch hier nicht entfernt. Was dort die immer mitgedachte (funktionale) Befriedigung der Bedürfnisse oder deren (disfunktionale) Versagung ist, sind hier beim Konzept des Interessenausgleichs die immer mitgedachten Handlungskonsequenzen, ihr Erfolg (»Lohn«) oder Mißerfolg (»Kosten«). In beiden Fällen wird angenommen, daß das musikalische Handeln abhängig ist von diesen Variablen. Der Unterschied liegt im wesentlichen nur darin, daß im Konzept des Interessenausgleichs der strenge Systembezug des Funktionsbegriffs fehlt. Max Weber nimmt nicht an (wie übrigens auch Robert K. Merton nicht mehr), daß die Handlungskonsequenzen am Maßstab der funktionalen Erfordernisse oder Notwendigkeiten der Gruppe (bez. des Systems) zu messen seien, sondern daß sich die Handelnden selbst in jedem Augenblick Rechenschaft darüber ablegen, wie der »Saldo« (Merton) ihrer Handlungsergebnisse aussieht, und daß in dieser subjektiv geltenden »Berechnung« oder Abschätzung der Handlungsergebnisse ein ganz entscheidendes, wenn nicht das zentrale Motiv ihres Handelns zu sehen sei. Es ist also hier der Handelnde selbst, der weiß oder abzuschätzen versucht, ob die Bilanz für ihn (subjektiv) positiv ist. Er selbst ist es, der *dadurch*, durch diese positive oder negative Bilanz, die Situation definiert, und nicht der Forscher durch seine notwendig hypothetischen Annahmen über die funktionalen Notwendigkeiten oder Erfordernisse (im Hinblick auf die Erhaltung der Gruppe oder ihrer kulturellen Eigenart) und den daraus ebenfalls notwendig hypothetisch sich ergebenden »Saldo« der Handlungskonsequenzen.

Zwang. Sie versetzt uns aber andererseits auch in die Lage, einander zu beeinflussen durch Gewährung und Verweigerung dieses lebenswichtigen »Gutes«. »Begrifflich wichtig – und sicher anthropologisch bedeutsam – ist, daß die Tatsache, daß Menschen aufeinander angewiesen sind und in diesem Sinne einander bedürfen, dahingehend expliziert werden muß, daß Menschen, sofern sie einander Befriedigung gewähren und verweigern können, einander steuern [beeinflussen], kontrollieren [regulieren] bis hin zum Extremfall der sozialen Manipulation«[94]. Aus dieser Tatsache ist der Gedanke des sozialen Austauschs theoretisch abstrahiert, ein Gedanke, der in seiner äußersten Formalität und Allgemeinheit auch das auf Musik bezogene Handeln umgreift und als motivationaler Erklärungsbegriff unmittelbar auf das Gebiet theoretischer Aussagen (Hypothesen) über musikalische Interaktionen und ihre Konsequenzen weiterführen kann.

Ein kohärentes System von streng deduktiv abgeleiteten Aussagen auf der Basis des Tauschmodells ist zuletzt (1961) von George Caspar Homans entwickelt worden[95]. Darin werden Interaktionen grundsätzlich als Austauschgeschehen betrachtet, wobei das Motiv der erwarteten Belohnung den entscheidenden Verstärkungseffekt auf das Handeln der Beteiligten ausübt. Das meiste, wenn nicht: alles soziale Handeln wird – nach George C. Homans – von diesem Beweggrund der Gegenseitigkeit her bestimmt und ist demnach systematisch zu erklären als »Austausch von greifbarer oder nichtgreifbarer, lohnender oder kostspieliger [nicht lohnender] Aktivität zwischen mindestens zwei Personen«[96].

$$A \rightleftarrows B$$

Daß dieser fundamentale, ganze Wissenschaftsbereiche wie Soziologie, elementare Wirtschaftstheorie und Verhaltenspsychologie verbindende Grundgedanke die künftigen Versuche zur Erklärung menschlichen Handelns wesentlich mitbestimmen wird, kann mit einiger Sicherheit angenommen werden, und dies umso mehr, als die Theorie des sozialen Austauschs von George C. Homans einen Aspekt des Handelns neu bewußt macht und in einer sehr speziellen Weise weiterentwickelt, der, wie gesagt, eigentlich schon sehr alt ist und offensichtlich deswegen nicht »veraltet«, weil er in der Wirklichkeit des sozialen Handelns (und ebenso bei musikalischem Handeln als dessen Sonderfall) in der Tat so überaus evident wirksam ist.

Dennoch werden wir George C. Homans aber nicht in allen Dingen sogleich folgen wollen. Manchem seiner theoretischen Sätze haftet vielleicht noch allzu sehr der Charakter eines Anfangs an, einer neu deduzierten Theorie mit der dafür so typischen Emphase und dem Drang zu unbegrenzter Systematik. Ein wenig zurückschrauben müssen wir sicher den universellen Anspruch, mit dem er das Prinzip des Austauschs ausstattet. Und auch die quasi ökonomische Diktion seiner Sprache bei der Formulierung mancher Hypothesen – die sich auch schon in Max Webers monetärer Metapher vom »Rechnen« der Beteiligten ankündigt[97] – wird für den Anfang nicht unerläßlich sein.

Der soziale Austausch ist als Erklärungsbegriff auch für die musikalische Interaktion kein theoretisches Wagnis. Der Annahme von der allgegenwärtigen Existenz des Tauschvorgangs als

94 Carl-Friedrich Graumann, Interaktion und Kommunikation, a. a. O., S. 1115.
95 Elementarformen sozialen Verhaltens (Social Behavior. Its Elementary Forms), Köln und Opladen ^{2}1972.
96 A. a. O., S. 11.
97 Vgl. oben S. 167, Anm 93.

dem seit den vorgeschichtlichen Ursprüngen durchgehend herrschenden Prinzip menschlicher Gesellung ist kaum jemals grundsätzlich etwas entgegengesetzt worden. Als erste haben Marcel Mauss, Malinowski, Lévi-Strauss und andere dem Austauschprinzip eine theoretisch-systematische Bedeutung beigemessen[98]. Neue Aktualität speziell im Problembereich musikalischen Handelns hat dieses Prinzip sodann durch das extreme Werturteil gewonnen, das es durch die Kritik innerhalb der dialektisch-historischen Theorie der Frankfurter Schule (vor allem durch Theodor W. Adorno) erfuhr. Hier galt es seit den frühesten Anfängen dieser Denktradition als das absolut Negative, als das Erbübel menschlicher Gesellschaften und als Urgrund für die Unterdrückung des Nicht-Identischen (des Besonderen). Aber selbst für diese extreme und, wie es scheint, ephemere Variante marxistischer Geschichtsphilosophie wird das Tauschprinzip gleichwohl unbestritten als das universell Bestehende (Herrschende) angesehen. Die entgegengesetzte Bewertung des Tauschprinzips als einer *conditio humana* mit möglichen Folgen in *jeder* Richtung steht diesem Urteil schroff und unversöhnlich gegenüber (Durkheim, Popper, Homans, u. a.).

Doch müssen wir uns bei der hypothetischen Annahme, daß das Prinzip des sozialen Austauschs große Teile der musikalischen Interaktionen motiviert, nicht sogleich auch als Philosophen betätigen und uns als solche um irgend einen wertenden Zusammenhang bemühen. Die Wahl dieser Grundannahme schließt keineswegs die Verpflichtung ein, uns gleich zu Anfang unbedingt entweder für den Optimismus des Kritischen Rationalismus und der ihm verwandten Theorien oder den ausweglosen Pessimismus etwa der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule und ihrer Anhänger zu entscheiden. Vielmehr kann dem Tauschprinzip erst einmal jeder mögliche positive oder negative Wert beigemessen werden. Und immer wird dies im praktischen Handeln auch in der einen oder anderen Weise geschehen. Diese subjektiv für wahr erachtete Bewertung indes wird niemanden einen Augenblick davon dispensieren, das Bestehende in seiner Eigenart nur erst einmal zu sehen, wie es sich in der Wirklichkeit abspielt, die Austauschvorgänge bei musikalischen Interaktionen systematisch zu beobachten und nach Möglichkeit in ihren Voraussetzungen und in ihren Konsequenzen für die Menschen analytisch zu erklären.

Die Kategorie des eigenen Vorteils, die im Konzept des Austauschs gefaßt ist, benennt, wie gesagt, jedoch nur eines der Grundmotive sozialen Handelns. Sie ist aufgrund ihrer extremen Allgemeinheit bis hierhin auch noch gänzlich inhaltsleer und theoretisch klärend im Gang unserer Überlegungen nur, wenn sie als komplementärer Erklärungsbegriff zu jener anderen, ebenfalls noch extrem allgemeinen Kategorie des Handelns aufgrund geltender Ordnung aufgefaßt wird, die oben erläutert wurde. Keinesfalls also darf angenommen werden, daß durch den neu gewonnenen Aspekt des sozialen Austauschs das Konzept der Orientierung an einer geltenden Ordnung etwa weniger wichtig oder gar ersetzt worden wäre. Die Sinnorientierung des musikalischen Handelns an einer geltenden Ordnung, die Schwietering und seine Schüler so stark hervorgehoben haben – und die er selbst, in Verbindung mit einer bestimmten Gemeinschaftsidee, für das seinsmäßig einzig Legitime hielt – wird durch den neuen theoretischen Begriff lediglich zu einem Teilaspekt und damit, gemessen an den Erfahrungstatsachen, auf das ihr zukommende Maß an wissenschaftlicher Beachtung reduziert. Der ältere Aspekt »überlebt« gleichsam – wie es beim Wandel von Theorien das Normale ist – in der weitergreifenden Denk- und Begriffsordnung ganz unentbehrlich als einer ihrer Teile.

98 Carl-Friedrich Graumann, Interaktion und Kommunikation, a. a. O., S. 1135.

So verschafft uns das motivationale Konstrukt des Austauschs aufgrund seiner weithin unbestrittenen Allgemeingültigkeit fürs erste die begriffliche Möglichkeit, die musikalischen Interaktionen in ihrer minimalen semantischen Bestimmung als aufeinander bezogenes Handeln in einen weiteren theoretischen Zusammenhang zu stellen, der das Konzept der Orientierung an einer geltenden Ordnung ergänzt und bruchlos hinüberführt auf das Gebiet theoretischer Aussagen.

Für die Beobachtung musikalischer Interaktionen als empirische Vorgänge gilt freilich immer, woran hier noch einmal zu erinnern ist, daß sich die Wirklichkeit den beiden motivationalen Handlungstypen immer nur in einem bestimmten, sehr verschiedenen, jeweils zu ermittelnden Maße annähert. Und da der konkrete Fall musikalischen Handelns zumeist von mehreren, oft gegenläufigen Motiven bestimmt ist, steht die empirische Forschung hier vor der schwierigen Aufgabe, von einem gegebenen musikalischen Handeln auf die möglicherweise verschiedenen, teilsweise sich widerstreitenden Motive zu schließen. Dieses Problem des »Motivenkampfs«, von der empirischen Forschung seit langem beachtet, ist eines der schwierigsten Probleme der empirischen Sozialforschung überhaupt und wird im gegenwärtigen Zeitpunkt ganz sicher nicht immer in befriedigender Weise gelöst werden können. Die von Max Weber angegebenen Schwierigkeiten können heute keineswegs als überwunden gelten und bestehen durchaus ungemindert fort: »Die handelnden Menschen sind gegebenen Situationen gegenüber sehr oft gegensätzlichen, miteinander kämpfenden Antrieben ausgesetzt, die wir sämtlich ›verstehen‹ [d. h. im Hinblick auf ihren subjektiven Sinn adäquat erklären können]. In welcher relativen *Stärke* aber die verschiedenen im ›Motivenkampf‹ liegenden, uns untereinander gleich verständlichen Sinnbezogenheiten im Handeln sich auszudrücken pflegen, läßt sich, nach aller Erfahrung, in äußerst vielen Fällen nicht einmal annähernd, durchaus regelmäßig aber nicht sicher, abschätzen. Der tatsächliche Ausschlag des Motivenkampfes allein gibt darüber Aufschluß. Kontrolle der verständlichen Sinndeutung [der Erklärung als sinnadäquates Handeln] durch den Erfolg: [durch] den Ausschlag, im tatsächlichen Verlauf, ist also, wie bei jeder Hypothese, unentbehrlich«[99].

So bleiben auch im Rahmen des neueren Konzepts der musikalischen Interaktion die alten von Max Weber (und natürlich: auch von anderen vor und nach ihm) definierten Grundfragen der Theoriebildung und empirischen Forschung unverändert vor uns stehen: Zu leisten ist hinsichtlich der musikalischen Interaktion

1. die Erklärung der geltenden Ordnungen (die Gründe ihres Bestehens und ihre Konsequenzen), an welchen musikalisches Handeln – teils zweck-, teils wertrational – orientiert sein kann, und
2. die Erklärung der durch subjektive Interessenlage motivierten Anteile des musikalischen Handelns (musikalische Interaktion als sozialer Austausch).

Wenn auch für musikalische Interaktion die Beobachtung, daß im konkreten Handlungsverlauf

99 Wirtschaft und Gesellschaft, a. a. O., S. 4.
Diese Kontrolle kann »mit relativer Genauigkeit nur in den leider wenigen und sehr besondersartigen dafür geeigneten Fällen im psychologischen Experiment erreicht werden. Nur in höchst verschiedener Annäherung in den (ebenfalls begrenzten) Fällen zählbarer und in ihrer Zurechnung [zu bestimmten Motiven] eindeutiger Massenerscheinungen durch die Statistik. Im übrigen gibt es nur die auch für uns noch immer unentbehrliche Möglichkeit der Vergleichung möglichst vieler Vorgänge des historischen oder Alltagslebens, welche sonst gleichartig, aber in dem entscheidenden *einen* Punkt: dem jeweils auf seine praktische Bedeutsamkeit hin untersuchten ›Motiv‹ oder ›Anlaß‹, verschieden geartet sind: eine wichtige Aufgabe der vergleichenden Soziologie. Oft freilich bleibt leider nur das unsichere Mittel des ›gedanklichen Experiments‹, d. h. des *Fortdenkens* einzelner Bestandteile der Motivationskette und der Konstruktion des dann wahrscheinlichen Verlaufs, um eine kausale Zurechnung zu erreichen« (a. a. O., S. 5).

beide Motive bestimmend sind (sowohl die Orientierung an einer geltenden Ordnung als auch das Prinzip des sozialen Austauschs), das im Normalfall Gegebene ist, so wird dennoch eines der Motive jenen »Ausschlag im tatsächlichen Verlauf« geben, der im Handeln dann definitiv zutage tritt. Im folgenden Beispiel zeigen sich die beiden hier begrifflich-theoretisch hervorgehobenen Motive konkret an unterschiedlichen Auffasssungen über den Beifall in Konzerten:

a) Orientierung an einer konventionell geltenden Ordnung bei Applaus
Im Jahre 1929 sieht sich der Philharmonische Verein zu Mannheim zu folgendem Aufruf veranlaßt:
»Mannheim, September 1929.
Zahlreiche, im Laufe der letzten Jahre lautgewordenen Beschwerden prominenter Künstler und Korporationen über die in Mannheim, im Gegensatz zu anderen Städten, deprimierend wirkende Zurückhaltung in der Form der Beifallsbezeugungen geben uns Veranlassung, unsere Mitglieder recht herzlich zu bitten, um Verstimmungen vorzubeugen, den Künstlern jeweils den ihrem Rang entsprechenden Empfang zu bereiten und am Schlusse eines Konzertes durch Verweilen auf den Plätzen den Dank zu zollen, der dem Ansehen Mannheims als Kunststadt nicht widerspricht.

Mit vorzüglicher Hochachtung
Der Vorstand.«

Durch diesen Aufruf versucht der Vorstand, die Geltung einer bestimmten (aus dem *Rang* der Künstler sich ergebende) *Ordnung*, die einerseits nicht »im Gegensatz zu anderen Städten« steht und andererseits »dem Ansehen Mannheims als Kunststadt nicht widerspricht«, konventionell, d. h. durch einen gewissen Druck, zu garantieren, wenn auch der Zwangscharakter *(pouvoir coercitif)* eines öffentlichen Aufrufs gering sein mag.

b) Orientierung am eigenen Vorteil (der subjektiven Interessenlage) nach dem Prinzip des sozialen Austauschs
Kurt Tucholsky rät den Mannheimern dagegen, den Beifall anders zu bemessen. Eine lebendige Interaktion mit dem Künstler – mit allen ihren Folgen für die Kunst – ist, nach seiner Auffassung, nur durch die Sinnorientierung am eigenen Vorteil zu erzielen: »Wackere Mannheimer. Klatscht nicht mehr, als ihr wollt... Hats euch gefallen, dann applaudiert. Hat euch jemand wirklich etwas gegeben, dann feiert ihn. Aber bereitet ihm ruhig den Empfang, der nicht seinem, sondern eurem Range entspricht: dem von denkenden, vernünftigen Menschen«[100].

II. Strukturen des Handelns

1. Interaktionsstruktur als Wahrnehmungsbegriff

Durch die beiden theoretischen Begriffe: Interaktion aufgrund geltender Ordnung und Interaktion als sozialer Austausch sind aus der unendlich differenzierten Gesamtwirklichkeit musikalischer Interaktionen gedanklich zwei Gesichtspunkte hervorgehoben, die das musikalische Geschehen unter motivationalem Aspekt erfassen. Hier ist das Problem das Handeln als Prozeß. Traditionellerweise aber wird die musikalische Wirklichkeit begrifflich-theoretisch auch unter strukturellem Aspekt untersucht. Wie bei jedem anderen Handlungsvorgang sind

100 Werke, Bd. 8, Reinbek b. Hamburg 1976, S. 63.

auch bei musikalischen Interaktionen *Strukturen* zu beobachten, d. h. gewisse Gleichförmigkeiten, die das Handeln als verhältnismäßig »statische« Gegebenheiten determinieren[101]. Erst durch eine systematische Verbindung der Begriffe Prozeß und Struktur wird musikalische Interaktion in ihren handlungstheoretisch wichtigsten komplementären Aspekten erfaßt: Sie *ist* ein (sinnhaft motivierter) Prozeß, und sie *hat* gewisse (relativ gleichförmige) Strukturen.

Zu diesem Problem struktureller Bedingungen des musikalischen Handelns hat Ernst Klusen eine Systematik der Interaktionsformen entwickelt und dadurch – ähnlich wie durch den Begriff der musikalischen Interaktion – der Liedforschung bedeutsame theoretische Anregungen vermittelt[102]. In ihren grundlegenden Kategorien geht diese Ordnung der Interaktionsformen (Strukturen) zunächst auf reine Beobachtungsbegriffe zurück, die noch keinerlei theoretische Abstraktion aufweisen. »Unvermeidlich wird man, um das verwirrend komplexe Gespinst der Einzelfakten durchschauen zu können, von den einfachsten Gegebenheiten ausgehen müssen«[103].

Als die einfachsten strukturellen Gegebenheiten musikalischer Interaktion unterscheidet Ernst Klusen zwei Arten des Handelns: auf der einen Seite das Singen und Spielen (Musizieren), auf der anderen Seite das musikalische Hören. »Musik wird nur manifest, indem man sie ausführt: sie aus sich herausführt, macht... Jedoch: das Hören kann sich vom Vorgang des Musikmachens lösen; man kann sie zwar nicht machen, ohne sie zu hören, aber man kann sie sehr wohl hören, ohne sie zu machen«[104]. Natürlich ist diese elementare Unterscheidung nicht neu, und sie hat in der anglo-amerikanischen Musiksoziologie auch ihre geläufige Entsprechung in dem Begriffspaar *performance activities* und *non-performance activities* (wenngleich zu den letzteren außer dem Hören auch noch weitere Arten musikbezogenen Handelns hinzugerechnet werden müssen). In der Liedforschung aber bildet sie ein neues und in zweifacher Weise bedeutsames Begriffselement.

Erstens bedeutet sie in der Tradition der Musikalischen Volkskunde in gewissem Sinne eine Grenzüberschreitung. Durch den Begriff des musikalischen Hörens schafft Ernst Klusen gegenüber seinen Vorgängern eine systematische Ausweitung des Forschungsgegenstands und kündigt damit einen Konsensus auf, der sich in der Tradition der Liedforschung scheinbar wie von selbst herausgebildet hatte: die Konzentration des wissenschaftlichen Interesses auf das Singen. Unter dem grundlegenden, den Forschungsgegenstand in seiner Gesamtheit umfassenden Begriff der Verbreitung (Volkläufigkeit) wurde seit John Meier regelmäßig nur die mündliche Überlieferung, das Singen, erfaßt (Steinitz und selbst neuere Arbeiten halten an dem Kriterium der mündlichen Überlieferung noch fest). Und zweifellos galt das Erkenntnisinter-

101 Der hier verwendete Strukturbegriff (in Anlehnung an die strukturell-funktionale Analyse) ist nicht zu verwechseln mit dem Strukturbegriff ontologisch-normativer Theorie. In unserem Zusammenhang handelt es sich bei Strukturen nicht etwa um eine der Sache wesensmäßig zugeschriebene Eigenschaft, sondern lediglich um eine vertretbare pragmatische Annahme. Strukturen sind hier nur relative Gleichförmigkeiten, die nach Meinung des Beobachters hinreichend stabil sind, um sie innerhalb gewisser Grenzen als relativ konstant anzunehmen.
Thrasybulos Georgiades zum Beispiel gebraucht den Strukturbegriff (auch: Nomos) sehr exakt in Anlehnung an bestimmte philosophische Traditionen konsequent im Sinne ontologisch-normativer Theorie. »Das tertium comparationis zwischen Musik und schriftlicher Musikdarstellung ist die musikalische Struktur selbst. Ja, musikalische Struktur wird recht eigentlich erst in der schriftlichen Darstellung offenbar« (in: Kleine Schriften, Tutzing 1977, S. 80). Carl Dahlhaus erläutert dazu: »›Struktur‹, ›Satz‹ oder ›Komposition‹, die den [ontologisch-normativen] ›Sinn‹ von Musik in sich begreifen, sind nicht als [Noten-]Text ›gegeben‹, sondern durch den Text lediglich ›aufgegeben‹« (in: Die Musikforschung 31, 1978, S. 197f.).

102 Zwischen Symphonie und Hit: Folklore? Anregungen zu einer notwendigen Diskussion, a. a. O.

103 A. a. O., S. 80.

104 Ebd.

esse älterer Volksmusikforschung dem Singen auch in einer ziemlich legitimen Weise so ausschließlich. Denn in historischer Zeit (bis ins 19. Jahrhundert), in der andere Interaktionsstrukturen – wie etwa die Struktur des Konzerts sowie technisch oder elektronisch reproduzierte Musik – für das zu untersuchende theoretische Problem keinerlei Rolle spielten, war es methodisch ohne Zweifel sinnvoll, den Begriff der Verbreitung (Volkläufigkeit) einfach und zugleich klar auf das Singen zu beschränken, ohne daß man hätte befürchten müssen, dadurch starke Realitätsverluste hinnehmen zu müssen. Wissenschaftliche Beobachtung bezog sich damit auf einen Teil musikalischen Handelns, der innerhalb bestimmter historischer Bedingungen eine gewisse, sehr klar umgrenzte *strukturelle* Einheitlichkeit besaß.

In dem Maße aber, wie durch den raschen technischen und sozialen Wandel – durch den Druck, als der ersten Stufe medialer Vermittlung, verstärkt sodann aber durch die elektronischen Medien unserer Zeit – das Beobachtungsfeld sich in äußerlich so heterogene Teile wie Schlager und Volkslied auseinander differenzierte und damit die *strukturelle* Einheitlichkeit des Problems zerfiel, wuchs die Unsicherheit der Liedforschung als Wissenschaft, und die Notwendigkeit einer Neuorientierung wurde unausweichlich. Immer mühsamer nur vermochten die meisten an der Tatsache vorbeizukommen, daß das, was Volksmusik in der weitesten, auf Wahrnehmung bezogenen Bedeutung der Verbreitung(Volkläufigkeit) heute ist, sich dem Beobachter äußerlich durch die Aktivität des musikalischen Hörens zu erkennen gibt.

Erst hier zeigt sich eine der entscheidendsten Qualitäten der theoretischen, d. h. abstrahierenden Problembestimmung durch den Einstellungsbegriff bei John Meier und beginnt sich zu bewähren vor den neueren Aufgaben. Unabhängig von Beobachtungsbegriffen durch ihr hohes Abstraktionsniveau verliert sie durch die Hinzufügung des Hörens als weiterer Form musikalischen Handelns nichts von ihrer begrifflich-theoretischen Gültigkeit. Im Gegenteil: Sie gewinnt durch den weiter gesteckten systematischen Rahmen erst jenen Grad der Allgemeinheit, den sie im Prinzip wohl anstrebte, den begrifflich zu erfassen sie zu Beginn des Jahrhunderts aber sicher noch nicht gezwungen war[105]. Denn seit dem epochalen Neuansatz durch John Meier geht die gesamte Denkleistung auf dem Feld der Problemfindung und Problembestimmung geradewegs auf einen Vorgang zu, der – wie durch Singen – ganz ebenso durch musikalisches Hören strukturell organisiert sein kann: auf das Problem elementarrationalen musikalischen Handelns. Sind noch John Meier und auch Schwietering und seine Schüler nur von einer einzigen Art musikalischen Handelns ausgegangen, so wird durch die systematische Integration des Hörens als der heute vielleicht wichtigsten musikalischen Aktivität ein entscheidender Schritt vollzogen in Richtung auf einen höheren Grad theoretischer Allgemeinheit. Erst hier betreten wir – hinsichtlich der reinen Beobachtungsbegriffe – den Boden einer gegenwartsbezogenen Volksmusikforschung im engeren Sinn.

Der zweite bedeutsame Aspekt der begrifflichen Trennung zwischen Singen und Spielen auf der einen und musikalischem Hören auf der anderen Seite liegt darin, daß Ernst Klusen das Hören nicht S-O-theoretisch erfaßt – wie es gewöhnlich geschieht –, sondern als Struktur musikali-

105 Das Unausgereifte der begrifflichen Systematik John Meiers besteht freilich darin, daß im Prinzip zwar die (theoretisch erklärende) Einstellungskategorie gewählt ist, daß dann aber die begrifflich-theoretischen Folgen dieser Weichenstellung unterschätzt werden (damals ganz begreiflicherweise). John Meier stellt die grundsätzliche Verschiedenheit zwischen *Beobachtungs*begriffen und *theoretischen* Begriffen nicht in Rechnung und versucht, die volksmusiktypische Einstellung (Herreneinstellung) von der ästhetischen Einstellung begrifflich-klassifikatorisch direkt durch einfache *Beobachtungs*kategorien zu trennen (durch die Kategorie des »Umsingens« usw., vgl. oben S. 43 ff.). John Meier wird dadurch seiner theoretischen Kategorie, der Herreneinstellung, nicht ganz gerecht (bzw., je nach Sichtweise: reduziert sie auf das geringe Abstraktionsniveau eines Beobachtungsbegriffs).

scher Interaktion. »Durch die Trennung von Machen und Hören, von Ausführenden und Zuhörenden werden *Interaktionen* in Gang gesetzt, die sich – entsprechend der Struktur einer Gesellschaft und der Struktur der Musik – außerordentlich differenzieren können«[106]. Das begrifflich-theoretisch Bedeutsame bei der »Trennung von Machen und Hören, von Ausführenden und Zuhörenden« ist der Sachverhalt, daß durch die Trennung *Interaktionen* entstehen, daß also trotz dieser Trennung beide Handlungspartner als aufeinander bezogen gedacht werden.

Dieser interaktionale Aspekt des musikalischen Hörens geht zunächst von der Tatsache aus, daß Musikmachen (singen und spielen) – unter einem sehr allgemeinen und äußerlichen Gesichtspunkt betrachtet – eine Arbeit ist und darin, in dieser reinen Beobachtungstatsache, sich durch nichts von ähnlichen Arbeiten, etwa einem Kunsthandwerk, unterscheidet. Musik kann einfach oder kunstvoll, gut oder schlecht, teuer oder preiswert, allein oder arbeitsteilig gemacht werden: Wie bei der Produktion der meisten Güter und Dienstleistungen kann auch bei musikalischem Handeln der Vorgang der Arbeit strukturell »ausdifferenziert«, d. h. einem besonderen Kreis von Personen übertragen und dadurch vom Vorgang des Hörens getrennt werden. Musikalisches Hören erscheint in diesem gedanklichen Zusammenhang als eine bestimmte Form struktureller Ausdifferenzierung der Arbeit bei musikalischer Interaktion, als ein interaktionales Handeln also, bei dem das Musikmachen mit seinen handwerklichen Problemen ganz auf den *anderen* übertragen ist[107]. In diesem interaktionalen Zusammenhang ist von entscheidend wichtiger Bedeutung also die Tatsache, daß die Hörenden nur einen bestimmten Teil des Interaktionsgeschehens ausdifferenziert haben, nämlich den mit Arbeit verbundenen, den handwerklichen Teil. Keineswegs haben sie sich anderer Handlungskontingente, etwa der subjektiven Sinnhaftigkeit ihres Tuns oder gar des interaktionalen Handelns an sich entledigt. Durch die strukturelle Ausdifferenzierung der Arbeit sind sie nur in die (verhältnismäßig machtvolle) Lage versetzt, in der sie die Arbeitsergebnisse des *anderen*, des Handlungspartners, zu begutachten haben.

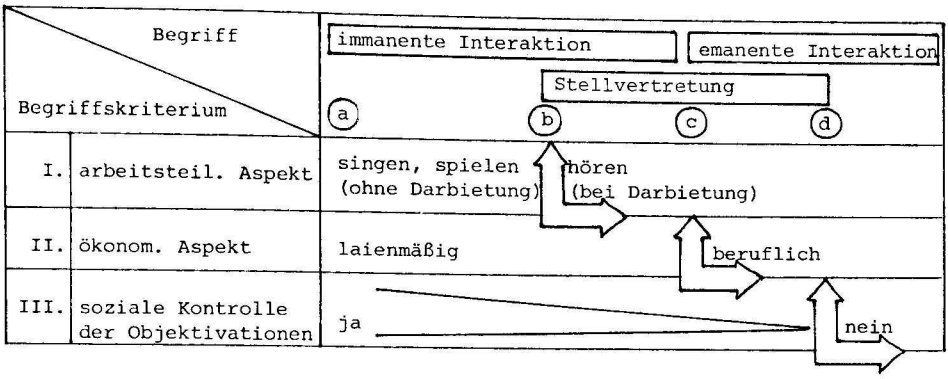
$$A \rightleftarrows B$$

a) Handlungsstruktur und soziale Kontrolle

Die Trennung von Ausführenden und Zuhörenden bildet in der Systematik der Interaktionsformen bei Ernst Klusen das erste strukturelle Begriffskriterium (vgl. Tabelle: Begriffskriterium I). Der fundamentale Aspekt der Arbeitsteilung bei interaktionalem Handeln zieht jedoch eine weitere grundlegende strukturelle Differenzierung nach sich (Begriffskriterium II).

106 A. a. O., S. 80f., Hervorh. v. mir.

107 Und seit Jahrhunderten, vielleicht seit Jahrtausenden, haben die Menschen dies auch so gesehen: Wer es sich ökonomisch leisten konnte, hat diese Arbeit delegiert, *ließ* singen oder musizieren – ein Vorgang der Ausdifferenzierung, der auch im Bereich des elementar-rationalen Handelns in Europa schon recht früh beginnt (vgl. die Beispiele in: John Meier, Kunstlieder im Volksmunde, Halle a. S. 1906). Darin gleicht produktives musikalisches Handeln jeder anderen Art kultureller Tätigkeit: Die Ausdifferenzierung bestimmter schwieriger und komplexer Tätigkeiten ist als Erfahrungstatsache in der Entwicklung der industriellen Gesellschaften, ihres ökonomischen Reichtums und der dementsprechenden kulturellen Möglichkeiten ein ganz allgemeines Faktum.



Wird die musikalische Darbietung für den Handelnden zu einer Tätigkeit, die er beruflich ausführt, so bestimmt diese Tatsache die musikalische Interaktion als Struktur in erheblichem Maße und nach verschiedenen Richtungen hin. Ernst Klusen hebt in seiner Systematik der Interaktionsformen die strukturelle Verschiedenheit zwischen laienmäßiger und berufsmäßiger Art des musikalischen Handelns daher in einer besonders deutlichen Weise hervor und bezeichnet sie mit dem Begriffspaar: immanente und emanente Interaktion. Danach beginnt emanente Interaktion überall da, wo die Ausführenden »wirtschaftlich selbständig« sind[108]. Und in der Tat: Das Kriterium beruflicher (»kommerzieller«) Ausführung von Musik benennt eine der augenfälligsten strukturellen Beobachtungsmerkmale des interaktionalen Handelns überhaupt. Einerseits bestimmt berufliche Darbietung durch ihr wirtschaftliches Marktinteresse in ganz entscheidender Weise das Verhältnis der am musikalischen Geschehen Beteiligten. Andererseits aber ist auch das gegenseitige Verhältnis derjenigen, die Musik schaffen oder ausführen, von dieser Struktur geprägt, indem die aktiven Sänger, Komponisten oder Instrumentalisten regelmäßig in Konkurrenz zueinander geraten und diese auf verschiedenste Weise austragen[109]. Fragen der musikalischen Wertschöpfung, eine der kulturell bedeutsamsten Variablen des Problems, spielen hier eine beherrschende, wenngleich bisher kaum untersuchte Rolle. Wettbewerb und Perfektion der Darbietung können sich gegenseitig bis zu einem gewissen Grade steigern, prägen die Musik als Ware und verändern tiefgreifend die Qualität der musikalischen Handlungselemente.

Vor dem Hintergrund der begrifflichen Unterscheidung zwischen laienmäßiger und beruflich ausgeführter Musik im interaktionalen Bezugsfeld erklärt sich auch der Begriff der Stellvertretung (Struktur b und c), den Ernst Klusen vorschlägt, um auf den Sachverhalt hinzuweisen, daß

108 A. a. O., S. 84.

109 Vgl. hierzu den Begriff der sozio-musikalischen Gruppe von Alphons Silbermann, in: ders., Wovon lebt die Musik? Regensburg 1957.

bei struktureller Ausdifferenzierung der musikalischen Produktion immer nur ein Teil des Handelns ausdifferenziert ist, daß bestimmte praktische Aufgaben an einen speziellen Personenkreis nur delegiert sind und daß der Hörende auf den *andern*, gleichsam als seinen Stellvertreter, nicht nur bezogen, sondern für diesen immer auch der Maß-gebliche bleibt oder doch zumindest bleiben soll. Konkret auf das Singen, Spielen und Komponieren (Arrangieren usw.) bezogen bedeutet dies: »Stellvertretung« ist ein musikalisches Handeln, das noch eine verhältnismäßig starke Bindung an laienmäßige Praxis zeigt und dessen berufliche Spezialisierung noch nicht so weit fortgeschritten ist, daß es nicht noch als »stellvertretend für Laienaktivitäten« bezeichnet werden kann.

In der Definition des Begriffs der Stellvertretung zeigt sich bereits, daß Ernst Klusen in der Systematik der Interaktionsformen (Strukturen) keineswegs auf dem geringen Abstraktionsniveau der Beobachtungs- und Wahrnehmungsbegriffe bleibt, sondern sogleich einen Schritt darüber hinausgeht und die Begriffe unmittelbar in eine theoretisch erklärende Dimension eingefügt[110]. Dies geschieht durch den Begriff der »Anteilnahme Aller«, d. h. durch das Kriterium der sozialen Kontrolle (Steuerung, Beeinflussung; vgl. Begriffskriterium III). Mit diesem theoretischen Begriff setzt Ernst Klusen die Strukturbegriffe in eine sehr enge systematische Beziehung durch die Formulierung einer Hypothese. Diese besteht in ihrem Kern in der Aussage, daß die Mitglieder einer Gruppe bei immanenter Interaktion eine große Einfluß- und Kontrollmöglichkeit auf die Gestaltung der musikalischen Objekte besitzen (»Die stärkste Beteiligung [im Sinne eines Einflusses] aller Betroffenen ist gewährleistet, wenn Alle alles tun. Die Musikmacher sind gleichzeitig die Zuhörer«[111]) und daß beim Fortschreiten durch die Interaktionsformen diese Einfluß- und Kontrollmöglichkeit kontinuierlich abnimmt, so daß schließlich bei emanenter Interaktion eine Kontrolle durch die Hörer gänzlich ausgeschlossen ist (»Hier begibt sich die Gesellschaft [bzw. die Gruppe] des Rechts, die angebotenen Produkte zur Bedürfnisbefriedigung auf ihre Eignung zu prüfen. Jetzt erreichen die Fachleute eine Autonomie, die solche Kontrolle nicht mehr zuläßt«[112]).

110 Untrennbar eingegangen in diesen Begriff ist das Problem des *Einverständnisses*, das Problem also der nur *delegierten*, jederzeit in die *Verantwortung* des Subjekts (des Individuums, der Gruppe oder der Gesellschaft) wieder zurücknehmbaren und also: sozial *kontrollierten* musikalischen *Vollmacht*. Das muß dem bildhaften Vergleich der Stellvertretung an sich als inhärent betrachtet werden. Begriffsbildung und theoretische (d. h. hypothetische) Erklärung werden darin eng miteinander verwoben.

111 A. a. O., S. 83.

112 A. a. O., S. 84f.

Durch die Verschmelzung von Begriff und Hypothese aber werden die vorgeschlagenen Begriffe in ihrem Charakter von Grund auf verändert. Als integraler Bestandteil einer konkreten Hypothese sind sie nicht allgemein verwendbare Begriffe (Beobachtungsbegriffe oder theoretische Begriffe von höchster Abstraktion), sondern Termini für ganz bestimmte, inhaltlich konkrete Zusammenhänge. Sie überschreiten durch diese Eigenschaft die hier gesteckten Grenzen begrifflich-theoretischer Grundlagenforschung und sind in ihrer inhaltlichen Konkretheit ganz ausschließlich Frage der Empirie[113].

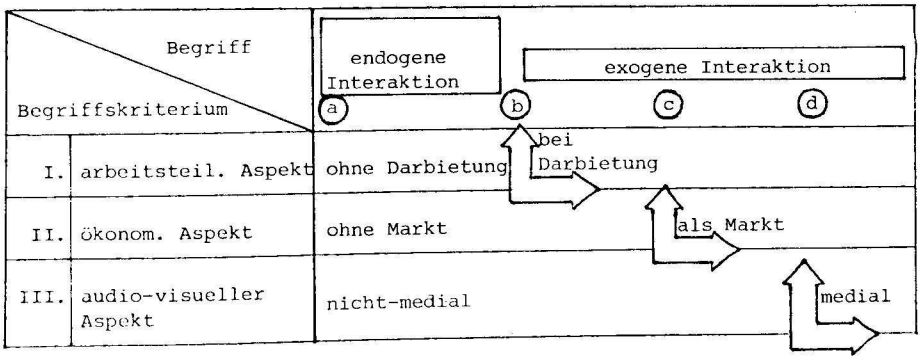
Das methodologische Postulat, Begriffserklärung und Hypothesenbildung – soweit wie sinnvoll und vertretbar – voneinander zu trennen, bezweckt die breite intersubjektive Anwendbarkeit der Begriffe, auch dann, wenn die theoretische Aussage nur fraglich erscheint, damit diese – falls sie verworfen werden muß – leicht durch eine andere, bessere ersetzt werden kann. Umgekehrt fielen durch eine Verschmelzung von Begriff und Hypothese, die als solche immer fraglich ist, einer möglichen Falsifizierung des theoretischen Satzes nicht nur er selber, sondern vollends auch die Begriffe anheim, und die wertvolle begriffliche Strukturierung des Problems, die vom Wahrheitsgehalt der Hypothese gänzlich unabhängig ist, müßte neu geleistet werden[114].

113 In gewisser Hinsicht ist der Satz von der totalen Kontrolle des Marktes durch den Anbieter eine Variante der Hypothese Adornos (und anderer) von der unentrinnbaren Gewalt des Kapitals (der Musik-»industrie«), die – um bei der Metapher John Meiers zu bleiben – in der Lage wäre, die Herreneinstellung systemlogisch zu einer Sklaveneinstellung zu pervertieren, wenngleich das Defiziente dieses Zustands sich bei Adorno nicht vom Laiensingen her bestimmt, sondern gerade umgekehrt von einer bestimmten Kunstidee her und aus der Verantwortung vor ihrer Wahrheit: »Die hörenden Subjekte büßen mit der Freiheit der Wahl und der Verantwortung [vor der Idee] nicht bloß die Fähigkeit zur bewußten Erkenntnis von Musik [ihrer Wahrheit oder Unwahrheit (Ideologie)] ein, die von je auf schmale Gruppen beschränkt war, sondern trotzig negieren sie die Möglichkeit solcher Erkenntnis überhaupt... Sie sind nicht kindlich, ...sie sind kindisch: ihre Primitivität ist nicht die des Unentwickelten, sondern des zwanghaft Zurückgestauten« (Über den Fetischcharakter in der Musik u d die Regression des Hörens, in: ders., Dissonanzen, a. a. O., S. 29).
Daß gegenüber der Allgewalt des Kapitals das »Volksvermögen« tatsächlich so gering sei, scheint allerdings fraglich und kann durchaus bezweifelt werden. Eine entgegengesetzte Hypothese, die in ihrer Zuspitzung sicher ebenso einseitig ist, wäre etwa: Der Abnehmer ist sich seines Herrenverhältnisses recht bewußt und übt seine Macht über den Markt in der verschiedensten Art aus. Manche Dinge kauft er, manche kauft er nicht und durchkreuzt so durch sein Wahlverhalten äußerst wirksam manche Marktstrategie. Er bereitet dem Anbieter schlaflose Nächte, ist schnell von Neuheiten gelangweilt, läßt berühmte Gruppen von einem Tag zum anderen im Orkus des Vergessens verschwinden und akzeptiert nur selten ein Comeback. Der Produzent muß »hörig« sein, willig, gewieft, tüchtig und hündisch servil, will er erfolgreich dienen (vgl. auch W. Mezger, Schlager – Das Lied als Ware. Stuttgart 1975, S. 78 f.). Er hat vor allem die Grundregel der elementaren Nationalökonomie zu kennen und zu befolgen, wonach die Ordnung des Marktes, wie der große österreichische Wirtschaftswissenschaftler Erich Preiser sagt, darauf beruht, daß »jeder Produzent sich seine Anweisung in Gestalt der Preise holt, die er dort vorfindet« (Wirtschaftspolitik heute, München ^{5}1974, S. 64). Oder, weniger theoretisch ausgedrückt: Er hat nach dem alten Grundsatz zu handeln: Wess Brod ich esz, dess Lied ich sing.
Was solche groß dimensionierten und diametral sich widersprechenden Hypothesen, die alle nur einen Aspekt erfassen und daher in gewisser Hinsicht falsch und in gewisser (jeweils zu ermittelnder) Hinsicht richtig sind, mit aller Deutlichkeit sichtbar machen, ist die Notwendigkeit, begrifflich zunächst jene Grundlage zu schaffen, welche die Dynamik der gegenseitigen Bezogenheit im interpersonalen Geschehen theoretisch zu erfassen vermöchte. Auf einer solchen Grundlage könnten als weiterer, davon relativ unabhängiger Arbeitsgang operationale Aussagen gebildet und kontrollierter empirischer Beobachtung zugänglich gemacht werden.

114 Auch eigentlich aus dem Schicksal des Schwieteringschen Gemeinschaftskonzepts läßt sich dieser Grundsatz ableiten, daß die Begriffe für die Untersuchungsergebnisse so weit wie möglich offen bleiben müssen. Schwietering hatte das Konzept der subjektiven Bedeutung des Liedes inhaltlich schwer mit jenem ausschließlich positiven Gefühl der Zusammengehörigkeit befrachtet, das für ihn im Gemeinschaftsbegriff aufging, und dabei – wie aus Systemzwang – zuwiderlaufende Gefühle und Handlungen entweder positiv gedeutet oder systematisch übergangen (ganz besonders stark dann auch bei Martha Bringemeier). Wohl deshalb mußte die nachfolgende Generation dann, um dem Problem näherzukommen, zunächst einmal hinter diesen Versuch wieder zurückgehen und konnte ihm kaum mehr entnehmen als eine allgemeine Orientierung im Hinblick auf jenen Handlungstypus, den wir oben in einer mehr analytischen Weise herausgehoben haben.

b) Endogene und exogene Interaktionsstruktur

Wird die konkrete theoretische Aussage (in ihrer begrifflichen Fassung: Immanenz → Stellvertretung → Emanenz) aus der Systematik der Interaktionsformen herausgelöst, so bleibt die grundlegende Ordnung der Strukturen durch die Begriffskriterien I und II völlig untangiert. Insgesamt aber nimmt sie eine modifizierte Form an. Um den puren Wahrnehmungstatsachen, die sie erfaßt, einen begrifflich möglichst neutralen Namen zu geben, wählen wir hier die Wörter endogen, exogen und Markt[115].
Als erstes und fundamentales Kriterium gilt nach wie vor diejenige Struktureigentümlichkeit musikalischen Handelns, die sich bei der Ausdifferenzierung des handwerklichen Teils (singen, spielen ebenso natürlich wie technisch produzieren, komponieren usw.) bei musikalischer Interaktion ergibt. Es ist diese Struktureigentümlichkeit, die im veränderten Schema die Trennung zwischen endogener und exogener Interaktion definiert. Indem sie eine universal verbreitete strukturelle Gleichförmigkeit des musikalischen Handelns benennt, besitzt sie ohne Zweifel den von Ernst Klusen postulierten fundamentalen Charakter.



Von einem weiteren Grad der Ausdifferenzierung des handwerklichen Teils im interaktionalen Geschehen ist nach wie vor dann die Rede, wenn – zweitens – eine Darbietung auf Berufsbasis erfolgt, wenn musikalische Darbietung also die Struktur einer gesellschaftlichen Institution (Beruf) annimmt. Im Rahmen der interaktionalen Perspektive kommt diese Struktur als Marktgeschehen ins Spiel (exogene Interaktion als Markt), d. h. als eine sehr bestimmte Form der Gegenseitigkeitsbeziehung, die sehr spezielle und teils für uns bedeutsame Konsequenzen hat.

115 Die Begriffe *laienmäßig* und *berufsmäßig* sind hier verändert, weil sie den interaktionalen Aspekt nicht voll auszudrücken vermögen (»berufsmäßige Interaktion« ist ja nicht gemeint).

Und schließlich kann – drittens – als weiterer Grad der Differenzierung exogene Interaktion als Markt die Struktur medialer Vermittlung annehmen (die schon Heinrich Besseler als neue Form struktureller Differenzierung erkannte[116]). Medial ist bis zu einem gewissen Grad jede musikalische Interaktion. Medial im (hier verwendeten) engeren Sinne des Wortes jedoch soll eine musikalische Interaktion dann heißen, wenn die interaktionale Bezogenheit ausschließlich über technische oder elektronische Vermittler verläuft[117].
Durch diese Modifizierung nimmt das Bezugsfeld Prozeß – Struktur, das Ernst Klusen zunächst im Rahmen strukturell-funktionalen Denkens als »Bezugsfeld ›Funktion – Interaktion‹«[118] entwickelt hat, die folgende Form an:

Struktur / Prozeß	endogen	exogen		
	ohne Markt		als Markt	
	direkt			medial
Motiv a (vgl. oben S. 163)				
Motiv b (vgl. oben S. 165)				
Motiv c				
usw.				

Abb.: *Bezugsfeld Struktur – Prozeß*

Der waagerechte Eingang des Diagramms enthält die strukturellen, der senkrechte die prozessualen Bestimmungsgrößen des musikalischen Geschehens. Der leitende Gesichtspunkt dieser Klassifizierung liegt darin, daß musikalische Struktur nicht, wie früher, im Subjekt-Objekt-Verhältnis gesehen wird, sondern als Modalität sozialer Interaktion. Endogene Inter-

116 Vgl. oben 125.

117 Ein grober gedanklicher Fehler freilich wäre es, würden die drei Aspekte als logisch aufeinander bezogen gedacht. Wie alle Begriffe bedeuten sie nur eine pragmatische Entscheidung für die Untersuchung bestimmter Wirklichkeitsanteile. Und im konkreten Fall sind diese Anteile immer nur in einem je verschiedenen Ausmaß gegeben. So findet sich in der Wirklichkeit, wenn auch weniger häufig, mediale Interaktion ohne Markt ebenso wie endogene Interaktion als Markt (dann nämlich, wenn bei gemeinsamem Singen und Spielen einer der Interaktionspartner – in einem gewissen, jeweils zu ermittelnden Maße – wirtschaftliche Interessen hat, wie es bei bestimmten Konzerten regelmäßig, gelegentlich aber auch in der Organisation moderner Fremdenverkehrsbetriebe vorkommt). Les Humphries 1974 z. B. über endogene Interaktion mit dem Publikum (in einem Interview): »Wir bitten Sie aufzustehen. Wir bitten Sie, mit uns mitzumachen. Aber es ist soweit jetzt, daß die Leute schon wissen, die warten nur darauf... wir brauchen nur zu sagen, bitte, steht auf und macht mit und die sind sofort da. Wir haben da echt keine Schwierigkeiten« (Neue Musikzeitung, April/Mai 1974, S. 10).

118 A. a. O., S. 82.

aktion ist nicht gleich singen und spielen, sondern ist soziale Interaktion durch singen und spielen. Und ebenso ist exogene Interaktion nicht gleichbedeutend mit musikalischer Darbietung oder – je nach Blickrichtung – dem Anhören von Sängern und Instrumentalisten, sondern die soziale Interaktion, die auf diesem Wege geschieht, eine Sache, die selbst noch medial vermittelt stattfinden kann und heute in der überwiegenden Zahl der Fälle auch tatsächlich in dieser Struktur verläuft. »So sind die musikalischen Objektivationen – austauschbar nach allen Richtungen – [klassifikatorisch] eindeutig nur durch ihre Stellung im Interaktionsfeld zu beurteilen« (Ernst Klusen)[119].

Mit dem Begriff der musikalischen Interaktion und dem System der Interaktionsformen (Strukturen) hat Ernst Klusen noch keine operational-definitorischen Ziele verfolgt, sondern – darin der älteren von Charles H. Cooley ausgehenden Tradition der Gruppenforschung folgend – zunächst eine mehr gattungstypische Unterscheidung der Begriffe gegeben. Zweifellos ist sie dadurch für die Problembestimmung nicht weniger bedeutsam, zumal sie durch die Herauslösung der Hypothese zur sozialen Kontrolle sogleich ihren formal-analytischen Kern offenbart. Wie alle begriffssystematischen Leistungen seit John Meier müssen wir auch diese »Anregungen zu einer notwendigen Diskussion«[120] von Ernst Klusen mit der ersten Systematik zum Begriff der musikalischen Interaktionsformen als einen Versuch betrachten, aus dem Chaos der endlos, scheinbar wie von selbst und mit unerklärlicher Vitalität sich erneuernden Vorgänge des elementar-rationalen musikalischen Handelns einen bestimmten Problemzusammenhang gedanklich herauszuheben, ihn begrifflich zu fassen und schließlich durch eine Klassifizierung in forschungsgerechte Einheiten aufzulösen. Denn in der intensiv und extensiv unendlich differenzierten Wirklichkeit musikalischer Handlungsvorgänge zeigt sich der Forschung »unter dem Gesichtspunkt der Interaktion eine verwirrende Fülle von Handlungsweisen: zwischen dem Einzelnen und der singenden Gruppe; innerhalb der singenden Gruppe; in der Beziehung von Gruppen untereinander und zu übergeordneten Institutionen; Mechanismen des Ablaufs von Gruppensingen, Zustimmung und Verweigerung, Innen- und Außensteuerung. Und alle diese Kräfte manifestieren sich schließlich in der Objektivation ›Lied‹ [bzw. Musik] – in der Tat ein zunächst verwirrendes Bild gleich- und gegenläufiger, sich überkreuzender, steigernder und stauender Kräfte«[121]. Angesichts der prinzipiellen Unbegrenztheit der Wirklichkeit sollen die motivationalen und strukturellen Begriffe das Interesse der Wissenschaft nur auf ganz bestimmte Zusammenhänge lenken. Und in diesem Rahmen wird die Forschung die Schwerpunkte ihrer Arbeit je nach eigener Kapazität und je nach der größeren oder geringeren Kulturbedeutung der Probleme klug und weit vorausschauend auswählen müssen. Die Entscheidung darüber, welche der motivationalen und strukturellen Zusammenhänge sie zum Gegenstand empirischer Arbeit macht, ist in beiden Problemdimensionen nicht eine theoretische Frage der Begriffssystematik, sondern eine praktische Frage der Schwerpunktbildung in der laufenden Forschungsarbeit. Denkbar sind – teils im Anschluß an bereits geleistete Arbeit – Untersuchungen von Konsens- und Dissensbildung (Bezugnahme und Abgrenzung, Gemein-

119 »Das Lied ›Auf Wiedersehen‹ gilt, von einem Starsänger gesungen, nach den Regeln der Unterhaltungsmusik instrumentiert, vom Rundfunk ausgestrahlt, als Popularmusik reiner Emanenz [hier: als medial-exogene Interaktion]. Das gleiche Lied erscheint (so geschiehts) als Abschiedslied von 3000 Jugendlichen zur Begleitung einer Blaskapelle gesungen (bei einem europäischen Jugendmusikfestival), als Gruppenlied in der immanenten Aktionsform [hier: in endogener Interaktion]. Der Unterschied liegt nicht im Lied, sondern in der Interaktionsform und der dadurch bedingten Begleitungstechnik« (a. a. O., S. 88).

120 So lautet der Titel der oben zitierten Studie.

121 Ernst Klusen, Spontanes und präsentatives Singen, in: ad marginem, a. a. O., S. 1.

schaft und Nicht-Gemeinschaft), Macht- und Anpassungsprozesse, Führungs- und Gefolgschaftsvorgänge, Integration und Widerstand, Sinnerfüllung und Formen des Leidens. Das Ziel, worauf Forschung im Rahmen dieses Begriffssystems langfristig sich zu konzentrieren hätte, ließe sich – auf eine kurze Formel gebracht – etwa mit der Frage angeben: Welche Folgen haben musikalische Interaktionen in ganz bestimmten motivationalen und strukturellen Zusammenhängen für den einzelnen und für die Allgemeinheit?

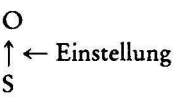
2. *Musikalische Beziehung*

Die genannten Strukturen musikalischer Interaktion erfassen den Handlungsablauf jedoch nur in seinem vordergründigen Zusammenhang. Sie sind Beobachtungsbegriffe, der Wahrnehmung direkt oder ganz gering vermittelt zugänglich, und ebenso gering wie die gewählte Abstraktionsebene ist ihre erklärende, theoretische Kraft. Die beiden großen strukturellen Begriffe der Vergangenheit, der Gemeinschaftsbegriff und der Gruppenbegriff, sind zwar auch Beobachtungsbegriffe. Sie wurden aber jeweils mit bestimmten hypothetischen Konstrukten (Sinn, Bedeutung, Funktion) zusammengedacht und dadurch zu theoretischen Erklärungsbegriffen von hohem Abstraktionsniveau ergänzt. Ganz ebenso ist nun nach einem theoretischen Begriff für die Interaktionsstrukturen zu fragen.

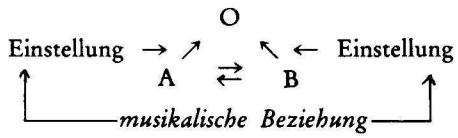
Die Termini Gemeinschaft und Gruppe (Primär- und Sekundärgruppe) in ihrer Eigenschaft als einfache strukturelle Beobachtungsbegriffe hatten eine wichtige Eigenschaft gemeinsam. In beiden Fällen wurde als Problemgrenze und als Grundlage der theoretischen Erklärung elementar-rationalen Handelns eine bestimmte, äußerlich erkennbare soziale Einheit (ein soziales System) angenommen. Das mußte für die Erklärung des Problems besonders in solchen Fällen nicht unbedingt von Nachteil sein, wo eine sehr enge und dauerhafte soziale Beziehung in der Tat mit großer Wahrscheinlichkeit zu einer gewissen Einheitlichkeit oder Gleichförmigkeit auch der musikalischen Einstellungen führte: in Primärgruppen etwa nach dem Muster der von Hagemann, Bringemeier und Mahr untersuchten bäuerlichen Siedlungsgemeinschaften.

Nun aber, wo mit dem Begriff der musikalischen Interaktion ein bestimmter Aspekt des musikalischen Handelns, das Interpersonale daran, zum Denkobjekt gewählt, begrifflich isoliert und systematisch jene doppelte Differenzierung erfaßt ist, die sich auf der Grundlage des musikalischen Hörens heute herausgebildet hat: die Ausdifferenzierung der Darbietung über Markt und Medien, weitet sich das Blickfeld der Forschung in einer entscheidenden Weise aus. Dies geschieht vor allem durch den Begriff der exogenen Interaktion, der primär solche Handlungszusammenhänge benennt, die von sozialen Gefügen her (von Primär- oder Sekundärgruppen) keinerlei Einheitlichkeit mehr erhalten. Und damit stößt der ältere Begriff der sozialen Gruppe (Primär- und Sekundärgruppe) hier, bei der Erklärung der exogenen Strukturen des musikalischen Handelns, unvermeidlich an die Grenze seiner theoretischen Leistungsfähigkeit. Einerseits gibt es endogene Interaktion in den verschiedensten sozialen Systemen, wie zum Beispiel in Peer-Gruppen, die meistens Primärgruppen sind, in Familien, die in einer ganz spezifischen Weise Gemeinschaften sein können, in kirchlichen Gemeinden und politischen Vereinigungen, die oft Sekundärgruppen sind, und so weiter. Umgekehrt ist bei exogener Interaktion das soziale System noch beliebiger: Hier reicht die Varianz vom Vorsingen eines einzelnen in einer Studentengruppe oder in einer Familie über ein Blaskonzert auf dem Marktplatz bis hin zur professionell perfekten Darbietung durch elektronische Medien. Vor dem Hintergrund des Interaktionsbegriffs und seiner strukturellen Differenzierung ist der ältere Begriff der sozialen Gruppe offenbar bereits zu grob und unspezifisch für die

weiterreichenden theoretischen Aufgaben.
Ein praktisch wichtiges neues Merkmal aber kommt zu einer musikalischen Struktur – aus handlungstheoretischer Sicht – immer dann hinzu, wenn von einer *musikalischen Beziehung* gesprochen werden kann. Zwischen einzelnen Personen, die durch oder über Musik interagieren (sei es in Gruppen, deren soziale Beziehung auf subjektiv gefühlter Zusammengehörigkeit beruht, sei es in jenen mehr oder weniger flüchtigen sozialen Aggregaten und statistischen Gruppen, die sich bei Konzerten oder bei medialer Vermittlung aus den Darbietenden und ihrem Publikum bilden), besteht eine musikalische Beziehung dann und insoweit, als das aufeinander bezogene musikalische Handeln im Rahmen bestehender gegenseitiger *Einstellungen* erfolgt. Nur dort also, wo beide Beteiligte (A und B) beginnen, mit einer bestimmten musikalischen Einstellung des anderen und einem dementsprechenden Handeln zu *rechnen*, eine bestimmte, angebbare Einstellung des anderen als Bedingung ihres Handelns zu *erwarten*, wollen wir vom Beginn einer musikalischen Beziehung sprechen, einerlei zunächst, welcher Art diese Beziehung ist, sinngleich, sinnentsprechend (komplementär) oder sinnhaft entgegengesetzt.
Erst hier findet der Begriff der Einstellung eine neue strukturelle Aufgabe, jener Begriff also, der als formale Kategorie mit großen, weitgehend noch unentfalteten theoretischen Möglichkeiten am Beginn der neueren Liedforschung stand und dort, bei John Meier, die grundlegende Aufgabe der Problembestimmung übernommen hatte. Durch das essentialistische Gemeinschaftskonzept war dieser Begriff dann in den Hintergrund gerückt und fast völlig verdeckt worden. Hier jedoch wird er in einem weitergehenden Zusammenhang verwendet, nicht also nur wie oben zur Erklärung eines bestimmten S-O-theoretischen Zusammenhangs (der elementaren Rationalität des Singens als Herreneinstellung des Subjekts gegenüber dem Objekt),



sondern darüber hinaus zur theoretischen Erklärung einer interaktionalen Struktur: der musikalischen Beziehung.



Begriffssystematisch ist erst die Kategorie der musikalischen Beziehung der Nachfolger des alten Gemeinschaftsliedbegriffs, der sich – wenn auch auf seine essentialistische Art – ebenfalls auf diesen für uns wesentlichen (d. h. hier: wissenswerten) Aspekt des musikalischen Handelns bezog: auf das Subjekt-Subjekt-Objekt-Verhältnis, auf das wechselseitige Verhältnis also der am musikalischen Handeln Beteiligten. Beruhte dieses ältere hypothetische Konstrukt auf der Annahme, daß das musikalische Handeln (singen) bei bestehender Gemeinschaft und weiteren gegebenen Bedingungen ein Gefühl der Zusammengehörigkeit zu beleben vermöchte, oder, bei strenger funktional orientiertem Denken, auf der Überzeugung, daß es in einer solchen

Gemeinschaft »ein für sie lebensnotwendiger Festigungsprozeß«[122] sei, so definiert der Begriff der musikalischen Beziehung das Problem im Gegensatz zu diesen vorausgehenden Erklärungsbegriffen nunmehr mit dem auf das musikalische Handeln des einzelnen bezogenen Begriff der Einstellung und ohne jeden Rückgriff auf ein kollektives soziales Gebilde (wie Gemeinschaft, Primär- oder Sekundärgruppe). Begriffssystematisch eröffnet er dadurch den Zugang zu verschiedenen Teilen der musikalischen Realität, die mit den funktionalen Termini nur schlecht oder gar nicht zugänglich waren.

Er besitzt – erstens – die gleiche Weite und Offenheit wie der Interaktionsbegriff. Er konstruiert einen gedanklichen Zusammenhang, der grundsätzlich in jeder musikalischen Interaktionsstruktur real gegeben sein kann, sowohl in einer Zweierbeziehung als auch in Gemeinschafts- oder Gruppenbildungen jeder Art, sowohl in marktmäßig ausdifferenzierten als auch in medial verlaufenden Vorgängen: In jedem konkreten Fall kann das interaktionale musikalische Handeln auf beiden Seiten (A und B) in einem bestimmten Maße auf die Einstellung des anderen bezogen sein oder nicht.

Im Gegensatz zum Gemeinschafts- und Gruppenliedbegriff ist der Begriff der musikalischen Beziehung – zweitens – quantitativ und qualitativ variabel (erfaßt also auch Nicht-Gemeinschaft[123]).

a) Das musikalische Handeln ist auf beiden Seiten (A und B) immer nur in einem quantitativ sehr verschiedenen Maße durch eine wechselseitige Bezogenheit der Einstellungen geprägt. In einem sehr hohen Maße aufeinander eingestellt war zum Beispiel das musikalische Handeln in den oben erläuterten sozialen Beziehungen (in dörflichen Gemeinschaften historischer Prägung). In nur zeitweise zusammenkommenden Kreisen dagegen kann sich eine bestimmte gemeinsame oder entgegengesetzte *angebbare* Einstellung des aufeinander bezogenen musikalischen Handelns nur in einem bei weitem geringeren (jeweils zu ermittelnden) Maße herausbilden. Dennoch werden etwa in einer Studentengruppe, in einem Klassenverband oder in einer Kirchengemeinde die Beteiligten nach einer gewissen Zeit in einem gewissen Maße darauf *eingestellt* sein, in bestimmten Situationen jeweils ganz bestimmte politische Lieder, Schlager, Fahrtenlieder, Lagerfeuerlieder, Spottlieder, Kirchenlieder anzustimmen und mitzusingen (oder aber: dies gerade nicht zu tun). Man wird ein bestimmtes *angebbares* musikalisches Verhalten gegenseitig *erwarten*, und nur insofern und nur in diesem, oft minimalen Maße ist das musikalische Handeln aufeinander *eingestellt* (nach Wissen, Werten und Handlungsbereitschaft). Dieses *unterschiedliche Maß* der gegenseitigen Bezogenheit erfaßt der Begriff – anders als die älteren Begriffe – mit gleicher Gültigkeit auch bei exogener Interaktion (wie etwa die oft minuziöse Eingestelltheit eines bestimmten Künstlers, Heino oder Karajan, auf ein bestimmtes Publikum und umgekehrt).

b) Es ist mit dem Begriff der musikalischen Beziehung nicht gesagt oder gefordert, daß die Einstellung des musikalischen Handelns bei den Beteiligten qualitativ gleichartig oder sinnentsprechend (komplementär) sei. Sie ist es in der Wirklichkeit eher selten, und zwar mit desto geringerer Wahrscheinlichkeit, je seltener und peripherer der soziale und musikalische Kontakt ist.

Für den oberflächlichen Beobachter hat über gemeinsamem (kollektivem) musikalischem

122 Gustav Hagemann, Bäuerliche Gemeinschaftskultur in Nordravensburg, a. a. O., S. 15.

123 Dies ist eine der wichtigsten Voraussetzungen für die Analyse von Zustimmung und Ablehnung, von Druck und Anpassung, von Macht- und Führungsimplikaten, von welchen musikalische Vorgänge so wenig frei sind wie jeder andere soziale Vorgang und die heute für die Volksmusikforschung, die Untersuchung elementar-rationalen Verhaltens, von größtem Interesse sind (und vielleicht immer schon hätten sein sollen).

Handeln zwar immer ein wenig die Aura eines Konsensus und einer solidarischen Beziehung gelegen, einer Übereinstimmung der Sinngehalte in den Einstellungen und einer daraus folgenden geglückten Beziehung der Beteiligten. Generalisierende Aussagen dieser Art aber haben stets auch Widerspruch erfahren. Es war vor allem die Kritik am Gemeinschaftsliedbegriff, die vor dem Glauben gewarnt hatte, der pure Handlungsaspekt mit seinem gemeinsamen Tun sei auch schon der Ausdruck einer ihm entsprechenden sozialen Beziehung. Theodor Geiger (1926): »Es ist ein landläufiger und oberflächlicher Irrtum, zu glauben, die Gemeinschaftlichkeit des Tuns oder Erlebens sei dadurch schon gegeben, daß das Substrat des Tuns oder des Erlebens [etwa ein bestimmtes musikalisches Handeln] für eine Vielzahl von Menschen das gleiche sei«[124]. Und ganz ähnlich später Adorno in seiner Kritik des Musikanten: »Der Glaube jedoch, daß wo ein paar Menschen zu einer Sache sich zusammentun [etwa zu einem bestimmten musikalischen Handeln],... Gemeinschaft gegenwärtig sei, trügt«[125]. Zweifellos kann musikalisches Handeln außer Konsens, Solidarität und Gemeinschaft auch ganz andere und entgegengesetzte soziale Folgen haben.

Diesen Tatbestand versucht der Begriff der musikalischen Beziehung gedanklich zu erfassen. Die folgenden ungefähr erläuternden Beispiele zeigen Situationen, in welchen beim Singen der »Internationale« die musikalische Beziehung das eine Mal auf sinngleicher, das andere Mal auf sinnhaft entgegengesetzter Einstellung beruhte:

1927 wurde am Schluß einer Theateraufführung in der Inszenierung von Erwin Piscator vom anwesenden Arbeiterpublikum die Internationale angestimmt. Das Parteiorgan der Kommunistischen Partei berichtet: »Die Arbeiter, die am Schluß der Vorstellung nach Piscator riefen und stehend die Internationale sangen, fühlten es in allen Fasern: Hier schafft ein Mann, der mit dir kämpft und fühlt«[126]. In dieser Situation ist mit großer Wahrscheinlichkeit eine Sinngleichkeit der Einstellungen anzunehmen[127].

In anderen Fällen jedoch beruht die musikalische Beziehung auf Sinngegensätzen. Eine Buchhändlerin berichtet von einer Situation, in der sie die Internationale einmal »richtig mitgesungen« hat: »Richtig mitgesungen hab ich das eigentlich nur ein einziges Mal. Und da hab ich [wohl trotz dieses richtigen Mitsingens] einen derartigen Widerwillen gekriegt gegen diese heilige *Stimmung*, die da plötzlich auftritt, wenn alle so dastehen und die Internationale singen. Das war auf dem Pfingstkongreß des Sozialistischen Büros 1976 in Frankfurt. Und da bin ich etwas verloren in dieser Menge gestanden, und die haben alle so plötzlich eine *Stimmung* wie in der Kirche gekriegt. Mich hat da so das Grausen gepackt von diesem kollektiven Wahnsinn, der da über alle Leute gekommen ist, daß ich mich [innerlich] irgendwie entfernt habe von dieser

124 Theodor Geiger, Die Massen und ihre Aktion. Ein Beitrag zur Soziologie der Revolution, Stuttgart 1926, S. 15.

125 In: ders., Dissonanzen, a. a. O., S. 64.

126 Zit. n. Walter Moßmann, Peter Schleuning, Alte und neue politische Lieder a. a. O., S. 242.

127 Auf einen aus theoretischer Sicht ähnlich gelagerten Fall läßt sich aus einem Bericht schließen, den Walter Moßmann vom Singen der »Internationale« 1968 auf der Burg Waldeck gibt:
»Und auf der Waldeck dann, wo es den großen politischen Himmelsflug gab, da gab's dann so eine Spaltung [der Einstellungen] in die linken Sänger und die fachidiotischen, die mit Politik nichts haben wollten... Da wurde ein ganz phantastisches Maifest am Schluß vorbereitet, wo dann verkündet wurde, daß die Waldeck ab heute ein Zentrum des internationalen Widerstandes gegen Imperialismus und Kapitalismus wäre... Und alle, die dieser Meinung waren von den Sängern, die stellten sich dann auf die Bühne – das war dann auch noch irgendwie phantastisch beleuchtet –, und auch die anderen vorne im Publikum hoben dann die Faust, die dann [strukturell endogen bei sinngleicher musikalischer Beziehung] auch *dazugehörten*, und da wurde das [die »Internationale«] gesungen« (a. a. O., S. 271 f.). Auch hier ist bei denjenigen, die *dazugehörten*, in der musikalischen Beziehung eine Sinngleichheit der Einstellungen anzunehmen.

Gesellschaft und [während des musikalischen Handelns: des Singens oder Hörens] gewartet, bis das Lied zu Ende ist«[128].

Solche Unterschiede in der gegenseitigen Bezogenheit, hier: bei endogenem musikalischem Handeln, versucht der Begriff der musikalischen Beziehung gedanklich zu erfassen. Und dies geschieht, indem er den Handlungsaspekt der endogenen Struktur durch den abstrakten theoretischen Begriff der Einstellung ergänzt. So wird es möglich, begrifflich die bei musikalischer ebenso wie bei jeder anderen sozialen Interaktion stattfindenden Konsens- und Dissens-, Führungs- und Anpassungsvorgänge in ihren strukturellen Bedingtheiten zu erreichen, analytisch zu beschreiben und schließlich kausal zu erklären.

Was der Begriff der musikalischen Beziehung über die älteren Konzepte hinausgehend zukünftig zu leisten vermöchte, wäre vor allem dies: eine begriffliche und theoretische Erfassung der Frage nach den nicht unbedeutenden Anteilen des musikalischen Handelns, die nicht konsensgeprägt sind. Für die Musikalische Volkskunde folgt diese Frage als die heute vielleicht aktuellste Aufgabe gleichsam logisch aus ihrer Geschichte. »Statt unablässig von der verbindenden Wirkung der Musik zu reden, wäre es an der Zeit, einmal die trennenden Funktionen zu analysieren«[129]. Carl Dahlhaus denkt bei dieser Forderung in erster Linie zwar an große und sehr große Systeme wie Klassen, Schichten, Völker und Völkergruppen. Als Beginn – und als Paradigma für elementar-rationales Handeln insgesamt – aber wären kleinere, leicht überschaubare Einheiten sicher ebenso geeignet, und aus praktischen und wissenschaftsgeschichtlichen Gründen wäre auch und gerade das Laiensingen und -musizieren das erste und wichtigste Beobachtungsfeld. Denn nicht nur bei den ausdifferenzierten und meist hoch spezialisierten Vorgängen exogener Interaktion, sondern ebenso bei endogener Interaktion sind Sinngegensätze und Konflikte aller Art unübersehbar und oft sogar beherrschend. Es ist die Analyse vor allem dieser Wirklichkeitsanteile, die der Begriff der musikalischen Beziehung systematisch einschließt, und zwar in Ergänzung zur Analyse jener anderen »positiven« Folgen musikalischen Handelns, die man ehemals mit den Begriffen der älteren Volkskunde hervorgehoben hatte.

Denn der Begriff der musikalischen Beziehung postuliert an sich nichts »Positives«, weder hinsichtlich eines subjektiv gemeinten noch irgendeines normativ gesetzten Sinngehalts. Die Gegenseitigkeit der Beziehung kann jeden positiven oder negativen Inhalt annehmen. Max Weber erläutert dies am Beispiel der *sozialen* Beziehung: »Es ist in keiner Art gesagt: daß die an dem aufeinander eingestellten Handeln Beteiligten im Einzelfall den *gleichen* Sinngehalt in die soziale Beziehung legen oder sich sinnhaft entsprechend der Einstellung des Gegenpartners innerlich zu ihm [d. h. zu seiner das Objekt oder den Vorgang betreffenden Einstellung] einstellen, daß also in *diesem* Sinn ›Gegenseitigkeit‹ besteht«[130]. Einer positiven Einstellung des

128 A. a. O., S. 284, Hervorh. v. mir.
In diesem konkreten Einzelfall läßt sich die Ursache der divergierenden Sinnorientierung des aufeinander bezogenen Handelns sogar einigermaßen genau angeben. Die Einstellung zur »Internationale« war seitens der genannten Person in einer sehr bestimmten Weise vorgeprägt durch eine elementar-rational zugeordnete Bedeutung: »Zuerst hab ich gedacht, ich weiß gar nicht mehr, wann ich das Lied zuerst gehört habe. Aber dann ist mir eingefallen, daß meine Mutter das früher immer gesungen hat, und zwar nicht aus irgendwelchen politischen Gründen – die war ziemlich unpolitisch –, sondern weil man das so unheimlich grölen kann. Die hat immer in der Küche gestanden und gekocht und immer wahnsinnig gebrüllt. Und die kannte den Text auch nicht, immer nur den Refrain hat sie gebrüllt wie ein Idiot [interessant wäre es zu wissen, aus welchem Grund] und gerührt dabei. Und seitdem hat das Lied für mich nie so ein Gewicht oder eine politische Schwere gehabt. Es war für mich immer so was, wenn man mal richtig schreien will« (a. a. O., S. 284).

129 Carl Dahlhaus, Wiederherstellung des Geschichtsbewußtseins? in: Musik und Bildung 11, 1979, S. 4.

130 Wirtschaft und Gesellschaft, a. a. O., S. 13.

einen zu einem musikalischen Objekt oder Vorgang kann auf der anderen Seite durchaus eine dem entgegengesetzte Einstellung gegenüberstehen, wie immer das musikalische Handeln im Einzelfall auch verlaufen mag. »Dann verbinden eben die Beteiligten mit ihrem Handeln einen verschiedenen Sinn: die soziale Beziehung ist insoweit von beiden Seiten objektiv ›einseitig‹. Aufeinander bezogen ist sie aber auch dann [wie im obigen Beispiel die endogene Beziehung der genannten Person zu den übrigen am musikalischen Handeln Beteiligten] insofern, als der Handelnde vom Partner (vielleicht ganz oder teilweise irrigerweise [!]) eine bestimmte Einstellung dieses letzteren ihm (dem Handelnden) gegenüber *voraussetzt* und an diesen Erwartungen sein eigenes Handeln orientiert, was für den Ablauf des Handelns und die Gestaltung der Beziehung Konsequenzen haben kann und meist [haben] wird. Objektiv ›beiderseitig‹ ist sie natürlich nur insoweit, als der Sinngehalt einander – nach den durchschnittlichen *Erwartungen* jeder der Beteiligten – ›entspricht‹«[131], ein Fall, den man zu Recht vielleicht Gemeinschaft nennen könnte und auf den sich das Erkenntnisinteresse in der Musikalischen Volkskunde lange Zeit ganz ausschließlich konzentriert hatte. »Eine völlig und restlos auf gegenseitiger sinn*entsprechender* Einstellung ruhende soziale Beziehung ist in der Realität nur ein Grenzfall. Fehlen der [sinnentsprechenden] Beiderseitigkeit aber soll, nach unserer Terminologie, die Existenz einer › sozialen Beziehung‹ [hier: einer musikalischen Beziehung] nur dann ausschließen, wenn sie die Folge hat [wenn, der sozialen Beziehung nachfolgend, der Fall eintritt]: daß ein Aufeinander*bezogensein* des beiderseitigen Handelns tatsächlich fehlt. Alle Arten von Übergängen sind hier wie sonst in der Realität die Regel«[132].
Besonders bei exogener Interaktion als Markt – um dies wegen seiner Bedeutsamkeit hier am Beispiel von Alltagsbeobachtungen noch zu erläutern – wird häufig der Fall gegeben sein, daß der Sinngehalt einer musikalischen Beziehung auf beiden Seiten (A und B) nicht gleichartig, sondern entweder nur komplementär oder sogar entgegengesetzt, und dann eben in dieser (durchaus nicht »gemeinschaftlichen«) gegenläufigen Weise, aufeinander *bezogen* ist. Zwar erwartet ein bestimmtes Publikum (als soziales Aggregat einzelner) vom Musiker in der Regel ein sehr bestimmtes, im vorhinein zumeist verhältnismäßig genau *angebbares* musikalisches Handeln, und der Darbietende ist in der Regel auch bereit, sich diesen Erwartungen entsprechend musikalisch zu verhalten. Und so mag das äußere musikalische Handeln auf beiden Seiten den Eindruck entstehen lassen, als sei der Sinngehalt der musikalischen Beziehung auf beiden Seiten entsprechend oder komplementär. Die Einstellungen der Beteiligten (ihr Wissen, ihr Werten und ihre Handlungstendenz) können dabei aber durchaus entgegengesetzt sein und sind es tatsächlich oft: Dem strategisch kühl kalkulierten Handeln des musikalischen Entertainers auf der einen Seite kann auf der anderen Seite, beim einzelnen im Publikum, eine emotionale Wärme und Hinwendung gegenüberstehen, die sich auf die Person des musikalisch Darbeitenden oft ganzheitlich, d. h. zu einer nicht mehr nur musikalischen, sondern auch einer sozialen Beziehung ausdehnt[133]. Ob und in welchem Maße die musikalische Beziehung außer auf sinnhaft entgegengesetzten Handlungssequenzen darüber hinaus auch auf sinngleichen oder sinnentsprechenden Elementen beruht, ist nur im konkreten Einzelfall zu ermitteln.

131 A. a. O., S. 14.
132 Ebd.
133 Äußerlich zeigt sich dieser Sachverhalt des öfteren vor und nach musikalischen Veranstaltungen. Die emotionale Zuwendung und persönliche Kontaktsuche von Zuhörern aus dem Publikum wird beim Darbietenden (außerhalb des Konzertsaals) selten auf eine sinnhaft gleiche Einstellung stoßen. Dieser antwortet auf das Eingestelltsein jener entweder mit wohlwollender Herablassung und Toleranz oder mit Abweisung in ihren verschiedensten Formen.

Bei großen sozialen Aggregaten, die in ihren Forderungen an den musikalisch Darbietenden oft sehr wählerisch sind und extrem spezialisierte Leistungen verlangen, wird die auf beiden Seiten einseitige musikalische Beziehung vielleicht sogar als das im Normalfall Gegebene sich erweisen. Trotz der Entsprechung des äußeren musikalischen Handelns durch die Aktivitäten von Darbietung und Hören wird der Sinngehalt der musikalischen Beziehung dann nicht, wie die oberflächliche Beobachtung des bloßen Handlungsaspekts es nahelegt, auf beiden Seiten sinngleich oder sinnentsprechend-komplementär (mit den Folgen: Konsens, Gemeinschaft, Solidarität usw.), sondern in vieler Hinsicht auf beiden Seiten verschieden sein (mit den Folgen: Interessengegensatz in allen seinen tausendfältigen Spielarten). Dann besteht die musikalische Beziehung (das beiderseitige aufeinander Bezogensein) darin, daß der eine (A) ganz auf bestimmte Leistungen des Publikums, auf seine Aufmerksamkeit, auf seinen Beifall und auf seine Kaufkraft eingestellt und konzentriert ist, der andere (B) dagegen vielleicht auf bestimmte musikalische Werte. Die Beteiligten verbinden mit ihrem Handeln dann einen verschiedenen Sinn.

Ein Beispiel für die Art Musikanten, die primär auf der Basis von Interessengegensätzen handeln und die der sinnhaften Einstellung des Publikums eher mit Verachtung und Zynismus begegnen, ist vielleicht Paganini. Vor dem Hintergrund der Literatur über den berühmten Geiger kommt Kurt Tucholsky zu der Überzeugung: »Er bleibt, scheints, doch der Gaukler, der seine ganze Energie, das ganze Wollen seiner Existenz auf die eine halbe Stunde am Abend [auf das vom Publikum eingeforderte virtuose musikalische Handeln, ganz ungeachtet des sinnhaften Wertdenkens] konzentrierte. Er soll, und das ist sehr wahrscheinlich, gegen den einzelnen Mann, der ja nicht mehr Publikum war, hochmütig und wegwerfend gewesen sein, und es wird ein entzückendes Wort von ihm kolportiert, das er solchen gegenüber anzuwenden pflegte: ›Que me veut cet animal!‹«[134].

Dieser Typus einer auf Sinngegensätzen beruhenden musikalischen Beziehung ist in der Wirklichkeit jedoch nicht der gewöhnliche Fall. Er wird nur dann überhaupt möglich sein, wenn der Darbietende (Musiker, Produzent, Vertrieb usw.) sich das tatsächlich auch leisten kann. Daß die Darbietenden den Hörer verachten, ist zwar immer wieder zu beobachten. Der umgekehrte Fall der musikalischen Beziehung jedoch, der darin besteht, daß der Hörer den Darbietenden verachtet, ist bei weitem der häufigere. Als Beispiel hier wiederum nur eine Beobachtung, die nicht schon wissenschaftlich, sondern nur erst literarisch verarbeitet ist: In Schuberts Winterreise findet sich in exemplarisch verdichteter Metapher – als Urbild einer sinnhaft entgegengesetzten musikalischen Beziehung und als Paradigma romantischen Künstlertums – das Bild vom alten Sänger mit der Drehleier. Als Symbol dieser Einseitigkeit stehen seine Armut, seine Randposition (drüben hinterm Dorfe...), das Ausbleiben von Entlohnung in Form von Geld als allgemeinster Form sozialer Anerkennung (sein Teller, der leer bleibt) sowie die Hunde: »Drüben hinterm Dorfe steht ein Leiermann,/ und mit starren Fingern dreht er, was er kann./ Barfuß auf dem Eise wankt er hin und her,/ und sein kleiner Teller bleibt ihm immer leer./ Keiner mag ihn hören, keiner sieht ihn an,/ und die Hunde knurren um den alten Mann...«[135]. Als reiner Typus (»Grenzfall«) von Nicht-Gemeinschaft und als Gegenpol zum solidarischen Gemeinschaftshandeln hat auch diese Art musikalischer, d. h. auf Musik bezogener Interaktion zwischen Musikant und Dorfbewohnern ihre Erklärung als musikalische Beziehung, als ein wechselseitiges aufeinander Eingestelltsein des interaktionalen Handelns.

134 Werke, Bd. I, Reinbek bei Hamburg 1976, S. 236.
135 Wilhelm Müller, »Der Leiermann«, Winterreise (Nr. 24).

Daß es sich hierbei um eine auf Sinngegensätzen beruhende musikalische Beziehung handelt, ist außer in den verschiedenen Zeichen schroffer Ablehnung auch direkt angedeutet: »Keiner mag ihn hören, keiner sieht ihn an«. Und ganz ebenso teilen auch heute das scheinbar unberechenbare (»unerklärliche«) Schicksal der Ablehnung seitens des Hörers gewiß noch die meisten musikalischen Aktivitäten überhaupt[136].

Musikalische Interaktionen dieser Art sind von älterer Forschung kaum beachtet worden, da man allgemein der Überzeugung war: Klanggebilde können auf andere übertragen werden nur, »wenn diese den Schall hören und bei ihnen eine Geneigtheit zur Aufnahme besteht«[137]. So formulierte es schon John Meier, und ganz ähnlich war bei den meisten seiner Kollegen diese »Geneigtheit zur Aufnahme« eine der unstrittigen definitorischen Grenzen des wissenschaftlichen Objekts. Und dennoch: Die Zurückweisung von Musik, die Abwendung von ihr, erzeugt, wie aus den Beispielen hervorgeht, unübersehbar eine Wechselbeziehung (Interaktion), die – wenn auch meist nur latent – eine sozial und kulturell teils zweifellos ebenso wichtige, teils in bestimmten Fällen vielleicht sogar weit bedeutsamere Realität schafft als jene für applaudierendes Publikum oder singende Gruppen scheinbar typisch gegebene »Geneigtheit zur Aufnahme«. Vor dem Hintergrund des Begriffs der musikalischen Beziehung erscheint die traditionelle Begrenzung auf die konsensgeprägten Wirklichkeitsanteile geradezu als eine Halbierung des Problems.

Georg Simmel, der große Klassiker unter den Soziologen der ersten Generation, dem auch Max Weber viel verdankt, faßt diesen Sachverhalt noch unter dem Begriff der »Gruppe im weiteren Sinne« und zeigt dies am Beispiel jener eigentümlichen Wechselbeziehung, die zwischen dem Armen und der Gesellschaft besteht, einer Beziehung, die mit dem funktionalen Gruppenbegriff nur unvollkommen und mit dem essentialistischen Gemeinschaftsbegriff gar nicht erfaßt werden kann. Der Arme steht – ganz so, wie in dem oben gegebenen Beispiel der alte Sänger – nur scheinbar außerhalb der Gruppe: »Er verhält sich ungefähr wie der Gruppenfremde, der zwar auch sozusagen materiell außerhalb der Gruppe steht, in der er sich aufhält; aber eben damit entsteht ein Gesamtgebilde, das die autochtonen Teile der Gruppe und den Fremden zusammen umfaßt; die eigentümlichen Wechselbeziehungen [Interaktionen] dieses mit jenen schaffen die Gruppe im weiteren Sinne [Max Weber: die soziale Beziehung], charakterisieren den wirklich historisch vorliegenden Kreis. So ist der Arme zwar gewissermaßen außerhalb der Gruppe gestellt, aber dieses Außerhalb ist nur eine besondere Art der Wechselbeziehung [Interaktion] mit ihr, die ihn in eine Einheit mit dem Ganzen in dessen weitesten Sinne verwebt«[138].

Was Menschen miteinander verbindet (in Kampf oder in Gemeinschaft), was Georg Simmel als »den wirklich historisch vorliegenden Kreis« charakterisiert, wird schon in der Kategorienlehre Max Webers, wie gesagt, nicht mehr mit dem Gruppenbegriff (auch nicht, wie bei Georg Simmel, mit dem Begriff der »Gruppe im weiteren Sinne«) zu erreichen und begrifflich zu erfassen versucht, sondern durch den Begriff der sozialen Beziehung. Max Weber vermeidet es ganz systematisch, soziale Gebilde (wie z. B. Gruppe, Staat, Familie, Ehe, Aktiengesellschaft usw.) als Träger sinnhaft verstehbaren Handelns zu bezeichnen. Solche Kollektivgebilde

136 »Von den zahllosen Schlagern, die ›komponiert‹ werden, gelangen 1% zum Erfolg. Und dieser Erfolg liegt nicht ausschließlich in der Hand von Werbemagnaten, er läßt sich aber auch nicht formal mit textlichen und musikalischen Gesichtspunkten [ästhetisch-rational] begründen« (Helga de la Motte-Haber, Musikpsychologie, Köln 1972, S. 144).

137 John Meier, Vom Wesen des Volksliedes, a. a. O., S. 157.

138 Soziologie, Berlin ^{5}1908, S. 352f. Vgl. auch Alfred Höck, »Kunst geht nach Brot«. Arme als Straßensänger in Hessen, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 22, 1977, S. 66–70.

können zwar für andere Betrachtungsweisen (wie die juristische oder für die Alltagssprache) zweckmäßige oder sogar unvermeidliche begriffliche Einheiten sein. »Für die verstehende Deutung [d. h. die ursächliche Erklärung] des Handelns durch die Soziologie sind dagegen diese Gebilde lediglich Abläufe und Zusammenhänge spezifischen Handelns *einzelner* Menschen, da diese allein für uns verständliche Träger von sinnhaft orientiertem Handeln sind. Trotzdem kann die Soziologie auch für ihre Zwecke jene kollektiven Gedankengebilde anderer Betrachtungsweisen nicht etwa *ignorieren*«[139]. Ihre begrifflich-systematische Bedeutung bei der Erklärung sozialen Handelns ist aber zumindest in zweifacher Hinsicht begrenzt:

a) Wenn die Soziologie von Staat, Familie (allgemein: von Gruppen) spricht, so meint sie damit »*lediglich* einen bestimmt gearteten Ablauf tatsächlichen, oder als möglich konstruierten sozialen Handelns Einzelner«[140].

b) »Die Deutung des Handelns [d. h. die ursächliche sinnadäquate Erklärung] muß von der grundlegend wichtigen Tatsache Notiz nehmen: daß jene dem Alltagsdenken oder dem juristischen (oder anderem Fach-) Denken angehörenden Kollektivgebilde *Vorstellungen* [Ordnungen] von etwas teils Seiendem, teils Geltensollendem in den Köpfen realer Menschen... sind, an denen sich deren Handeln *orientiert,* und daß sie als solche [als geltende Ordnungen] eine ganz gewaltige, oft geradezu beherrschende, kausale Bedeutung für die Art des Ablaufs des Handelns der realen Menschen haben. Vor allem als Vorstellungen von etwas Gelten- (oder auch: *Nicht*-Gelten-) *Sollendem*«[141]. Mit anderen Worten: Eine Gruppe besteht als Komplex eines spezifischen Zusammenhandelns von Menschen, weil diese ihr Handeln an der Vorstellung orientieren, daß sie bestehe oder so bestehen solle, daß also eine bestimmte *Ordnung* des Zusammenhandelns *gilt.*

Die überragende Bedeutung Max Webers kommt darin zum Ausdruck, daß überall da, wo sichtbare Fortschritte bei der begrifflichen Erfassung sozialen (einschließlich: kulturellen) Handelns erzielt werden, sei es in der Liedforschung, sei es auf anderen Gebieten der Sozialwissenschaften, diese Fortschritte als eine Annäherung an seine Begriffslogik verstanden werden können, gewissermaßen als ein Lernen an seinen Begriffen. Wir haben dies an der neueren Entwicklung der strukturell-funktionalen Methode gesehen und finden dies in der Liedforschung bestätigt, seit Schwietering zum erstenmal vom subjektiv gemeinten (elementar-rational zugeordneten) Sinn der Lieder sprach. Vor allem aber bei der neueren Einbeziehung exogener und vor allem medial organisierter musikalischer Vorgänge in unser Begriffsdenken zeigt sich, daß wir – ganz ähnlich wie die strukturell-funktionale Methode in den letzten Jahren – auf der Suche nach besseren Begriffsinstrumenten gleichsam gezwungen sind, auf die Systematik Max Webers zurückzugreifen. Der Begriff der musikalischen Beziehung ist zwar abstrakter und daher etwas schwieriger als die üblichen Gruppenvorstellungen (Gemeinschaft, Primär- und Sekundärgruppe), aufgrund seiner Formalität und Allgemeinheit vermag er aber aus der begrifflichen Hilflosigkeit zu befreien, die immer dann auftritt, wenn bei exogener musikalischer Interaktion mit älteren Gruppenbegriffen gearbeitet wird, und eröffnet dadurch den Zugang zu theoretischen Regeln und Regelkomplexen auch in diesem Bereich.

139 A. a. O., S. 6.
140 A. a. O., S. 6f.
141 A. a. O., S. 7.

3. *Musikalisches Verbandshandeln*

Meistens ist's ein munterer Geselle, der den anderen *vorsingt* oder den Reihen *anführt.*

Goethe

Ein Handlungselement, das dem Tatbestand der musikalischen Beziehung ein weiteres, praktisch wichtiges neues Merkmal hinzufügt, ist (a) die musikalische Führung. Liegt die Führung einer musikalischen Beziehung eindeutig in der Hand einer angebbaren Person (oder eines bestimmten Personenkreises), so ist damit (b) das Begriffsmerkmal des musikalischen Verbands gegeben (einfache Beispiele dafür sind: der Klassenverband, der Chor, das Orchester usw.).

a) Musikalische Führung

Die Tatsache, daß – sobald mehrere Personen zusammen sind – stets einige hervortreten, welche die Initiative ergreifen, Ziele bestimmen, Anweisungen geben, Vorschläge machen und durchsetzen, und daß andere dies akzeptieren, indem sie willig, neugierig oder ängstlich im Sinne der Führung handeln, diese Tatsache ist eine der ältesten Erfahrungsregeln des Alltags und seit Jahrtausenden bekannt und praktisch angewendet worden. Für wissenschaftliche Erfahrung im Bereich musikalischen Handelns aber ist sie noch kaum jemals begrifflich systematisch erfaßt und geordnet worden. Dennoch bestimmen Führung und Folgeleistung als strukturelle Bedingungen auch das musikalische Handeln oft in einem erheblichen Ausmaß und teils mit sehr spezifischen kulturellen und sozialen Folgen. Nur wenn das Implikat der Führung einer musikalischen Beziehung gleichsam institutionell ausdifferenziert ist und als musikalische *Leitung* sichtbar hervortritt, ist es der Beobachtung leicht zugänglich: Der Chor- oder Orchesterdirigent ganz ebenso wie der Singeleiter eines »Offenen Singens« (nach dem Vorbild etwa Fritz Jödes), der Leiter eines Klassenverbands beim Singen und Musizieren im Unterricht, der »leader« einer Band oder Combo, der Organist, der Aktivist in einer Demonstration und unter Umständen selbst der Feldwebel beim Singen einer Militärkolonne sind Beispiele für ein personell ausdifferenziertes musikalisches Führungshandeln.

Das Merkmal der Führung in musikalischen Beziehungen ist jedoch bei weitem nicht immer in dieser sichtbaren Weise ausdifferenziert. Vor allem bei endogener Interaktion ist es oft nur versteckt und für den oberflächlichen Beobachter kaum wahrnehmbar wirksam. Hierzu hat Gustav Hagemann 1931 einige Beobachtungen mitgeteilt, die diesen Tatbestand anschaulich machen. Es handelt sich um Führungsvorgänge beim Singen von Arbeitergruppen in Betrieben der münsterländischen Zigarrenmanufaktur, den sog. »Buden«:

»Auf der ›Bude‹ gibt es stets einige musikalisch und stimmlich besonders Begabte. *Einer* von ihnen *führt* den Gesang. Je nach seiner Fähigkeit kräftigen Durchsingens *prägt* er der Weise des Gemeinschaftsgesanges *seine Eigenheiten auf*«. Einen gewissen sozialen Rang, wenn auch keine Führungsrolle haben ferner die Sänger einer zweiten Stimme oder einer Oberstimme; sie werden »als besonders musikalisch *von ihren Mitsängern angesehen* und *anerkannt*«[142].

Sogar beim orgelbegleiteten Singen in der Dorfkirche entstehen unter bestimmten Bedingungen

142 Bäuerliche Gemeinschaftskultur in Nordravensburg, a. a. O., S. 146f., Hervorh. v. mir.

»*trotz* der Orgelbegleitung Varianten innerhalb Choralmelodien. So hat sich in unserer Gemeinde z. B. in dem Liede ›Wunderbarer König‹ infolge der höheren Lage des Variantentones diese Abart:

gegenüber der alten Weise:

durchgesetzt, die zuerst nur von wenigen *unter Führung* einer kräftigen Einzelstimme gesungen wurde«[143].

Keineswegs ist es nur die genaue Liedkenntnis, die zur musikalischen Führung qualifiziert. »Unter den Mädchen sind es fast immer dieselben, die infolge eines guten Gedächtnisses beim Stocken eines Liedes aushelfen. Die *musikalische Führung* wird *aber von einem einzigen* Mitglied der Singe-Gruppe *übernommen*. War mir bereits bei der früheren Aufzeichnung der Lieder *das Rivalisieren* eines der Mädchen *in der musikalischen Führung* mit der Vorsängerin aufgefallen, so konnte ich jetzt feststellen, daß eben dies Mädchen nunmehr wirklich die *Führung übernommen* hatte, da die frühere Vorsängerin mit zu den [im Untersuchungszeitraum der Longitudinalstudie] Ausgeschiedenen gehört. So erklären sich gewisse leichte Variationen, meist Verschleifungen in der Melodie, gegenüber den früheren Aufzeichnungen. Den Eigenheiten der jetzigen Vorsängerin *leisteten* ihre Mitsängerinnen *nach und nach Gefolgschaft*«[144]. Führung und Gefolgschaft als strukturelle Bedingung des Handlungsgeschehens ist also durchaus keine Besonderheit exogener Strukturen, sondern kann auch eine endogene musikalische Beziehung mehr oder weniger massiv bestimmen.

b) Der musikalische Verband

Wahrscheinlich sind Führung und Folgeleistung – wenn auch in jeweils extrem verschiedenem Ausmaß – in einer jeden musikalischen Beziehung ein integraler Bestandteil. Zweckmäßigerweise wird von einer Struktur eigener Art: von musikalischem Verbandshandeln im strengen Wortsinn aber erst dann gesprochen, wenn die Führung (wie in dem soeben erwähnten Beispiel) von einer eindeutig angebbaren Person ausgeht. Ein musikalischer Verband ist demnach eine (zahlenmäßig nach außen hin regulierte, begrenzte oder geschlossene) musikalische Beziehung,

143 A. a. O., S. 146, Anm. 283, Hervorh. v. mir.

144 A. a. O., S. 150, Hervorh. v. mir; vgl. hierzu auch die Untersuchung von Wilhelm Schepping, Die »Purifizierung« des geistlichen Liedes im 19. Jahrhundert aus der Sicht der Musikalischen Volkskunde, a. a. O.

deren musikalische Ordnung angeregt oder aufrechterhalten (»gepflegt«, durchgeführt, durchgesetzt, garantiert, autoritär oder suggestiv »erzwungen«) wird durch das auf diese Rolle eingestellte Handeln (vorschlagen, begleiten, anordnen, leiten, führen, dirigieren) eines bestimmten, angebbaren (meist zeitweise fungierenden) *Leiters.*

Begriffsmerkmal ist also einzig das auf die Durchführung einer musikalischen *Ordnung* eingestellte Handeln einer bestimmten Person. Die Variabilität der Rollen (und also: der Führungsstile und Arten der Einwirkung) reicht vom »munteren Gesellen« Goethes über den Musiklehrer im »geschlossenen« Klassenverband bis hin zu der sanften, attraktiv-autoritären Führung des Singeleiters in einem »offenen« Singen (Adorno: »...niemand, der je bei einer ›offenen Singstunde‹ Fritz Jödes zugegen war, wird dessen eigentümliche Suggestionskraft unterschätzen«[145]). Wann bei einer musikalischen Beziehung von einem Verbandshandeln gesprochen wird und wann (noch) nicht, ist – im Hinblick auf das Ziel der jeweiligen Untersuchung – reine Zweckmäßigkeitsfrage (und dann: Definitionssache). Einerseits kann auch eine endogene musikalische Beziehung in dörflichen Gemeinschaften historischer Prägung durchaus Züge des musikalischen Verbandshandelns tragen und speziell unter diesem Aspekt untersucht werden, andererseits sind musikalische Gruppensituationen, in welchen eine Führung (zur Schaffung oder Erhaltung der musikalischen Beziehung bzw. ihrer musikalischen *Ordnung* und Eigenart) erwartungsgemäß unerläßlich wäre, eine solche sich jedoch nicht *wirksam* durchzusetzen vermag, keineswegs selten.

Wie die Kategorie der musikalischen Beziehung, so geht auch die des musikalischen Verbands im Prinzip auf Max Weber zurück. Dort ist sie (als »sozialer« Verband) sowohl umfassender – weil auch auf andere Bereiche des sozialen Handelns bezogen – definiert als auch in einer Weise differenziert, die auch speziell das musikalische Handeln umgreift und es auf bestimmte gedankliche Zusammenhänge bezieht.

»Verband soll eine nach außen regulierend beschränkte oder geschlossene soziale Beziehung dann heißen, wenn die Innehaltung ihrer *Ordnung* garantiert wird durch das eigens auf deren Durchführung eingestellte Verhalten bestimmter Menschen«[146]. Dabei kann die personale Leitung

»a) appropiriiert [d. h. angeeignet, wie bei endogener Beziehung oft] oder
b) durch geltende Verbands*ordnungen* bestimmten oder nach bestimmten Merkmalen oder in bestimmten Formen auszulesenden Personen dauernd oder zeitweise oder für bestimmte Fälle zugewiesen sein«[147].

Bei der Verwendung des Begriffs für musikalische Zusammenhänge ist zweierlei zu beachten:

»1. Ob es sich um Vergemeinschaftung oder Vergesellschaftung [d. h. ungefähr: um Primär- oder Sekundärgruppen] handelt, soll für den Begriff zunächst keinen Unterschied machen. Das Vorhandensein eines ›Leiters‹..., dessen Handeln auf Durchführung der Verbands*ordnung* eingestellt ist, soll genügen, weil diese spezifische Art von Handeln: ein nicht bloß an einer *Ordnung* orientiertes, sondern auf deren Erzwingung [was natürlich in den verschiedensten teils latenten, teils manifesten Formen geschehen kann] abgestelltes Handeln soziologisch dem Tatbestand der geschlossenen ›sozialen Beziehung‹ ein praktisch wichtiges neues Merkmal hinzufügt. Denn nicht jede geschlossene Vergemeinschaftung oder Vergesellschaftung ist ein

145 Kritik des Musikanten, in: ders., Dissonanzen, a. a. O., S. 75.
146 Wirtschaft und Gesellschaft, a. a. O., S. 26, kursiv v. mir.
147 Ebd., kursiv v. mir.

›Verband‹ [weil nicht in jedem Fall eine personale Ausdifferenzierung der Führung gegeben ist]...
2. Die ›Existenz‹ des Verbandes haftet ganz und gar an dem ›Vorhandensein‹ eines Leiters und [was für uns weniger in Betracht kommt, aber durchaus – wie bei großen (z. B. Karnevals-, Gesangs- und Philharmonischen) Vereinen – eine Rolle spielen *kann*:] eventuell eines Verwaltungsstabes. D. h. genauer ausgedrückt: an dem Bestehen der Chance, daß ein Handeln [sowohl das planvoll leitende als auch das geleitete Handeln] angebbarer Personen stattfindet, welches seinem Sinn nach die [hier: musikalischen] *Ordnungen* des Verbandes durchzuführen trachtet: daß also Personen vorhanden sind, die darauf ›eingestellt‹ sind, gegebenenfalls in jenem Sinn zu handeln... In etwas anderem als der Chance des Ablaufs jenes, in jener Weise orientierten, Handelns ›besteht‹, soziologisch gesehen, der Verband also für unsere Terminologie nicht. Fehlt die Chance dieses Handelns eines angebbaren Personenstabes (oder: einer angebbaren *Einzelperson)*, so besteht für unsere Terminologie eben nur eine ›soziale Beziehung‹ [»Gruppe«], aber kein ›Verband‹. So lange aber die Chance jenes Handelns besteht, so lange ›besteht‹, soziologisch angesehen, der Verband trotz des [eventuellen] Wechsels der Personen, die ihr Handeln an der betreffenden *Ordnung* orientieren«[148].
Durch die Struktur des Verbands bzw. durch Führungshandeln sind auch musikalische Handlungszusammenhänge oft in erheblichem Ausmaß geprägt und finden dann auch nur durch eine nähere Untersuchung dieses Tatbestands ihre ursächliche Erklärung. Zweifellos wird der Begriff des musikalischen Verbandshandelns in Zukunft eine Schlüsselrolle einnehmen müssen bei der Analyse sowohl der Möglichkeiten als auch des Mißbrauchs elementarrationalen musikalischen Handelns in der Gegenwart und in der Vergangenheit.

c) Formen des Verbandshandelns

Strukturell sind musikalische Verbände an ihren geltenden Ordnungen und an ihrer Führung zu erkennen. Im Einzelfall ist jeweils zu fragen,
[1.] ob die für sie geltenden Ordnungen von ihnen selbst gesetzt sind oder nicht und
[2.] ob ihre musikalische Führung von ihnen selbst benannt ist oder nicht.
Vor allem diese Unterscheidung wäre geeignet, das theoretische und empirische Interesse künftig stärker auf die Analyse von Zwangs- und Herrschaftsmechanismen zu lenken. Max Weber schlägt zur Bezeichnung dieser Unterscheidung zwei Begriffspaare vor. Danach kann ein musikalischer Verband autonom sein oder heteronom, autokephal oder heterokephal.
[1.] »Autonomie bedeutet, daß nicht, wie bei Heteronomie, die *Ordnung* des Verbands durch Außenstehende gesatzt wird, sondern durch Verbandsgenossen kraft dieser ihrer Qualität (gleichviel wie sie im übrigen erfolgt)«[149]. Die (in Teilen) ästhetische *Ordnung* eines Kirchenchors wird regelmäßig in erheblichem Maße von außen her (heteronom) bestimmt, sei es durch universalistisch geltende ästhetische Werte (meist historischer Art), sei es durch die oft rigorosen kirchlichen oder sektenmäßigen Maßgaben über die *Ordnung* geistlicher Musik. Bei einem »Offenen Singen« hingegen erfolgt die Bestimmung einer dort geltenden *Ordnung* (des musikalischen Handelns) praktisch durch die in jedem Augenblick widerrufbare Bereitschaft zur Mitwirkung durch die Beteiligten selbst.
[2.] »Autokephalie bedeutet: daß der *Leiter*... nach den eigenen Ordnungen des Verbandes,

148 Ebd., kursiv v. mir.
149 Ebd., kursiv v. mir.

nicht, wie bei Heterokephalie, durch Außenstehende bestellt wird (gleichviel wie sonst die Bestellung erfolgt)«[150]. Naheliegende Beispiele für autokephale Verbände: das Singen bei Demonstrationen, im Bus, am Baggersee usw. Für heterokephales Handeln ist vor allem der Klassenverband typisch (d. h. aber auch hier immer: sein Handeln).

Auch ein heterokephaler Verband kann autonom sein, zum Beispiel wenn ein Lehrer sich an dem orientiert, was die musikalische *Ordnung* der Schüler ihm vorzeichnet. Und ebenso kann ein autokephaler Verband heteronom sein, etwa wenn eine Musiziergruppe (mit vielleicht einem *primus inter pares)* irische Folklore oder Musik des 16. Jahrhunderts pflegt. »Ein Verband [d. h. sein Handeln] kann auch, in beiden Hinsichten, teilweise das eine und teilweise das andere sein«[151]. Empirisch ist jeweils zu ermitteln, in welchem Maße er es ist. Ein sowohl völlig heteronomer als auch heterokephaler Verband wird – wie z. B. der Chor einer Kirche, einer Rundfunkanstalt oder eines Musiktheaters – »in aller Regel als ›Teil‹ eines umfassenderen Verbandes zu bezeichnen sein. Ob dies der Fall ist, kommt aber auf das tatsächliche Maß von Selbständigkeit der Orientierung des Handelns im Einzelfall an und ist terminologisch reine Zweckmäßigkeitsfrage«[152].

Ein sowohl autonomes als auch autokephales Verbandshandeln kann das folgende Beispiel veranschaulichen. Im Dezember 1976 führten Studierende der Universität Göttingen als Protest gegen das geplante Hochschulgesetz eine »Streikwoche« durch, bei der auch musikalisches Handeln eine gewisse Rolle spielte. Zu einem Element musikalischer Führung aber wurde im Laufe des Geschehens eine kleine Gruppe von Studenten, die sog. »Theologenband«. Ihre Zielvorstellung (als geltend*sollende* Ordnung) war es, Lehrveranstaltungen zum Forum des Protests zu machen, ohne dabei handgreiflich kämpferische Mittel zu verwenden. »Es war unsere Idee, Lehrveranstaltungen nicht militant zu stören, sondern durch Lieder, die am Wochenende vor dem Streik und während der Aktionstage spontan geschrieben wurden, Lehrveranstaltungen zu sprengen und umzufunktionieren«[153]. Wie in den meisten Fällen ging auch hier die musikalische Führung von einem einzelnen aus, der eine klare Zielvorstellung an seine Kommilitonen herantrug und sie fragte, wer Lust hätte, diese Idee (als zunächst nur geltend*sollende* Ordnung) mit musikalischen Mitteln in der Tat sozial geltend zu *machen,* »und zwar mit dem Gedanken dabei, daß man eben nicht so in die Seminare reinstolpert und sagt, jetzt muß hier diskutiert werden. Sondern daß man sich z. B. hier auf dem Flur aufbaut und das so rüberschallt, daß von vornherein gar keine Seminare anfangen«[154].

Autonom wird das Führungshandeln aber durch den Tatbestand, daß die Sinnorientierung der Führung (die geltend*sollende* Ordnung) zugleich auch die Sinnorientierung der anderen Beteiligten – und dadurch nicht im geringsten »von außen« gesetzt – war. Die Kongruenz der für beide Seiten geltenden Ordnung wurde hier freilich erst im Verlauf des Handelns sichtbar: »Unsere zunächst zaghaften Ansätze [zu musikalischer Führung *in dem genannten Sinn*] stießen *auf große Resonanz.* Die Betroffenheit [Sinnorientierung], die für uns beim Schreiben der Lieder entscheidend war, wurde von Zuhörern durch engagiertes Mitsingen und -klatschen ausgedrückt, für uns *ein unerwartetes Phänomen*«[155]: das Phänomen der musikalischen Folgeleistung.

150 A. a. O., S. 26f.
151 A. a. O., S. 27.
152 Ebd.
153 Walter Moßmann, Peter Schleuning, Alte und neue politische Lieder, a. a. O., S. 355.
154 A. a. O., S. 356.
155 A. a. O., S. 355, Hervorh. v. mir.

In den »zaghaften Ansätzen« auf der einen und in der »großen Resonanz« auf der anderen Seite aber liegt in diesem Falle auch ein deutliches Merkmal des *autokephalen* Verbands. Keineswegs ist die musikalische Führung bestimmend vorgegangen, sie hat sich niemand aufgedrängt. Keineswegs ist sie etwa mit irgendwelchen Mitteln der Nötigung durch das Gebäude getobt; das Gegenteil war der Fall: »...wir sind mehr ›getobt worden‹«[156]. In der Wahl der Führung durch die Beteiligten, in der völlig improvisierten »Bestellung« *per acclamationem* kann ein reiner Typus (»Grenzfall«) autokephaler Führung gesehen werden.

Auch in den anderen Gebäuden der Universität wurde bekannt, daß es diese musikalische Führung im Sinne des seitens der Studenten vorhandenen Willens (im Sinne der *für sie* geltenden Ordnung) gab. Aber auch im größeren Rahmen blieb das musikalische Verbandshandeln autokephal: »Wir wurden *aufgefordert*, auch dort mitzuhelfen, Lehrveranstaltungen zu verhindern. Schließlich spielten wir auf den Streikfeten und der Demo[nstration]. Es zeigte sich, daß die *Bereitschaft* innerhalb der Studentenschaft *sehr groß war*, solch eine für Göttingen neue Form [autonomen und autokephalen musikalischen Verbandshandelns] *aufzunehmen*«[157].

Bei dieser Art des Verbandshandelns (autonom und autokephal) geht die Legitimierung – und die Verantwortung – des Tuns sehr weitgehend unmittelbar auf die Beteiligten zurück. Bei einer Vorlesung war der konkrete Ablauf folgender: »Da war'n bestimmt 200 Leute drin und etwa 20–30, die die Vorlesung hören wollten. Es wurde immer rhythmisch geklatscht und irgendwelche Weihnachtslieder gesungen. Die waren schon alle total heiser. Und dann kamen wir [als *wirksamere* musikalische Führung] rein, da gab es [als Ausdruck autokephaler Legitimierung deutbar:] ein großes Hallo, und das war dann im Prinzip das, was die Sache geknackt hat... Das war alles so wahnsinnig improvisiert, daß der Unterschied Publikum – Vorführer [exogene Struktur] gar nicht erst aufkam. *Die Leute hatten auch schon von vornherein die Bereitschaft, da so einzusteigen* [als Bedingung für Autonomie]. Wir [als musikalische Führung] haben da nur was gebündelt«[158]. Und ein anderes Mitglied der Band bestätigt: »Auf alle Fälle war schon 'ne *Stimmung* [d. h. die gemeinsame Orientierung an einer geltenden Ordnung als die situativen Anregungsbedingungen: die Motivation] da. Eine gewisse Euphorie *war schon vorhanden*, die hat uns [als musikalische Führung] beflügelt. Und wir [als musikalische Führung] haben dann die Leute beflügelt«[159].

In Ergänzung zum *strukturellen* Aspekt der Situation abschließend noch einige Beobachtungen der Beteiligten zum *motivationalen* Aspekt:

Die Sinnorientierung des Verbands, die situativen Anregungsbedingungen als die *für ihn* geltende Ordnung, kann in der Fachsprache kurz mit dem Terminus »Motivation« bezeichnet werden. In der Alltagssprache jedoch wird dieser Zusammenhang (hier: endogene Interaktion als autonomer und autokephaler Verband, Koorientierung an einer geltenden Ordnung sowie sozialer Austausch) zumeist mit dem nicht-analytischen Begriff »Stimmung« bezeichnet. Und der wissenschaftlich Unbefangene neigt auch regelmäßig zu der Annahme, daß die Lieder selbst diese »Stimmung« (Motivation) auszudrücken vermögen. Von besonderer Bedeutung war in der angedeuteten Situation vor allem dieses Lied[160]:

156 A. a. O., S. 357.

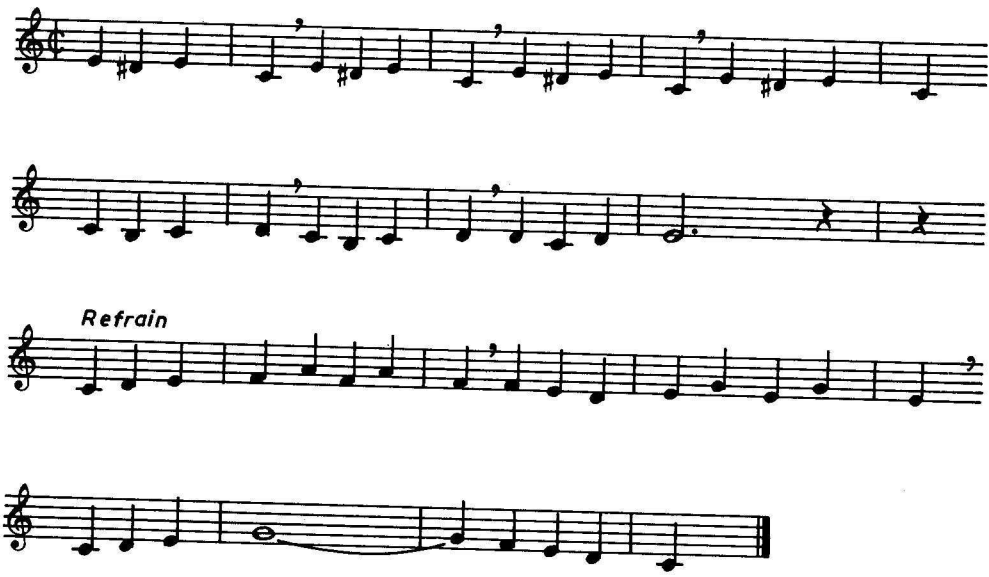
157 A. a. O., S. 355, Hervorh. v. mir.

158 A. a. O., s. 357, Hervor . v. mir.

159 Ebd. Hervorh. v. mir; das Wort »beflügeln« wird zur globalen (nicht-analytischen) Bezeichnung der situativen Motivationsbedingungen auch schon von Heinrich Besseler verwendet. Vgl. oben S. 123.

160 Der Text lautet:

1. Das NHG (Niedersächsische Hochschulgesetz)./ Das klemmt uns ein;/ In drei, vier Jahr'n/ Soll'n wir fertig sein!



Ein im ersten Semester Studierender, der mit dabei gewesen ist, glaubt sogar, daß dieses Lied die »Stimmung« (Motivation) »ziemlich genau« auszudrücken vermöchte: »Dieses Lied drückt ziemlich genau die *Stimmung* aus, die während des Streiks im Wintersemester 1976/77 an der Uni Göttingen herrschte... Es herrschte eine fast euphorische *Stimmung*. Und dieser Streik konnte sich tatsächlich auf eine breite Basis stützen. Es ist ganz klar, daß d.es [als »Stimmung«] auch das Klima war, in dem eben die vielen kulturellen Aktivitäten, die es während des Streiks gab, erst entstehen konnten«[161]. Bei elementarer Rationalität des Singens aber reichen Noten und Text nicht aus, um die wirklich vorliegende Sinnorientierung, die »Stimmung« (Motivation) des musikalischen Verbandshandelns zu erkennen, zu beschreiben und zu erklären. So scheint auch Walter Moßmann der Äußerung des Studenten in gewisser Hinsicht zu widersprechen, indem er mehr auf den Handlungszusammenhang und dessen komplexe Sinnorientierung hinweist: »Eigentlich ist dieses Lied [wegen jener »Stimmung«] mit Noten und Text kaum mitzuteilen, ich will deshalb kurz beschreiben, wie ich es das erste Mal [als elementar-rational orientierter Handlungsvorgang] gehört habe. Das war während der Schlußveranstaltung der Streikwoche '76/77 in Göttingen, und die Leute hatten schon ziemlich lange [wohl mehr oder weniger ästhetisch-rational] einem Sänger [Walter Moßmann] und seinen Stories zugehört. Dann kam die Theologenband auf die Bühne und fetzte u. a. diesen Song los«[162]. Und da die

Refrain: Wir haben jetzt die Schnauze voll,/ Es ist genug! Ihr treibt's zu toll,/ Wir machen nicht mehr länger mit!
2. Wer forscht und lehrt/ Denn da so frei?/ Und woll'n wir nicht,/ Holt er die Polizei!...
(a. a. O., S. 352f.).

161 A. a. O., S. 353f., Hervorh. v. mir.
162 Ebd.

Beteiligten aus den aktuellen Situationsgegebenheiten der vorangehenden Streikwoche sowohl das Lied als auch die ihm elementar-rational zugeordnete Bedeutung sehr genau kannten und sogleich musikalisch (und tänzerisch) aktiv wurden, »klang der Sound von vielleicht tausend wütenden *und fröhlichen* Studenten im wahrsten Sinn tausendstimmig. Jeder legte einen anderen Ton in den jeweiligen Satz, tja, und so was klingt dann eben lebendig«[163]. Auf diese Art des Singens zurückblickend erinnert sich der genannte Student vor allem an die emotionalen und sozialen Konsequenzen: »Man muß sich das mal vorstellen: Ein paar tausend Leute singen auf der Fete gemeinsam ›Wir haben jetzt die Schnauze voll‹ oder ›Bruder Albrecht, schläfst du noch, hörst du die Studenten demonstriern, protestiern‹. Das zentrale Hörsaalgebäude war ein Hexenkessel; es war [als Folge des Koorientierungsvorgangs] ein überragendes Zusammengehörigkeitsgefühl da. Leute, die sich höchstens vom Sehen kannten, fielen sich in die Arme und tanzten miteinander«[164].

In solchen Augenblicken freilich geht das Führungsimplikat des musikalischen Handelns gegen Null, so daß ein musikalischer Verband, im hier gebrauchten Wortsinn, dann nicht mehr besteht.

163 Ebd., Hervorh. v. mir.
Dennoch, so glaubt Walter Moßmann: »Der Refrain ist ein besonderer Glücksfall: Da sind einerseits die aggressiven Verweigerungsparolen [gegen das Niedersächsische Hochschulgesetz], und andererseits eine Melodie, auf die man tanzen kann. Eine Parole also, die swingt... Der Swing drückt die Wünsche aus, die Wörter die Unzufriedenheit« (a. a. O., S. 353).
In einem Nachtrag heißt es dann allerdings:
»Als ein halbes Jahr später, nachdem der große Schwung und die Hoffnungen des Wintersemesters 1976/77 stark gedämpft waren, trotzdem versucht wurde, den Studentenkampf wieder zu beleben, kam die Gegenseite zu Wort: Die aktiven Anpasser der studentischen Rechten zogen durch die Uni mit dem Refrain ›Wir haben jetzt die Schnauze voll‹, allerdings ohne die Strophen. Das war einerseits natürlich Spott gegenüber der schwächeren Linken, andererseits zeigt sich, daß die Verweigerungsformel, dieses ›Basta! Jetzt langts!‹ ambivalent ist« (a. a. O., S. 362).

164 A. a. O., S. 357.

Fünfter Teil

Kategoriale Analyse musikalischer Interaktionen

– Beobachtungen aus alten und neuen Untersuchungen –

Ein Problem entsteht, indem wir aus den unendlich vielen Vorgängen in der Wirklichkeit, deren Tragweite wir nicht kennen, einen bestimmten herausgreifen, weil wir ihm eine gewisse Bedeutung (für uns oder für die uns umgebende Kultur) beimessen. Die Qualität, ein Problem zu sein, besitzt ein Vorgang also nicht schon objektiv, aus sich heraus, sondern entsteht immer erst subjektiv »für uns«, als Folge unseres Erkenntnisinteresses. Die Bestimmung unseres Denkobjektes als handlungstheoretisches Problem indes zeigt durch die Generationen hindurch eine Konsistenz, die über ihre bloß aktuelle Bedeutung »für uns« hinauszuweisen scheint und ein Garant der Hoffnung sein könnte, daß im Rahmen dieses gedanklichen Zusammenhangs allmählich ein Wissen über die musikalische Wirklichkeit heranwächst, das nicht nur subjektiv und zufällig ganz auf uns bezogen ist wie die alltägliche Erfahrungsbildung, sondern mehr auf einer über unsere eigenen Interessen auch hinausgreifenden Systematik beruht.
Bis hierhin hat die Abstraktion der analytischen Begriffe das Problem von der Wirklichkeit aber relativ weit entfernt, mit Absicht also gleichsam eine Kluft geschaffen zwischen den bewußt geformten logischen (widerspruchsfreien) Begriffen und der intensiv und extensiv unendlichen Differenziertheit der (widerspruchsvollen) Realität. Der weitere methodische Weg soll zeigen, wie sich die Begriffe bei der Analyse der Wirklichkeit bewähren, wie sie näher und genauer an die sachlichen Zusammenhänge heranführen, als es ohne den Umweg über die begriffliche Abstraktion möglich ist. Beobachtungsergebnisse verschiedener Generationen werden vorzutragen sein, verschieden nach der Art ihres Fragens, verschieden im Grad der Genauigkeit und verschieden nach dem beobachteten Bereich der historischen und aktuellen musikalischen Wirklichkeit. Auf dem Niveau theoretischer Abstraktion aber sollen sie sich treffen, sich in irgendeiner Weise auf das hier herausgehobene handlungstheoretische Problem beziehen und sich schließlich zu einem grob skizzierten vorläufigen Bild zusammenfügen.
Ein Fehler freilich wäre es, aus dieser Betrachtung alle unvollkommenen Arbeiten auszuschließen. Eine Wissenschaft, die in dieser Weise verfahren wollte, würde sich schuldhaft in eine bedauernswerte Lage bringen. Schuldhaft, weil sie sich mit falschen Sauberkeitsgrundsätzen einer Illusion hingäbe über den Prozeß wissenschaftlicher Erkenntnis überhaupt; in Wirklichkeit ist dieser auch im besten Fall immer nur ein Annäherungsprozeß, und der gegebene Stand unseres Wissens ermöglicht ein »Ankommen« kaum irgendwo selbst in den praktisch wichtigsten Fragen. Und bedauernswert wäre die Lage dieser Wissenschaft, weil sie dann (wahrscheinlich bis in alle Zukunft) auf der Null-Linie stünde und vom Start nicht wegzubringen wäre. Denn keine Forschungsarbeit ist makellos, und jede vermag die gedanklich wohl begründeten, aber idealen Gütekriterien der Wissenschaftslogik immer nur bis zu einem gewissen Grade zu erfüllen. Aus praktischen Gründen ist jede noch so unvollkommene, an Wahrnehmung orientierte Beobachtung von Bedeutung, denn dies ist immer der Anfang. Auch jene Arbeiten, die später zu den großen Leistungen und Triumphen der Wissenschaft geführt haben, haben zu Beginn nichts anderes getan, als dem angehäuften, in vieler Hinsicht gewiß unvollkommenen Material der vorausgehenden Forschung ihre intensivste Aufmerksamkeit zu widmen, um darauf dann die besseren — und das heißt immer nur : die verbesserten — Versuche aufzubauen. Insofern verdient also jede nur deskriptive Einzelbeobachtung, jede noch so vorläufige empirische Untersuchung unsere Beachtung, sofern sie sich auf das Netz unserer handlungstheoretischen Begriffe bezieht, sich in irgendeiner Weise gleichsam darin verfängt. Freilich soll mit dieser nie endenden Arbeit hier nur begonnen werden.

A. Aus dem traditionellen Arbeitsfeld der musikalischen Volkskunde

Volkslieder anderer Gruppen – »Bezugsgruppen« – sind entweder Störfaktoren oder aber auch umgekehrt Vorbilder und Vermittler von Leitbildern.

Ernst Klusen, 1967

Die ersten hier aus handlungstheoretischer Sicht zu erwähnenden Untersuchungen sind Beispiele objektiv einseitiger musikalischer Beziehungen, wobei das Subjekt in jedem der drei konkreten Fälle nicht einzelne sind, sondern jeweils verschiedene Personenkreise: Schichten, Peer-Gruppen und statistische Gruppen.

I. Singen als Konsequenz musikalischer Beziehung

1. »Kunstlieder im Volksmunde« (aus Untersuchungen von John Meier)

Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts auf das deutschsprachige Material zurückblickend hat John Meier zwei strukturelle Regelmäßigkeiten erkannt:

a) die verhältnismäßig häufige Orientierung des Singens an den Liedern einer sozial und kulturell überlegeneren Oberschicht (methodisch durch den Nachweis der Herkunft der Lieder aus dieser Schicht), und

b) die verhältnismäßig häufige Orientierung des Singens an den Liedern bereits vergangener Stilepochen (methodisch durch den Nachweis ihrer Entstehungszeit).

a) Ohne Zweifel war das Volk, »d. h. der untere Theil der Nation« [1], motivational kaum je in dem Sinne auf Lieder und Musik eingestellt wie Künstler und Gelehrte, kaum je also in dem Sinne »schöpferisch«, wie Bildungskreise dieses Wort gewöhnlich für ihre Zwecke definieren[2]. Es hat ganz sicher noch nie an jener emphatischen Idee von der Notwendigkeit oder gar der ontologischen Gesetzlichkeit formal-ästhetischer Innovation gehangen — noch überhaupt wohl je etwas davon gewußt — , die für bürgerliche Bildungskreise, vor allem die des 19. Jahrhunderts (wie auch für John Meier selbst), als Maßstab des »Schöpferischen« galt, der »künstlerischen« oder gar der »geistigen Entwicklung«[3]. Vielmehr hat es sich in der Tat, wie John Meier nachweisen konnte, in den vergangenen Jahrhunderten auffallend häufig an den

1 Kunstlieder im Volksmunde, a. a. O., S. XII.

2 Zum Begriff des Schöpferischen vgl. Max Weber, »Roscher und Knies«, in: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, a. a. O., S. 49ff.

3 Kunstlieder im Volksmunde, a. a. O., S. XII und S. XIV. Jedenfalls ist das nicht typisch für das von John Meier untersuchte Material, das inzwischen durch weitere Forschung »etwa verzehnfacht« (Rolf Wilh. Brednich, a. a. O., S. 97*) werden konnte.

Liedern der sozial und kulturell überlegeneren Schicht orientiert, indem es aus Literatur und Musik jener Kreise sich ganz selbstbewußt und gleichsam »herrenmäßig« immer das genommen hat, was es brauchte, und zwar nur, was ihm für seine eigenen kulturellen (nicht ästhetisch-rationalen) Zwecke dienlich schien: »Nur das, was ihm paßt, behält es, assimiliert es sich und verschmilzt es mit bereits früher Überkommenem«[4].

b) Auch war das Volk in den vergangenen Jahrhunderten in einer gewissen Hinsicht, »wenn wir *rein* von der *zeitlichen* Entwicklung sprechen, rückständig... Nur langsam vollzieht sich [bis ins 20. Jahrhundert hinein] die Rezeption des von den [sozial] Höherstehenden längst Angenommenen, meist erst dann, wenn es hier schon wieder durch Anderes ersetzt wird«[5].

Beide strukturellen Regelmäßigkeiten vermochte John Meier tatsächlich schon damals verhältnismäßig gut zu belegen. »Man wird durch meine Zusammenstellung deutlicher, als es sonst möglich wäre, erkennen, [a] wie zahlreich die Übergänge von Kunstprodukten in den Volksmund sind und [b] wie oft sie in ältere Jahrhunderte zurückreichen, und man wird [c] auch mit Interesse verfolgen, wie sich die jeweiligen literarischen Strömungen [soziologisch: die jeweils geltenden Ordnungen ästhetischen Handelns oder das »Modische« daran] im Geschmack des Volkes widerspiegeln«[6]. Und damit hat John Meier – bezogen auf den Untersuchungszeitraum (bis 1900) und vor dem Hintergrund eines sehr einfachen Schichtenmodells – in allgemeiner Form etwas ausgesagt zum strukturellen Aspekt der Sinnorientierung des in Frage stehenden Handelns. Die Orientierung einerseits am subjektiv »neuen« Lied einer sozial überlegeneren (hier: statistischen) Bezugsgruppe – im Prinzip die Orientierung an (musikalischer) »Mode« – und andererseits am »alten« Lied einer für ästhetisch-rationale Beurteilung vergangenen Zeit – im Prinzip die Orientierung an »Tradition« – sind jene beiden Strukturtypen des Singens, die auch in späteren diachronischen und synchronischen Formen der Empirie immer wieder auffallen und in den verschiedensten Formen beobachtet werden.

Die von John Meier nachgewiesene strukturelle Gleichförmigkeit gilt ebenso für die Arbeiterkultur des 19. Jahrhunderts und hier besonders der erste Sinntypus: die *auch* von Prestigeinteressen motivierte Orientierung an der für den Arbeiter »neuen« Ordnung der sozial und kulturell überlegenen Schicht. Das »Volks-« Lied lernt der Lohnarbeiter nicht vom Bauern, sondern in der »Volks-« Schule und im Arbeiterbildungsverein, d. h. in jener »modischen« Auslese, die ihm der jeweils zeitgenössische Bürgersinn eigens geschaffen oder modisch zubereitet hatte. Die Tradition des Bauernliedes war, sofern es nicht völlig unbeachtet in seinen alten Traditionen weiterlebte, in der Rezeption durch den »gebildeten« Bürger (mit seiner Ethik, seiner Ästhetik und seinem Nationalgefühl[7]) längst gebrochen: Wie Bauern und Kleinbürger so orientierten sich auch die Männergesangvereine des Proletariats nicht am Lied der »unteren Volksschichten«, sondern an einem »modischen« Teilbereich bürgerlicher Musikkultur und deren spezifischer *Ordnung*[8].

4 Kunstlieder im Volksmunde, a. a. O., S. XIV.

5 A. a. O., S. XIII, Hervorh. v. mir; vgl. auch Hans Naumann, Grundzüge der deutschen Volkskunde, Leipzig 1922, S. 118 ff.

6 A. a. O., S. 6.
Von Mode ist nach der Terminologie Max Webers immer dann zu sprechen, wenn »die Tatsache der *Neuheit* des betreffenden Verhaltens Quelle der Orientierung des Handelns daran wird. Sie hat ihre Stätte in der Nachbarschaft der ›Konvention‹ [vgl. unten S. 224 f.], da sie wie (meist) diese *ständischen* Prestigeinteressen entspringt« (Wirtschaft und Gesellschaft, a. a. O., S. 15).

7 Vgl. hierzu Ernst Klusen, Volkslied. Fund und Erfindung, a. a. O., S. 158 ff., S. 189 ff. u. ö.

8 Vgl. Hermann Bausinger, Anmerkungen zur Frühgeschichte des Schlagers, in: Zeitschrift für Volkskunde 19, 1975, S. 84.

Was durch die Untersuchungen John Meiers mit Sicherheit erkennbar wurde, war eine sehr allgemeine und vielleicht auch heute in gewissem Ausmaß bestehende strukturelle Regelmäßigkeit des Singens, nicht jedoch schon ein Motiv. Indes kann ohne weiteres auch infolge oberflächlicher Betrachtung bereits angenommen werden, daß die motivationale Sinnorientierung auf beiden Seiten – seitens des Volks (»d. h. des unteren Theils der Nation«) und seitens der ästhetisch-rational gebildeten Kreise – in einem erheblichem Ausmaß nicht gleich, sondern verschieden, die musikalische Beziehung also nicht beiderseitig, sondern objektiv einseitig war. Mit den methodischen Mitteln John Meiers freilich (mit der Frage nach der Herkunft der Lieder, nach ihrem Alter und nach ihren »litterarischen Strömungen«) war der motivationale Aspekt des Problems im Prinzip jedoch nicht erreichbar.

2. *Das »neue« Lied*
(aus der Mözs-Untersuchung von Ingeborg Weber-Kellermann)

Die methodische Grundlage der Untersuchung von Ingeborg Weber-Kellermann[9] scheint der soeben angedeuteten von John Meier auf den ersten Blick ähnlich zu sein, denn auch hier spielt die Herkunftsfrage eine praktisch wichtige Rolle. Dennoch handelt es sich in diesem Fall im Prinzip um eine synchronische Untersuchung durch teilnehmende Beobachtung. Auch ist das Beobachtungsfeld (das »System«) hier nicht die ganze Nation, sondern der Lebensraum dörflicher Kleingruppen in ihren gegebenen, quantitativ leichter überschaubaren Grenzen.
Mözs [mö:ʒ], ein Dorf im ungarischen Komitat Tolnau, hatte um 1930 etwas mehr als zweitausend Einwohner, »von denen die Hälfte Deutsche, die andere Hälfte Slowaken und Ungarn waren«[10]. Aufgrund dieser Gegebenheit richtet sich das Erkenntnisinteresse der teilnehmenden Beobachtung auf die Bevölkerungsgruppen in ihrer »volksnachbarlichen Wechselseitigkeit [Interaktion]« oder »Wechselbeziehung [hier: musikalischen Beziehung]«[11] beziehungsweise auf »die Begegnungszonen verschiedener ethnischer Gruppen«[12]. Sie ist also nicht nur auf die dort gesungenen Lieder (auf die Sammlung und Untersuchung musikalisch-literarischer Objekte) konzentriert, sondern im Sinne synchronischer Methode auch auf den Handlungsaspekt der Sache, auf die »Liedsituation«[13]. Zum Zweck der Untersuchung wird aus der komplexen Liedsituation jedoch nur ein bestimmter Handlungstypus analytisch herausgegriffen: »die ständige Erweiterung des Bestandes durch neue, noch unbekannte Stücke [Lieder]«[14]; diese »sollten möglichst ›modern‹ sein«[15], wenn sie der Einstellung der jugendlichen Gruppen entsprechen sollten.
Die Orientierung des musikalischen Handelns an dem, was die Beteiligten als »neu« und »modern« bezeichnen, ist ein Motiv (oder eine Regelmäßigkeit der Sinnorientierung), das auch sonst und vor allem bei ähnlichen Gruppen (bäuerlich, geschlossen, dauerhaft) immer wieder beobachtet und mitgeteilt worden ist. So berichtet unter anderem auch Anna Loschdorfer in ihrer Fajsz [fɔis]-Untersuchung: »Die Vorliebe der Dörfler für das ›neue Lied‹ bringt das

9 Der Volksliederbestand in einem deutsch-ungarischen Dorf, in: Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerks 13, 1964, S. 98–130.
10 A. a. O., S. 100.
11 A. a. O., S. 98.
12 A. a. O., S. 99.
13 A. a. O., S. 123.
14 A. a. O., S. 123.
14 A. a. O., S. 124.
15 Ebd.

Bedürfnis der ständigen Auffrischung des Liedschatzes mit sich«[16]; die Jugend vor allem ist hierin bestimmend: »Für altüberlieferte Stücke legen junge Personen zumeist wenig Verständnis an den Tag, man bekommt oft ihre geringschätzige Bemerkung zu hören: ›no des is scho wieda so'n Ewichkeitsliad‹«[17]. Die Bedeutung der Arbeit von Ingeborg Weber-Kellermann für unseren Zusammenhang aber liegt darin, daß sie über die Mitteilung einfacher Beobachtungstatsachen dieser Art hinausgeht und aufgrund des Materials zu konkreten Angaben über das Motiv der Beteiligten vordringt und damit zu einer theoretischen Erklärung.

Ausgangspunkt der Untersuchung ist also die oft beobachtete Tatsache, »daß die Jugend ›modern‹ singen wollte und deshalb stets das ›neue Lied‹ ohne Ansehen seines künstlerischen und nationalen Wertes bevorzugte«[18]. Objektiv neu für die Jugendlichen aber waren zunächst einmal die Lieder ihrer unmittelbaren bäuerlichen Umgebung, die Lieder der ungarischen und slowakischen Bauern. Der kürzeste, bequemste und naheliegendste Weg zu einem subjektiv neuen Liedgut von typisch nationaler Prägung und Musikalität wäre also die Bevorzugung der Lieder ihrer engsten Nachbarn gewesen, jener Personen also, mit welchen man bei der Arbeit tagtäglich zusammen war und dann in der Tat auch gemeinsam sang (bei Ernte, Weinlese, Kukuruz-Rebbeln, Paprika-Auffädeln usw.).

Gerade dieses scheinbar Nächstliegende aber geschah nicht. Wohl bevorzugte man im Dorf offenbar in einem erstaunlichen Ausmaß ungarische Lieder, nicht aber die Lieder der direkten Nachbarn. Das läßt sich dem Gesamtrepertoire ohne weiteres entnehmen. Der entscheidende Anhaltspunkt für eine theoretische Erklärung liegt in dieser Gleichförmigkeit des Materials, die sich durch die Klärung der Herkunft der Lieder erschließt: Die bevorzugten Lieder sind nicht die Lieder der ungarischen Bauern, sondern Lieder des ungarischen Kleinbürgertums, der magyarischen Oberschicht.

»Woher aber kam es..., daß die jugendlichen Gruppen in den deutschen Dörfern nicht den kürzesten Weg beschritten und bei den direkten Nachbarn ungarisches bzw. slowakisches Liedgut entlehnten oder sich durch Übertragung aneigneten?«[19] Warum war das musikalische Handeln tatsächlich über die größere — äußere und soziale — Distanz hinweg in einer anderen Richtung orientiert? Aus der teilnehmenden Beobachtung geht hervor, daß das Singen in einem erheblichen Ausmaß durch den motivationalen Sinntypus der prestigebedingten Orientierung an der für die genannte sozial überlegene Bezugsgruppe *geltenden Ordnung* bestimmt war. Auffällig wurde dies vor allem »auf Märkten und auswärtigen Tanzereien«[20]. Man bemühte sich »um die Aneignung des volkstümlichen Kunstliedes, wie es das ungarische Kleinbürgertum pflegte, *weil* man diese Schicht als sozial erstrebenswert empfand, und bis etwa 1935 wurde von der deutschen Jugend auf Märkten und auswärtigen Tanzereien leidenschaftlich gern *dieser* Liedbereich gelernt und gesungen (alle ungarischen Lieder aus Mözs sind solche volkstümlichen Kunstlieder, Csardáslieder, u. ä.). – Diese Übernahmen waren also sozialpsychologisch bedingt«[21].

Wären ästhetisch-rationale Motive bestimmend gewesen, so hätten die jungen Leute den gleichen Elementen ungarischer Musik, ihrer Melodik, ihrer sprachbedingten Rhythmik und ihrer spezifischen Tonalität auch im ungarischen (bzw. im slowakischen) Bauernlied begegnen

16 Volkslieder aus der deutschen Kolonie Vesprémfajsz, in: Das deutsche Volkslied 37, 1935, S. 91.
17 A. a. O., S. 92.
18 Der Volksliedbestand in einem deutsch-ungarischen Dorf, a. a. O., S. 125.
19 Ebd.
20 A. a. O., S. 126.
21 Ebd., kursiv v. mir.

können. Oder aber, ungarische Lieder hätten ihnen – wie man lange aufgrund der Tatsache, daß die Lieder sich nicht vermischten, annahm – fremd erscheinen müssen. Aus der teilnehmenden Beobachtung aber »könnten eine Menge Beispiele angeführt werden, die sehr deutlich zeigen, daß das ungarische Lied, trotz seiner *objektiven* Fremdheit *subjektiv* von den Schwaben [den »Donauschwaben«] nicht als fremd *empfunden* wurde«[22], was ebenso wie die übrigen Beobachtungen auf das angedeutete sozialpsychologische Motiv (als hypothetisches Konstrukt) hinweist: auf die Wertzuschreibung aufgrund der sozialen Sinnorientierung des Singens.

Dieser Handlungstypus läßt sich begrifflich in verschiedener Weise fassen, auch als »Orientierung an einem sozialen Leitbild«: »Er gibt sich als ein sozialpsychisches Phänomen zu erkennen und erfährt seine besondere Ausprägung durch das *soziale Leitbild,* das den Gliedern der Gruppe [als die für sie *geltende,* bzw. *geltensollende Ordnung*] vorschwebt und das über die in ihr herrschenden Moden und Sittennormen entscheidet«[23], genauer: über Moden und Traditionen, wobei beides entweder als Sitte (ohne *pouvoir coercitif*) verbreitet sein oder als Konvention *geltend* sein kann; »was die Gruppe auswählt, als für sich richtig und damit als ›modern‹ akzeptiert, das hängt in weitem Maße davon ab, welche Sozialschicht sie als Vorbild empfindet. Und zum andern ändern die Gruppenmitglieder ihrerseits mit einer solchen Auswahl und Übernahme jedesmal bis zu einem gewissen Grade auch ihr eigenes soziales Verhalten«[24].

Vielleicht aber läßt sich das Motiv des musikalischen Handelns in dem gegebenen Fall noch genauer bestimmen und schärfer noch auf einen durch gleiche Interessen verbundenen kleineren Personenkreis begrenzen. Denn in Mözs war es möglicherweise nicht die ethnische Gruppe als ganze, die nach diesem Sinntypus handelte, sondern zunächst nur die schulentlassene Jugend, vielleicht auch sie nur während der Partnersuche und hier wiederum in erster Linie: die Mädchen. Für sie könnte die Sinnorientierung an der Ordnung des magyarischen Kleinbürgertums eine praktisch wichtige soziale Rolle gespielt haben. Das kann vor allem deswegen nicht ganz ausgeschlossen werden, weil aufgrund der sozial geltenden Ordnung für Mädchen die »psychische Reichweite« (Lazarsfeld) im Vergleich zu ihren männlichen Altersgenossen merklich geringer war[25] und die Heirat demzufolge für sie oft die einzig erkennbare reale Möglichkeit des sozialen Aufstiegs bedeutete.

Denn in Mözs gehörte zur normal geltenden Ordnung – erstens – »eine minutiöse Altersklassengliederung, die zu einer völligen Absonderung der Jugend führen konnte. Insbesondere war es die Altersgruppe der Schulentlassenen, die das Singen im Dorfe pflegte... In Mözs trat hier in erster Linie die sogenannte ›Reih‹ der schulentlassenen Mädchen in Aktion, die sich straßenweise an den Sonntagnachmittagen und bei sonstigen festlichen Gelegenheiten, meist vor dem letzten Haus der Gasse, zum Singen traf..., bis sich gegen Abend die Burschen dazu gesellten und man ›in der Reih‹ im Dorf spazieren ging und dabei das Singen fortsetzte«[26].

22 Ebd., Hervorh. v. mir.

23 Ingeborg Weber-Kellermann, Mode und Tradition, in: Hermann Bausinger (Hg.), Populus revisus. Beiträge zur Erforschung der Gegenwart, Tübingen 1966, S. 25.

24 Ebd.

25 Das reicht sehr direkt bis in die *musikalische* Erfahrung hinein: »Die Burschen lernen ihre Lieder auswärts... Der künftigen Vorsängerin [d. h. dem jungen Mädchen] bringt zumeist die Großmutter, manchmal eine ältere Tante, die Lieder bei. Der Liedschatz der Burschen ist demnach moderner, die Mädchen kennen die älteren Stücke; auch dem Inhalt nach lassen sich Unterschiede vermerken. Besonders viel Neues kennen die Handwerkerlehrlinge« (Anna Loschdorfer, a. a. O., S. 91).

26 Das Volkslied in einem deutsch-ungarischen Dorf, a. a. O., S. 124.
Auch Beobachtungen Bruiniers erhärten diese Annahme über den Zusammenhang zwischen den Handlungsstrukturen und den Interessen der weiblichen Jugend. Die einzelnen in den Gruppen »finden sich nicht zufällig zusammen. Ihre Bildung beruht auf der festen Ordnung der Altersverhältnisse, die bis zur Hochzeit andauert...; so bilden die

In bezug auf den angesprochenen Kreis der Schulentlassenen kann – zweitens – als sicher gelten, daß die besondere Liedauswahl in dieser Gruppe primär von den jungen Mädchen getroffen wurde. Dies geht zum einen aus der angedeuteten Situation hervor, zum anderen aus der Tatsache, daß die Mädchen in der Tat die musikalische Führung innehatten. »Beim Singen in der Gruppe fiel die führende Rolle der ›Vorsängerin‹ zu, die zuweilen noch eine Sekundantin für die zweite Stimme zur Seite hatte. Sie mußte nicht nur das gesamte Repertoire mit sämtlichen Texten im Kopfe haben und jeweils in der richtigen Tonhöhe anstimmen können, sondern von ihr wurde auch die ständige Erweiterung des Bestandes durch neue, noch unbekannte Stücke erwartet. Diese aber sollten möglichst ›modern‹ sein, wenn sie [die Vorsängerin] den Geschmack der jugendlichen Gemeinschaft treffen wollte«[27].

Den Beteiligten aber war von dem komplexen Sinnzusammenhang ihres musikalischen Handelns ganz sicher wenig oder gar nichts bewußt, außer der vagen Überzeugung, daß dieses oder jenes Lied für sie »modern« und »schön« war, daß man es mochte und daß man es gerne sang (besonders »auf Märkten und auswärtigen Tanzereien«)[28]. Untersuchungen, die an ähnlichen Problemen in Kleingruppen ansetzen, kämen ohne die Methoden moderner Einstellungsforschung daher ganz sicher nicht aus, keinesfalls aber mit einfachen Meinungsbefragungen über *likes* und *dislikes*.

Bedeutsam im Zusammenhang des handlungstheoretischen Denkens sind aus der Untersuchung von Ingeborg Weber-Kellermann noch besonders zwei Beobachtungen zum strukturellen Aspekt des Problems.

Ein musikalisches Handeln mit der angedeuteten Sinnorientierung über eine gewisse räumliche und soziale Distanz hinweg wäre im Rahmen traditioneller Dorfkultur infolge der natürlichen Erfahrungsbegrenzung auf den mündlich überlieferten Liedbestand kaum oder nur in ganz geringem Ausmaß möglich gewesen, wenn nicht durch Medien die strukturellen Bedingungen dafür entstanden wären. In dem angedeuteten Fall wird die (objektiv wahrscheinlich einseitige) musikalische Beziehung durch den Flugblattdruck ermöglicht. »Die Flugblattdrucker und -verbreiter (Hausierer und Lumpenhändler auf den Dörfern und Märkten, Papierwarenhändler in den Städten) gehörten zu jener Zwischenschicht der Vermittler ohne literarische Eigentumsbegriffe [d. h. mit Herreneinstellung], die *das* zusammenstellten und druckten [sowie in der

Jahrgänge allerorten den festen Kern der Rangordnung unter der Dorfjugend. Nach diesen ›Kameradschaften‹ oder ›Schulvereinen‹ wird auf der Kirchweihe das Tanzbodenrecht, im Wirtshause die Verteilung der Tische geregelt. Besonders das weibliche Geschlecht hängt fest an dieser Altersordnung«, da man sonst offenbar sehr viel weniger soziale Bewegungsfreiheit (Lazarsfeld: »psychische Reichweite«) hätte als die männliche Jugend. Man verkehrt miteinander, weil die Altersordnung hier ein wenig mehr ermöglicht; »sie vor allem bedingt die Freundschaft, nicht die Freundschaft den Verkehr« (a. a. O., S. 10) – eine sehr moderne These, die auch von Homans mehrfach theoretisch formuliert worden ist (Theorie der sozialen Gruppe, a. a. O., S. 145 f. und S. 188).

Otto Mahr sieht die bei den Mädchen auffällige Bevorzugung der »neusten Lieder und Schlager« vor dem Hintergrund des Gegensatzes zwischen Tradition und Mode stärker noch als ein Element des sozialen Wandels:

»Die Fabrikarbeit bleibt auf die Dauer nicht ohne Einfluß auf Wesen und Verhalten der jungen Mädchen [d. h. auf die für sie geltende Ordnung]. Sie werden freier, ungezwungener, treten dem Fremden selbstbewußter und weniger mißtrauisch entgegen. Zugleich zeigen sie sich vergnügungssüchtiger, besuchen *alle Tanzmusiken der Umgebung* und haben weniger Scheu, mit Burschen, auch mit fremden, in die Wirtschaft zu gehen. Sie singen *mit Fremden* und bevorzugen die *neusten* Lieder und Schlager. Das unterscheidet sie von den Bauerntöchtern, die ganz im Dörflichen [d. h. in der hier traditionell geltenden Ordnung] aufgehen. Das Städtische wirkt nicht auf alle Mädchen gleich stark, ihre Herkunft aus mehr oder weniger bäuerlicher Familie gibt dabei den Ausschlag« (a. a. O., S. 125 f., Hervorh. v. mir).

Auf die ganz ähnlichen Regelmäßigkeiten, die bei der weiblichen Jugend *heute* zu beobachten sind, wird noch einzugehen sein. Vgl. unten S. 243, Anm. 169.

27 A. a. O., S. 124.

28 Vgl. hierzu Ernst Klusen, Volkslied. Fund und Erfindung, a. a. O., S. 37.

Regel auch vorsangen], von dem sie glaubten, daß es bei den Leuten Erfolg hätte... Gerade solche, häufig auf bekannte Melodien gesungene ›ganz neue‹ Lieder waren es, die bei der Jugend der Volksgruppen begeisterte Aufnahme fanden, deren billige Faltexemplare sie sorgfältig zusammenhefteten und aufbewahrten. So sind in unserem gesamten Mözser Liedbestand (bisher) nicht weniger als 121 Stücke [von insgesamt 213, also etwa 57%] direkter oder indirekter Flugblattverbreitung zuzuschreiben«[29].

Praktisch wichtig ist ferner die Beobachtung, daß die gewählten Sinnorientierungen im Individuum überdauernd internalisiert sind. Schon mehrfach ist in den oben vorgetragenen Beispielen sichtbar geworden: Man vergißt »alte« Bedeutungen nicht (was in dem soeben angedeuteten Fall rein äußerlich in dem *sorgfältigen Zusammenheften* und *Aufbewahren* zum Ausdruck kommt). Wie Sedimente sind Sinnorientierungen dieser Art oft tief ins Unbewußte abgesunken, das Handeln nur noch sehr indirekt bestimmend und vielfach überlagert von neuen musikalischen Erfahrungen. »Wie tief die magyarische Umwelt besonders in den letzten 100 Jahren die Donauschwaben geprägt hat, beweist das Verhalten der Ausgewiesenen am neuen Wohnort: in einer donauschwäbischen Siedlung bei Darmstadt z. B., wie an vielen anderen Orten, singt man auf jeder Hochzeit in vorgerückter Stimmung mit Begeisterung ungarische Lieder«[30]. Die Rückwanderer handeln damit ganz so, wie es in der Theorie von George HerbertMead, dem Vater des symbolischen Interaktionismus, generalisiert erfaßt ist: »Obwohl ›alte‹ Gruppen, kulturelle Erwartungen und subjektive Bedeutungen [personal meanings] und Werte aufgegeben werden können, d. h. in den sozialen Beziehungen [on the reference relationship scale] eine wesentliche geringere Rolle spielen, verliert oder vergißt man sie nicht«[31]. Offenbar wird wie in diesem Fall auch sonst durch die allgemeinen strukturellen Bedingungen der Sinnorientierung aus »Mode« regelmäßig »Tradition«.

II. Nicht-Singen (bzw. Nicht-gern-Singen) als Konsequenz musikalischer Beziehung

Zeigen die beiden vorausgehenden Beispiele Zusammenhänge, in welchen (wenn auch nur als mehr oder weniger evidente Hypothese) erklärt werden konnte, wie als Folge von bestimmten Ursachen Singen, und zwar Gern-Singen, zu beobachten war, so wirkt in beiden Fällen die musikalische Beziehung in der Tendenz integrierend, werden andere, desintegrierende oder konfligierende Handlungselemente kaum unmittelbar sichtbar. Erst Situationen, in welchen als Folge bestimmter Ursachen Nicht-Singen, oder doch zumindest: Nicht-gern-Singen, zu beobachten wäre, stellten diejenigen Handlungszusammenhänge dar, in welchen sich das analytische Begriffsinstrumentarium zu bewähren hätte, um damit jene partielle Blindheit zu

29 A. a. O., S. 125.

30 A. a. O., S. 127.

31 Arnold M. Rose: »Symbolic interaction theory shares with psychoanalytic theory the assumtion that man never forgets anything. Mead would recognize that it is possible for a person not to recall something he once knew. That is, he cannot guide himself by the recollection because it is not a specific object for him.«
Aber: »the unremembered object still influences his behavior because it has been incorporated into the meanings of other objects« (A Systematic Summary of Symbolic Interaction Theory, in: ders. (Hg.), Human Behavior and Social Processes, Boston 1962, S. 16; vgl. hierzu auch Heinz Hartmann (Hg.), Moderne amerikanische Soziologie, Stuttgart ²1973, S. 278).
Auf musikalische Erfahrung bezogen macht Vladimir Karbusicky heute wieder darauf aufmerksam: »Man kann aus eigener Erfahrung schöpfen: jeder behält die Schlager seiner Jugendzeit [wenn er sie wirklich ästhetisch- oder elementar-rational *mochte*] sein ganzes Leben lang als ›sein‹ Liedgut – eigentlich [bei elementarer Rationalität]: ›sein‹ Volkslied« (Das Singen – soziologisch, Musica 33, 1979, S. 339).

kompensieren, mit der die alten Konsens- und Integrationsansätze vor allem essentialistischer Herkunft immer behaftet waren. Erst wenn deutlich würde, daß das Nicht-Singen bestimmter Lieder (bzw. das Nicht-gern-Singen) die gleiche, ja oft noch größere Verbreitung (Volkläufigkeit und »Popularität«) besitzt als ihr Singen, erst dann wäre diese Blindheit theoretisch im Ansatz beseitigt.

Auch schon in dem soeben angedeuteten Beispiel »volksnachbarlicher Wechselseitigkeit [Interaktion]«[32] von Ingeborg Weber-Kellermann ergibt ein hypothetisches In-Zusammenhang-Bringen und Vergleichen des motivationalen Konstrukts (prestigebedingte Sinnorientierung des Handelns an der geltenden Ordnung anderer) mit der Realität nicht nur eine (hypothetische) Erklärung für Singen, sondern auch für Nicht-Singen, bzw. Nicht-gern-Singen. Denn so gern (»leidenschaftlich gern«[33]) sich die deutschen Jugendlichen, besonders die Mädchen, an den Liedern des sozial überlegenen magyarischen Kleinbürgertums orientierten, so bedingt war ihre Bereitschaft, die Lieder ihrer ungarischen und slowakischen bäuerlichen Nachbarn mitzusingen (vom Nicht-gern-Singen über das Nicht-Singen, ggf. das Schweigen, bis hin zu höhnischer Verachtung), vor allem die Lieder der letzteren: »Die Slowaken galten in Mözs als sozial untergeordnet und wollten auch selbst lieber als ›Ungarn‹ angesehen werden; ›Schlawak‹ war ein Schimpfwort im Dorfe. Eine Übernahme ihrer geselligen Lieder hätte man als lächerlich empfunden, wenn auch«, und das zeigt eben jene typische Überlagerung der Motive, die *in der Wirklichkeit* so überaus häufig ist (das Ergebnis gleichsam eines »Motivenkampfs«, wie Max Weber sagt), »wenn auch bei brauchtümlichen Gelegenheiten (Nikolo, Christkindl-Umzüge) die gleichen, oft gemischten jugendlichen Gruppen vor ihren Häusern die bekannten Texte slowakisch sangen. — Anders war es mit den ungarischen Liedern. Auch hier hielt man sich weniger an die im Dorf ansässigen Ungarn, sondern bemühte sich vielmehr um die Aneignung des volkstümlichen Kunstliedes«[34], weil bei ungarischen Liedern die soziale Bezugsgruppe eben nicht die unmittelbare ungarische (bäuerliche) Umgebung war, sondern die ungarische Oberschicht: das magyarische Kleinbürgertum.

Tatsächlich geht die Orientierung des musikalischen Handelns an einer für die Gruppe geltenden Ordnung oft einher mit solchen komplementären Abgrenzungen gegen andere musikalische Ordnungen (und ästhetisch-rationale Ordnungen stehen, wie die Musikgeschichte in unendlich vielfältiger Weise zeigt, durchaus nicht außerhalb dieses Handlungs- und Motivationszusammenhangs). Während heute Konflikte dieser Art, Konflikte also, die sich im *Unterlassen* eines bestimmten musikalischen Handelns äußern, zumeist zwischen Sozialschichten und den Generationen stark hervortreten, wurden sie in den Gruppenbeziehungen dörflich strukturierter Gesellschaften zumeist in den Kontroversen von Dorf zu Dorf sichtbar. Teils war man sich der Grenzen der geltenden Ordnungen nur latent bewußt, teils aber wurde durchaus auch darüber gesprochen: »... in Steinbach singe man den Schluß anders, und in Fischbach hätten sie noch ein Gesetz [Strophe] mehr. Die eigene Fassung gleicht man aber bewußt der fremden nie an; das verbietet das allerorten sehr lebhafte Eigendorfgefühl [das Gefühl für das Maß der *Geltung* einer bestimmten Ordnung]. Besonderen Wert legt man auf solche Lieder, die in den Nachbardörfern nicht gesungen werden. Dankbar wird jede Vermehrung des Liederschatzes begrüßt, nur darf es sich nicht um Sonderlieder aus den Nachbardörfern handeln«[35].

32 Der Volksliedbestand in einem deutsch-ungarischen Dorf, a. a. O., S. 98.
33 A. a. O., S. 126.
34 A. a. O., S. 125 f.
35 James W. Bruinier, Das deutsche Volkslied, a. a. O., S. 13.

1. *Das Folkrevival*
(aus Beobachtungen von Bernhard Lassahn)

Spiel nicht mit den Schmuddelkindern,
sing nicht ihre Lieder.
Geh doch in die Oberstadt,
mach's wie deine Brüder!

Franz Josef Degenhardt

Folkrevival ist, nach Bernd Lassahn, »ein irreführender Begriff. Es bedeutet nicht, daß das Volkslied tot ist oder von den Folkies kurz vor dem Absterben noch einmal zum Leben erweckt wird. Folkrevival bedeutet nur, daß das Volkslied wieder *ins Bewußtsein* einer *bestimmten Schicht* der Bevölkerung gerät, nämlich der *kleinbürgerlichen Intellektuellen*, die [wie der bürgerlich Gebildete in der Zeit vor Herder] das Volk vorher aus den Augen verloren hatten«[36]. Das »Bewußtsein einer bestimmten Schicht«, nach unserer Terminologie: die für sie *geltende Ordnung*, gliedert sich ein neues Ordnungselement oder, wie man auch sagt, eine neue Ordnungstatsache ein. Ihrem Inhalt nach, so der Beobachter der Szene, ist diese Ordnungstatsache jedoch so neu nicht: »Die kleinbürgerlich bewegte Jugend hält sich [ganz nach Art jener Dichter und Gelehrten zur Zeit Herders und in seiner Nachfolge] irrtümlicherweise selbst für das Volk und drückt das durch seine Vorliebe für *vermeintliche* Volkslieder aus. In Wirklichkeit bleibt aber die kleinbürgerliche Jugend [ganz ebenso wie jene »gelarten Hansen« (Nicolai) des 18. und 19. Jahrhunderts] bestrebt, sich gegen das Volk – das Proletariat – *abzugrenzen*, sich zu *unterscheiden*[37]. Eine Art der *Abgrenzung* ist der jeweilige Musik*geschmack* [im Prinzip: die jeweilige (musikalische, politische, ethische) Wert*idee*]. Darüber täuschen sich die Folkies gerne hinweg, und die Täuschungen beginnen schon mit der großzügigen Handhabung des Begriffes ›Volk‹. Damit wird [wie im 18. Jahrhundert z. B. bei Bürger] ein Harmoniegedanke ausgedrückt, als gäbe es keine trennenden Klassengegensätze oder Generationskonflikte«[38].

In den Gegensätzen und Konflikten zwischen Klassen und Generationen sind es — aufgrund bestimmter Gegebenheiten — besonders die Stileigentümlichkeiten der Begleitung, der »Zubereitung«, wie Bernd Lassahn sagt, oder des Arrangements, die zu den musikalischen Trägern der subjektiven (elementar-rational zugeordneten) *Bedeutung* gemacht werden: »Lieder dienen als Visitenkarte, als Ausweis für die [prätendierte] Zugehörigkeit zu einer Klasse, wobei die eine Klasse für den *Geschmack* der anderen nur Herablassung übrig hat. Die Hannes-Wader-Fans haben immer noch dieselbe Geringschätzung für den wenig ausgebildeten *Geschmack* des sogenannten einfachen Volkes, das sich so etwas Minderwertiges wie Heino überhaupt bieten läßt. Wenn inzwischen Heino und Hannes dieselben Lieder singen, dann bekommen die Unterschiede in der *Zubereitung*, im Arrangement, eine besondere [elementar-rational zugeordnete] Bedeutung; denn die *Unterschiede* werden nach wie vor betont. So benutzt z. B.

36 Bernhard Lassahn, Volksliedboom. Folk und Volk, in: Stephan Rögner (Hg.), Wie wird's weitergehen? Rundbrief der AG Song, Obernburg a. Main 1977, S. 24, Hervorh. v. mir.

37 Herder, Lessing, Goethe u. a. faßten eben diese *Abgrenzung* begrifflich als Abgrenzung zwischen *Volk* und *Pöbel*; vgl. oben S. 97, bes. Anm. 14.

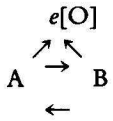
38 Ebd., Hervorh. v. mir.

Hannes Wader amerikanisches Crosspicking für ostfriesische Lieder[39]. An der *Abgrenzung* von Hannes gegen Heino, der *geschmacklichen* Abdifferenzierung liegt die Problematik des Verhältnisses der Arbeiterklasse zur Intelligenz... So steht das Deutschfolkrevival nicht über allen Klassen, sondern mittendrin. Die Folkies sind eine kleinbürgerliche Jugend; sie geben sich [ganz wie z. B. Herder, der Urvater der Volksliedideen] antibürgerlich auf der einen Seite, das Proletariat sind sie andererseits auch nicht«[40]. Durch die feinen Unterschiede der Sinnorientierung wird das Singen von »Volks-«Liedern also zu einer subtilen Art der Abgrenzung, zum Nicht-Singen von Liedern, die das Volk singt (bzw. hört), und damit zu einer musikalischen Beziehung eigener Art. Die Lieder selbst (in ihrer ästhetischen Rationalität) sind zweitrangig vor der definitorischen Macht zweier *geltender Ordnungen*. Real aber sind deren Definitionen in ihren Konsequenzen: »Es gibt also nicht nur einen Volksliedboom, es gibt offensichtlich zwei: einen, der gekennzeichnet ist durch Heino und die Egerländer, einen anderen, der gekennzeichnet ist durch Hannes Wader und Elster Silberflug«[41].

2. *»Ihr müßt au mitseng!«*
(aus der Stellberg-Untersuchung von Otto Mahr)

> ... ich liebe es nicht so sehr zu singen. Für mich ist es von Zeit zu Zeit unerträglich zu singen. Aber was ich liebe, ist: die Situation, wenn ich vor den Leuten bin, wenn die Leute mit mir singen, mit mir sprechen.
>
> José Afonso, 1979[42]

Handelt es sich in den drei vorangehenden Beispielen um Untersuchungen, die bestimmte musikalische Beziehungen zwischen verschiedenen Arten von Gruppen (im *Prinzip* mit Hilfe statistischer Methoden, durch Massenbetrachtung) nachweisen, so sind im Gegensatz dazu im folgenden die Sinnzusammenhänge konkret begrenzter Liedsituationen, einzelner musikalischer Koorientierungsvorgänge, zu erläutern. Die Interaktionspartner des ersten Beispiels sind auf der einen Seite ein älterer Stellberger Bauer (A), auf der anderen Seite eine Gruppe junger Männer aus dem Nachbardorf Thalau (B).



39 Auch an die Verwendung von Blasinstrumenten werden Bedeutungsinhalte dieser Art geknüpft. Barbara James: »Das Aufkommen der Blasmusik hat für viele Folk-Begeisterte etwas vom Sündenfall an sich« (Versuch einer Beschreibung der deutschen Folk-Szene '76, JbfVf. 22, 1977, S. 117).

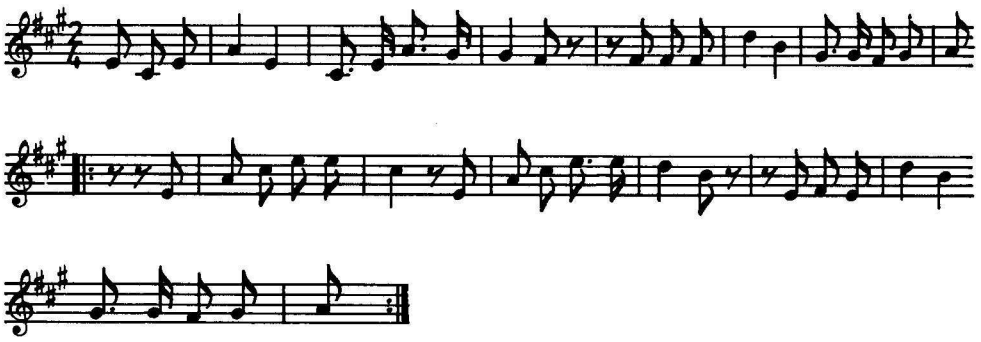
40 A. a. O., S. 24 f., Hervorh. v. mir.

41 A. a. O., S. 23.

42 Berühmter Liedermacher, Schriftsteller und politischer Aktivist des portugiesischen Sozialismus, Frankfurter Rundschau, 1979, Nr. 1, S. 19.

Die hier aus interaktionaler Sicht zu erläuternde Singsituation wird im Schankraum der Stellberger Wirtschaft beobachtet, am letzten Aprilabend 1936, gegen 23.00 Uhr. Zunächst sind außer dem genannten älteren Mann (A) nur wenige Stellberger da. »Bald darauf kommen zwölf Burschen aus Thalau«[43], darunter ein Akkordeonspieler, und kehren singend ein. »Sie lassen sich bei den noch anwesenden Stellbergern nieder«[44]. Man trinkt und singt, und es ist eine lustige Gesellschaft bis in den frühen Morgen hinein. »Fast ununterbrochen wurde gesungen«[45].

Der erwähnte Stellberger (A) jedoch, ein älterer SA-Mann, singt zunächst nicht mit und bleibt lange in der Rolle des Zuhörers (strukturell: bei *exogener* Interaktion mit den übrigen). Es ist schon spät, etwa gegen zwei Uhr morgens, als er aus seiner Zuhörerrolle doch noch heraustritt und sich dem angeregten Singen anschließt, indem er unvermittelt ein in beiden Dörfern überaus beliebtes Lied anstimmt: »Wenn alles grünt und blüht«[46]. Er stimmt es im »zackigen« 4/4-Takt an, wie es in den Marschkolonnen der SA gesungen wird, und die Thalauer (B) stimmen auch sofort ein. Aber sie folgen der musikalischen Führung des alten Stellbergers (A) nicht, sondern singen es anders, in dem ihnen gewohnten 2/4-Takt, »in der schnelleren, die melodische Linie besser zur Geltung bringenden und die Höhepunkte herausarbeitenden Art, die außerhalb der Formationen bevorzugt wird. Gegenüber dem ›Zackigen‹ der ersten [Art] betont die zweite das Fließende und Schwingende der Weise«[47].



43 Otto Mahr, Das Volkslied im bäuerlichen Jahr der Rhön, a. a. O., S. 27.

44 Ebd.

45 A. a. O., S. 48.

46 Seinem Text nach ein Lied von Liebe und Tod, von der dritten Strophe an darüber hinaus jedoch mit deutlich antifranzösischer Tendenz, im Kern also, wie der teilnehmende Beobachter anmerkt, ein Lied »politischer Herkunft« (a. a. O., S. 56).
1. Wenn alles grünt und blüht auf dieser Erde / wenn alles grünt und blüht auf dieser Welt, / ja, ja, dann sitz ich hier und denke traumverloren / zurück an jene längst vergangene Zeit.
2. Ich war ein Mädel von kaum achtzehn Jahren, / ich kannte keinen Kummer, keinen Schmerz. / Ja, ja, ich kannte nicht das Leben der Gefahren, / allein mein Liebster, der besaß mein Herz.
3. Er zog hinaus ins wilde Schlachtgetöse / und ließ mich hier so ganz allein zurück. / Seitdem verflossen sind schon viele, viele Jahre, / von meinem Liebsten aber hört ich nichts.
4. Da kam die Botschaft, die mein Herz betrübte, / da kam die Botschaft, die mein Herz zerriß, / Auf Frankreichs Fluren, da fand man seine Leiche, / auf Frankreichs Fluren starb er den Heldentod.
5. So schlaf denn wohl in Frankreichs kühler Erde, / so schlaf denn wohl, du stolzer Grenadier. / Und kehrn die andern heim, und du bist nicht bei ihnen, / ich glaub, die Stunde, die zerreißt mein Herz.

47 A. a. O., S. 48.

So verbleibt die musikalische Führung zunächst ganz deutlich bei den jungen Leuten aus Thalau (B)[48]. »Die wenigen Stellberger [die zunächst offenbar der Führung des älteren SA-Manns gefolgt sind] vermögen sich im Verlauf des Singens gegen die Thalauer nicht durchzusetzen. Sie fügen sich deren Singen«[49].

Schon rein äußerlich zeigt der musikalische Handlungsablauf gewisse Differenzen, und diese sind zweifellos nur ein äußerer Hinweis auf Widersprüche in den auf beiden Seiten geltenden Sinnorientierungen, die dem musikalischen Handeln der Beteiligten zugrunde liegen. Für die jungen Thalauer (B) hat das angestimmte Lied, das in den umliegenden Dörfern überaus häufig zu den verschiedensten Gelegenheiten gesungen wurde, mit großer Wahrscheinlichkeit eine andere elementar-rational zugeordnete Bedeutung als für die Stellberger (A), deren äußerliche und (wahrscheinlich) innere Sinnorientierung ganz deutlich von der Zugehörigkeit zur SA geprägt war. Für den älteren Stellberger SA-Mann (A) wird die »Bilanz« des interaktionalen Austauschs bei diesem Lied daher wohl kaum positiv gewesen sein aufgrund der Tatsache, daß die Thalauer (B) sich sowohl an einer Ordnung sinnhaft orientierten, die sich von der Ordnung der SA-Formationen unüberhörbar unterschied, als auch darüber hinaus noch die musikalische Folgeleistung erzwingen konnten. Dies muß freilich Hypothese bleiben (wenn auch eine relativ evidente), da über die Ausgeglichenheit des sozialen Austauschs oder dessen wahrscheinliches Ungleichgewicht vom teilnehmenden Beobachter über das Gesagte hinaus nicht mehr zu erfahren ist.

Wenig später aber werden die interaktionalen Vorgänge ohnedies deutlicher. Zunächst wiederum rein äußerlich: Der genannte ältere SA-Mann (A), der das vorige Lied angestimmt hatte, steht nun auf, setzt sich zu der Gruppe der Jungen (B) und strebt erneut die musikalische Führung an: »Auf Vorschlag des erwähnten älteren Mannes, der sich zu der Burschengruppe gesellt hat, singt man: ›Argonnerwald um Mitternacht‹«[50]. Nach dem Bericht des teilnehmenden Beobachters folgte dieses Lied – ebenso natürlich wie das vorangehende – »insofern nicht unmittelbar spontan, als ein Älterer, nicht zur Gruppe Gehöriger es vorschlug... Vorher [d. h. in den inzwischen verstrichenen Stunden seit der Einkehr der jungen Thalauer in das Wirtshaus] beteiligte er sich nicht am Singen der Burschen«[51].

Bereits in seinem beharrlichen Schweigen kann eine Differenz in der musikalischen Sinnorientierung sich geäußert haben. Nun aber versucht er durch das Anstimmen der beiden Lieder die vorher (wahrscheinlich sinnhaft entgegengesetzt oder doch zumindest: sinnhaft nicht entsprechend) exogene Interaktion mit der Gruppe in eine (nach seiner Erwartung: sinnentsprechende) endogene Interaktion umzuwandeln, und zwar nun, wo er sich »zu der Burschengruppe gesellt hat«[52], noch deutlicher als zuvor durch musikalische Führung. Anfangs gelingt dies auch, weil

48 »Die Singgemeinschaft bestand zum großen Teil aus Thalauer Burschen, zu denen der [Akkordeon-]Spieler gehörte. Den wenigen Stellbergern gegenüber hatten sie unzweifelhaft die Führung.
Die Jugend beider Dörfer erlebt sich als eine zusammengehörige Gruppe, vor allem die Burschen. Kirche und Tanzsaal schaffen Bindungen. Grundsätzlich kann jeder Thalauer mit einer Stellberger Gruppe singen – und umgekehrt... Gewisse Gegensätze aus der Zeit vor und während der Einkirchung Stellbergs nach Thalau sind in der heutigen Jugend [1935/36] bedeutungslos. Der Liedschatz beider Dörfer ist fast der gleiche. Gelegentliche Abweichungen in Text und Melodie sind geringfügig im Vergleich zu den Unterschieden, die sonst das Liedgut der einzelnen Dörfer voneinander abgrenzen« (a. a. O., S. 53).

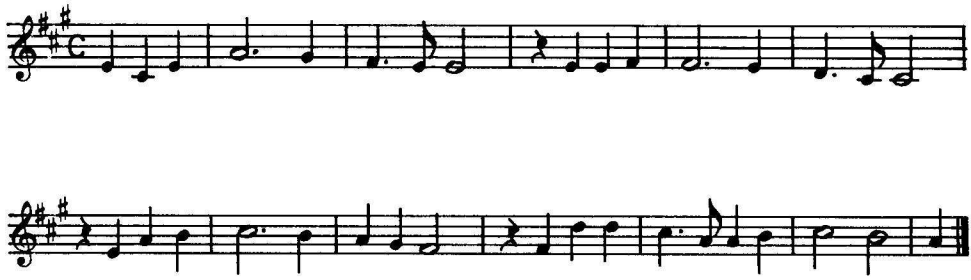
49 A. a. O., S. 48.

50 A. a. O., S. 48f.

51 A. a. O., S. 56.

52 A. a. O., S. 48.

das Lied in seinen ersten, inhaltlich relativ harmlosen Strophen den Beteiligten bekannt ist[53]. »Es wurde sofort allgemein aufgenommen«[54].



Die Hoffnung des alten Stellbergers (A) auf eine beiderseitige musikalische Beziehung, auf eine ausgeglichene, für ihn befriedigende Interaktion mit der Gruppe, die Erwartung also eines endogenen *Zu*-Singens und dadurch: eines endogenen *Zu*-stimmens, erfüllt sich jedoch auch bei diesem zweiten Lied nicht. Denn nach der anfangs »allgemeinen« Aufnahme singen bei den folgenden Strophen bald immer weniger der Anwensenden mit. Der teilnehmende Beobachter: »Nur wenige Burschen konnten alle Strophen, denn das Lied wird nur selten und höchstens von der SA vollständig gesungen«[55]. Bis zur siebenten Strophe sang der eine oder andere wohl noch mit. Dann aber war nur noch Schweigen auf Seiten der jungen Leute. »Die letzte Strophe war keinem der Burschen bekannt, sie hörten sie hier zum ersten Mal«[56]. So werden sie während des Liedes – entweder unwillkürlich (das scheint der Beobachter anzudeuten: 1939 wohl unver-

53 In seinen weiteren Strophen ist das Lied jedoch eine verherrlichende Beschreibung der deutschen Kampfhandlungen gegen die Franzosen (im Stellungskrieg 1914/16 vor der Schlacht bei Verdun).
1. Argonnerwald um Mitternacht, /Ein Pionier steht auf der Wacht, / Ein Sternlein hoch am Himmel stand, / Bringt ihm ein Gruß aus fernem Heimatland.
2. Und mit dem Spaten in der Hand / Er vorne in der Sappe [Laufgraben] stand. / Mit Sehnsucht denkt er an sein Lieb, / Ob er sie wohl noch einmal wiedersieht.
3. Und donnernd dröhnt die Artillerie. / Wir stehen vor der Infanterie. / Granaten schlagen bei uns ein, / Der Franzmann will in unsre Stellung rein. /
4. Und droht der Feind auch noch so sehr, / Wir wanken, weichen nimmermehr. / Ob er auch noch so stark mag sein, / In unsre Stellung kommt er nicht herein.
5. Der Sturm bricht los. Die Mine kracht. / Der Pionier gleich vorwärts macht. / Bis an den Feind schleicht er heran / Und zündet dann die Handgranate an.
6. Die Infanterie steht auf der Wacht, / Bis daß die Handgranate kracht, / Geht dann im Sturm bis an den Feind, / Mit Hurra bricht sie dann in seine Stellung ein.
7. Argonnerwald, Argonnerwald, /Ein stiller Friedhof wirst du bald. / In deiner kühlen Erde ruht / So manches tapfere Soldatenblut.
8. Und kommst du dann zur Himmelstür, / Der heilge Petrus tritt herfür: /»Argonnenkämpfer, tritt herein, / Für dich soll hier der ewge Frieden sein.«

54 A. a. O., S. 56.

55 A. a. O., S. 49.

56 Ebd.

meidlich) oder aber *absichtsvoll* – nach und nach zu bloßen Zuhörern, während der alte Mann unbeirrt weitersingt, so daß sich die Struktur des Singens schließlich wieder zurückentwickelt: von endogener zu exogener Interaktion wie zu Beginn, nun aber mit vertauschten Rollen. »Die letzte Strophe wird von dem erwähnten Mann, der Frontkämpfer an der Westfront war, allein gesungen.

›Ihr müßt au mitseng‹, sagt er dann zu den Burschen.

›De Schdrophe könne mr ned‹, antwortet einer«[57].

»Unvermittelt«[58] aber stimmt man sodann einen beliebten Tanzschlager an (»Es war einmal ein treuer Husar«) und biegt damit »die etwas soldatisch gefärbte Stimmung der letzten Lieder ab«[59].

Warum aber sollen oder genauer: »müssen« die anderen beim Lied vom Argonnerwald »auch mitsingen«? Was hat der alte Mann davon? Was gibt ihm das *Mit-Singen*, das *Ein-Stimmen* in endogener Interaktion, daß er dieses beim Wandel zu exogener Interaktion offenbar vermißt und sogar einfordert? Ohne Zweifel erscheint die »Bilanz« seines musikalischen Handelns ihm selber als unausgeglichen. In der gegebenen Situation konnte ein Zuhören, ein Schweigen der Beteiligten nicht als »ästhetisches Genießen« aufgefaßt werden. Für diese Art interaktionalen Austauschs auf der Grundlage ästhetischer Rationalität fehlte in der gegebenen Situation jede Voraussetzung in der Einstellung der Beteiligten. Damit aber mußte das Schweigen (vielleicht teilweise oder gänzlich irrigerweise) als Ausdruck von Dissens, als Ausdruck sinnhaft entgegengesetzter musikalischer Beziehung *aufgefaßt* werden.

Auch Heinrich Besseler hat die Austauschvorgänge bei endogener Struktur in dieser Weise beschrieben: »Wer nicht mitsingt, schließt sich von der Gemeinschaft [hier: von der solidarischen, sinnhaft übereinstimmenden musikalischen Beziehung] mehr oder weniger aus und gerät jedenfalls eher in den Verdacht geistigen Hochmuts, als daß man seine Zuhörerrolle als ›ästhetisches Genießen‹ auffaßte: Denn bei jedem Gesellschaftslied [bei endogenem Singen] ist die Qualität der Aufführung im Grunde belanglos. Wird sie besonders beachtet, so bedeutet das nur eine Anwendung fremder Maßstäbe. Die Musik hat wiederum keine ästhetische Gegenständlichkeit, sondern erhält [wie hier bei dem alten Frontkämpfer] ihren Sinn im Ausdruck einer Gefühlsbindung. Zugangsweise [Handlungstendenz] ist stets das Mitmachen, die Haltung [Einstellung] völlig bestimmt vom Ethos [von der geltenden Ordnung] der zugehörigen Gemeinschaft«[60].

57 Ebd.

58 Ebd.

59 A. a. O., S. 56.

60 Grundfragen des musikalischen Hörens, a. a. O., S. 41.

Der Feldforscher, der gewöhnlich – entsprechend älterer Methode – eher an Varianten und Verbreitung der Liedfassung und kaum je am Handlungsaspekt, an den musikalischen Interaktionen, interessiert war, stieß immer wieder auf erhebliche Schwierigkeiten, wenn er die Probanden oder Gewährspersonen außerhalb der Situationen sozialen Austauschs, losgelöst von dem für diese einzig entscheidenden motivationalen Kontext, zum »Vorsingen« veranlassen wollte. Immer wieder hat man Personen gefunden, die — in einer bestimmten Weise »wissender« als der Feldforscher — außerhalb endogener Struktur überhaupt nicht zum Singen zu bewegen waren: »›ick seng mar, wenn die angere mitsenge‹, hört man häufig auf eine Bitte zum Liedsingen. Auch die Tatsache, daß manche Sänger nur zweite Stimmen können, gehört hierher [vgl. auch oben S. 76]. Sie hängt aufs engste mit dieser Erscheinung zusammen... ›Wenn noch en paar dobe-i wö-ere, die ock senge, dann fe-äle mech se-eker noch vö-el Ledsches en‹« (Ernst Klusen, Das Volkslied im niederrheinischen Dorf, Potsdam 1941, S. 28).

Sobald die Lieder aber aus dem Feld sozialen Austauschs herausgenommen sind, haben sie ihren *Sinn* für die Beteiligten verloren. Als Teil der sozialen Interaktion können sie davon nicht ohne weiteres isoliert werden. Die »Bilanz« der musikalischen Interaktion wird dann leicht negativ oder seitens der Sänger sinnhaft an den Vorstellungen und Erwartungen des Sammlers orientiert mit der Hoffnung auf Ausgleich in anderer Form (vgl. hierzu besonders Hans

Und vielleicht verblieb in der angedeuteten Liedsituation als Folge der Koorientierungsprozesse bei den Beteiligten auch ein bitterer Beigeschmack: War es der Zwiespalt der geltenden Ordnungen, war es der mißglückte interaktionale Austausch (oder nur, wie der Beobachter schreibt, die »späte Stunde«[61])? Die Motivation einer endogenen Singsituation, ihre »Gestimmtheit« (Besseler) ist — wie auch immer wieder die Erfahrung mit Studentengruppen lehrt — sehr schnell zerstört: »Dann erlosch das Singen... Man erhob sich und war bereit nach Hause zu gehen, doch machte keiner den Anfang. Die Stimmung hielt die Gruppe zusammen«[62]. Erst nach ein paar Abschiedsliedern während des Aufbruchs (»Muß i denn«, zweimal: »Der Mai ist gekommen«, »Steh' ich in finstrer Mitternacht« usw.) ging man auseinander[63].

3. *Divergierende Ordnungen (aus der Stellberg-Untersuchung von Otto Mahr)*

In der Tat scheint das Singen von den Beteiligten regelmäßig vor allem dann als lohnend empfunden zu werden, wenn sie es sinnhaft als sozialen Konsensus hinsichtlich bestimmter für sie geltender Ordnungen deuten können. Denn bei spürbarer Divergenz der Sinnorientierungen hält der soziale Austausch durch Singen erfahrungsgemäß nicht an (wenn nicht – wie es vereinzelt vorkommt – Konflikt eigens gesucht wird[64]). So werden die folgenden Beispiele musikalischen Handelns ursächlich erklärbar durch die theoretische Annahme dreier divergierender Ordnungen — die der jungen Männer [A], die der Paare [B] und die der älteren Männer [C] – als motivationale Ursache verschiedener Interaktionen (hier zumeist: Interaktion durch Nicht-Singen).

Am ersten Sonntag in der Fastenzeit ist es in Stellberg seit alters der Brauch, nachts auf den Bergen das »Hutzelfeuer« abzubrennen. Bei der am 10. März des Jahres 1935 protokollierten Singgelegenheit war zu beobachten, wie die Burschen des Dorfes [A] mit den genannten Sinnorientierungen der *anderen* (mit [B] und [C]) in Berührung und, wie es scheint, in Konflikt kamen. An diesem Sonntagabend hatten die Ober- und Mittelstellberger zunächst jeweils ein eigenes Feuer entzündet. »Burschen und Mädchen aber treffen sich nun am Mittelstellberger Feuer. Hier stehen sie noch eine Zeitlang beisammen. Ein Bursche äußert den Wunsch nach einem gemeinsamen Lied. Er stimmt gleich an ›Auf dem Berg so hoch da droben‹. Er hat dies Lied im Arbeitsdienst gelernt, andere können es von einer politischen Organisation her«[65],

Moser, Der Folklorismus als Forschungsproblem der Volkskunde, Hessische Blätter für Volkskunde 55, 1964, S. 9 ff.).
Die Erklärungsweise der Beteiligten (die »Theoriebildung der Alltagserfahrung«) allerdings neigt dazu, ein meist gleichzeitiges, teils ebenfalls sozial motiviertes Handeln: das Trinken in der Dorfschenke als Ursache des Singens (nach dem Muster des Reiz-Reaktions-Schemas) anzunehmen: »Von Männern, die im allgemeinen schwerer zum Liedsingen zu bewegen waren, hört man oft: ›Jo-e, wenn do-e en pintje dobe-i wö-er on en jru-ete Fläsch, denn kü-esse mer senge, mar so jeht et schleit‹« (Ernst Klusen, Das Volkslied im niederrheinischen Dorf, a. a. O., S. 28).

61 »Die späte Stunde mahnte zum Aufbruch« (a. a. O., S. 56).

62 Ebd.
»Dann steht man einige Zeit in der [Wirts-]Stube herum... Es dauert noch eine Weile, bis man zum Heimgehen aufbricht. Das Singen flackert noch einmal auf... Einige Burschen setzen sich nochmals an den Tisch...« (a. a. O., S. 50ff.).

63 »Singend verläßt man das Lokal. Draußen trennen sich Thalauer und Stellberger. Die Thalauer ziehen, das Mailied [»Der Mai ist gekommen«] singend, heimwärts. Die Stellberger stellen das Singen ein« (a. a. O., S. 53).

64 Vgl. hierzu oben S. 194 ff.

65 Otto Mahr, Das Volkslied im bäuerlichen Jahr der Rhön, a. a. O., S. 12 f.

genauer: von der SA, wo man es beim Marschieren in der Kolonne singt. Was nun folgt, muß vom teilnehmenden Beobachter aus seiner Erfahrung (aus seinem *Wissen*) ergänzt werden: »Von den Formationen wird die Melodie durch den Marschtritt gewaltsam in 4/4-Takt gepreßt, es werden an einigen Stellen Pausen eingeschoben«[66], denn im Dorf singt man das Lied nach alter Gewohnheit immer im 3/4-Takt. »Einige Burschen, die es als Marschlied singen wollen, setzen sich den andern gegenüber nicht durch. Das führt zu gewissen Unstimmigkeiten des Gesangs«[67]. Auf der Grundlage des Koorientierungsmodells ist hypothetisch daher anzunehmen, daß die Beteiligten die spürbare Divergenz bei der Sinnorientierung ihres Handelns an den eigenen, für sie jeweils geltenden Ordnungen als Konflikt empfinden: »Nicht alle singen mit... Nach diesem Lied verstummt das Singen zunächst«[68].

Auch eine theoretische Erklärung der daran sich anschließenden Situation hat das Wissen der Beteiligten (für uns: das Wissen des teilnehmenden Beobachters) zur Voraussetzung. Sie ist möglich nur vor dem Hintergrund der oben bereits erwähnten, in vielen dörflich geschlossenen Gruppen konventionell kontrollierten Gliederung der Jugend nach Jahrgängen mit zumeist engen sozialen Beziehungen als deren Folge. Aus diesen Beziehungen aber hatten die Paare innerlich und äußerlich sich allmählich zu lösen, ein Prozeß, der mit Ablauf der Hochzeitsrituale ebenfalls durch Konvention als abgeschlossen galt. »In solchen Fällen – wenn Liebespaare sich von der gleichaltrigen Jugend sondern – verlieren die an sich bestehenden soziologischen [sozialen] Bindungen ihre Kraft. Die Sonderung wird nicht immer und dauernd vollzogen, tritt aber zuweilen mehr oder weniger stark in Erscheinung. Von den übrigen wird dies gelegentlich schmerzlich, aber als ganz natürlicher Zustand empfunden. Mit dem Verlöbnis beginnt die innere Loslösung von der Altersgruppe, die am Hochzeitstag [durch verschiedene konventionell garantierte Bräuche] endgültig vollzogen wird«[69]. Die folgende, nur aus diesem Wissen erklärbare musikalische Handlungssequenz schließt an das oben erwähnte Singen am nächtlichen Feuer unmittelbar an.

»Das junge Volk steht in zwei ›Trupp‹ beisammen. Der eine vereinigt Burschen [A], der andere Burschen mit ihren Mädchen [B]. Man berät, wo man den Rest des Abends verbringen will. Das Feuer ist niedergebrannt. Man entschließt sich für die Wirtschaft.

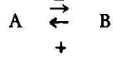
Vorweg geht der Burschentrupp [A], der andere [B] folgt unmittelbar nach. Der Bursche, der kurz vorher das Lied [im Marschrhythmus] anstimmte, fragt, was man jetzt singen wolle. Sofort schlägt ein anderer ›Das Schönste auf der Welt‹ vor. Der erste Bursche stimmt es an, und die andern singen bald mit«[70]. Bei den jungen Männern, so nimmt der teilnehmende Beobachter an, ist an diesem Abend der Wunsch nach sozialer oder genauer: nach musikalischer Interaktion durchaus vorhanden »und durch das Verlangen nach gemeinsamem Singen bezeugt«[71]. Vor allem: Dieses Lied »singt man oft bei gemeinsamen Gängen durchs Dorf. Im Gegensatz zum vorigen [soeben erwähnten] ist es ein altes, im Dorf heimisches Lied«[72] und möglicherweise wird durch diese Gegebenheit, durch die dementsprechenden elementarrational zugeordneten Bedeutungen, Gemeinsamkeit sinnhaft tatsächlich gesucht.

Nach der zweiten Strophe aber bricht das Lied ab. »Die Burschen [A] singen nicht weiter, *denn*

66 A. a. O., S. 13, Anm. 43.
67 Ebd.
68 A. a. O., S. 13.
69 A. a. O., S. 16.
70 A. a. O., S. 13.
71 A. a. O., S. 16.
72 Ebd.

die Gruppe der Paare [B] sondert sich allmählich von dem ersten Trupp [A] ab. Sie [B] gehen Arm in Arm in einiger Entfernung hinter dem Burschentrupp [A]. Schon in der zweiten Strophe sangen sie [B] nicht mehr recht mit. So geht man ein Stück des Weges, ohne zu singen.
Bald aber stimmt der vorher erwähnte Bursche ein neues Lied an«[73], und zwar das Löns-Lied »Als ich gestern einsam ging«. Der genannte junge Mann beginnt es aber wiederum, ganz ähnlich wie beim Singen am Feuer, »in der Marschmelodie, die bei den Formationen üblich ist«[74], und findet wiederum »keinen Widerhall. Im Dorf singt man gewöhnlich die andere, getragene Weise... mit ihrem langsamen 2/4-Takt«[75]. Die Divergenz der Sinnorientierung ist auch hier nicht zu überbrücken. »Zunächst fallen einige Mädchen ein, singen aber nur ein paar Takte mit. Da nur einer der Burschen mitsingt, geht der erste nicht aus sich heraus und läßt das Lied nach der ersten Strophe fallen... Die Paare [B] bleiben immer weiter zurück. Sie bleiben schließlich an einer Wegabzweigung stehen.
Die Burschengruppe [A] geht weiter in die Stellberger Wirtschaft. Dort setzen sie sich zusammen in die ›Kammer‹, ein Nebenzimmer der Wirtschaft«[76], wo sie zwei ältere, teils derbe (›weiberverachtende‹) Lieder singen. In der dritten Strophe des zweiten Liedes aber »bricht einer der Burschen das Singen ab und gibt den andern zu verstehen, daß sie aufhören sollen. Von einigen wird die Strophe trotzdem zu Ende gesungen. Der Bursche erklärt dann, warum er das Lied nicht weiter gesungen haben wollte: Weil im Nebenzimmer ältere Männer [C] ›karten‹ und weil es ihnen gegenüber [genauer: der für sie geltenden Ordnung gegenüber] sich nicht schickt, ein ›schroawes‹ Lied zu singen.
Gleich darauf kommt eins der Mädchen und berichtet, daß die Paare [B] in die Hühnerkröpfer Wirtschaft gingen«[77]. Die Divergenz der Sinnorientierungen hat auch hier teils im musikalischen Unterlassen, im *Nicht*-Singen, teils im *Dennoch*-Singen ihre objektiven Folgen[78].

73 A. a. O., S. 14, Hervorh. v. mir.
74 A. a. O., S. 16.
75 Ebd.
76 A. a. O., S. 14f.
77 A. a. O., S. 16.
78 Otto Mahr, der teilnehmende Beobachter, gibt für diese Singsituation 1939 eine theoretische Erklärung, die zwar noch ganz auf den nicht-analytischen Begriffen *Gemeinschaft* und *Stimmung* beruht, gleichwohl aber im Prinzip wesentliche Momente des oben Gesagten enthält. »Die aufgezeichnete Liedfolge macht den Eindruck einer losen Reihung, eines unruhigen Hin und Her zwischen den einzelnen Gruppen der Dorfjugend«, vor allem zwischen [A] und [B] (a. a. O., S. 16.). Dennoch steht sie in einem ursächlichen motivationalen Zusammenhang. Dieser »gründet im Verhalten der Liedträger, die sich an diesem Abend nicht zu einer innerlich verbundenen Sing*gemeinschaft* fanden. Die Gruppe der Paare [B] wollte unter sich bleiben und suchte von der Gruppe der Burschen [A] loszukommen, mit denen sie anfangs zusammen war. Darum lehnte sie gefühlsmäßig [genauer: interessenbedingt] ein Zusammensingen mit den andern von vornherein ab. Diese zunächst unbewußte Ablehnung kam dann sinnfällig zum Ausdruck, als sie eine andere Wirtschaft aufsuchten« (ebd.).



»Bei den Burschen [A] war an diesem Abend der Wille zur Gemeinschaft vorhanden und durch das Verlangen nach gemeinsamem Singen bezeugt. Eine Liedfolge... bahnte sich an. Die beiden Gruppen fielen auseinander, der mit dem ersten Lied begonnene Zyklus [Liedfolge] zerbrach, er schwang nicht aus. Das zweite Lied brachte keine Steigerung des Gemeinschaftsgefühls, es vermochte die *Stimmung* nicht weiter zu tragen, weil die Sänger innerlich nicht aufeinander abgestimmt waren« (ebd., Hervorh. v. mir). Die musikalische Beziehung bestand darin, daß ihre Einstellung interessebedingt sinnhaft entgegengesetzt war. Als Voraussetzung für eine gern gesungene Liedfolge, wie sie sonst häufig zu beobachten ist, ist ein gewisser Konsensus daher wohl anzunehmen: Ein Singen dieser Art »setzt die innerlich gefestigte *Gemeinschaft* voraus. Es kommt nur aus einer *Stimmung*, die von allen in gleicher Weise

4. Autokephales und heterokephales Verbandshandeln

Die Stellberguntersuchung von Otto Mahr gehört zu den wenigen Beispielen teilnehmender Beobachtung, deren Erkenntnisinteresse sich nicht auf jenes musikalische Handeln beschränkt, das im Sinne der Gemeinschaftsidee abläuft, sondern auch Handlungssequenzen einbezieht, die äußerlich als Schweigen, Unterlassen, Dulden (z. B. von musikalischer Führung), Nicht-gern-Singen usw. in Erscheinung treten. Unter anderem enthält die Untersuchung die teilnehmende Beobachtung zweier Singsituationen, die – im Prinzip ganz nach Art eines Experiments – in vieler Hinsicht gleich oder ähnlich sind (Tag, Stunde, Anlaß, Lied, musikalische Führung und Beteiligte), in welchen jedoch als Konsequenz der scheinbar analogen situativen Bedingungen einmal (a) Nicht-Singen, das andere Mal (b) Singen folgte. Weil die in beiden Situationen gleichermaßen gegebenen Faktoren bei der Suche nach dem *Motiv* des musikalischen Handelns (Nicht-Singen bzw. Singen) aber wegfallen, so sind hier eher gewisse Rückschlüsse auf die motivationalen Ursachen zu wagen, als dies sonst bei singulären Handlungsabläufen im allgemeinen möglich ist.

»Der 1. Mai 1935 wurde in Stellberg und in Thalau durch abendliche Tanzmusik abgeschlossen«[79], denn jedes der beiden Nachbardörfer hatte einen eigenen Tanzsaal. Die Tanzpausen aber waren von den Gruppen gern benutzte Singgelegenheiten, sowohl in Stellberg als auch in Thalau. Zunächst beschreibt der teilnehmende Beobachter die an diesem 1. Mai in beiden Dörfern »an sich in gleicher Weise gegebenen Singgelegenheiten«[80] und fragt sodann nach den motivationalen Ursachen für die jeweils »grundverschiedenen«[81] realen Folgen (Nicht-Singen bzw. Singen).

a) Im *Stellberger* Saal stehen die jungen Männer in der Tanzpause (nach konventionellem Brauch) an der Theke, während die Mädchen auf Bänken an den Wänden des Saales entlang sitzen. »In der Burschengruppe fordert einer in der Tanzpause ein Lied mit den Worten: ›Komm, mir senge emo!‹ Er stimmt gleich an: ›Wenn alles grünt und blüht‹«[82], jenes damals in den umliegenden Dörfern überaus beliebte Lied, von dem oben schon in anderem Zusammenhang die Rede war. Die Stellberger kennen es aus der SA, denn über die persönlichen Beziehungen hinaus steht »die Mehrzahl der Burschen in kameradschaftlicher Bindung durch die SA«[83], wo das angestimmte Lied gern als Marschlied gesungen wird. Die musikalische Handlungssequenz aber verläuft diesmal so: »Nur zwei, drei Burschen stimmen mit ein, die andern singen nicht mit. Nach ein paar Zeilen läßt man das Lied fallen. So steht der Bursche, der es anstimmte, allein und versucht nun wenigstens die Strophe zu Ende zu bringen. Die Mädchen lachen, weil ›ds Lijed vrbroche eß‹«[84].

[annähernd und durchschnittlich] erlebt werden kann. Der Bursche, der die Lieder anstimmte, lebte unbewußt noch in der erst vor kurzem verlassenen Gemeinschaft seiner Arbeitsdienstkameraden und hatte sich noch nicht wieder in seine dörfliche Gruppe eingefügt. Diese vermochte sich in *seine* Erinnerung nicht einzuleben. Die Liedwahl war darum von vornherein unglücklich und griff mit der Marschweise des Lönsliedes vollkommen fehl« (a. a. O., S. 17, Hervorh. v. mir). Die subjektive Sinnorientierung (»unbewußt«, »Erinnerung«) ist im Prinzip schon hier bei Otto Mahr das entscheidende theoretische Mittel zur Erklärung des beobachteten Konflikts. »Dieser Widerstreit gefährdete das an sich schon innerlich wenig gefestigte und gegründete Singen noch mehr und brachte es tatsächlich zu einem vorläufigen Abschluß« (a. a. O., S. 16 f.).

79 A. a. O., S. 21.
80 Ebd.
81 Ebd.
82 Ebd.
83 A. a. O., S. 25.
84 A. a. O., S. 21.

b) »Kaum eine Stunde später sitzen die meisten Burschen der *nämlichen* Gruppe im *Thalauer* Saal um einen Tisch«[85]. In einer Tanzpause sagt einer der Burschen: »Mon [wir wollen] emo seng!« und stimmt an: ›Wenn alles grünt und blüht‹. »Die ganze Tischgesellschaft [die im wesentlichen aus denselben Stellberger Burschen besteht wie zuvor] singt sofort mit. Im Verlauf des Singens wird die Zahl der Mitsingenden immer größer«[86].
Auch folgen diesem ersten Lied weitere, und bald »finden sich fast alle Anwesenden in gemeinsamem Singen«[87]. In unmittelbarer Folge singt man zunächst zwei Lieder aus einer für viele vielleicht ähnlichen »Gestimmtheit« heraus (ihrer elementar-rational zugeordneten Bedeutung nach u. a. wohl: SA-Kameradschaft, jugendliches Kraftgefühl und pubertäre Kumpanei, dem Inhalt der Lieder nach freilich: gefährlich tendenziöse Hitler-Lieder), beide von demselben jungen Mann am Tisch der Stellberger angestimmt[88]. »Das nächste beginnt ein anderer aus der Tischgesellschaft nach einer längeren Pause [›Im schönsten Wiesengrunde‹]. Zwischen den Liedern lagen [sonst] nur sehr kurze Pausen. Man war ganz der Sing*stimmung* [der elementar-rational zugeordneten Bedeutung] hingegeben; in der Pause unterblieb jede Unterhaltung«[89].

85 Ebd.
86 A. a. O., S. 21 f.
87 Ebd.
88 1. Es zog ein Hitlermann hinaus, / er ließ sein Mütterlein zu Haus. / Und als die Trennungsstunde kam, / er traurig von ihr Abschied nahm. / Sie aber leise zu ihm spricht: / »Hitlergardist, tu deine Pflicht!« Usw.

1. Als die goldne Abendsonne / sandte ihren letzten Schein, / zog ein Regiment von Hitler / in ein kleines Städtchen ein.
2. Traurig klangen ihre Lieder / durch die kleine, stille Stadt, / denn sie trugen ja zu Grabe / einen Hitlerkamerad. Usw.

Als motivationale Ursache deutet der teilnehmende Beobachter, der im Dorf selbst aufgewachsen ist, eine elementar-rational zugeordnete Bedeutung an, und zwar aus seiner Kenntnis der für Außenstehende kaum unmittelbar erfaßbaren Gegebenheiten: »Beim Singen empfanden sich die Burschen [subjektiv] in Reih und Glied mit ihren SA-Kameraden [bzw. in der für sie tatsächlich – und nicht nur etwa rein äußerlich, quasi juristisch – geltenden Ordnung]. Sie sangen aus der [dem Lied elementar-rational zugeordneten] *Erinnerung* an ihre politische Gemeinschaft. Hie und da trat einer den Takt mit den Füßen oder trommelte mit den Händen auf den Tisch. Der Rhythmus dieser Lieder bewegte und durchzuckte den ganzen Körper der Sänger« (a. a. O., S. 25, Hervorh. v. mir), wobei diese Reaktionen als die äußeren Folgen der motivationalen Sinnorientierung zu sehen sind und nicht etwa als »Wirkung des Rhythmus«. Trotz der zumeist wohl beherrschenden Rolle der elementar-rational zugeordneten Bedeutungen für die jugendlichen SA-Mitglieder darf, nach dem Bericht des teilnehmenden Beobachters, die Bedeutung der gegebenen Liedtexte nicht unterschätzt werden. »Für das politische Kampflied ist das Inhaltliche bedeutungsvoller als für andere Lieder, da von ihm eine starke Wirkung unmittelbar ausgeht« (a. a. O., S. 26). Vielleicht also hat in bestimmten Fällen die Einstellung auf die objektiven Merkmale der Lieder (vor allem: auf ihren Text) zumindest zeitweise im Vordergrund gestanden, im Prinzip also: eine Werkeinstellung; zu ermitteln wäre in den für uns heute bedeutsamen Fällen, in welchem Maße dies tatsächlich zutrifft.
Möglicherweise ist der Anteil der Werkeinstellung bei heteronomem und heterokephalem Handeln regelmäßig größer als sonst, wie vielleicht auch in dem hier gegebenen Fall: »In der SA ist das Lied in erster Linie Marschlied und erklingt als solches meist auf Befehl des Führers« (ebd.).
89 A. a. O., S. 25. Die elementar-rational zugeordnete Bedeutung dieses letzten Liedes ist nach dem Zeugnis des teilnehmenden Beobachters »das Heimaterleben in reinster Form und mit stärkstem Ausdruck. Es ist [für jene elementar-rational zugeordnete Bedeutung] ein Zeichen, das alle aus diesem Tal [und *nur* sie] ohne weiteres verstehen und dem sie folgen. Fast bei jeder Tanzmusik wird es einmal gemeinsam gesungen« (a. a. O., S. 25); die Sänger wirken infolge der inneren Sinnorientierung äußerlich gleichsam »entrückt«: »Da saßen die Sänger zurückgelehnt, mit feierlich-ernsten Gesichtern und unbeweglich, ganz der [subjektiv] empfundenen Weise hingegeben« (ebd; vgl. auch die Beobachtung von Ernst Klusen oben S. 140 f., Punkt [3.]).
Die elementar-rational zugeordnete Bedeutung der drei vorangehenden Lieder kann vom teilnehmenden Beobachter dagegen nicht mit solcher Bestimmtheit (immer: durchschnittlich und hypothetisch) angegeben werden. Die auffallende Gegensätzlichkeit des letzten Liedes im Vergleich zu den beiden vorangehenden typischen SA-Liedern indes, so ist nach seiner Kenntnis der Zusammenhänge anzunehmen, »spricht für eine gewisse Gegensätzlichkeit innerhalb der singenden Gruppe« (ebd.), für einen Widerspruch also zweier *geltender Ordnungen*. Deutlicher war dieser Sachverhalt aus politischen Gründen damals (1939), zumal in einer Dissertation, nicht zu benennen.
»Vielleicht schlug das erste Lied [»Wenn alles grünt und blüht«] bereits die heimatliche Stimmung des letzten an, das

Was zuvor in Stellberg gefehlt hatte, war hier in Thalau offenbar massiv vorhanden: eine bestimmte Motivation (d. h. bestimmte situative Anregungsbedingungen). Immer mehr der Anwesenden begannen mitzusingen. »Schließlich weitete sich die dörfliche Gruppe [der jungen Männer aus Stellberg] zur Singgemeinschaft des Tanzsaales, die die Jugend dreier Dörfer (der Kirchengemeinde [Thalau]) umfaßte«[90].

Der beobachtete Handlungszusammenhang hat hier jedoch sein plötzliches und diesmal *von außen* verursachtes Ende: »Die Musikkapelle [die auch hier, wie zumeist, nicht dazugehört aufgrund der anders gelagerten motivationalen und strukturellen Gegebenheiten der musikalischen Beziehung: exogene Interaktion als Markt] wartet indes schon auf das Verklingen des letzten Liedes und beginnt sofort einen Tanz zu spielen...«[91].

Für die (hypothetische) Konstruktion des Motivs ist die Ähnlichkeit der beiden Situationen methodisch in der Tat eine wertvolle Voraussetzung. »Im großen ganzen handelte es sich in Thalau um die gleichen Sänger, die nur wenige Zeit nach der abgelehnten Aufforderung zum Singen in Stellberg sich in einen Singzyklus hineinziehen ließen. Im Anfang stand in beiden Fällen das gleiche Lied. In Stellberg fiel das Singen bereits in der ersten Strophe auseinander, in Thalau wurde daraus ein Zyklus [d. h. hier nur: eine Liedfolge] von vier Liedern«[92].

Als theoretischen (erklärenden) Begriff verwendet Otto Mahr den nicht-analytischen Begriff der »Singstimmung« (ähnlich wie vor ihm Heinrich Besseler den Begriff »Gestimmtheit«[93]). »In Stellberg war keine Sing*stimmung* vorhanden, die Gruppe wollte nicht singen. Aus welchem Grund, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Darum befragt, würde die Gruppe selbst kaum eine Antwort geben können«[94]. Die möglichen Gründe, die Otto Mahr selbst für die Verschiedenheit der Interaktion in beiden beobachteten Fällen nennt, beziehen sich auf das zumeist dem musikalischen Handeln inhärente Führungsimplikat.

»In beiden Fällen begann ein anderer Bursche das Lied. In Stellberg war es einer mit nur mittelmäßiger Singbegabung, der allerdings in der Wirtschaft gelegentlich ins Singen kommt und dann große Singfreude entwickelt. Der Bursche, der in Thalau anstimmte, tritt [stimmlich] oft als solcher hervor, auch im Verband der SA«[95]. Dies jedoch als ursächlich adäquate Erklärung des musikalischen Handelns (bzw. des Unterlassens als spezielle Form des Handelns) anzunehmen, reicht nach Auffassung Otto Mahrs nicht aus: »Die verschiedene stimmliche Veranlagung der Anstimmenden war nicht allein entscheidend, denn im ersten Fall hätte sich ein

Empfinden des neugewordenen Frühlings [zumindest für einen bestimmten Teil der Anwesenden]. Oft ruft die *Stimmung* [die situativen Bedingungen, die Motivation] Lieder an den Tag, die ihr inhaltlich [d. h. nach ästhetisch-rationalem Urteil] nicht gemäß sind, aber mit einem Wort der Anfangszeile, mit einem Klang der Melodie darauf hinweisen. Das erste Lied des Zyklus [»Wenn alles grünt und blüht«] ist kein Frühlingslied, sondern Marschlied, das als solches zu allen Jahreszeiten gesungen wird. In einer bestimmten Situation [wie dieser] aber kann es durch den hinweisenden Charakter des Anfangsverses als Frühlingslied gehandhabt werden. Im letzten Lied sang das Heimaterleben in reinster Form« (ebd.).

90 A. a. O., S. 25.

91 A. a. O., S. 24.

92 Ebd.

93 Vgl. oben S. 121 ff.

94 A. a. O., S. 24.
Diese Erinnerung an die Tatsache, daß die theoretische Erklärung in der Tat Leistung und Folge wissenschaftlicher, d. h. geordneter (»systematischer«) Abstraktion, Sache des wissenschaftlich *Erkennenden* und nicht Sache der musikalisch *Handelnden* ist, die man nur zu befragen hätte, mag zwar banal erscheinen, ist aber nicht überflüssig und wird oft ignoriert.

95 A. a. O., S. 24.

singbegabtes Glied der Gruppe des Singens annehmen können. Zudem war das Lied nicht falsch angestimmt«[96].

In dem gegebenen Fall aber kann die musikalische Führung noch in einem anderen, weitergehenden Zusammenhang betrachtet werden. Denn sie war nicht nur in dieser rein äußerlichen (stimmlichen) Hinsicht in Stellberg und in Thalau verschieden. Sie war es auch hinsichtlich ihrer Legitimation. Diese Handlungskomponente aber ist »innerlich«, eine Sache des Wissens und der Werte als Faktoren einer Einstellung. Und daher sind wir auf die (in diesem Fall zweifellos sehr genaue) Kenntnis des teilnehmenden Beobachters angewiesen. Wenn er zu dem motivationalen Zusammenhang auch nicht allzuviel mitteilt (immer ist zu berücksichtigen, daß die Arbeit 1939 in Druck gehen sollte und ging), so läßt sich dennoch die Hypothese daraus ableiten: Die Tanzveranstaltung *in Stellberg* wurde von den Beteiligten nicht als ein Handeln nach den eigenen geltenden Ordnungen aufgefaßt, sondern als ein durch Außenstehende veranlaßtes Handeln. Wird ihr musikalisches Handeln begrifflich als Verbandshandeln betrachtet (d. h. geführt durch einen Leiter, hier: »Vorsänger«, was nur eine Frage der methodischen Zweckmäßigkeit ist), so liegt hypothetisch der Fall vor: Die Beteiligten empfanden die musikalische *Führung* nicht als durch eigene geltende Ordnungen, sondern als durch Außenstehende bestellt und legitimiert: Sie empfanden sie (negativ) als *heterokephale* Führung.

Dies läßt sich sinngemäß der theoretischen Erklärung Otto Mahrs entnehmen. »Folgender Umstand darf zur Erklärung mit herangezogen werden:... Die Mehrzahl ging zu den Tanzvergnügen [nach alter Gewohnheit] nach Thalau, denn dort war der schönere Saal«[97]. Und in der Tat hatte sich die Stellberger Jugend seit Jahren in zunehmendem Maße an Thalau orientiert. »So wurde schließlich in Stellberg überhaupt keine Tanzmusik mehr abgehalten, in den drei letzten Jahren nur an nationalen Feiertagen«[98]. An solchen Tagen nämlich (wie z. B. an diesem 1. Mai 1935) versuchten Bürgermeister und Parteiführung die Jugendlichen von ihrem Thalauer ›Revier‹ wieder nach Stellberg herüberzulocken oder zu verpflichten. Die Konkurrenz zweier geltender Ordnungen, die Konkurrenz zwischen Peer-Gruppe und politischer Führung (als Konflikt, als »Motivenkampf« gegenwärtig im Wissen und Werten der Beteiligten und in der daraus folgenden Handlungstendenz) war also ein Faktor der Situation in Stellberg und zweifellos nicht der unbedeutendste. Immer aber wird in einer solchen Situation die Neigung, sich dem heterokephalen Führungsanspruch Außenstehender (vor allem offizieller Seiten) zu fügen, bei den einzelnen verschieden groß sein. So »gingen an diesem 1. Mai die meisten nach Thalau und nur wenige ältere – meist Burschen – blieben in Stellberg, *weil* sie sich dem Bürgermeister und dem politischen Leiter gegenüber dazu verpflichtet fühlten. Aus dieser Atmosphäre konnte kein Gemeinschaftslied gesungen werden. Der Bursche, der den Versuch dazu machte [d. h. den Versuch zu heterokephaler Führung und der daran scheiterte], ging früher schon selten nach Thalau und blieb auch an diesem Abend in der Stellberger Wirtschaft«[99]. Tatsächlich unterließen die Beteiligten an diesem Abend heterokephales Singen. Und dem Versuch zu heterokephaler Führung wurde (durch das »musikalische Unterlassen«) nicht nur nicht Folge geleistet, sondern seitens geltender Ordnung sogar eine gewisse Sanktion erteilt durch den Spott der Mädchen: »Die Mädchen lachen, weil ›ds Lijed vrbroche eß‹«[100].

96 Ebd.
97 Ebd.
98 Ebd.
99 Ebd.
100 A. a. O., S. 27.

Die theoretische Erklärung des Nicht-Singens in Stellberg als Ablehnung heterokephaler Führung ist trotz ihrer relativ großen Evidenz nicht mehr als eine relativ evidente Hypothese. Kontrolliert werden könnte sie nur durch eine weitergehende Prüfung der Annahme, daß die Beteiligten die musikalische Führung tatsächlich als »von außen kommend« empfanden und ablehnten. Da dies aber, wie bei historischen Situationen so oft, aufgrund der Begrenztheit des Materials kaum je möglich sein wird, so wird sie auch wohl für immer eine relativ evidente Hypothese bleiben[101].

Auch ist die Hypothese nicht einfach als Umkehrung übertragbar auf die Situation in Thalau. Das musikalische Handeln dort wäre durch Autokephalie zweifellos sehr viel weniger evident erklärt als das »musikalische Unterlassen« in Stellberg durch Heterokephalie. Zwar ist die musikalische Führung in Thalau autokephal; sie wurde nach geltender Ordnung gleichsam *per acclamationem*, durch das *Ein-Stimmen* der Anwesenden legitimiert: Das Singen hatte am Tisch der Stellberger ganz zwanglos begonnen. »Nicht lange sangen sie allein, andere im Saal fielen in ihr Singen ein... Schließlich weitete sich die dörfliche Gruppe zur Singgemeinschaft des Tanzsaales«[102]. Als das in Thalau entscheidende Motiv des Singens aber, als der hier vorherrschende Sinntypus, ist zweifellos die Orientierung des Handelns an der dort geltenden Ordnung, d. h. also strukturell: autonomes Verbandshandeln, anzunehmen, wenngleich sich das aus den wenigen Konsequenzen des Handelns, die der teilnehmende Beobachter (auch hier wiederum: nicht-analytisch) mitteilt, nur vermuten läßt: »In Thalau *fühlte* sich die Stellberger Gruppe, von der das Singen ausging, *›wohler‹*, sie war hier ›in besserer *Stimmung*‹ [analytisch etwa: Konsensus der Sinnorientierungen]. Sie empfand sich in einem mit Menschen eines anderen Dorfes gefüllten Saal *zusammengehöriger* als im eigenen Dorf«[103]. Und diese Gefühle der Zusammengehörigkeit konnten in einem großen, wenn nicht in einem entscheidenden Ausmaß aus dem Singen folgen, weil alles das, was die Anwesenden im Laufe der Jahre bei jenen Tanzvergnügungen an sozialen Beziehungen und Erlebnissen erfahren hatten, in ihrer Erinnerung mit den Liedern elementar-rational verbunden war als deren subjektive Bedeutungen, die im Kreis der Beteiligten (durchschnittlich und annäherungsweise) sich entsprachen.

101 Die beiden besten Möglichkeiten der empirischen Sozialforschung zur Kontrolle von Hypothesen, die statistische und die experimentelle Überprüfung, sind schon allgemein an eine Reihe nur schwer zu erfüllender Bedingungen geknüpft, um wieviel mehr erst im Bereich musikalischen Handelns! Sie stehen nicht grundsätzlich für jede wissenschaftliche Frage jederzeit zur Verfügung.
»Im übrigen«, so Max Weber, »gibt es nur die Möglichkeit der Vergleichung möglichst vieler Vorgänge des historischen oder Alltagslebens [wie z. B. der angedeuteten Fälle in Stellberg und in Thalau], welche sonst gleichartig, aber in dem entscheidenden *einen* Punkt: dem jeweils auf seine praktische Bedeutsamkeit hin untersuchten ›Motiv‹ oder ›Anlaß‹, verschieden geartet sind: eine wichtige Aufgabe der vergleichenden Soziologie« (Wirtschaft und Gesellschaft, a. a. O., S. 5).
Die im Fall der Stellberg-Hypothese gegebene Unsicherheit überschreitet keineswegs das für historische und Sozialwissenschaften auf weite Strecken hin normale Maß an Unsicherheit. Eine gewisse Evidenz bei der oben angedeuteten Ursachenzuschreibung aber kann aufgrund der teilnehmenden Beobachtung wenigstens noch angenommen werden; »Oft freilich bleibt leider nur das unsichere Mittel des ›gedanklichen Experiments‹, d. h. des Fort*denkens* einzelner Bestandteile der Motivationskette und der Konstruktion des *dann* wahrscheinlichen Verlaufs, um eine kausale Zurechnung zu erreichen« (ebd.).

102 A. a. O., S. 25.
Zwar wurden alle vier Lieder von den Stellbergern angestimmt, die man bei flüchtiger Betrachtung somit leicht als »Führung von außen« betrachten könnte. Das Begriffskriterium für autokephale Führung ist aber die Wahl aufgrund der bei den geführten Personen (Verband) *geltenden* Ordnung (hier: *Ein*stimmen, *Mit*singen). Bei dieser Art singender Gruppe von »Verband« zu sprechen, ist methodisch natürlich auch nur solange sinnvoll, wie wir das Implikat der Führung, das in den betrachteten Fällen real sehr gering gewesen sein mag, zum Zweck der Untersuchung (musikalische Führung und ihre Folgen) begrifflich isolieren und herausheben.

103 A. a. O., S. 24 f., Hervorh. v. mir.

5. Die Tadtner Bauernkapelle
(aus Untersuchungen von Gerlinde Haid-Hofer)

Alle vorangehenden Beispiele zeigen, wie die latenten flüchtigen, scheinbar ungreifbaren Sinnorientierungen der musikalisch Handelnden (die für sie geltenden Ordnungen oder ihre unmittelbaren Interessen) bestimmte, ganz reale Folgen haben können und dadurch zu manifester, direkt beobachtbarer Wirklichkeit werden. Der fünfte und letzte Fall sinnhaft entgegengesetzter musikalischer Beziehungen zeigt dies am Beispiel von Tanzmusik.

Sinnhaft bedeutsam ist diese, wie Heinrich Besseler bereits in den zwanziger Jahren hervorhebt, nur für die unmittelbar daran Beteiligten und deren tänzerisch musikalische Interaktion. »Tanzmusik hat ihr wirkliches Dasein [ihre geltenden Sinnbezüge] im Gesamtkreis der Teilnehmer, der zugleich auch ihre Grenze bedeutet: den Außenstehenden geht sie ihrem eigentlichen [für sie typischen] Sinne nach nichts an«[104]. Die Rolle des Musikers jedoch ist heute zumeist ausdifferenziert und damit sowohl strukturell als auch motivational von der endogenen Interaktion, von der Rolle der übrigen am Tanz unmittelbar Beteiligten, unterschieden. »Die Rolle des Musikers in der zugehörigen Gesellschaft [d. h. hier: in der Gesellschaft der Anwesenden] ist bezeichnend: er gehört nicht dazu, sondern wird nur geduldet, was in den allerverschiedensten Formen geschehen kann«[105]. So werden in den exogenen Interaktionen zwischen den übrigen, den am Tanz unmittelbar Beteiligten, und dem Musiker, in den Formen seiner »Duldung«, wie Heinrich Besseler sagt, sich Sinngegensätze in der musikalischen Beziehung vielleicht am ehesten beobachten lassen.

Vor dem Hintergrund der theoretischen Annahme des sozialen Tauschs weist jede Interaktion ein bestimmtes Maß an sozialer Befriedigung für die Beteiligten, genauer: subjektiv eine bestimmte »Bilanz« auf und hat oft ein dementsprechendes Handeln zur Folge. Der vorliegende Fall zeigt ein solches Handeln (und zwar auch hier wiederum: Aufhören, »musikalisches Unterlassen«, Nicht-Musizieren) sehr deutlich als Konsequenz unausgeglichener Tauschvorgänge.

»In Tadten [im Burgenland] – und sicher auch in den anderen Orten dieses Gebietes – ist das Tanzen bis heute [1970] nicht in erster Linie Unterhaltung, sondern gesellschaftlicher Vorgang ersten Ranges.[106] Wer wann mit wem tanzen darf, entspricht verpflichtenden gesellschaftlichen Regeln. Tanzen ist im wahrsten Sinn des Wortes Bindung an den Partner, Eingliederung in die Dorfgemeinschaft«[107]. Die Musiker jedoch, die Tadtner Bauernkapelle, und vor allem ihre Mädchen und Frauen haben – trotz der in Tadten noch ganz im Sinne älterer Traditionen »gewaltigen Bedeutung des Tanzes für den einzelnen«[108] – zu diesen sozial entscheidenden Interaktionsvorgängen strukturell keinen Zugang, können im Sinne der geltenden Ordnung nicht daran teilnehmen. Denn durch ihre exogene Interaktion mit den am Tanz unmittelbar

104 Grundfragen des musikalischen Hörens, a. a. O., S. 38.

105 A. a. O., S. 39.

106 Heinrich Besseler erfaßt diesen Sachverhalt 1925 begrifflich generalisiert:
»Jedenfalls drückt sich die Rolle und Wertschätzung der Musik hierin klar genug aus: der Tanz steht in einem System von Konventionen – nur vom Gesellschaftstanz ist die Rede —, er stellt selbst eine solche Konvention dar. Das heißt aber, es handelt sich wie bei allen festen Umgangsformen nicht um das Was [um das Material also des oft unendlich banalen Trägers von Sinn und Bedeutung], sondern um das Wie [genauer: um dessen Sinn und Bedeutung]. Als Mittel zum gesellschaftlichen Austausch von Mensch zu Mensch geht somit die Musik hier im *Dienst* eines außermusikalischen *Zusammenhangs* auf« (a. a. O., S. 39, kursiv v. mir).

107 Gerlinde Haid-Hofer, Musikwesen in Tadten (Burgenland), in: Wissenschaftliche Arbeiten Burgenland 56, Eisenstadt (Österreich) 1975, S. 290.

108 Ebd.

Beteiligten sind sie aus dem Kreis der endogen Interagierenden ausgeschlossen. Und das tatsächliche Handeln läßt auch wirklich auf eine spürbar negative »Bilanz« der interaktionalen Tauschvorgänge schließen, die wahrscheinlich ursächlich ist: Nach etwa zehnjährigem Bestehen (1949–1960) löste sich die Tadtner Bauernkapelle auf. »Der Grund für die Auflösung bestand nach Auskunft eines Gewährsmannes hauptsächlich darin, daß die Frauen der Musikanten bei den Tanzveranstaltungen selbst tanzen wollten; das konnten sie nicht, solange ihre Männer als Musikanten tätig waren«[109].

Daß im Gesamtkreis der Beteiligten exogene Interaktion mit den Musikern soviel weniger *wert* ist, für die Beteiligten soviel weniger *gilt* als die endogene Interaktion der unmittelbar am Tanz Beteiligten ist natürlich nicht ein logisch notwendig gegebenes Faktum, sondern folgt aus der definitorischen »Gewalt« der für die Gruppe geltenden Ordnung. Diese hätte das musikalische Handeln der Musiker sehr wohl auch hoch einschätzen und dadurch mit sozialer Anerkennung »entlohnen« können[110]. Dies geschieht in Tadten – ganz ebenso wie auch sonst regelmäßig – jedoch nicht. »Die Vorstellung von der ›dienenden‹ oder besser : ›knechtlichen‹ Arbeit der *Musikanten* ist zu tief im Bewußtsein der Bevölkerung eingewurzelt«[111].

III. Sanktionen
(begriffliche Ergänzung zur Kategorie der geltenden Ordnung)

Vielleicht ist es einem glücklichen Zufall zu verdanken, daß die Arbeit von Otto Mahr geschrieben worden ist. Trotz ihrer nicht zu leugnenden Befangenheit in den damals noch aktuellen Denk- und Begriffszusammenhängen ermöglicht sie für uns heute einen theoretisch aufschlußreichen Einblick in die musikalischen Interaktionen einer geschlossenen dörflichen Gruppe historischer Prägung, die im Vergleich zur gegenwärtigen Situation durch das Fehlen elektronischer Medien strukturell noch überschaubarer war. Lehrreich ist sie darüber hinaus aber vor allem, weil sie (bei aller Bindung an verschiedene nicht-analytische Begriffe, wie an den

109 Ebd.

110 »So wird z. B. aus Kärnten berichtet, daß um 1800 beim hochzeitlichen Ehrentanz die Leute *jedesmal*, wenn sie im Tanz vorbeikamen, sich vor den Spielleuten *verbeugten*, ›was [nach Koschier] vielleicht Dank für die Musikanten heißen soll‹. Ich sah Ähnliches bei einer südslavischen Hochzeit nahe der albanischen Grenze, wo sich der Bräutigam und seine Freunde der großen Trommel näherten und ihr eine tiefe Reverenz machten« (Felix Hoerburger, Musica vulgaris, Erlangen 1966, S. 10, Hervorh. v. mir).

111 Ebd.

Umgekehrt kann die »Bilanz« der interaktionalen Tauschvorgänge für die Beteiligten positiv (»lohnend«) sein, wenn und insoweit das musikalische Handeln etwas *gilt*, wenn – um ein etwas anders strukturiertes Beispiel zu nennen – die Einbeziehung der musikalischen Interaktionen in andere soziale Beziehungen ein ausreichendes Maß an sozialer Anerkennung garantiert – ein Sinntypus, der durchaus nicht nur bei endogener Struktur möglich ist. Dies zeigt ein Beispiel aus der Hinsbeck-Untersuchung von Ernst Klusen, wo der Gesangverein trotz heftiger Krisen als Gruppe zusammenblieb, weil die anderweitige soziale Integration den Ausschlag gab:

»Im besonderen Maß entscheidend ist aber, daß sich das vereinsmäßige Singen und Musizieren nicht auf die *konzertmäßige* Darbietung beschränkt, sondern daß sich gerade in Hinsbeck Formen der Integration vereinsmäßigen Musizierens im Kreise *umgangsmäßigen* Musizierens gebildet haben – Formen, die eine weit zurückgehende Tradition aufweisen, die sich aber in unserem Beobachtungszeitraum [1940–1970] noch deutlich verstärkt haben. Es handelt sich meist um Ansingeformen zu besonderen Gelegenheiten, wie Hochzeit, Beerdigung, Jubiläum. Aber auch offizielle Feiern sind Anlaß umgangsmäßigen Singens der Vereine (Volkstrauertag). *Wie stark* solche umgangsmäßigen Formen des Singens eine Gruppe *zusammenhalten* können, war deutlich daran zu erkennen, daß heftige Krisen des Männergesangsvereins, die *ohne weiteres zu seiner Auflösung geführt hätten*, überwunden werden konnten, weil die Integration des Vereins in das Leben der Gemeinde dem Verein ständig Aufgaben stellte. Die Verpflichtung [als *pouvoir coercitif*] zur Erfüllung dieser Aufgaben [als eines Teils der für die Gemeinde geltenden Ordnung] hielt den Verein selbst unter schwierigsten Umständen zusammen« (a. a. O., S. 143, Hervorh. v. mir).

Gemeinschaftsbegriff von Julius Schwietering) neben den integrativen (oft »funktionalen«) *auch* die konfliktbedingten (oft »disfunktionalen«) Folgen der musikalischen Interaktionen beobachtet hat. Es führt über Schwieterings Konzept einen deutlichen Schritt hinaus, wenn Otto Mahr in den musikalischen Beziehungen außer den konsensgeprägten Anteilen auch die Spannungen und Gegensätzlichkeiten hervorhebt: »Das Bindende ist das Gruppenerleben [in *jeder* Form], das sich nicht nur im Gleichlauf der Empfindungen äußert, sondern ebenso in den Spannungen und Gegensätzlichkeiten«[112].

In diesem aus nicht-analytischer Sicht oft beobachteten scheinbaren Paradox des bei musikalischen Beziehungen sinnhaft Entgegengesetzten *und* Bindenden sind verschiedene Aspekte wissenschaftlich thematisierbar. Und in der empirisch-analytischen Denktradition der Sozialwissenschaften ist darin zumeist der Zwangscharakter der geltenden Ordnungen (der Zwangscharakter der *faits sociaux*) und die ihn begründenden Mittel begrifflich isoliert, beschrieben und analysiert worden. In der Musikalischen Volkskunde dagegen sind jene Mittel, mit welchen die Beteiligten einer in ihrem Kreis geltenden musikalischen Ordnung reale Geltung auch wirklich verschaffen, erst noch ganz selten beschreiben und erklärt worden. Obwohl sie allgegenwärtig sind, sehen wir sie nicht, weil sie uns noch nicht zum wissenschaftlichen *Problem* geworden sind. Aber schon in dem gewiß harmlosen Spott der Mädchen, weil »ds Lijed vrbroche eß«[113], muß im Prinzip ein solches Mittel gesehen werden. Erst wenn Zwangsmittel (dieser latenten oder auch ganz anderer Art) vorhanden sind, durch welche die Beteiligten (bei einer musikalischen Beziehung) oder ein musikalischer Leiter (bei einem Verband) eine bestimmte musikalische Ordnung zu garantieren suchen oder garantieren, kann von deren Geltung gesprochen werden. Max Weber unterscheidet (im Anschluß an eine ältere Begriffstradition) konventionelle Geltung oder *Konvention* von Sitte und trennt damit zwei Formen des Handelns, deren begriffliche Unterscheidung auch für die Erklärung musikalischen Handelns praktisch wichtig ist. »›Sitte‹ soll uns eine im Gegensatz zu ›Konvention‹... nicht äußerlich garantierte Regel heißen, an welche sich der Handelnde freiwillig, sei es einfach ›gedankenlos‹ oder aus ›Bequemlichkeit‹ oder aus welchen Gründen auch immer, tatsächlich hält und deren wahrscheinliche Innehaltung er von anderen diesem Menschenkreis [»Gruppe«] Angehörigen aus diesen Gründen gewärtigen kann. Sitte in diesem Sinne wäre also nichts ›Geltendes‹: es wird von niemandem ›verlangt‹, daß er sie mitmacht. Der Uebergang von da zur geltenden Konvention ... ist natürlich absolut flüssig. Ueberall ist das tatsächlich Hergebrachte [die Sitte] der Vater des Geltenden [der Konvention] gewesen«[114].

Das Beobachten möglichst vieler Fälle musikalischen Handelns, worin aus bloß Hergebrachtem ein für einen bestimmten Personenkreis Geltendes wird, wäre eine der für den Anfang naheliegenden Möglichkeiten, tiefer in die kausale Erklärung (Max Weber: in das »Verstehen«) bestimmter Formen musikalischen Handelns einzudringen. Ein sehr einfaches, aber in vieler Hinsicht typisches Beispiel eines solchen Vorgangs wird in der Stellberg-Untersuchung angedeutet, und zwar aus der Beobachtung der gleichen Situation heraus, über die schon oben

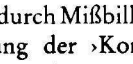
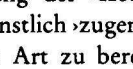
112 A. a. O., S. 128.

113 Vgl. oben S. 217 und S. 220.

114 Wirtschaft und Gesellschaft, a. a. O., S. 15.
»Es ist heute ›Sitte‹, daß wir am Morgen ein Frühstück ungefähr angebbarer Art zu uns nehmen; aber irgendeine ›Verbindlichkeit‹ dazu besteht (außer für Hotelbesucher) nicht; und es war nicht immer Sitte. Dagegen ist die Art der Bekleidung, auch wo sie aus ›Sitte‹ entstanden ist, heute in weitem Umfang nicht mehr nur Sitte, sondern Konvention« (ebd.). In manchen Studentenkreisen z. B. kann derzeit beobachtet werden, daß das Tragen von Arbeiterkleidung oder deren Requisiten bereits aufgrund konventioneller Geltung erfolgt.

(S. 210) in anderem Zusammenhang berichtet worden ist.

Am letzten Aprilabend 1936, gegen 23.00 Uhr, sitzen einige Stellberger Bauern und eine Gruppe junger Männer aus Thalau in der Stellberger Wirtschaft. Es wird geredet, getrunken, und währenddessen spielt einer der jungen Männer aus Thalau auf seinem Akkordeon anfangs ein paar Lieder und Tänze. Einige hören zu. Wenig später wird im Kreis des Akkordeonspielers der Wunsch nach einem gemeinsamen Lied geäußert. »Man berät darüber. Der Musikant spielt zunächst weiter, beteiligt sich dann an der Beratung und beendet sie kurzerhand, indem er ein Lied anstimmt... Im Verlauf des Singens sammeln sich alle Burschen um einen Tisch«[115]. Bis hierhin ist dies zunächst ein Vorgang musikalischer Führung. Geführt wird »kurzerhand«, und die Beteiligten sind offenbar auch bereit zu folgen (andernfalls von einem Führungsvorgang auch nicht gesprochen werden könnte).

Grundsätzlich aber hat der Leiter – nach der auf eine ältere Tradition zurückgehenden Generalisierung von Homans[116] – die geltende Ordnung des Verbands besonders gut zu erfüllen. So gesehen hat er in der Tat nicht am meisten, sondern am wenigsten Freiheit. An diese soziologische »Regel« nähert sich der weitere Verlauf des Handelns im vorliegenden Fall sehr stark an: »Der Bursche, der das Lied anstimmte, weicht an einigen Stellen von dem Text der andern ab. Einer aus der Gruppe rügt das, indem er *während* des Singens und *nachher* eine Eigenart des Sängers lächerlich zu machen sucht. Er wiederholt ständig die abweichende Stelle. In der letzten Strophe sang jener ›die Aveglocken läuten‹ ()«[117], während die anderen gesungen hatten: »die Abendglocken läut« ().

Erst durch konventionelle Geltung oder kürzer: als *Konvention* wird das geschaffen, was Emile Durkheim (ebenso wie Pareto) den »fait sozial« genannt hatte, die soziale Tatsache (oder, nach der Übersetzung von René König, den soziologischen Tatbestand).

Max Weber: »Konvention soll die innerhalb eines Menschenkreises [»Gruppe«] als ›geltend‹ gebilligte und durch Mißbilligung [»Sanktion«] gegen Abweichungen garantierte ›Sitte‹ heißen... Die Befolgung der ›Konvention‹... wird dem Einzelnen als verbindlich oder vorbildlich durchaus ernstlich ›zugemutet‹ und durchaus nicht – wie etwa die bloße ›Sitte‹, seine Speisen in bestimmter Art zu bereiten, – freigestellt. Ein Verstoß gegen die Konvention (›Standessitte‹) wird oft durch die höchst wirksame und empfindliche Folge des sozialen Boykotts der Standesgenossen [Abbruch der sozialen Beziehungen mit ihnen] stärker geahndet, als irgendein Rechtszwang dies vermöchte«[118].

115 A. a. O., S. 27.

116 Vgl. ders., Theorie der sozialen Gruppe, Opladen ⁷1978, S. 157, S. 175f., S. 192, u. ö.

117 A. a. O., S. 27, Hervorh. v. mir.

118 Wirtschaft und Gesellschaft, a. a. O., S. 18; vgl. auch oben S. 164, Anm. 86.
Gustav Hagemann, der von Schwietering – als dessen Schüler – zwar beeinflußt ist, ihm gegenüber aber merklich selbständig denkt und beobachtet (ebenso übrigens wie auch Otto Mahr) und der offenbar auch direkt Max Weber verpflichtet ist, faßt den Gemeinschaftsbegriff nicht im gleichen ontologisch-normativen Sinn einer ahistorischen sozialethischen Idee auf wie sein Lehrer, sondern eher nominalistisch als eine dem historischen Wandel unterworfene *geltende Ordnung*, die für alles soziale Handeln in der dörflichen Gruppe in »entscheidender« und bindender Weise »bestimmend« ist. Hinsichtlich der von ihm untersuchten sozialen Beziehungen nimmt Gustav Hagemann an, »daß die Gesellung dieser Gruppe auf einem zwischenmenschlichen Verhältnis beruht, das nicht durch eine höher geschätzte, lebensnotwendig [»funktional«] empfundene *eigengesetzliche Entfaltung des einzelnen* gelockert wurde und höchstens durch *organisatorische* Ordnung [*gesatze* Ordnung, Recht] mit bewußter Intention wieder künstlich feste Form erhielt, sondern das [als konventionell geltende Ordnung, als *fait social*] im Sinne eines unreflektierten Gesamterlebnisses, vom ersten Tage der Gruppenzugehörigkeit *jedem aufgegeben*, fortdauernd die *Geltung* eines *primären Bestimmungsrechts* auf alle Lebensäußerungen und alles gegenseitige [interaktionale] Verhalten genießt. Dieser Geist [der konventionell geltenden Ordnung] ist allen sozialen Objektivationen dieser Gruppe immanent« (a. a. O., S. 169, Hervorh. v. mir).

Im Prinzip aber sind damit bereits Abweichung und Sanktion begrifflich-systematisch integriert: »Weltanschauliche und ethische Sätze [›Maximen‹, Handlungs*tendenzen* als Ausdruck einer geltenden Ordnung] ›gelten‹, das heißt, daß sie entsprechendes praktisches Verhalten erheischen; doch sind Nichtachtung und Verstöße damit nicht ausgeschlossen. Und wir haben ja auch gerade festgestellt, daß sich in den Fällen der sittlichen Verstöße [genauer: der Verstöße gegen die *geltende* Sitte, gegen das als Konvention Geltende, – und hier in einer meist sinnfälligen Weise] die große reglementierende Macht zeigt, die aus der ›gemeinschaftlichen‹ Vergesellschaftung entspringt« (a. a. O., S. 170 f.).

B. Elementar-rationales Handeln und Musikpädagogik

I. Lied und Singen im Unterricht aus ontologisch-normativer Sicht (zur geltenden Ordnung der musikalischen Führung im Klassenverband)

Das Singen im Unterricht ist strukturell endogen und zudem eine sehr reine Form heterokephalen Verbandshandelns. Darüber hinaus aber ist es — vielleicht seit seinen Anfängen — regelmäßig heteronom. In seinen motivationalen Zusammenhängen wird das Singen in der Schule ganz von diesem Sachverhalt bestimmt. Der Sinn des Handlungstypus, genauer: die für den Klassenverband geltende bzw. gelten*sollende* musikalische Ordnung wurde in der Tat in der überwiegenden Zahl der Fälle seit je *von außen* über die Lehrer an die Kinder herangetragen. Religiös-ethische, volkstümlich-ästhetische und programmatisch-politische Inhalte jeder Richtung waren gewöhnlich die Ordnungen oder Wertzusammenhänge, für die das Singen der Schüler einstehen *sollte* bzw. einstehen *soll*. Und es scheint, daß als Folge der jahrhundertelangen heteronomen und heterokephalen »Volks«-belehrung der Begriff »Volkslied« für die Betroffenen selbst weniger ein Wort für jene Lieder war, die sie wegen der ihnen elementar-rational zugeordneten (partikularistisch geltenden) Bedeutungen als ihre eigenen empfanden, als vielmehr nur ein Ausdruck für die Lieder jener (relativ universalistisch geltenden) »Lehren«, mit welchen man sie stets von neuem und von stets wechselnder Seite her behelligte.
Ernst Klusen ist diesem Sachverhalt bei seiner Tätigkeit als Sammler immer wieder begegnet. Nach seiner Beobachtung wird der Volksliedbegriff von den unreflektiert damit Umgehenden bis auf den heutigen Tag vor allem für solche Lieder verwendet, die durch die Aktivitäten bestimmter von außen an sie herantretenden Personenkreise Verbreitung gefunden haben, durch die Aktivitäten also der pädagogisch, politisch, theologisch, ethisch und nicht zuletzt auch volkskundlich-»wissenschaftlich« oft mit missionarischem Eifer auf sie — das »Volk« — musikalisch Einwirkenden. Charakteristischerweise aber bezeichnen die Betroffenen selbst diese Art Volkslieder nicht etwa nach deren meist dogmatischen (pädagogischen, politischen, religiösen usw.) *Zwecken*, sondern verbinden ihren Volksliedbegriff zumeist nur mit dem jeweiligen *Mittel* der Verbreitung: Volkslieder sind ihnen »Lieder, die man aus Büchern singt«, »Lieder von Gesangvereinen«, »Lieder, die man übt«, »Lieder, die man in der Schule lernt« usw., und zeigen damit ein Wortverständnis an, das allem Anschein nach unbeeindruckt ist vom typischen Eifer derjenigen, für die diese Lieder eigentlich nur musikalische *Mittel* sein sollten für ihre jeweiligen interessebedingten *Zwecke*. »Dieser Tatbestand ist eine Erfahrung aller Volksliedsammler, genau wie jene, daß man, will man andere Lieder bei den Liedträgern hervorlocken als die ›Volkslieder‹ des vorigen Jahrhunderts, nie nach ›Volksliedern‹ fragen darf, sondern nach ›alten Liedern‹, ›Wirtshausliedern‹, ›Soldatenliedern‹, ›Fahrtenliedern‹«[119], daß jeweils also die Stichwörter zum elementar-rational zugeordneten Sinn zu geben sind (»alt«, »Wirtshaus«, »Fahrt« »Soldatenzeit« usw.), will man nicht unbedingt die Ergebnisse der religiös-ethischen, politisch-kämpferischen und volkstümlich-ästhetischen Bildungsarbeit, will man nicht unbedingt Schullieder hören.

119 Ernst Klusen, Das Gruppenlied als Gegenstand, a. a. O., S. 38.

Sinngemäß den gleichen Sachverhalt hat bereits Bruinier bei seiner Arbeit um die Jahrhundertwende beobachtet und mitgeteilt, wenn auch nur – was für ihn durchgehend typisch ist – in seiner erzählerisch stilisierten, oft ein wenig poetisch bemühten Sprache (die deswegen nicht etwa informationsarm ist). Nach seiner Erfahrung sind auch dem einfachen Bauern die prätentiösen und anmaßenden Ansprüche nicht entgangen, mit welchen der Volksliedbegriff von den verschiedensten Seiten her ausgestattet zu werden pflegt, und er meidet den Begriff für jene meist ganz anderen, elementar-rational auf seine eigene Lebenserfahrung bezogenen Lieder, die für ihn, und *nur* für ihn, von großer Bedeutung sind. »Der Bauer liebt sein *Lied* – wie *er* es immer nennt, der Ausdruck ›Volkslied‹ dünkt ihn herabsetzend – mit den keuschen Gefühlen, die man einer *persönlich* [subjektiv] teuer gewordenen, *an sich* [ästhetisch-rational] vielleicht wertlosen Sache entgegenbringt: einem welken Sträußchen, das an einen entschwundenen glücklichen Augenblick mahnt, oder einem Stücke Hausrat aus der Einrichtung des Vaterhauses«[120].

In den allgemeinbildenden Schulen sind die religiös-ethischen und die patriotisch-nationalistischen Töne inzwischen im allgemeinen verschwunden. Die ästhetisch-rationalen Ordnungen aber sind im Unterricht bis heute (durchschnittlich und annäherungsweise) als das beherrschende Motiv der musikalischen Führung zumeist noch ungebrochen dominierend[121]. In der Schule, so wird von vielen Pädagogen angenommen, »*muß* und *soll* das Volkslied als Gebilde der *Kunst* wirksam werden« (Hans Otto, 1966)[122]. Und die geeignete Grundlage für seine Bewertung, so fügen andere hinzu, sei vor allem die musikalische *Stil*geschichte: »Tatsächlich geht es zuallererst um die stilgeschichtliche Angemessenheit von Kunstmitteln... Mit diesem verläßlichsten Maßstabe hat daher die Wertung der Liedmelodien zu beginnen« (Abraham, 1966)[123]. Unwiderruflich in seinem »zweiten Dasein«, so halten wieder andere dafür, wird »das

120 James W. Bruinier, Das deutsche Volkslied, a. a. O., S. 12.

121 Als eines der Ergebnisse aus seiner Untersuchung »Bevorzugte Liedtypen Zehn- bis Vierzehnjähriger«, Köln 1971, faßt Ernst Klusen zusammen: »Die *Motivation* der Lehrerpräferenzen ist eine andere als die der Schülerpräferenzen. Sie ist zunächst einmal weniger [elementar-rational] person- als [ästhetisch-rational] sachbezogen. Die Lehrer beurteilen die Lieder nach ihrer ästhetischen Qualität. Die Norm dieses Urteils ist in ihrer Erziehung und in der *Konvention* der Gruppe, deren Urteil sie anerkennen, grundgelegt« (a. a. O., S. 72, Hervorh. v. mir).

122 Das Volkslied als Gegenstand didaktischer Reflexion, Pädagogische Rundschau 20, 1966, S. 732.
Denn *wesentlich* ist das Volkslied, nach Hans Otto, »ein Gebilde einfacher aber echter Kunst... Es ist in seiner musikalischen Struktur ein *echtes* Kunstwerk, – mehr als nur ein Stück ›kleiner Kunst des kleinen Mannes‹... Es ist – das wird deutlich etwa im Anhören von Melodien der Wiener Klassik — eine ›heimliche, in der Tiefe wirkende Kraft, welche die Kunstmusik in allen Graden durchdringt‹ (H. Mersmann)« (a. a. O., S. 731, Hervorh. v. mir).
Neben dem Ästhetischen gilt ihm als Wesensmerkmal jedoch mindestens ebenso unbedingt das Ethische (vgl. besonders a. a. O., S. 732).

123 Lars Ulrich Abraham, Helmut Segler, Musik als Schulfach, Braunschweig 1966, S. 46 f.
Für Lars Ulrich Abraham sind daher Beispiele etwa aus dem Liedgut der Jugendgruppen »in einem Schulbuche gänzlich fehl am Platze. Bei der Aufnahme solcher Lieder hat der Herausgeber nicht etwa nur einen falschen Wertmaßstab angelegt, sondern er hat auf jeden Maßstab überhaupt verzichtet. Mögen Jugendorganisationen und Verbände solche Lieder pflegen... in der *Schule* haben sie nichts zu suchen. Sie sind geeignet, das durch sorgfältige Anleitung etwa aufkeimende Geschichtsbewußtsein, aber auch jenes künstlerische Stilgefühl, das die [amtlichen] Richtlinien Geschmack nennen, nachhaltig und vielleicht für immer zu zerstören« (a. a. O., S. 59 f.).
Helmut Segler, als Ko-Autor der Schrift, schließt sich mit guten Gründen dem freilich nicht ganz an, »Denn das [aus der Sicht ästhetisch-rationaler Einstellung] Banale ist nun einmal ein Element des Lebens und des Schullebens« (a. a. O., S. 49). Helmut Segler gehört zu denjenigen, die außer dem Motiv ästhetischer Rationalität auch noch jene andere, bei endogener Struktur besonders häufige elementar-rationale Sinnorientierung musikalischen Handelns kennen, die die Heteronomie des Handelns im Klassenverband für Augenblicke in der Tat zu überwinden vermag: »Vorsänger und Gruppe, Lehrer und Schüler schaffen einen Lebensraum für solche Lieder [vor allem Refrain- und Kettenlieder], aber erst dann, wenn nicht ein Gegenüber oder gar ein Kontrolleur in der Person des Lehrers [wenn also weder Heterokephalie noch Heteronomie] vorhanden ist, wenn vielmehr die Gruppe nur sich selbst hören und bestätigen will.

Volkslied nur soweit einbezogen werden können, als es allgemein-künstlerische Qualitäten hat« (Alt $^{1}1968$)[124]. Sinnorientierungen dieser Art, die viele Lehrer aus ihrer pädagogischen Verantwortung heraus als ihnen *aufgegeben* betrachten, bedingen die übliche — und auf weite Strecken hin natürlich ganz unvermeidliche — Heteronomie des musikalischen Handelns der Schüler im Klassenverband.

Die Reduktion des schulischen Denkens und Handelns auf die ästhetische Rationalität der Musik, die immer wieder neu und immer wieder anders begründete, im Prinzip aber traditionelle Berührungsangst vieler Musikpädagogen vor elementar-rationalem musikalischen Handeln im Unterricht aber hat logisch zur Folge, daß dieser Bereich sinnhaften Verhaltens nunmehr das seitens Schule tatsächlich ungestörte Tummelfeld der verschiedensten Interessen, vor allem der verschiedensten *Macht*interessen (auch politischer, auch ökonomischer) geworden ist, heute in einem Maße, das die Musikpädagogik zuletzt um die Ruhe und Einheitlichkeit ihres tradierten bildungstheoretischen Selbstverständnisses gebracht hat. Das kann im einzelnen hier nicht vorgetragen werden. In bezug auf das Problem des Schullieds ist hier nur festzuhalten, daß die genannte Eigenart der Sinnorientierung des Singens in der Schule in ihrer grundsätzlichen Verschiedenheit zu den sinnhaften Richtpunkten des Singens außerhalb der Schule schon seit den zwanziger Jahren (seit der Zeit der Kestenberg-Reform also) wahrgenommen und beschrieben wurde. Der Satz: Die außerhalb der Schule gesungenen Lieder sind nicht die Schullieder (eine vor dem Hintergrund bildungstheoretischer Ansprüche wie etwa dem der Lebensnähe nicht etwa gleichgültige Bilanz) enthält eine durch Beobachtung verschiedenster Art erhärtete Erfahrung, die fast schon den Rang einer soziologischen Regel (»Gesetz«) gewinnt. Seit vielen Jahrzehnten lehrt die Alltagsbeobachtung, daß diese Regel in einem erheblichen Ausmaß tatsächlich gilt. Bruinier – auch er Lehrer von Beruf – gibt sich schon in den zwanziger Jahren in diesem Punkt keiner Täuschung mehr hin: »Es ist auffällig, *wie wenig* das bodenständige Volk von dem reichen ... Gesangunterricht aus der Schule ins Leben mit herübernimmt. Das Schulmädchen weidet seine Gedanken an der Zeit, wo ihm das Mitsingen im Rundgange gestattet wurde [nach der Schulentlassung also, vgl. oben S. 204 f. das Beispiel des Singens »in der Reih«] und gibt, einmal so weit, *stets* die in der Schule gelernte Weise auf, um die, oft *sehr abweichende*, volksmäßige zu üben; und viele in der Schule *unendlich oft wiederholte* Lieder singt der ihr Entwachsene, im Chore wenigstens [d. h. hier: im Gruppenchor, beim chorischen Singen in endogener Struktur], *überhaupt nicht mehr*«[125]. Auch Julius Schwietering berichtet von Erfahrungen dieser Art: Man greift lieber »zu den Machwerken minderer, kaum noch dem Namen nach bekannter Dichter als zu den Liedern Uhlands oder Eichendorffs, trotzdem sie in der Schule gelernt werden und wir sie gemeinhin als volksliedhaft

Der Lehrer als Vorsänger besitzt daher beim Erklingen dieser Lieder, die aufgrund bestimmter Spielregeln vorgeübter Fertigkeiten gesungen werden können, eine echte Funktion. Er muß viele der Lieder – par coeur – kennen und kann sicher sein, daß sie in ihrem ›ersten Dasein‹ erklingen werden, wenn er die entsprechende Methode beherrscht« (ebd.).

124 Michael Alt, Didaktik der Musik, Düsseldorf $^{4}1977$, S. 46.
»Usuelles Singen aber kann bei einer *kunstwerk*lichen Konzeption nur noch als Nebenziel im Musikunterricht vertreten sein« (ebd., Hervorh. v. mir). Der *Sinn* von Heinrich Besselers Begriff des »umgangsmäßigen« Singens findet hier traditionell seine »verflachende« (Max Weber), die Sinngegensätze verwischende, Bedeutung: »Die naturhaften Wurzeln des Singens aufzufrischen beim *künstlerischen* Nachgestalten, darin liegt der Sinn des *umgangsmäßigen* Singens im neuen Musikunterricht« (ebd., Hervorh. v. mir).

125 Das deutsche Volkslied, a. a. O., S. 14, Hervorh. v. mir.

bezeichnen«[126].

Und in Ergänzung ähnlicher Erfahrungen weist Günther Noll darauf hin, daß die, im Vergleich zu damals, gegenwärtig bei weitem noch stärker spürbare Aversion gegen die Schullieder und heute für einen Musikunterricht bestimmter Art vielleicht sogar letale »Lernverweigerung durch die Schüler«[127] in den zwanziger Jahren auch schon empirisch ermittelt worden ist[128]. Damals gängige Schlager »wurden teilweise schon vom ersten Schuljahr an dem in der Schule vermittelten Liedgut vorgezogen. Allein in einer 7. Klasse entschieden sich 22 von 46 Schülern gegen die Schullieder«[129].

Schon einfache Beobachtungen wie diese können gewisse Konsequenzen deutlich machen, die ein Musikunterricht bestimmter Art zur Folge hat. Aber erst eine begrifflich scharfe Trennung und werturteilsfreie Analyse der für die Beteiligten auf beiden Seiten geltenden Ordnungen schaffen letztlich die Möglichkeit, den wirklich gegebenen Sinnzusammenhang, d. h. die Einstellung der Musikpädagogik (in der oben angedeuteten Variante) auf der einen und die der Schüler auf der anderen Seite in ihrem Charakter als divergierende Sinnorientierungen zu erkennen, und zwar sowohl in den je verschiedenen »letzten« Zielen als auch in den je verschiedenen Voraussetzungen, Bedingungen und objektiv zu erwartenden Konsequenzen[130]. Die Annahme freilich, daß es gerade die Musikpädagogen sind, die in ihrer oft sehr einseitigen Kunstbeflissenheit von den Zusammenhängen der elementaren Rationalität des Singens am

126 Das Volkslied als Gemeinschaftslied, a. a. O., S. 240. Einschränkend fügt Schwietering hinzu: »Geistlichen in der Schule gelernten Liedern öffnen sich diese bäuerlichen Liedgemeinschaften weit eher als weltlichen« (a. a. O., S. 242). Ein strukturell und motivational ähnlich gelagerter Handlungszusammenhang wie beim Singen im Klassenverband läßt sich auch beim Verbandshandeln der Gesangvereine beobachten, wo für die Bedingungen exogener Interaktion ein Singen geübt und geprobt wird, das analog zum Singen in der Schule im Prinzip ästhetisch-rational orientiert ist. In der Hinsbeck-Untersuchung von Ernst Klusen zeigte sich, »daß das gesellige Lied außerhalb der Probenarbeit [das Singen als endogene Interaktion] von dem im freien Volksgesang üblichen weitgehend übernommen wurde und daß von den ›geübten‹ Liedern [vom Singen mit ästhetisch-rationalem Sinn für den Zweck exogener Interaktion] kaum eines in den freien Volksgesang überging (Das Volkslied im niederrheinischen Dorf, Bad Godesberg 1970, S. 149).

127 Lernmotivation im Musikunterricht als Forschungsproblem, in: H. Antholz, W. Gundlach (Hg.), Musikpädagogik heute, Düsseldorf 1975, S. 135).

128 Erwin Walker, Das musikalische Erlebnis und seine Entwicklung, Göttingen 1927.

129 Günther Noll, Lernmotivation im Musikunterricht als Forschungsproblem, a. a. O., S. 135.
Die Unvereinbarkeit der Sinnorientierung zeigt sich auch im statistischen Durchschnitt in anderen Bereichen des musikalischen Handelns, wie aus Untersuchungen von Klaus-Ernst Behne hervorgeht. »Der Schlager ist, gemeinsam mit der Operette, Antipode zu Jazz und Neuer Musik, d. h. fast niemand besitzt zu diesen beiden Geschmacksgruppierungen gleichartige [positive oder negative] Einstellungen« Zur Struktur und Veränderbarkeit musikalischer Präferenzen, Zeitschrift für Musikpädagogik 2, 1976, S. 142).
Und Willi Träder beschreibt den *im Prinzip* gleichen Sachverhalt exemplarisch in der Form einer (nur *scheinbar* banalen) Alltagsbegebenheit:
»Ein Musiklehrer traf unvermutet einige seiner weniger interessierten Schüler beim Offenen Singen wieder und wollte hocherfreut gleich an Ort und Stelle die neu entdeckten Talente für seinen Schulchor verpflichten.. Er bekam einen Korb, denn sie erklärten ihm den Unterschied zwischen Singen-Müssen und Singen-Dürfen. Sie scheuten eben den pädagogischen Zwang [hypothetisch: ästhetisch-rationale Sinnorientierung des Schulchors] und suchten sich das lebendige Singen [hypothetisch: mit elementar-rationaler Sinnorientierung] dort, wo es ihnen gewährt wurde« (Offenes Singen in der Großstadt, Erfahrungen beim Offenen Singen, in: Walter Wiora (Hg.), Musikalische Zeitfragen VII, Kassel 1959, S. 31).

130 Logische Folgerichtigkeit (im Sinne der gegebenen Sinnorientierung) liegt ebenso im Handeln der Musikpädagogen, die das Volkslied nach alter Tradition ganz ausschließlich als eine bestimmte Form von Kunst betrachten, wie im Handeln jener Schüler, die sich davon abwenden, um sich zum Richtpunkt ihres musikalischen Handelns nicht einen ästhetisch-rationalen, sondern einen elementar-rationalen Sinnzusammenhang zu wählen. Weder die Tatsache, daß wir beide Arten des musikalischen Handelns sehr wohl »verstehen«, d. h. ursächlich erklären und innerlich nachvollziehen können, noch die Einsicht, daß wir in unserem pragmatischen Handeln beides tatsächlich oft zu einem »verflachenden« Kompromiß zusammenzwingen, darf indes zu einer Täuschung darüber verleiten, daß beide Handlungsweisen *ihrem Sinn nach* unvereinbar sind.

wenigstens verstünden, ginge fehl. Andere als ästhetisch-rationale Sinnorientierungen haben wie in der Kunst so auch in der Schule schon immer eine gewisse rein pragmatische Beachtung gefunden und gewinnen aufgrund bestimmter Entwicklungen und Erkenntnisse gerade in neuester Zeit wieder spürbar an Bedeutung. Zu diesen Arten musikalischen Handelns im Unterricht werden im folgenden einige Beobachtungen – wenn auch noch in ganz zufälliger Auswahl – vorzutragen sein.

II. Lied und Singen im Unterricht aus empirisch-analytischer Sicht

Wohl kaum waren die wechselvollen Versuche der Musikpädagogik, ihren rasch sich wandelnden Zielbestimmungen (aus Theologie, Ästhetik, Geschichtsphilosophie und Politik) mit ihren spezifischen schulischen Mitteln – auch und vor allem mit dem Lied – eine gewisse Geltung zu verschaffen, jemals ihr einziges, ganz ausschließlich verfolgtes Ziel. Immer auch hat es jene gegeben, die ihr pädagogisches Handeln weniger an traditionsreichen normativen Wertzusammenhängen als vielmehr an unvoreingenommener Beobachtung orientiert haben und auf dem Weg neuer Gedanken und Methoden zu neuen, für den Unterricht bedeutsamen Einsichten gelangt sind, – heute vor allem auf dem Weg erfahrungswissenschaftlich kontrollierten Denkens, Forschens und pädagogischen Handelns. Entsprechend dem handlungstheoretischen Denken in der Musikalischen Volkskunde gibt es auch in der neueren musikpädagogischen Forschung verschiedene begriffssystematische und theoretische Annäherungen an das Problem des elementar- bzw. ästhetisch-rationalen Handelns auf dem Wege des Einstellungsbegriffs oder ähnlicher sinnerfassender Kategorien. Klaus-Ernst Behne (Konzept-Begriff), Hans-Christian Schmidt, Peter Faltin (Sinnkategorie), Rudolf Nykrin und viele andere arbeiten seit langem mit ganz ähnlichen Begriffselementen. Im Rahmen des hier erläuterten gedanklichen Zusammenhangs von besonderer Bedeutung jedoch ist die S-O-theoretische Erfassung des Problems bei Dankmar Venus. Wie Heinrich Besseler, der zur theoretischen Erklärung des musikalischen Handelns den Begriff der »Zugangsweisen« (Einstellungen) zu Musik verwendet, nimmt auch Dankmar Venus begrifflich »verschiedenartige Weisen der musikalischen Rezeption« an, auch »Höreinstellungen« oder »Hörweisen«[131], und unterscheidet diese

»[a] im Hinblick auf ein konkretes *Werk*,
[b] eine bestimmte *Person* und Situation
und, was leicht übersehen wird, auch
[c] im Hinblick auf einen ganz bestimmten *Zweck*«[132].

Die unter [a] und [b] genannten Kategorien bilden den auch für das handlungstheoretische Denken der Musikalischen Volkskunde grundlegenden gedanklichen Zusammenhang: die (zunächst noch nicht näher bestimmte) Beziehung zwischen dem handelnden Subjekt und dem musikalischen Objekt.

131 Dörte Wiechell hat in ihrer Untersuchung von 1977 den Begriff »Zugriffsweisen auf Musik« (S. 9, S. 11 u. passim) gewählt.

132 Unterrichtsversuche in einem 4. Schuljahr, in: Kurt Sydow (Hg.), Musikhören und Werkbetrachtung in der Schule, Wolfenbüttel 1970, S. 190, Hervorh. v. mir.

O [a] Werk
↑ [c] Zweck (subjektiv gemeinter, elementar- oder ästhetisch-rationaler Sinn)
S [b] Person und Situation

In diesem dyadischen System liegen für das Subjekt zwei Möglichkeiten der Sinnorientierung. Einerseits die Orientierung am gegebenen ästhetisch-rationalen Sinn des Werks (*w*[O]), nach unserer Terminologie: die Werkeinstellung. Diese wird dem Anspruch einer Musik, nach Dankmar Venus, entweder gerecht und ist ihm gegenüber dann »angemessen« (*sinnadäquat*), oder aber sie verfehlt ihn und ist dadurch dem Werksinn gegenüber »unangemessen« (ihm *sinnhaft nicht adäquat*). Andererseits liegt darin als Möglichkeit die Sinnorientierung des musikalischen Handelns an heterogenen, der Musik elementar-rational zugeordneten Zwecken (*e*[O]), nach unserer Terminologie: die Herreneinstellung[133]. Das entscheidende Kriterium für die Klassifizierung des Handelns in: *sinnadäquat* und *sinnhaft nicht adäquat* ist bei Dankmar Venus der Werksinn: »Ein Fachmusiker, der ein spätes Beethoven-Streichquartett angemessen zu hören vermag, verhält sich ebenso unangemessen, wenn er mit dieser Höreinstellung [mit Werkeinstellung] Beatmusik aufnimmt, wie sich der Jugendliche unangemessen verhält, der die Erlkönig-Vertonung von Schubert nach Art eines Schlagers [nach Art der Herreneinstellung] hört«[134].

Angemessen, *sinnadäquat*, wäre auch die Herreneinstellung demnach nur, wenn ein Lied oder ein Musikstück von sich aus, seiner Bestimmung nach, elementar-rationales Handeln erfordert. Und darin scheint zunächst ein deutlicher Unterschied zur Begrifflichkeit der Musikalischen Volkskunde zu liegen. Denn in den Begriffen von Dankmar Venus ist das objektive Maß der Angemessenheit in jedem Fall, sowohl bei Werkeinstellung als auch bei Herreneinstellung, der Werksinn (*w*[O]), wohingegen das Begriffsdenken der Musikalischen Volkskunde im Fall der Herreneinstellung den Werksinn für dieses Handeln (gedanklich: für dieses *Problem*) als gänzlich irrelevant *per definitionem* eliminiert. Im Fall des genannten Jugendlichen also, »der die Erlkönig-Vertonung von Schubert nach Art eines Schlagers hört«, betont die Musikalische Volkskunde durch die Metaphern des Herrenmäßigen und des »Autoritären gegenüber dem Lied« die Freiheit der Sinnwahl, die das Subjekt *für sich* tatsächlich in Anspruch nimmt. Das Denken vom Werksinn her (das wir ganz ähnlich bei Karl Philipp Moritz finden, vgl. oben S. 90 f.) dagegen scheint diesen Spielraum nicht zu belassen und könnte so den Anschein erwecken, es wolle der Sachwalter bestimmter Werte sein und dem Kunstanspruch des Werks durch seine Begriffe (unangemessen – angemessen) normativ zu dem ihm *angemessenen* »Recht« verhelfen. Zwar benennt es im gegebenen Fall (Jugendlicher mit Herreneinstellung – Schubert-Lied) ganz werturteilsfrei nur eine objektiv gegebene Sinndivergenz zwischen Subjekt und Objekt. Schwer aber ist es, wenn nicht ganz ausgeschlossen, im Begriff des »Unangemesse-

133 Über die sinnerfassende Klassifizierung (angemessen — unangemessen) hinaus ist in diesem Zusammenhang praktisch wichtig, daß Dankmar Venus die Hörweisen auch »nach dem Grad der Schwierigkeit« (a. a. O., S. 110) unterscheidet, d. h. nach Art und Menge des darin verankerten Wissens. Gehen die genannten subjektiven Ziel- und Zwecksetzungen in der *Wert*komponente des Einstellungsmodells auf, so wird mit diesem Punkt auf die begriffslogisch damit eng verbundene *Wissens*komponente hingewiesen: »Es gibt leichtere und kompliziertere Arten des Musikhörens. Einige braucht man [scheinbar] gar nicht lernen [die Herreneinstellung] oder erwirbt sie nebenbei im Umgang mit Freunden, andere verlangen [ästhetisch-rationale] Vorkenntnisse und kontinuierliche Übung« (ebd.), im Prinzip: die Aneignung bestimmter Ästhetiken oder Musiklehren.

134 A. a. O., S. 109.

nen« *nicht* auch jenen normativen (vom ganz anderen Problem der *Werk*einstellung herüberklingenden) Unterton des Nicht-sein-Sollenden mitzudenken, der im alltäglichen Sprachgebrauch unüberhörbar mitschwingt.

Zweifellos aber sieht Dankmar Venus diese Gefahr und fordert daher *expressiv verbis*, ganz im Sinne werturteilsfreier Analyse, »daß die Zuordnung einer Höreinstellung [Werkeinstellung oder Herreneinstellung] zu einem musikalischen Werk keinesfalls [normativ] als konstant angesehen werden darf«[135]. Durch dieses Postulat wird die fundamentale, für manche indes, wie es scheint, unendlich schwere Entscheidung getroffen, die Ziel- und Zwecksetzungen des Subjekts (unabhängig vom gegebenen ästhetisch-rationalen Sinn des Werks) als empirische Größe zu behandeln: »In bestimmten Situationen und für besondere Zwecke ist es durchaus denkbar, daß man einen Schlager [oder ein ähnliches Lied] mit der Intensität hört, die dem musikalischen Kunstwerk gegenüber angemessen erscheint[136], und andererseits eine Mozart-Symphonie als ›Background-Music‹ benutzt«[137], wie dies – als typisches Handeln bei Herreneinstellung – motivational ganz folgerichtig auch häufig geschieht. Wissenschaft soll – das haben wir zuerst von Heinrich Besseler gelernt – die beiden Handlungsweisen ursächlich erklären und nicht darüber zu Gericht sitzen. »Es muß daher jeder – besonders einer moralisch verbrämten – Wertung der Hörweisen mit aller Entschiedenheit widersprochen werden«[138].

Die wenigen Andeutungen müssen hier, in diesem Zusammenhang, genügen, um die praktisch wichtige Tatsache deutlich zu machen, daß das Denken der Musikpädagogik in seinen sinnerfassenden Begriffen von der handlungstheoretischen Tradition der Musikalischen Volkskunde zumindest nicht allzu weit entfernt ist und in bestimmten Punkten offensichtlich mit ihr konvergiert.[139]

Wie die Begriffe von Dankmar Venus bleiben die meisten musikpädagogischen Erörterungen, soweit sie sich auf theoretischem Gebiet bewegen, noch ganz im Rahmen des S-O-theoretischen Denkens. In ihrem pragmatischen Handeln jedoch hat Musikpädagogik sich nie auf das wenige beschränkt, das erfahrungswissenschaftlich als gesichert gelten kann. Praktisch ist das Lied in der Schule stets in doppelter Weise genutzt worden. Immer schon haben Pädagogen neben dem traditionellen Gesichtspunkt seiner ästhetisch-rationalen Eignung auch den ganz anderen

135 Ebd.

136 Vgl. die Beispiele oben S. 144 f. und S. 146 f.

137 A. a. O., S. 109 f.

138 Denkmar Venus, Unterweisung im Musikhören, Wuppertal 1969, S. 34; vgl. hierzu auch Walter Heimann, Einstellung und Einstellungsänderung – Zur Frage der Werturteilsfreiheit in der Musikpädagogik – in: Klaus-Ernst Behne (Hg.), Forschung in der Musikerziehung. Mainz 1979, S. 50–69.

139 Übrigens wird das Problem von Tibor Kneif schon 1967 im S-O-theoretischen Zusammenhang gesehen (wenn auch nur passim):
»Am beiläufigen Beispiel des Volksliedes zeigt sich wieder, daß Trivialmusik nicht einfach ›schlechte Musik‹ ist, deren ästhetische Unzulänglichkeit eine rein aufs Objekt gerichtete Analyse bündig aufzudecken vermöchte: Der Begriff des Trivialen bezeichnet vielmehr auch hier ein spezifisches Verhältnis von ästhetischem Gegenstand [O] und wertendem Subjekt [S]« (Das triviale Bewußtsein in der Musik, in: C. Dahlhaus (Hg.), Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts, Regensburg 1967, S. 51).
Neuerdings geht auch Christoph Richter vom S-O-theoretischen Denken aus und klassifiziert »die verschiedenen Verhaltensweisen gegenüber Musik« (Notwendigkeit und Möglichkeit der Entfaltung von Emotionalität im Musikunterricht, in: Musik und Bildung 10, 1978, S. 25), indem er begrifflich drei reine Typen des Verhaltens unterscheidet. Praktisch wichtig ist darüber hinaus der Hinweis, daß die Realität des musikalischen Handelns sich den theoretisch gebildeten hypothetischen Konstrukten grundsätzlich nur in einem jeweils verschiedenen, empirisch (im Einzelfall oder durchschnittlich) zu ermittelnden Maße annähert: »Der Extremfall des ausschließlich emotionalen Musikverhaltens [nach unserer Terminologie ungefähr: des elementar-rationalen Handelns] tritt häufig auf. Der Anteil der linearlogischen Wahrnehmung hingegen scheint im Normalfall (beim Konzerthörer, bei Laienmusikanten) gering zu sein und kommt zumeist nur punktuell, augenblicksweise zur Geltung« (a. a. O., S. 26).

Gesichtspunkt seiner elementar-rationalen Sinnbezüge beachtet, den Aspekt also »seiner *subjektiven Bedeutsamkeit* für das Kind und den Jugendlichen« (Heinz Antholz[140]) und damit pragmatisch zu arbeiten verstanden. Teilweise — vor allem im Rahmen aktueller Alltagsbeobachtung — werden die heterogenen, dem musikalischen Handeln elementar-rational zugeordneten *Zwecke* auch konkret benannt, wodurch der enge S-O-theoretische Rahmen im Prinzip bereits in Richtung auf das interaktionale Denken überschritten wird, bei Walter Gieseler zum Beispiel im Sinne des symbolischen Interaktionismus mit Hilfe des *Zeichen*begriffs: »Musik ist für viele... durchaus *zweck*bestimmt [theoretisch: im Rahmen des Koorientierungsgeschehens]: also zum Tanzen, als Zeichen von Zusammengehörigkeit, als Zeichen auch für Protest und Underground, für emanzipatorische Revolution usw. Vornehmlich der Beat ist mehr als Musik, ist Lebens*haltung* [Einstellung], ist eine Musik, an der *andere Gruppen nicht* zu partizipieren haben«[141]. Diese und ähnliche Beobachtungen, die einige der für Musikpädagogen praktisch wichtigsten Gegebenheiten erfassen, beziehen sich ganz deutlich auf einen Teil der oben begrifflich-theoretisch angedeuteten Probleme und damit auf das Arbeitsfeld der Musikalischen Volkskunde in ihrer handlungstheoretischen Tradition.

1. Elementar-rationale Sinnsuche in endogener Struktur bei jüngeren Kindern

Daß es vor allem Musikpädagogen und nicht die in der Regel als Historiker sich verstehenden Musikwissenschaftler sind, die sich in zunehmendem Maße den außerhalb ästhetischer Rationalität liegenden Sinnorientierungen zuwenden, das elementar-rationale Handeln als Problem erkennen, formulieren und beobachten, folgt aus ihrer aktuellen, zumeist auch dieses Feld musikalischen Handelns umgreifenden schulischen Erfahrung. Wie sie im 19. Jahrhundert bei der zeittypischen Art wissenschaftlicher Bewältigung dieses Problemzusammenhangs als Kenner und Sammler der Lieder in regionalen Räumen eine hervorragende Rolle gespielt haben, so scheint sich diese Tradition bei allem Wandel sowohl der musikalischen Erscheinungsformen des elementar-rationalen Handelns als auch der Methoden des wissenschaftlichen Fragens heute in einem gewissen Maße fortzusetzen[142].

a) Elementar-rationale Motive und schulische Struktur (aus Beobachtungen von Wilhelm Keller, Sigrid Abel-Struth und Lore Auerbach)

Wilhelm Keller hebt von den Motivationsvariablen des Koorientierungsgeschehens vor allem die den Liedern von den Beteiligten elementar-rational zugeordneten Bedeutungen (*e*[O]) hervor und erinnert an die alte, heute aber, wie es scheint, allmählich verlorengehende pädagogische Erfahrung, daß sich für jüngere Kinder diese subjektiven Bedeutungen (sowohl unvermittelt durch spontane alltägliche Ereignisse als auch vermittelt durch »inszeniertes« spielerisches Tun)

140 Zur musikalischen Problematik des Volksliedes in der Volksschule, Pädagogische Rundschau 20, 1966, S. 739.

141 Grundriß der Musikdidaktik, Ratingen 1973, S. 58, Hervorh. v. mir.

142 Die Gründe dafür sind teils entwicklungspsychologischer, teils pädagogischer Art. Zum einen ist elementar-rationales Verhalten bei Kindern naturgemäß noch ohne Alternative. Zum anderen tritt diese Art des musikalischen Handelns bei den heranwachsenden Schülergenerationen heute mit einem neuen Selbstbewußtsein auf und ist – anders als früher – oft genug gepaart mit erheblichen Mitteln jeder Art, technischen, elektronischen, ökonomischen (neuerdings ausgehend auch von den Städten und Gemeinden), institutionellen und organisatorischen. In ganz anderer Weise als früher ist elementar-rationales musikalisches Handeln heute die Musik der Gegenwart, zeitgenössische Musik, und damit folgerichtig das Feld musikpädagogischer Überlegungen. So wurden die Musikpädagogen auch stärker als jeder andere Personenkreis zu Ansätzen herausgefordert, diese Art Musik wissenschaftlich (denkend und beobachtend) zu durchdringen.

in *Aktionen* und *Interaktionen* herausbilden können infolge von aktuellen Erfahrungen, Erinnerungen und situativen Erlebnissen im Rahmen sozialer Beziehungen: »Wie schon erwähnt, gibt es aktuelle Anlässe, die
[1.] den Kindern etwas *bedeuten* und [dadurch]
[2.] sie zu musikalischer *Aktivität anregen:*
die noch lebendigen Feste, wie Weihnachten, Karneval oder Geburtstag, ferner Naturereignisse wie Gewitter, starker Regen, erster Schneefall und andere. Ist es ein Rückfall in die Ideologie der ›Musischen Erziehung‹, wenn man mit ihnen Lieder im Jahres- und Tageskreis, bei Regenwetter ein Regenlied, zu Weihnachten Weihnachtslieder und im Mai Mailieder singt?«[143]
In jedem Fall muß als praktisch wichtige Voraussetzung für elementar-rationales Handeln nicht nur ein bestimmtes Lied, sondern ein für das Kind tatsächlich bedeutsamer Sinnzusammenhang gegeben sein oder geschaffen werden, damit dieser dem Lied zugeordnet werden kann als sein elementar-rationaler Sinn. Wahrscheinlich ist beim Singen jüngerer Kinder der soziale Tausch – wegen des in dieser Phase noch alternativlosen Angewiesenseins darauf – der in der überwiegenden Zahl der Fälle vorherrschende Sinntypus (Austausch bedingt durch Interessenlage). Und wahrscheinlich werden die elementar-rational dem Lied zugeordneten Bedeutungen in ihrem Wert von den beteiligten Kindern ebenso regelmäßig nicht nach ihrem »objektiven« Informationsgehalt beurteilt, sondern nach ihrem subjektiven Wert für den interaktionalen Austausch innerhalb der bestehenden musikalischen Beziehungen. »Kulturelle Inaktualität stört kein Vorschulkind: es singt [unter bestimmten, natürlich nicht im entferntesten immer oder auch nur häufig gegebenen interaktionalen Voraussetzungen] gern ein musikalisch ansprechendes Handwerkerlied, auch wenn es mit den besungenen Berufen keine persönlichen Erfahrungen mehr verbindet. Es spielt [immer: unter der Voraussetzung subjektiv sinnerfüllter Interaktion mit dem oder den anderen] auch gern einen Schuster, wenn man ihm gezeigt hat, was dieser zu tun hatte. Das zeitlich Ferne reizt die Fantasie nicht weniger als das räumlich Ferne (Exotische). Es ist nicht Aufgabe der Musikerziehung, [bei jüngeren Kindern zielstrebig Werkeinstellung zu trainieren nur, um sodann] Lieder als Transportmittel für aktuelle Informationen zu benützen[144]. Dieses Motiv: die Lieder seitens musikalischer Führung als »lehrreiches« Transportmittel für bestimmte Informationen zu benützen (für ästhetische, politische, religiöse, historische, fremdsprachliche Informationen usw.), ist zwar auch für jüngere Kinder nicht gänzlich ausgeschlossen, schafft aber in jedem Fall einen Problemzusammenhang eigener Art, der motivational vom Typus des elementar-rationalen Handelns grundsätzlich unterschieden ist. Dem musikalischen Denken und Fühlen jüngerer Kinder scheint er in dem Maße fremd und unangemessen zu sein, als die dem Handeln elementar-rational zugeordneten Bedeutungen für sie noch ganz das Bestimmende sind.
Für Kinder im Vorschulalter sieht Wilhelm Keller daher in der elementar-rationalen Sinndimension des musikalischen Handelns den bei weitem wichtigeren Aufgabenbereich vor den um jeden Preis »lehrreichen« (jeweils im Sinne bestimmter, meist dogmatischer Ziele) um Aktualität in *diesem* Sinn bemühten Liedern. »Noch weniger als Erwachsene können Vorschulkinder durch Lieder auf die harte Wirklichkeit der Umwelt [und vor allem auf ihren Charakter als Kampf] vorbereitet werden. Das Singen kann [im Sinne elementar-rationaler Sinnbezogenheit] aber selbst ein Stück Wirklichkeit erfreulicher Art *bedeuten*«[145]. In günstigen Augenblik-

143 Musikalische Früherziehung zwischen Utopie und Wirklichkeit, in: Musik und Bildung 10, 1978, S. 309.
144 A. a. O., S. 308.
145 Ebd., Hervorh. v. mir.

ken kann ein Singen dieser Art in der Tat ein Stück Aktualität, ein sinnerfüllter, »lohnender« Handlungszusammenhang und dann für die Beteiligten ein Stück erfreulicher Wirklichkeit sein: durch Geben und Nehmen im Feld interaktionalen Austauschs, durch Sinnorientierung an einer für sie geltenden Ordnung oder, wie dies in der Wirklichkeit die Regel ist, durch beides in einem jeweils bestimmten Maße[146].

Für die noch lebendigen Feste, die Wilhelm Keller nennt, gibt es zumeist bestimmte Lieder und Musikstücke, die mehr oder weniger fest daran gebunden sind. Typisch für Karneval, Schützenfeste, St. Martin, Kirmes und andere mit Umzügen gefeierte Feste ist besonders Fanfaren- und Marschmusik. Wenn Kinder die subjektiven Bedeutungen, die sie der Musik elementar-rational zuordnen, aus ihrer unmittelbaren Umgebung und im Rahmen der genannten Motive übernehmen, so wird sich dieser Zusammenhang in irgendeiner Weise in ihren Präferenzen niederschlagen. Sigrid Abel-Struth und Ulrich Groeben, die der Frage nachgegangen sind, »ob und mit welchen graduellen Unterschieden 5- bis 7jährige Kinder Zuneigung oder Abneigung gegenüber Musik zeigen und ob bzw. wie diese affektiven Einstufungen gegenüber unterschiedlichen Musikabschnitten variieren«[147], fanden bei einer Stichprobe von 134 Schulanfängern heraus, daß dies in der Tat zutrifft. »Die größte affektive Zuwendung finden dabei die Merkmale ›Signal‹ [Hörbeispiele: zwei Reiterfanfaren] und ›Marsch‹ [Hörbeispiel: »Stars und Stripes« und der Radetzky-Marsch (jeweils in kurzen Ausschnitten)], die mit durchschnittlichen Punktwerten von 4.30 bzw. 4.31 nahe an das Maximum (= 5 Punkte) heranreichen«[148]. Erinnerungen an die brauchtümlichen mit Fanfarenzügen und Marschmusik verbundenen, für Kinder in der Regel äußerst bedeutsamen sozialen Ereignisse werden als motivationale Ursache für die gefundenen Daten angenommen werden müssen.

In der Schule dagegen sind die strukturellen und motivationalen Voraussetzungen für elementar-rationales Handeln sehr viel schwerer zu schaffen. Fehlt die musikalische Beziehung (die gegenseitige Eingestelltheit der Beteiligten hinsichtlich bestimmter Motive) als die wichtigste Bedingung für die elementare Rationalität musikalischer Interaktionen, so wird außer ästhetisch-rationalem Handeln so gut wie nichts möglich sein. Das im pragmatischen Handeln vieler Lehrer im Grunde sehr alte Erfahrungswissen über die Bedingungen musikalischer Beziehungen bei jüngeren Kindern scheint im Zuge neuerer Entwicklungen auch schon im Vorschulbereich verlorenzugehen, was unter anderem in der Einrichtung sogenannter »Musikkurse« seinen reinen Ausdruck findet. Lore Auerbach hat die Folgen solcher Maßnahmen beobachtet und auf die motivationalen Zusammenhänge des musikalischen Handelns durch einfaches Herausarbeiten bestimmter struktureller Bedingungen aufmerksam gemacht. Darin nämlich unterscheidet sich — schon rein äußerlich — die neuere Form der *Kursgruppe* [1.] von der älteren Organisation der *Kindergartengruppe* [2.].

146 Ganz im Sinne des handlungstheoretischen Denkens der Musikalischen Volkskunde gibt Wilhelm Keller dem elementar-rationalen musikalischen Handeln in *Aktion* und *Interaktion* im Hinblick auf das pädagogisch für ihn Bedeutsame den Vorrang vor dem heute weithin modischen äußerst frühen Training ästhetischer Rationalität: »Haben sie [die Kinder] im Vorschulalter Musik als eigene, persönlich erfahr- und machbare Qualität der Lebensfreude in *Aktion* und *Interaktion* intensiv erlebt, werden sie später schwerer zu manipulieren sein als Kinder, die mit musikalischem Frühunterricht, Pflichtliedern und Gesprächen über Musik gelangweilt und geplagt wurden« (a. a. O., S. 311, Hervorh. v. mir).
Ebenso sieht Günther Noll die »empirisch nachweisbaren sozial-integrativen Möglichkeiten der Musikerziehung im Elementarbereich, die über die fachlichen Anliegen hinaus [die im allgemeinen ja oft genug in einem Training ästhetischer Rationalität sich erschöpfen] zahlreiche Komponenten der Persönlichkeitsentfaltung des Vorschulkindes erfaßt« (Musikerziehung im Elementarbereich, in: Musik und Bildung 9, 1977, S. 148).

147 Merkmale des musikalischen Hörverhaltens 5–7jähriger Kinder, in: Musik und Bildung 10, 1978, S. 302.

148 Ebd.

[1.] »Die Kinder einer solchen Kursgruppe werden sich meist untereinander *fremd* sein, also keine Gruppe bilden, in der es zu echten *sozialen Bezügen* kommen kann. Das gilt sogar für solche Kurse, die *innerhalb* von Kindergärten durchgeführt werden mit Kinder, die aus verschiedenen Gruppen für diese ›Förderstunde‹ zusammengezogen werden.
Selbst der *Raum*, in dem der Kurs stattfindet, ist zwar wahrscheinlich bei jedem Kurstermin der gleiche, aber letztlich doch ein Raum, in dem sich das junge Kind *fremd* fühlt, weil es ihn *zu selten* betritt[149].
Bei derartigen Kursen handelt es sich also um eine *ausschließlich sachbezogene Arbeit* [im Rahmen irgendeiner ästhetischen Rationalität] ohne eine Anbindung an das *soziale Umfeld* des Kindes. Das Kind im Vorschulalter ist aber *gerade auf den Bezug zu seinem sozialen Umfeld angewiesen*«[150].

[2.] Vorschulische Erziehung im Kindergarten dagegen geht – zumindest strukturell – auf diese soziale Angewiesenheit des Kindes ein: »Die Kinder sind in der Regel mindestens 4 Stunden täglich, 5mal in der Woche anwesend. Die Gruppenleiterin kennt die Kinder gut und kann die musikalischen Aktivitäten in die [*sozialen*] *Gesamtbezüge* der Gruppe einplanen, sie kann *spontane Anlässe* aufgreifen.
Die Gruppen*leiterin*, die Gruppe *untereinander* und der Gruppen*raum* sind den teilnehmenden Kindern *bekannt*. Musikalische Erziehung muß hier *keine Besonderheit* im Wochenablauf darstellen, sondern sie kann *Bestandteil des täglichen Lebens* sein...
Die Grundsituation für eine erfolgreiche Musikerziehung [im Sinne elementar-rationalen Handelns] ist hier am günstigsten«[151].
Vor dem Hintergrund der handlungstheoretischen Denktradition der Musikalischen Volkskunde zeigen die Erfahrungen von Wilhelm Keller, Sigrid Abel-Struth und Lore Auerbach, daß eine elementar-rationale Sinnorientierung im musikalischen Handeln von Kindern ausgeschlossen sein wird, wenn nicht als erste und wichtigste Bedingung ihrer Möglichkeit sozial sinnvolle Interaktionen und Beziehungen gegeben sind, aus welchen ein Singen dieser Art (als Sinnsuche im Rahmen des Koorientierungsgeschehens) hervorgehen kann. Bei jüngeren Kindern wird eine Erfüllung dieser Bedingung für einen erfahrenen Pädagogen in praktischer Hinsicht kaum ein größeres Problem sein, bei Halbwüchsigen jedoch eine zweifellos sehr viel komplexere und schwierigere Aufgabe. Dennoch ist – vom rein praktischen Aspekt der Sache abgesehen – von theoretischer Seite her anzunehmen, daß schulische Strukturen elementar-rational sinnvolle, für alle Beteiligten in verschiedener Weise »lohnende« musikalische Interaktionen auch bei älteren Kindern nicht grundsätzlich ausschließen.

b) Pädagogische Synthese elementar-rationalen Handelns
(aus Beobachtungen von Ernst Klusen)

Was die Erfahrungen von Wilhelm Keller, Sigrid Abel-Struth und Lore Auerbach über die genannten Aspekte hinaus vermitteln, ist die pragmatische Einsicht in die Schlüsselrolle der subjektiven (hier: elementar-rational zugeordneten) Bedeutungen. Auch dies ist für den Praktiker nicht neu (wie alles, was Sozialwissenschaften als analytische Theorie wissen und

149 Vgl. hierzu den Begriff der Territorialität bei Ina-Maria Greverus, Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen, Frankfurt a. M. 1972.
150 Musikerziehung im Vorschulalter, in: Musik und Bildung 10, 1978, S. 312 f., Hervorh. v. mir.
151 A. a. O., S. 313, Hervorh. v. mir.

jemals wissen werden, als Praxis immer schon »gewußt« wird). Werden durch die interaktionalen Vorgänge im Gruppen-, Kurs- oder Klassenverband negative Gefühle – und folglich: negative Einstellungen – zum Singen bestimmter Lieder hochgetrieben, so werden diese Lieder, sooft man sie im Unterricht auch wiederholen mag, ungenutzt bleiben, auch und vor allem in anderweitigen, sonst zum Singen geeigneten Situationen, wenn »Stimmung« oder »Gestimmtheit« (Besseler), wenn Motivation sich einstellt. Statt dessen wird den Beteiligten – aus theoretischer Sicht ganz folgerichtig – in solchen Situationen subjektiv Besseres einfallen, etwa ein aktueller Schlagerrefrain, der – im *Herren*verhältnis – natürlich auch seinen *Dienst* erfüllt[152]. Wie in der Musik sind auch in den interaktionalen Handlungszusammenhängen des Alltags viele Träger subjektiver Bedeutungen an sich *un-bedeutend*, oft bis zur Grenzenlosigkeit banal (ein Gruß, ein Staatsakt, ein Verkehrszeichen, ja sogar das äußerliche Handeln einer jeden erotischen und Liebesbeziehung, Geburt und Tod)[153]. Ihre subjektiven Bedeutungen sind davon zweifellos ganz unabhängig ebenso wie ihre objektiven Folgen. Nicht auf irgendwelche bestimmten Lieder oder Qualitätsmaßstäbe, so ist daraus zu schließen, kommt es in der Schule an – im Hinblick auf das hier herausgehobene Problem elementar-rationalen Handelns –, sondern auf die prinzipielle Überwindung der musikalischen Sprachlosigkeit auf diesem Gebiet.

Ernst Klusen hat, aus den Beobachtungen und Erfahrungen der Hinsbeck-Untersuchungen folgernd, die Möglichkeiten schulischer Liedpflege theoretisch und praktisch in einen ähnlichen (wenn auch nicht den völlig gleichen) gedanklichen Zusammenhang gestellt. Aus der Korrelation zwischen bestimmten Stilgruppen und der Singaktivität verschiedener Generationen geht als eines der Ergebnisse hervor: »Schulische Liedpflege ist in ihrer Bedeutung davon abhängig, inwieweit das von ihr vermittelte Liedgut auch der älteren Generation bekannt war (Stilgruppe I) oder von ihr akzeptiert wird (einige Lieder der Stilgruppe III). Besonders Lieder, die an umgangsmäßigen Gebrauch gebunden sind, erweisen sich als sehr bekannt: Lieder zu St. Martin, Nikolaus, Weihnachten und zu verschiedener Geselligkeit«[154]. Beide Motive elementar-rationalen musikalischen Handelns werden darin sichtbar: die Sinnorientierung sowohl an gewissen für die Gemeinde geltenden Bedeutungskomplexen als auch an den für sie bestehenden sozialen Beziehungen[155]. »Von der Familie, der Nachbarschaft und verschiedenen informellen Freundeskreisen gehen Impulse zum gemeinsamen Singen aus. Daneben treten die Musikvereine«[156].

152 »Wenn die Bundesdeutschen in *Stimmung* kommen, singen sie am liebsten ›So ein Tag, so wunderschön wie heute‹. Dies ergab eine 1971 veröffentlichte Umfrage des Instituts für Demoskopie in Allensbach. Darin sprachen sich 53 Prozent der Befragten für dieses Lied aus« (Frankfurter Rundschau, 2. Februar 1972, Hervorh. v. mir); zum Begriff »Stimmung vgl. oben S. 121 ff.

»In Stimmung waren also offenbar die Hoesch-Arbeiter im September-Streik 1969, die Terroristen nach der Lorenz-Entführung 1975, ein Teil der Wyhler nach der [für die Kernkraftwerk-*Befürworter*] positiven Abstimmung über den Verkauf des KKW-Geländes im gleichen Jahr. Sie alle sangen: ›So ein Tag, so wunderschön wie heute, so ein Tag, der dürfte nie vergehn.‹ Und auf den Fußballplätzen kann man diese Hymne nach großen Siegen auch oft hören« (Walter Moßmann, Peter Schleuning, Alte und neue politische Lieder, a. a. O., S. 269).

Denn die musikalischen Symbole stehen nicht in logischem Verhältnis zu den ihnen elementar-rational zugeordneten Sinnorientierungen.

153 George C. Homans: »...ein großer Teil sozialer Aktivitäten – Tanzparties und Gesellschaften zum Beispiel [ebenso wie oft auch das Singen] – erfreut uns weniger um der Aktivität selbst willen, welche trivial sein kann [und es überaus häufig tatsächlich auch *ist*], als wegen der damit verbundenen Möglichkeiten zur sozialen Interaktion« (Theorie der sozialen Gruppe, a. a. O., S. 132).

154 Das Volkslied im niederrheinischen Dorf. Studien zum Lebensbereich des Volksliedes der Gemeinde Hinsbeck im Wandel der Generationen, Bad Godesberg 1970, S. 142.

155 Die andernorts das musikalische Handeln sehr weitgehend bestimmende Ordnung der Jahrgänge (vgl. oben S. 204 f.) hatte in Hinsbeck nicht die geringste Geltung.

156 Ebd.

Aus diesen sowie einer Reihe weiterer Beobachtungen und Erfahrungen entwickelt Ernst Klusen ein pädagogisches Modell zur Förderung des Laiensingens, das auf dem Gedanken einer möglichen Synthese aus den Liedern und den subjektiven, ihnen elementar-rational zugeordneten Sinngehalten beruht. Dabei fällt der Schule eine wichtige Aufgabe zu: Sie vermittelt die Kenntnis geeigneter Lieder als Form musikalischen Wissens (Isomorphie der Symbole). Der weitere Verlauf der Synthese dagegen ist schulisch dann nicht mehr direkt beeinflußbar: Aus der aktuellen, aktiv-tätigen Anwendung der Liedkenntnis im Rahmen bestehender sozialer Beziehungen außerhalb der Schule erwächst allmählich ein interaktionaler Sinn durch elementar-rationale Bedeutungszuordnung (Isomorphie der Sinngehalte).

Die Ergebnisse der Hinsbeck-Untersuchung zeigen in der Tat, daß »intensivste Liedvermittlung in der Schule fruchtlos bleiben muß, wenn die Kinder und Schulentlassenen keine Gelegenheit haben, dieses Liedgut auch in anderen Gruppen [mit den hier bestehenden Sinnorientierungen] anzubringen – daß aber auf der anderen Seite das Schul-Liedgut intensiv und extensiv weiterlebt, wenn es zum integrierten Bestandteil eines Gruppenlebens außerhalb der Schule werden kann«[157]. Auch Vereine lassen sich in diesen motivationalen Prozeß mit einbeziehen. »So könnte das Martinsliedgut erweitert werden, indem die Schule neue Martinslieder einführt und der Musikverein die Bläsersätze dazu einübt. Die Erfahrung andernorts [als in Hinsbeck] zeigt, daß nur das Zusammenwirken von Schule und Blaskapellen die Einpflanzung neuer Martinslieder ermöglicht«[158], der Martinszug selbst mit seinen für Kinder äußerst bedeutsamen sozialen und musikalischen Interaktionen immer vorausgesetzt.

Schule und Gemeinde könnten nach dieser Anregung in der angedeuteten Richtung sinnvoll zusammenwirken. Einerseits wäre das schulische Singen (in seinen elementar-rationalen Anteilen) nicht mehr auf sich selbst als seinen letzten Zweck beschränkt und andererseits könnte die Einsicht in das Komplementäre musikalischer und sozialer Interaktion bei elementar-rationalem Handeln auch die Gemeinden zu Formen des Zusammenlebens führen, die das bei weitem überragen, was an musikalischem Folklorismus üblicherweise organisiert wird. Wenn diese Formen des Zusammenlebens auch in jedem einzelnen Fall immer verschieden und sinnhaft teilweise auch wohl einander entgegengesetzt sein werden: »das Ziel einer gemeindlichen Kulturplanung ist überall grundsätzlich das gleiche: Entwicklung einer eigenverantwortlichen sinnvollen sozialen Aktivität«[159].

Hinsichtlich der Möglichkeit, daß schließlich auch Schule selbst zu einer Institution sich wandeln könnte, die nicht nur ästhetisch-rationaler, sondern auch elementar-rationaler Sinnorientierung zu ihrem Rechte verhilft, scheint Ernst Klusen skeptischer zu sein. »Die Schule verfügt über wenig funktionale [ungefähr: elementar-rational motivierte] Singgelegenheiten. Sie stellt Liedgut bereit, das aber nur dann fruchtbar wird, wenn andere Gruppen es aufnehmen. Sie ist von sich aus nicht in der Lage, Lieder durchzusetzen, wenn sie nicht von der Jugendgruppe oder Familie aufgenommen werden«[160]. Prinzipiell aber, so scheint es, ist nicht auszuschließen, daß Schule in Zukunft auch wieder für Formen elementar-rationalen Handelns Schutz und Spielraum gewährt. Viele haben in der Vergangenheit in dieser Richtung gearbeitet, und viele tun dies heute noch, heute wieder, systematisch und in verstärktem Maße[161]. Zweifellos liegt hier noch eine Chance.

157 Ebd.
158 A. a. O., S. 151.
159 A. a. O., S. 155.
160 A. a. O., S. 157.
161 Als ein alltägliches Beispiel kann das gelten, was Helmut Segler in diesem Sinne angedeutet hat; vgl. oben S. 228 f., Anm. 123.

2. Elementar-rationale Sinnsuche in medial-exogener Struktur bei älteren Kindern

a) Handlungstypus »Hitparade«
(aus Beobachtungen von Wilhelm Keller und Günther Noll)

Auch bei medial-exogener Struktur scheint der für die kausale Erklärung elementar-rationalen Handelns vorläufig praktisch wichtigste Faktor die Kategorie der subjektiven Bedeutung (hier: *e*[O]) zu sein. Zu der lange Zeit unter Pädagogen weit verbreiteten Annahme eines einfachen Reiz-Reaktions-Vorgangs – vor allem als Erklärung des oft exzessiven Musikhörens bei Jugendlichen in Pubertät und Adoleszenz – treten heute zunehmend differenziertere Hypothesen, welche die Konstruktion dieser forschungstechnisch freilich schwer greifbaren intervenierenden Variablen (*e*[O]) erfordern.
Beim jüngeren Kind scheint das Interesse an medial strukturierten Koorientierungsvorgängen, wie es beim Heranwachsenden typisch – und oft in einer beherrschenden Weise – das musikalische Handeln bestimmt, nur erst in einem ganz geringen Maße, wenn überhaupt, entwickelt zu sein. Durch Alltagsbeobachtungen wird die Annahme bestätigt, daß jüngere Kinder bei medial übertragener Musik in der Regel noch nicht das sozial Geltende (bzw. Nicht-Geltende) daran begreifen und solche Musik zunächst noch ganz auf sich selbst und ihre *direkten* (nicht-medial strukturierten) musikalischen Beziehungen zuordnen. Die von Günther Noll aufgeworfene Frage, ob das Vorschulkind in seiner Hörerwartung durch mediale Einflüsse präfixiert sei, beantwortet Wilhelm Keller durch den Hinweis auf die sicher allgemein bestätigte Erfahrung, daß die für Halbwüchsige typische Bevorzugung medialer Strukturen bei jüngeren Kindern noch gänzlich fehlt: »Ich kann, da mir noch keine empirischen Daten vorliegen, nur meine eigenen Erfahrungen im Musizieren mit Vorschulkindern und eigenen Kindern und Enkeln in Betracht ziehen; nach diesen muß ich die Frage mit einem klaren ›Nein‹ beantworten. Meine Hypothese lautet daher: der musikalische Einfluß der Massenmedien auf die Hörerwartung von Vorschulkindern ist so minimal, daß er die Musikerziehungsarbeit im Vorschulbereich weder behindert noch zu irgendwelchen Maßnahmen (für oder gegen einen angeblichen Einfluß) verpflichtet, solange diese Hypothese nicht durch gesicherte empirische Daten falsifiziert ist«[162].
Dieser Sachverhalt: daß eine auffällige Regelmäßigkeit besteht im Vergleich des bei jüngeren Kindern und Halbwüchsigen jeweils sehr verschiedenen Mediengebrauchs, führt aus motivationaler Sicht zunächst zu dem angedeuteten Schluß, daß das jüngere Kind (bedingt durch Interessenlage) auf den Kreis seiner direkten musikalischen Beziehungen angewiesen ist, und im weiteren zu der Annahme, daß der genannte Sachverhalt wahrscheinlich eine Barriere darstellt, die dem Einfluß der Medien strukturell und motivational kaum überwindlich entgegensteht. Wenn das für mediale Koorientierungsvorgänge nötige Abstraktionsvermögen entwicklungsbedingt erst allmählich wächst, so wird für das jüngere Kind direkte (endogene und exogene) Interaktion, wie zum Beispiel: durch Singen, strukturell für immer unersetzlich sein.
Alltagsbeobachtungen, wie die von Wilhelm Keller, sind auch für diese Annahmen vorerst noch die wichtigsten und wertvollsten Anhaltspunkte: »Ich konnte wohl feststellen,... daß gelegentlich Fragmente eines von älteren Geschwistern oft mitgehörten Schlagers nachgesungen werden [wohl besonders, wenn eine positive soziale Beziehung zu diesen Geschwistern gegeben war]. Die musikalische Disposition der Kinder und ihre *Motivation* zum Singen *in der Gruppe*

162 Musikalische Früherziehung zwischen Utopie und Wirklichkeit, a. a. O., S. 309.

unterschied sich aber nicht im geringsten von der [Motivation] weniger oder gar nicht massenmedial beeinflußter Kinder, die die Majorität bildeten [die Motivation zum Singen *in der Gruppe* war demnach in beiden Fällen jeweils gleich]! Die von unseren Kulturpessimisten immer wieder behauptete musikalische Überfütterung und Reizüberflutung unserer Vorschulkinder, die den Musikerzieher dazu verpflichte, Verdauungshilfe bei der Bewältigung dieses Riesenangebots zu leisten, blieb bei den mir bekannten Vorschulkindern offensichtlich wirkungslos«[163].

Die Fähigkeit, musikalischen Objekten bestimmte Bedeutungen zuzuordnen, die aus medial-exogenen Koorientierungsvorgängen (Interaktionen) hervorgehen, nimmt mit wachsendem Alter jedoch sehr rasch zu. Einen auffälligen, empirisch oft ermittelten Höhepunkt erreicht der Medienkonsum bekanntlich in einer Entwicklungsphase des Jugendlichen, in der er aus der Ordnung seiner kindlichen Beziehungen allmählich heraustritt und, dem Problematischen der Suche nach einer neuen Sinnorientierung voll ausgesetzt, sozial besonders unsicher wird[164]. Unter solchen Bedingungen gewinnt das Bedürfnis nach Koorientierung mit Gleichaltrigen durch und über musikalische Ordnungen oft eine bestimmende, das kulturelle Handeln weithin beherrschende Bedeutung, die bei ungünstigen psychischen und sozialen Gegebenheiten auch eine gewisse Ausschließlichkeit annehmen kann[165]. Die Gruppe (Peer-Gruppe, Familie, Fan-Club, Musikschule usw.) stellt durch ihre Bedeutungszuordnungen bestimmte Ordnungstatsachen in das Bild ihrer Welt hinein und schafft dadurch im Ansatz eine für sie geltende Ordnung, die von den Beteiligten durchaus eine gewisse (konventionell garantierte) Verbindlichkeit beansprucht durch ihre sozialen Konsequenzen. Die Information, ob das eigene Urteil von dem oder den anderen geteilt wird oder nicht, ob und in welchem Maße es soziale *Geltung* besitzt, wird dann für die Koorientierung des einzelnen mit seiner sozialen Umwelt zum ersten und wichtigsten motivationalen Anreiz.

163 Ebd. Hervorh. v. mir.
Nicht nur beim jungen Kind steht die Struktur medialer Übermittlung, die äußerlich den Charakter der Einweg-Kommunikation, einer objektiv einseitigen musikalischen Beziehung, oft nicht ganz abstreifen kann, *nicht* in einer einfachen Substitutionskonkurrenz mit den Formen direkter (endogener und exogener) musikalischer Interaktion. Auch allgemein wird dieses Faktum beobachtet und damit auf bestimmte Grenzen des medialen Einflusses hingewiesen. Soziale Interaktion in medialen Strukturen ist vielleicht grundsätzlich nur sehr schwer, nur in bestimmten Grenzen und nur bei Anwendung bestimmter Methoden möglich. Daß den Medien dies bis zu einem gewissen Grade gelingt, daß also auch mediales Geschehen soziale Prozesse einzuleiten und zu organisieren vermag, weniger zwar für das jüngere Kind als vielmehr für Jugendliche von einem bestimmten Alter an, ist unzweifelhaft. Unübersehbar aber ist auch, daß es ihnen nur in einer sehr unvollkommenen Weise gelingt, so sehr die vollkommene Usurpation der musikalisch-interaktionalen Prozesse in ihrem hegemonialen Macht- und Wirtschaftsinteresse liegen mag. Tatsächlich können sie endogene musikalische Interaktion — und vor allem die Anteile daran, die als Austausch gedacht und erklärt werden – nicht völlig ersetzen, »sie vermögen sich zwar hin und wieder an die Stelle des Liedgesanges zu setzen«, so faßt Ernst Klusen Beobachtungen aus der zweiten Hinsbeck-Untersuchung zusammen, »doch kann keine Rede davon sein, daß sie imstande sind, den freien Liedgesang zu verdrängen. Hier stimmen die Hinsbecker Beobachtungen mit den Feststellungen von [Hermann] Fischer überein« (Das Volkslied im niederrheinischen Dorf, a. a. O., S. 149).

164 Diesen Sachverhalt hat u. a. Dörte Wiechell in ihrer Untersuchung von 1977 gezeigt: «Die Gegenüberstellung von elfmal vier bis acht Jahrgängen beweist eindeutig, daß das so wie hier definierte Bedürfnis [Fan-Verhalten, Sammeltrieb, Lektüre von Popzeitschriften, Interesse an Starstories, Hitparaden und Fernsehsendungen über Popmusik] *altersabhängig* ist. Es nimmt nach einem Maximum bei den Dreizehn- bis Vierzehnjährigen mit steigendem Alter ab, und zwar in allen sozialen Milieus, die hier untersucht werden konnten« (a. a. O., S. 176, Hervorh. v. mir).

165 In typischer Weise kann sich dieser Sachverhalt in Äußerungen der Jugendlichen selbst zeigen: »Musik ist für mich, für die Jugend, zu einer Erziehungsinstanz geworden, zu einer Einrichtung, die mit den Einflüssen von Schule und Elternhaus durchaus konkurrieren kann. Die Musik hat sich, insbesondere über die Jugendmedien, die fast ausnahmslos von ihr [der Musik] leben, unter den meisten Jugendlichen fest als ›Richtlinie‹ etabliert. Sie [die Richtlinie bzw. die Musik] begleitet unseren Alltag wie keine andere Erscheinung, vom Zähneputzen bis zum Schlafengehen und darüber hinaus« (Wolfgang Spindler, »Rock me!« Diskotheken, Buden, Läden, in: Kursbuch 54, Jugend, Berlin 1978, S. 4).

Die Rundfunkanstalten bieten mit ihren Sendungen nach dem Typus »Hitparade« eine bei vielen Jugendlichen äußerst beliebte Möglichkeit einer sehr universalistischen Art der Koorientierung an. Sie vermag, als motivationaler Typus gedacht, die gesuchte Information bis zu einem gewissen Grad in der Tat zu liefern und antwortet damit auf musikalischem Gebiet dem Bedürfnis des einzelnen nach Sinnorientierung an einer für ihn *und* die anderen geltenden Ordnung. Sie entspricht auf ihre Art dem Wunsch des Jugendlichen, durch gegenseitige Abstimmung mit den anderen, in diesem Fall mit einer sehr großen Zahl gleich oder ähnlich Handelnder, eine ungefähre Vorstellung zu gewinnen über die soziale Geltung seiner musikalischen Werturteile. Ihre Beliebtheit verdankt die Hitparade zweifellos dem elementar Sozialen daran: aus dem Rangplatz seiner Urteile entnimmt der Beteiligte eine Information über seine musikalische Beziehung zu einem sehr großen Kreis ebenfalls Beteiligter, ein Prozeß, der, wenn auch reduziert auf die dürre Struktur medial vermittelter Prozesse, im Prinzip als Grundmuster sozialen Handelns angesehen werden kann: »Wir verankern uns als soziale Wesen durch gegenseitige Abstimmung unserer Urteile in der Welt«[166].

Die Übereinstimmung der Vielen in der Beurteilung eines sozialen Objekts besitzt als sozial Geltendes oft eine gewaltige Macht und Anziehungskraft. Wahrscheinlich aber wird, trotz jenes unbestimmt inhärenten motivationalen Machtfaktors, der bei Koorientierung (bei »gegenseitiger Abstimmung unserer Urteile«) mit einer großen Zahl Beteiligter – oft als gefährliche Suggestion – immer mit im Spiel ist, auch beim Sinntypus Hitparade die Abstraktheit der statistischen Gruppe, die Grenzenlosigkeit ihrer diffusen Anonymität (die Moderatoren zumeist geflissentlich zu reduzieren suchen), doch bisweilen als Mangel empfunden. Denn immer wieder suchen die Jugendlichen *auch* das nur partikularistisch Geltende, das Begrenzte der überschaubaren musikalischen Beziehung und deren nicht-mediale Struktur. Aus Beobachtungen Günther Nolls läßt sich der typische Fall einer Schüleräußerung (9. Schuljahr) belegen, worin möglicherweise beide Motive zusammenwirken: sowohl der Wunsch nach direkter Interaktion mit ihrer Überschaubarkeit als auch die Hoffnung auf die nur medial erreichbare Partizipation an der Macht, die die Interaktion mit den Vielen suggeriert: »Man müßte eine Schulhitparade aufstellen. Irgendwo müßte man einen Kasten hinstellen, und jeder Schüler könnte dort jeweils drei Stimmen für die Platten seiner Wahl auf einen Zettel einwerfen. Jeden Monat müßte man die Stimmen auszählen und davon die 20 ersten Plätze irgendwo aushängen. Die drei meistgewählten Platten müßte man dann im Musikunterricht spielen«[167].

Was der Schüler sucht, ist eine Koorientierung über musikalische Objekte im Rahmen der Schule. Er sucht in einer subjektiv verläßlichen Weise die Komplexität des für ihn unübersehbaren und sinnhaft unbestimmbaren musikalischen Angebots zu reduzieren und (unter Umgehung der heterokephalen Führung im Klassenverband) durch gegenseitige Abstimmung mit den anderen in ihrer sozialen *Bedeutung für ihn* zu bestimmen. Tatsächlich kennt er sehr genau die strukturellen Bedingungen, um diesen Prozeß in Gang zu setzen: die *likes* und *dislikes* (»jeweils drei Stimmen«), deren *Rangordnung* sich aus ihrer quantitativen Bestimmtheit ergibt (»auszählen«), die Öffentlichkeit der ersten Zwanzig, als äußerster Grenze des sozial *Geltenden* (»irgendwo aushängen«), wodurch der einzelne die Position seiner musikalischen Einstellung erfährt; dann aber vor allem den Vorgang der *Koorientierung* im engeren Sinne (die drei ersten Titel »müßte man dann im Musikunterricht spielen«), entweder mit dem Ziel der Anpassung

166 Peter Robert Hofstätter, Gruppendynamik, Hamburg 1957, S. 57.
167 Lernmotivation im Musikunterricht als Forschungsproblem, a. a. O., S. 145.

des eigenen Urteils (Einstellung) an das der Vielen, des emotionalen Zusammenrückens durch die Konvergenz in der Beurteilung eines sozialen Objekts, auch wohl des Machtgefühls im Bewußtsein der Partizipation an dem Urteil der Majorität, oder aber mit dem Versuch, das Gegenteil von all dem zu erreichen, was ebenfalls Ziel der Koorientierung sein kann und eine andere Art von Befriedigung gewährt. In jedem Fall antwortet das Konvergenzprinzip als die elementarste Form einer Bestimmungsleistung durch die Gruppe (hier: Schule, Klasse, Clique usw.) auf die immerwährende Suche des einzelnen nach einer für ihn befriedigenden Ordnung seiner kulturellen und sozialen Umwelt. Es kann im Verhalten des Jugendlichen besonders dann ein beherrschendes Motiv werden, wenn die als Kind gefundene (musikalische und soziale) Ordnung in ihrer Geltung zweifelhaft geworden ist. Dann verläuft die weitere Entwicklung in Richtung auf eine neue Ordnung, die für ihn den subjektiv entscheidenden Vorteil hat oder haben *soll*, daß sie von anderen (Freunden, Bezugsgruppen usw.) oder einfach: von vielen geteilt wird und darum in dem Maße ihrer Geltung ihm als verläßlich gilt. Motivational entspricht dieses Handeln, trotz seiner medial-exogenen Struktur, sehr weitgehend dem musikalischen Handeln der Jugendlichen in geschlossenen dörflichen Gruppen historischer Prägung[168].

Wahrscheinlich gewinnen medial strukturierte Prozesse ihre außergewöhnliche Bedeutung für die Jugendlichen, wie gesagt, aufgrund der natürlichen Neuordnung ihrer Sinnorientierung auf der Schwelle von der kindlichen Fremdbestimmung zur sozialen Selbstverantwortung. Die Unsicherheit dabei (oft auch: die Angst) nimmt nicht selten extreme Formen an, besonders im Phasen tiefgreifenden sozialen Wandels, regelmäßig aber auch im Rahmen sozial und kulturell ungünstiger Gegebenheiten[169]. »So können Massenmedien beträchtliche soziale Wirkungen erzielen, *wenn* der Sozialisationsprozeß der traditionellen Institutionen wie Schule und Familie *unterbrochen* ist«[170] und dadurch neue unstrukturierte Fragen auftauchen, »die vom Individuum noch nicht in Beziehung zu bestehenden Einstellungen gesetzt worden sind«[171]. Empirisch sind diese Annahmen freilich noch wenig gesichert.

Erklärungsbegriffe zur Hypothesenbildung im Hinblick auf diesen motivationalen Zusammenhang werden zum einen das Phänomen der sozialen Unsicherheit oder der sozialen Angst in

168 Vgl. oben S. 229 f.

169 Die Sinnsuche durch medial-exogene Koorientierung über das »neue« Lied (Schlager, Popmusik usw.) wird auch heute in erster Linie von sozial benachteiligten Jugendlichen und hier wiederum mehrheitlich: von Mädchen, leidenschaftlich ergriffen und betrieben. Dörte Wiechell (in bezug auf ihre statistische Untersuchung von 1977): »Es ist deutlich geworden, daß sowohl in der Bereitschaft zur Außensteuerung im Konsum als auch in der Abhängigkeit von Jugendzeitschriften und der Hitparade der örtlichen Sendeanstalten, ebenso bei den Lesemotiven wie auch im Fan-Verhalten die weniger wünschenswerten Zustände bei den sozio-ökonomisch und ausbildungsmäßig Benachteiligten der hier Befragten und bei diesen wieder verstärkt bei den Jüngeren und den Mädchen bestehen« (a. a. O., S. 174).
»Als geschlechtsspezifische Eigentümlichkeit fällt... auf, daß die Mädchen bis zu einem Wendepunkt, der bei etwa siebzehn Jahren liegt, ›anfälliger‹ als die Jungen sind, besonders deutlich an von der Unterschicht dominierten Schulen« (a. a. O., S. 176).
»Das höchste Interesse an Kommunikation über Musik, so wie es hier als die von Massenmedien verbreitete Information oder als Ergebnis von Identifikationsbedürfnissen erfragt wurde, besteht in den ökonomisch und ausbildungsmäßig schwächsten Schichten« (ebd.).
Die ursächliche Erklärung dieser Sachverhalte muß freilich als noch völlig offen beurteilt werden, die erhobenen Daten der zitierten Untersuchung als noch wenig darauf abgestellt (die passim angedeutete Ursachenzuschreibung: weniger wünschenswerte Anfälligkeit gegen mediale Verführung, ist normativ und bleibt hier außer Betracht). Die Ursachenzuschreibung könnte aber auch in Richtung des oben bereits angedeuteten Bezugsgruppenproblems verlaufen, ganz analog zu den dort herangezogenen Beispielen (vgl. oben S. 204 ff. besonders zur sozialen Situation der jungen Mädchen).

170 Frieder Naschold, Systemsteuerung, Stuttgart 1969, S. 104, Hervorh. v. mir.

171 Ebd.

einigen seiner praktisch wichtigen Aspekte erfassen müssen, wie es in Pubertät und Adoleszenz aufgrund sowohl entwicklungsbedingter Zielsuche als auch sozialer Benachteiligung ganz massiv das Handeln bestimmen kann, auch und vor allem das musikalische Handeln[172]. Zum anderen können, wenn auch nur in gewissem Umfang, die Erklärungsbegriffe von George C. Homans im Hinblick auf das musikalische Handeln theoriebildend wirken. Untersuchungen zu den motivationalen Ursachen des Handlungstypus »Hitparade« hätten besonders in den Konstrukten »Annäherung an die Gruppennorm [an die für die Gruppe geltende Ordnung]« und »sozialer Rang« wichtige begrifflich-theoretische Hilfsmittel[173].

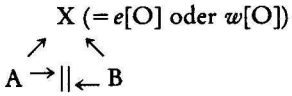
b) Subjektiver Sinn und objektive Folgen (*fait social*)
(aus Beobachtungen von Ernst Klusen)

Die Tatsache und die Folgen einer für bestimmte Personenkreise geltenden Ordnung sind in geschlossenen, dauerhaft bestehenden Gruppen – unter bestimmten Voraussetzungen und bis zu einem gewissen Grade – methodisch zweckmäßig durch teilnehmende Beobachtung zu erfassen und sind vielfach in sehr aufschlußreicher Weise auch tatsächlich so erfaßt worden. Ein anderer methodischer Weg, diese flüchtige, niemals umweglos zugängliche, das musikalische Handeln stets aber in einem gewaltigen Ausmaß beherrschende unsichtbare Tatsache zu erfassen, ist das im allgemeinen leichter zur Verfügung stehende Mittel des Experiments. In dem hier erörterten Zusammenhang ist ein Versuch von Bedeutung, der von Ernst Klusen an einer Schule mit allen Jahrgängen der Zehn- bis Vierzehnjährigen durchgeführt wurde.
Der Versuchsgruppe (N = 93) wurde die Aufgabe gestellt, eine Reihe von Liedern subjektiv zu beurteilen. Die Versuchspersonen hörten die Lieder in einer Tonbandaufnahme und gaben ihr Urteil auf einer dreistufigen Schätzskala (»mag ich nicht – mag ich – weiß nicht«) ab; Ort der Befragung: ein Sprachlabor. In dieser Versuchsanordnung »hörte jedes Kind [A bzw. B] das

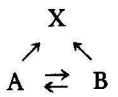
172 Die Fruchtbarkeit dieses Konstrukts kann als wahrscheinlich gelten vor allem mit dem Blick auf die Tradition der sozialpsychologischen Untersuchungen zu diesem Phänomen, die auf die Hypothesenbildung im musikalischen Sektor durchaus klärend und anregend wirken können, wie z. B. die Untersuchung von D. O. Sears (Social anxiety, opinion strukture and opinion change, in: Journal of Personality and Social Psychology 7, 1967, S142–151). »In Übereinstimmung mit Scott's Ergebnissen fand Sears (1967), daß bei Erregung sozialer Angst die Meinungsänderung zunimmt. Sears hatte auch erwartet, daß Vpn. [Versuchspersonen], die unter chronischer sozialer Angst litten, zwischenmenschliche Kontakte vermeiden und daher nur ein geringes Ausmaß an Meinungsänderung zeigen würden. Die Daten stützen diese Erwartung jedoch nicht« (Harry C. Triandis, Einstellungen und Einstellungsänderungen, Weinheim1975, S. 110).

173 Die hypothetischen Sätze über den Zusammenhang der beiden Begriffe sind bei Homans stets so allgemein gefaßt, daß sie jedes sinnhaft auf den *anderen* bezogene Handeln subsumieren. Fälle musikalischen Handelns sind daher (in einem jeweils zu bestimmenden Maß) direkt Gegenstand auch dieser Hypothesen, wie zum Beispiel: »Je mehr sich ein Einzelner oder eine Untergruppe in allen Aktivitäten der Erreichung der Normen der Gruppe als Ganzer [der für sie geltenden Ordnung] annähert, um so höher wird der soziale Rang des Einzelnen oder der Untergruppe sein« (a. a. O., S. 185). Oder: »Soweit die Aktivität eines anderen im Rahmen einer wechselseitigen Rollenbeziehung [hier: Interaktion] die Normen der eigenen Gruppe [die für sie geltende Ordnung] bestätigt, wird man den anderen gernhaben„ (zit. n. Michael L. Olmstedt, Die Kleingruppe, Freiburg i. Br. 1971, S. 114). Hier, wie in den meisten motivationalen Aspekten der musikalischen Interaktion in medialer Struktur, liegen weitgehende Analogien zur Theorie des Singens in geschlossenen dörflichen Gruppen historischer Prägung vor.
Auch zur theoretischen Erklärung der eigenartigen Magie und Suggestivkraft, die mediale Interaktion auf viele auszuüben vermag (sowohl auf dynamische, machtbewußte Menschen, sich ihrer im Sinne musikalischer Führung zu bedienen, als auch auf andere, nur »dabeizusein«), könnte das Konstrukt »sozialer Rang« nach dem Muster der Hypothesen von Homans von Nutzen sein: »Je höher der soziale Rang eines Menschen ist, um so größer wird die Anzahl der Personen sein, welche direkt oder über Vermittler Interaktion mit ihm einleiten« (a. a. O., S. 186). Oder: »Je höher der soziale Rang eines Menschen ist, um so größer wird die Anzahl der Personen sein, mit denen er direkt oder über Vermittler Interaktion einleitet« (ebd.).

Tonband über Kopfhörer und war gegen den Nachbarn durch eine Trennwand abgeschirmt, so daß bi- und multilaterale Beeinflussung unmöglich war«[174].



Die Kontrollgruppe (N = 93) wurde in einem normalen Klassenraum befragt, in einer Situation also einer im Prinzip »nach allen Seiten hin kontaktfähigen Gruppe«[175]. Interaktion in bezug auf das musikalische Objekt war hier, im Gegensatz zur Gruppe im Sprachlabor, das im Normalfall Gegebene.



»Daß durch Gesten und Mimik eine Kommunikation stattfindet, ist selbstverständlich, daß sie das individuelle Urteil zu beeinflussen vermag, ist ohne weiteres anzunehmen. Dieser Einfluß wurde als ein Faktor der Meinungsbildung in dieser Untersuchung deshalb hineingenommen, weil er sich auch sonst bei der Reaktion einer Gruppe auf angebotene Lieder bemerkbar macht«[176]. Der Einfluß einer musikalischen Beziehung (»Gruppe«) auf das tatsächliche musikalische Handeln des einzelnen, genauer: die objektiven Folgen der durch Interaktion mit dem anderen (A ⇄ B) Geltung erreichenden auf Musik (X) bezogenen Ordnung, war die abhängige, in das einfache S-O-Verhältnis (A → X; B → X) intervenierende Variable, deren Wirksamkeit – in der Versuchsgruppe durch experimentelle Manipulation praktisch auf Null gehalten – im Vergleich der Daten gemessen werden sollte.
Unter den acht vorgespielten Liedern gab es im Urteil der beiden Gruppen (Versuchsgruppe und Kontrollgruppe) die größten Unterschiede bei dem mittelalterlichen Lied »All mein Gedanken, die ich hab« (in einer Aufnahme eines einstimmigen Frauenchors mit dem Klaviersatz von Johannes Brahms). Die Tabelle gibt die Urteile der Mädchen und Jungen getrennt wieder sowie in Klammern die Bewertungen zu dem Lied »Ein Jäger aus Kurpfalz« (in einer Bearbeitung der »Owl City Washboardmen«).

174 Bevorzugte Liedtypen Zehn- bis Vierzehnjähriger, Köln 1971, S. 19.
175 A. a. O., S. 18.
176 A. a. O., S. 58.
Wissenschaftsgeschichtlich lehrreich ist, daß hier, wie sonst auch häufig, die Hypothesenbildung zur Erklärung von Prozessen in medial-exogener Struktur in Analogie zu Beobachtungen des endogenen Singens erfolgt. Ernst Klusen nimmt trotz jeweils unterschiedlicher Interaktionsstruktur in beiden Fällen einen analogen Prozeß an: Dem Prozeß von Führung und Folgeleistung beim Singen (in endogener Struktur) entspricht der Prozeß der Urteilsangleichung oder Anpassung bei musikalischem Hören (in exogener Struktur). »In sehr vielen Fällen wird die Entscheidung über Annahme oder Ablehnung eines Liedes im Gruppenverband getroffen, weil es ja auch die Gruppe ist, die mit dem Lied umgehen soll. Jemand singt etwas vor – die anderen entscheiden, ob sie es akzeptieren oder nicht« (a. a. O., S. 18). Zur Kategorie der musikalischen Führung vgl. oben S. 304 ff.

Mädchen

Gruppe \ Urteil	mag ich nicht	mag ich	weiß nicht
Versuchsgruppe (N = 47)	5 (2)	30 (42)	12 (3)
Kontrollgruppe (N = 47)	15 (2)	12 (44)	20 (1)
Unterschied	+ 10 (± 0)	− 18 (+ 2)	+ 8 (− 2)

Jungen

Versuchsgruppe (N = 46)	12 (1)	22 (44)	12 (1)
Kontrollgruppe (N = 46)	26 (0)	1 (43)	19 (3)
Unterschied	+ 14 (− 1)	− 21 (− 1)	+ 7 (+ 2)

Bei dem Lied »All mein Gedanken« beträgt die Zahl der positiven Urteile (»mag ich«) in der Versuchsgruppe: 55, in der Kontrollgruppe: 13 (Mädchen und Jungen jeweils insgesamt). In der Kontrollgruppe, die ihre Bewertungen in einer Situation mit gegenseitiger Beeinflussung abgibt, ist die Zahl der positiven Urteile also um mehr als drei Viertel kleiner. Außer auf die positiven Urteile (»mag ich«) wirkt bei diesem Lied (im Vergleich zu den übrigen Liedern) »die communis oppinio [die für die Gruppe geltende Ordnung] am deutlichsten auf die Stärkung negativer Reaktionen [»mag ich nicht« (17:41)] und auf das Anwachsen einer unsicher-unentschiedenen Haltung [»weiß nicht« (24:39)]«[177].

Im Hinblick auf die musikalische Ordnung, die durch ihre objektiven Folgen im Handeln der Kontrollgruppe das Maß ihrer konventionellen Geltung zeigt, hebt Klaus-Ernst Behne, der aus pädagogischer Sicht eine Interpretation der Daten gibt, besonders den Aspekt der Zwangsgewalt, des »pouvoir coercitif« (Durkheim), hervor. »Dieses Beispiel ist deshalb wichtig, weil es zeigt, welche Art von Musik dem Gruppenzwang *zum Opfer fallen* kann und welche nicht: ›Der Jäger aus Kurpfalz‹ in verskiffelter Darbietung, Optimismus und Aktivität suggerierend, ist sowohl in der Klasse als auch im Sprachlabor der Favorit der Schüler. Das Bekenntnis zu einem zarten gefühlvollen Lied wird offensichtlich durch Scham und Angst vor Popularitätsverlust [als durchaus *möglichen* Folgen der geltenden Ordnung] unterdrückt. Die Schüler scheinen bereits ein Gefühl dafür zu haben, daß die Aussage ›Dieses Lied mag ich‹ [als Abweichung von der geltenden Ordnung] einen *Teil* ihrer Persönlichkeit offenbart, einen *Teil*, den sie [als Folge

177 A. a. O., S. 59.
Aus weiteren Daten zu diesem Lied geht hervor, daß »die positiven Urteile mit steigendem Alter ab – und die negativen zunehmen, und zwar unabhängig von der Möglichkeit gegenseitiger Beeinflussung« (ebd.).
Ob der auslösende Faktor für das mit den genannten Daten beschriebene musikalische Handeln der Versuchsgruppe (im Sprachlabor) in erster Linie die Melodie, der Klaviersatz von Johannes Brahms, die Darbietung oder, was durchaus nicht ausgeschlossen ist, einfach der Text des Liebesliedes war, bleibt dabei ganz offen. Das Motiv des musikalischen Handelns in *dieser* Gruppe war nicht der Gegenstand der Untersuchung. So bleibt ein musikalisch-rationales, ein ästhetisch-rationales oder ein elementar-rationales Motiv hier in jedem Fall nur Vermutung: In der Versuchsgruppe, so nimmt zum Beispiel Klaus-Ernst Behne an, wagten mehr Versuchspersonen als in der Kontrollgruppe, »sich zu der *Schönheit des Liedes* zu bekennen« (a.a.O., S. 667, Hervorh. v. mir).

der geltenden Ordnung] gern verborgen wissen wollen«[178].

Diese Interpretation der Daten geht von zwei theoretisch grundlegenden Annahmen aus: Der einzelne orientiert sein Handeln an einer für ihn und einen bestimmten Personenkreis geltenden Ordnung, die kraft ihrer Geltung für ihn und diesen Kreis bestimmte Folgen haben kann (»Angst vor Popularitätsverlust« und »Scham«). Dementsprechend werden die Beteiligten, die in der Tat zumeist sehr rasch »ein Gefühl dafür« entwickeln, sofern sie wirklich dazugehören, auch dazu neigen, im Geltungsbereich dieser für sie geltenden Ordnung Abweichendes zu unterdrücken, zumindest aber zu verbergen. Klaus-Ernst Behne hebt mit diesen beiden Annahmen in dem Koorientierungsvorgang, der in den erhobenen Daten in seinen objektiven Folgen sichtbar wird, entsprechend einer bestimmten musikpädagogischen Denktradition weniger also die Konvergenzleistung der für die Beteiligten geltenden Ordnung hervor als vielmehr ihren Zwangscharakter, den alles Geltende besitzt, den »Konformitätsdruck«[179] durch den *pouvoir coercitif*. Zweifellos ist dies einer der praktisch wichtigsten Aspekte des musikalischen Handelns überhaupt und zur kausalen Erklärung auch dieses Falls ganz unerläßlich[180].

Allerdings erfährt die Tatsache des Zwangscharakters geltender Ordnungen in der Musikpädagogik zumeist eine traditionell einseitige Bewertung als Bedrohung des Individuums durch die uniformierende Gewalt der Kollektive – im Ansatz auch bei Klaus-Ernst Behne: »Zwar läßt die Fülle von größeren und kleineren Musikkulturen das Musikerleben an sich sehr differenziert erscheinen, aber schon die Zugehörigkeit zu einer Teilgruppe, z. B. einer Schulklasse, kann für viele zur Uniformität des Musik*konsums* und *damit* auch des Musik*erlebens* führen«[181]. Die Tatsache, daß Musikkonsum und Musikerleben, tatsächliches Handeln und Handlungstendenz[182], oft in einem ganz erheblichen Ausmaß auseinanderklaffen (ein Faktum, das für die Beteiligten triviale ebenso wie ausweglos tragische Züge annehmen kann), zeigen gerade die Daten dieses Falles, ebenso wie den Sachverhalt, daß für die Beteiligten (anders vielleicht als für manche Märtyrer und Heilige, Sonderlinge und Genies) die Konvergenzleistung der Gruppe, das für sie »Lohnende« daran, keineswegs eine *quantité négligeable* ist. Welche Art von Musik dann dem Motiv »zum Opfer« fällt, ob es sich um ein Lied aus dem »Buch der hängenden Gärten« (Schönberg op. 15) handelt oder um den »Jäger aus Kurpfalz«, wird *für sie* (im »Grenzfall«) unerheblich sein[183].

178 Drei Thesen zum massenmedialen Musikkonsum und seiner Didaktik, in: Musik und Bildung 9, 1977, S. 667, Hervorh. v. mir.

179 Ebd.

180 Die theoretische Formulierung dieses Gedankens ist alt und empirisch oft überprüft worden. »Kommunikationsinhalte, die den Gruppennormen zuwiderlaufen, haben nur eine geringe Chance, die Einstellungen der einer Gruppe angehörenden Rezipienten entscheidend zu verändern. Sollten derartige Kommunikationsinhalte bei einem Gruppenmitglied dennoch zustimmend Aufnahme finden, so würde dies von den übrigen Mitgliedern als Verstoß gegen die Gruppennorm der Gruppe [gegen die für sie geltenden Ordnungen] negativ sanktioniert werden« (Alphons Silbermann, Soziologie der Massenkommunikation, Stuttgart 1973, S. 78).

181 Ebd., Hervorh. v. mir.

182 Vgl. oben S. 31 f.

183 Die Tatsache, daß die Art der geltenden Ordnung (elementare, ästhetische oder spezifisch musikalische Rationalität) hier nicht näher unterschieden ist, läßt in Ergänzung zu den abstrakten Daten des analytischen Experiments eine komplexe Alltagsbeobachtung Hartmut von Hentigs bedeutsam und klärend erscheinen. Musik in ihrem Typus *als Kunst* ist für Hartmut von Hentig erst nach dem Krieg zu einer *für ihn* geltenden Ordnung (zu einer das Handeln real bestimmenden Einstellung) geworden. »Und das geschah – und hier entdecke ich auch mein didaktisches Grundmodell – durch *Freunde*, die ihrerseits diese Musik gebraucht haben; ich brauchte die *Freunde* und merkte dann bald auch, daß diese Musik [für sie und für die Gruppe als Ganze] ›bedeutend‹ ist. Der Wert, den Musik *für sie* hatte, hat sich auf mich übertragen. Das halte ich für die Grundfigur solcher Wertübertragungen überhaupt« (Zeitschrift für Musikpädagogik 6, 1978, S. 4, Hervorh. v. mir).

Ernst Klusen selbst steht dem Zwangscharakter des Koorientierungsgeschehens, den er in der angedeuteten Versuchsanordnung analytisch isoliert und gemessen hat, anders als Klaus-Ernst Behne, eher neutral gegenüber – auch er indes in Übereinstimmung mit einer älteren Denktradition. Danach »gehört solches Durchdringen von Selbst- und Fremdbestimmung zur normalen Urteilsfindung und ist ein legitimer Faktor jeder Urteilsbildung«[184].

Ähnlich wie in den oben erörterten Gedanken Durkheims wird hier das musikalische Handeln mehr in seiner doppelten Bedingtheit gesehen: in der individuellen *und* in der kollektiven. »Die Entscheidung im Gruppenverband ist ein komplexer Vorgang. Er hat eine individuelle Komponente, nämlich die der spontanen personalen Entscheidung: ›mag ich nicht‹ – ›mag ich‹ – ›weiß nicht‹. Diese personale Entscheidung wird im Gruppenverband [ebenso wie in der sozialen Beziehung (ohne *ausdifferenzierte* Führung)] durchkreuzt durch sozial bestimmte Faktoren: ›Was meinen meine Freunde?‹ – ›Was meinen diejenigen, die auch sonst – musikalisch oder unmusikalisch – in der Gruppe eine führende, meinungsbildende Rolle spielen?‹«[185]. Aus der Sicht empirisch-analytischen Denkens wird der »Motivenkampf« (Max Weber) zwischen diesen beiden Prinzipien des Handelns von den Beteiligten im einzelnen Falle immer wieder neu ausgetragen und *praktisch* entschieden werden müssen. Seitens Erfahrungswissenschaft aber gibt es – anders als etwa in der musikalischen Wertphilosophie Adornos – über die Priorität einer dieser Werte *theoretisch* grundsätzlich keine Entscheidung und wird sie nie geben. Das Wesentliche für empirische Wissenschaft (im Sinne des für sie Wissenswerten) ist daher nicht die Erkenntnis dessen, was an den objektiven Folgen der für das Subjekt geltenden Ordnungen ästhetisch zu billigen ist und was nicht, sondern erstens die Einsicht in das Geltende dieser Ordnungen als »soziologischen Tatbestand« (Durkheim), zweitens die Frage nach dessen Ursachen und Wirkungen, um dann, drittens, aus einem bestimmten Wissen darüber die gegebene Wirklichkeit in ihren Bestimmungsgründen und Konsequenzen besser als bisher ursächlich erklären (Max Weber: »verstehen«) zu können im Hinblick auf musikalisches

Im Vergleich zu diesem Vorgang ist das, was die Jugendlichen heute bei ihrem musikalischen Handeln motiviert, »im Prinzip« (ebd.) *gleich*. »Was die Jugendlichen heute in ihrer Musik suchen (die meisten vermutlich unbewußt), ist ein Stück Selbstfindung, Identifikation. Diese unterscheidet sich qualitativ [nach Form und Inhalt ihrer Rationalität] – *strukturell* [als musikalische Beziehung] ist sie *gleich* – von dem, was mir widerfahren ist, dadurch, daß mein Weg über Freunde zu, sagen wir, den späten Beethoven-Streichquartetten [als bestimmter Form *musikalischer* Rationalität] immer mit einer Anstrengung meinerseits verbunden war« (a. a. O., S. 5, Hervorh. v. mir), ein fast reines Beispiel für einen Koorientierungszusammenhang im Hinblick auf jene bestimmte Art musikalischer Rationalität. Als wichtig »unter anderem« (ebd.) hebt Hartmut von Hentig hervor, daß der Prozeß der Bedeutungszuordnung ebenfalls aus diesem Zusammenhang hervorgegangen ist, »daß mir der *Freund* etwas sagen konnte: an welchen Stellen die Musik für ihn *schön* war und woran diese ihn *erinnern*; er hat [musikalisch-rationale] Namen gehabt für dies oder das: Synkope, Continuo, Paraphrase...; und dabei habe ich eine Empfindung für meine Empfindung bekommen; ich habe [musikalisch-rational] Strukturen erkannt; ich war nicht mehr passiv« (a. a. O., S. 9, Hervorh. v. mir).

184 Bevorzugte Liedtypen Zehn- bis Vierzehnjähriger, a. a. O., S. 19.
In der späteren Untersuchung zum Singen in der Bundesrepublik stellt Ernst Klusen außer der Standardfrage: »gesungen – nicht gesungen« auch die Frage: »gern gesungen — nicht gern gesungen«, um dadurch Aussagen über das tatsächliche Ausmaß der Wirksamkeit von geltenden Ordnungen zu erhalten. Der Prozentwert derjenigen, die ein bestimmtes Lied *singen*, ist regelmäßig signifikant höher als der Wert derjenigen, die das Lied *gern singen*. Hier werden die Prioritäten der praktisch Handelnden sichtbar. Immer ist das wirkliche Handeln das Ergebnis des Abwägens zwischen »Lohn« und »Kosten« der zu erwartenden Handlungsergebnisse (Merton, Homans u. a.: »Saldo«, »Bilanz«), wobei ein eventuelles Gleichgewicht für den einzelnen eine Entscheidung zweifellos erschwert. Adorno: »Bei Tests über Rezeption von Schlagern hat man Versuchspersonen gefunden, die fragen, wie sie sich zu verhalten hätten, wenn eine Stelle ihnen zugleich gefalle und mißfalle. Man mag wohl vermuten, daß sie eine Erfahrung anmelden, die auch jene machen, die von ihr keine Rechenschaft ablegen« (Über den Fetischcharakter in der Musik, a. a. O., S. 33). Der gedankliche Zusammenhang, in den Adorno diese Beobachtung stellt, bleibt hier freilich außer Betracht.

185 A. a. O., S. 18 f.

Handeln als Praxis. Im konkreten Fall des erwähnten Experiments von Ernst Klusen ist mit Rücksicht auf den handlungstheoretischen Zusammenhang zunächst aber die Erkenntnis von Bedeutung, daß in exogener Struktur der »Lohn«, die Befriedigung, die die Beteiligten aus ihrem Handeln schöpfen, ebenso wie die »Kosten«, die Klaus-Ernst Behne hervorgehoben hat, sich in einem Handlungszusammenhang ergeben, der durch die Gegenseitigkeit von Geben und Nehmen motivational ähnlich bestimmt ist wie das Handeln in endogener Struktur – ein Tatbestand, der auch schon im vorigen Beispiel (Handlungstypus »Hitparade«) bis zu einem gewissen Grade sichtbar wurde. Das Koorientierungssystem als begrifflich-theoretisches Hilfsmittel (mit seinem doppelten Motiv: Austausch und geltende Ordnung), das zunächst nur im Hinblick auf endogene Handlungsstrukturen von Nutzen war, scheint das tatsächliche Geschehen in seinen handlungstheoretischen Aspekten auch in exogen-medialer Struktur weitgehend zu erfassen.

III. Struktur und Prozeß bei Offenem Singen (aus Beobachtungen von Günther Noll)

Günter Noll geht bei seinen langjährigen Erfahrungen mit öffentlichen Folklore-Veranstaltungen von den Gegebenheiten an einer wissenschaftlichen Hochschule aus und hier besonders von einem oft beobachteten Tatbestand: von dem zwar meist latenten, in bestimmten Situationen aber durchaus spürbaren Sing*motiv*. »Das Erstaunliche ist, daß Schüler und Studierende, wie zahlreiche Beobachtungen und Erfahrungen in den letzten Jahren belegen, trotz ihrer Kritik an unzeitgemäßen Liedinhalten, an dem Identifikationszwang, den Inhalte oder auch Pädagogen provozieren können, [trotz ihrer Kritik] an den Ideologiegehalten bestimmten Liedgutes, an den häufig dilettantischen schulischen Interpretationsformen, in einem *bestimmten situativen Kontext* das Bedürfnis zum Singen artikulieren«[186]. Die Beobachtung dieses »merkwürdigen und widersprüchlichen Phänomens«[187] erhärtet, mit anderen Worten, die pragmatische Erkenntnis, daß das Motiv zu laienmäßigem Singen so einfach in der Tat nicht zu beseitigen ist, weder durch die Geringschätzung seitens ästhetisch-rationaler Kritik noch durch die blendende Eloquenz dialektisch-historischer Musikphilosophie, weder durch Scham und Trauer über nationalsozialistische Schuld noch durch die Auswirkungen idealistischer Volkslieddidaktik. Diese Erfahrung hat Günther Noll zu dem Versuch angeregt, Folklore-Veranstaltungen mit neuen Interpretationsformen durchzuführen, um dadurch »einem musikdidaktischen Problem zu begegnen, das durch Verdrängung nicht bewältigt werden kann«.[188]
Als Handlungstypus ist eine Offene Singstunde zumeist eine formale, durch musikalische Führung strukturell und organisatorisch planvoll herbeigeführte Form endogenen Verbandshandelns[189]. Der subjektiv gemeinte Sinn dieser Art musikalischen Handelns, sein Motiv, ist das

186 Folklore mit Combo? – Anmerkungen zu neuen Interpretationsversuchen, in: Musik und Bildung 8, 1976, S. 195, Hervorh. v. mir.

187 Ebd.

188 A. a. O., S. 199.

189 Zur Form des Offenen Singens gibt Willi Träder allgemein an:
»Sie hat so viele Spielarten und Ausprägungen, wie es Anlässe zum Singen gibt und Singleiter zur Verfügung stehen. Sie kennt weder eine Norm, noch ist sie ein Allheilmittel für die heutige Lage; keinesfalls aber kann sie nach 30 Jahren Entwicklung noch als Notbehelf hinwegdiskutiert werden. Sie ist weder eine Schulstunde für Erwachsene noch verbriefter Jung-Brunnen letzter Lied-Erlebnisse. Sie hat sich durchgesetzt als *geselliges* Treffen, als *volksmusikalisches* Forum von Menschen aller Alters- und Bevölkerungsschichten« (Offenes Singen in der Großstadt, a. a. O., S. 33).

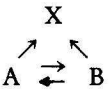
»gesellige« Singen, sowohl das gemeinsame Singen von Liedern, die für die Beteiligten »schön« sind, als auch darüber hinaus das gemeinsame Lernen »neuer« Lieder[190]. Dieses äußerlich scheinbar einfache formale Ziel, das die Beteiligten als Erwartung mit einer Offenen Singstunde verbinden und das sie in dieser Erwartung zusammenführt, bezeichnet aus handlungstheoretischer Sicht jedoch einen sehr komplexen Problemzusammenhang, der die musikalische Führung bei ihrem praktischen Handeln in struktureller und motivationaler Hinsicht vor eine äußerst schwierige Aufgabe stellt.

Strukturell ist musikalische Interaktion im Rahmen des gegebenen Handlungsziels gleichsam ein Zwitter. Denn äußerlich betrachtet handeln die Teilnehmer einer Offenen Singstunde durchschnittlich endogen und damit in struktureller Analogie zum Singen in »Primärgruppen« (Charles H. Cooley) mit subjektiv gefühlten sozialen Beziehungen: »Alle machen alles« (Ernst Klusen). In dieser Hinsicht also gleicht das Offene Singen dem »geschlossenen« Singen im »kleinen Kreis« (Georg Simmel), etwa dem Singen bei Stockwerksfeten im Studentenwohnheim oder bei Geburtstagsfeiern auf der Bude, dem Singen am Baggersee oder am Rande der großen Folk-Meetings. Bei genauerer Betrachtung aber – und in theoretisch-abstrahierender Analyse – ist eine Offene Singstunde durchaus kein »kleiner Kreis«. Objektiv handelt es sich regelmäßig um eine »Sekundärgruppe«, um einen »großen Kreis« also, um ein öffentliches Publikum ganz nach dem klassischen Muster einer Konzertveranstaltung, wo nach aller Gewohnheit strukturell exogen gehandelt wird. Rein äußerlich kann sich der Öffentlichkeitscharakter einer Offenen Singstunde etwa in der Heterogenität ihres Publikums oder im verschiedenen Alter der einzelnen zeigen, über alle äußerlichen Gesichtspunkte hinaus aber vor allem darin, daß eine persönliche, subjektiv gefühlte Beziehung zwischen allen Beteiligten fehlt. Deren gegenseitige Eingestelltheit (bzw. ihre musikalische Beziehung) ist ganz auf eng begrenzte (oft schon im Programm der Veranstaltung formulierte), rational angebbare musikalische Erwartungen beschränkt. Strukturell liegt die Aufgabe der musikalischen Führung also darin, daß in einer kaum wirklich verbundenen »Sekundärgruppe« endogenes Singen möglich werden soll.

Motivational ist durch die gegebenen Strukturen ein ähnlicher Zwiespalt angelegt. Ziele wie »geselliges« Singen, das subjektiv »schöne« und das subjektiv »neue« Lied sind ganz offensichtlich in Analogie zu typischen Motiven des »kleinen Kreises« auf den »großen« direkt übertragen, von seiten des Publikums als Erwartung, von seiten des Leiters als praktische Aufgabe musikalischer Führung. Die für alle Beteiligten geltende Ordnung jedoch, die im kleinen Kreis die Sinnzusammenhänge schafft, den Zielangaben »schön« und »neu« erste Inhalte und Bedeutung gibt und durch diese Bedeutungszuordnung das Singen schließlich zum Koorientierungsvorgang macht als dem zumeist »Geselligen« daran, diesen *soziologischen Tatbestand* gibt es in einer Offenen Singstunde naturgemäß zunächst noch nicht. Unvermeidlich in einem großen heterogenen Kreis werden sich Differenzen der Sinnorientierung bemerkbar machen, ästhetisch-rationale Präferenzen gegeneinanderstehen und elementarrationale Bedeutungszuordnungen sich widersprechen. Diese und ähnliche Sinngegensätze sind es, die das für diese Mischform musikalischen Handelns eigentümliche Motivationsproblem begründen: Einerseits ist der für geschlossene dauerhaft bestehende Gruppen fundamentale Tatbestand einer geltenden Ordnung nicht von vornherein gegeben. Andererseits aber wird trotz fehlender Sinnvoraussetzungen ein für Gruppen dieser Art typisches Handeln (endogene Koorientierung) von allen Beteiligten programmatisch angestrebt.

190 Zur Sinnorientierung am »schönen« Lied vgl. oben S. 147, Anm. 52 und S. 140 f., zum Typus der Sinnorientierung am »neuen« Lied oben S. 202 ff.

Soll – als Motiv in der gegebenen Struktur – endogene Koorientierung in einem »großen Kreis« wirklich erreicht werden, so sind als sinnhafte Voraussetzung diejenigen Ordnungen aufzugreifen oder zu vermitteln, die für alle Beteiligten (durchschnittlich und annäherungsweise) in gleicher Weise *gelten* oder *gelten sollen* und für alle Beteiligten in gleicher Weise definieren, was für sie »schöne« Lieder und »neue« Lieder sind. Es sind diejenigen Ordnungstatsachen anzugeben (beziehungsweise *geltend* zu *machen*), die für die musikalische Koorientierung der Beteiligten (A bzw. B) als »tertium comparationis« (X) dienen können



und damit den großen heterogenen Kreis strukturell und motivational zusammenschließen zu der für ihn eigentümlichen Form »gesellschaftlicher Einheit«, wie Georg Simmel sagt. »Man kann überhaupt die Bildungen [die Struktur- und Sinnzusammenhänge], die dem großen Kreise als solchem eigentümlich sind, zum wesentlichen Teil daraus erklären, daß er sich mit ihnen einen Ersatz für den personalen und unmittelbaren [subjektiv gefühlten] *Zusammenhang* schafft, der kleinen Kreisen eigen ist. Es handelt sich für ihn um Instanzen [Strukturen und geltende Ordnungen], die die Wechselwirkungen [Interaktionen] der Elemente durch sich hindurch leiten und vermitteln und so als selbständige Träger der gesellschaftlichen *Einheit* wirken, nachdem diese sich nicht mehr [subjektiv gefühlt] als Beziehung von Person zu Person herstellt«[191].

Inhalt und Form der für einen großen Kreis geltenden Ordnungstatsachen freilich sind ebenso vielgestaltig, heterogen und zahlreich wie die Möglichkeiten menschlicher Sinnorientierung überhaupt. Für das Singen großer sozialer Aggregate in endogener Struktur sind politische (demokratische, rassistische, pazifistische usw.) und religiöse Sinnorientierungen die nächstliegenden Beispiele[192]. Oft sind es auch nur eine einfache »Folk«-Vorstellung, ein vager Freiheitsgedanke oder die Ziele einer bestimmten Organisation. Im Falle der Offenen Singstunden aber sind die maßgeblichen Ordnungstatsachen, die für die Beteiligten in jedem Fall leicht faßlich sein müssen, zumeist klar gegliederte, rational durchdachte und planvoll auf die gegebenen Bedingungen abgestimmte Sinn- und Strukturzusammenhänge: voll ausdifferenzierte Führung (Leiter und Ansinge-Chor) als strukturelles Prinzip und ästhetisch- oder gar musikalisch-rationale Allgemeinbegriffe als Sinngehalte des gemeinsamen Handelns[193].

191 Georg Simmel, Soziologie, Berlin 1908, Reprint: Berlin 1968, S. 38f., Hervorh. v. mir.

192 Walter Gieseler: »Etwas pointiert ließe sich sagen, daß Musik wehrlos dagegen ist, wenn man sie in diesen oder jenen politischen [oder ethischen oder ästhetischen] Dienst eingespannt (Grundriß der Musikdidaktik, Ratingen 1973, S. 90); vgl. hierzu auch Vladimir Karbusicky, Ideologie im Lied. Lied in der Ideologie, Köln 1973.

193 Georg Simmel verleiht den planvoll geschaffenen rationalen Formen des Gruppenzusammenhangs allerdings den Rang logischer Notwendigkeit als Folge der »quantitativen Bestimmtheit der Gruppe« (a. a. O., S. 32ff.). Für ihn ergeben sich alle diese Formen aus der Gruppen*größe*, »sie alle bilden sich der Hauptsache nach nur in großen Kreisen rein und reif aus, als die abstrakte Form des Gruppenzusammenhangs, dessen konkrete [Form] bei einer gewissen Ausdehnung nicht mehr bestehen kann: ihre in tausend soziale Qualitäten verzweigte Zweckmäßigkeit ruht im letzten Grunde auf numerischen Voraussetzungen« (a. a. O., S. 39). Zweifellos überschätzt Georg Simmel die *ursächliche* Bedeutung der bloßen *Zahl*, eines extrem einfachen Beobachtungsbegriffs also. Zwar spielen quantitative Gegebenheiten eine wichtige Rolle. Gerade aber in unserer Zeit wurde ihre Relativität durch die elektronischen Medien erneut ins grelle Licht gerückt (vgl. auch oben S. 241, Anm. 165). Erklärend für kulturelles Handeln sind hier wie überall nur theoretische (d.h. abstrakte) Begriffe, eine Erfahrung, die Georg Simmel oft zwar außer acht läßt, letzlich wohl aber

Die von Günther Noll durchgeführten Folklore-Veranstaltungen antworten auf diese motivationalen und strukturellen Bedingungen des Handlungstypus in einer den Verhältnissen pragmatisch angemessenen und überaus erfolgreichen Weise. Der Teilnehmerkreis ist nach Lage der situativen Gegebenheiten auf Hochschulangehörige beschränkt, und in der Tat wird es sich bei der überwiegenden Zahl der Beteiligten um Studierende gehandelt haben. In dieser Hinsicht ist der Verband nach außen hin regulierend begrenzt, »geschlossen« (wie Max Weber sagt), und erreicht insofern nicht das Maß an sozialer Offenheit, das in den Offenen Singstunden älteren Stils angestrebt wurde. Im gewählten Rahmen der Hochschule aber ist der Teilnehmerkreis nicht weiter begrenzt: »Die Veranstaltungen selbst sind hochschulöffentlich«[194], und praktisch steht die musikalische Führung damit im Prinzip vor dem gleichen Problem, wie die des Offenen Singens älteren Typs: Struktur und Motiv des Handelns sind im Zusammenhang mit einem relativ anonymen Publikum zur Geltung zu bringen, im Zusammenwirken mit einem sozialen Aggregat unbestimmt vieler gegenseitig in der Regel sich unbekannter Personen.

Strukturell strebt der von Günther Noll erprobte Handlungstypus eine Verbindung aus endogenen und exogenen Handlungssequenzen an: »Die Folklore-Veranstaltungen sind weder ›reine‹ Konzertform noch ›bloßes‹ offenes Singen, sondern setzen sich, je nach Thematik und Programmgestaltung unterschiedlich gewichtet, aus beiden Formen zusammen«[195]. Endogene Interaktion soll also nicht, wie nach traditioneller Gewohnheit üblich, den Handlungsablauf strukturell homogen bestimmen. »*Grundsätzlich* wird in jeder Veranstaltung der *interpretatorische* Anteil [strukturell: »›reine‹ Konzertform« bzw. exogene Interaktion], solistisch, in Gruppen oder chorisch gestaltet, *durchgehalten*«[196]. Die beiden Interaktionsstrukturen ([a] endogen und [b] exogen) werden jedoch nicht blockartig gegeneinandergesetzt, sondern alternierend verwendet, jeweils dem einzelnen Lied und dem darin beschlossenen ästhetisch-rationalen Sinngehalt in individueller Weise angemessen. »Die Interpretationsformen wechseln von Weise zu Weise:

[a] mehrstimmig a cappella, mehrstimmig begleitet instrumental und vokal; solistisch, auch im Wechsel mit Gruppen oder dem Chor;

[b] das Auditorium alternierend mit der Folklore-Gruppe oder dem Solisten; das Auditorium unisono oder mehrstimmig; das Auditorium durch zusätzliche Ad-libitum-Stimmen ergänzt usw.«[197].

Motivational wird der Zusammenhang des Handelns – in einem großen heterogenen Kreis ganz unvermeidlich – durch die Sinnorientierung an verschiedenen universalistisch geltenden Ordnungs- und Wertkomplexen erreicht. Die wichtigsten Gesichtspunkte als die für die

doch bestätigt: »Es liegt nun auf der Hand, daß die Begriffe: großer und kleiner Kreis — von außerordentlicher wissenschaftlicher Roheit sind, durchaus unbestimmt und verschwimmend und eigentlich nur anwendbar, um überhaupt die Abhängigkeit des soziologischen Formcharakters einer Gruppe von ihren Quantitätsbestimmungen nahezulegen« (a.a.O., S. 45). Direkt ursächlich, d.h. ohne Vermittlung *abstrakter* Begriffe (wie etwa dem der geltenden Ordnung, der Einstellung oder dem der sozialen Beziehung) ist die Abhängigkeit der Strukturen von diesem bloßen Beobachtungsbegriff natürlich nicht im geringsten.

194 Folklore mit Combo? – Anmerkungen zu neuen Interpretationsversuchen, a. a. O., S. 196.

195 Ebd.

196 Ebd., Hervorh. v. mir.
»Zur Aufführung gelangten u. a. die Chorzyklen ›Vier Slowakische Volkslieder für gemischten Chor und Klavier‹ von Béla Bartók, ›Bilder aus der Mátra-Gegend‹ von Zoltán Kodály, instrumentale und vokale Cantus-firmus-Bearbeitungen von der Renaissance bis zur Gegenwart, darunter Lutoslawskis Bearbeitungen von Weihnachtsliedern« (a. a. O., S. 196).

197 A. a. O., S. 196 f.

musikalische Führung maßgeblichen Ordnungstatsachen sind neben historischen und ethnologischen vor allem ästhetisch- und musikalisch-rationale Aspekte: stilgeschichtliche Repräsentanz, Echtheit und musikalische Qualität im Sinne des Originalen. Durch ihre weithin fraglose Geltung sichern diese Gesichtspunkte sowohl ihre Legitimität als Sinnorientierung im Rahmen größerer Zusammenhänge (etwa im Rahmen bildungstheoretischer Traditionen) als auch ihre ordnende, sinnstiftende Kraft für den gegebenen situativen Zusammenhang, ihre definitorische Leistung also hinsichtlich der Frage, welche Lieder den Beteiligten als »schöne« Lieder und als »neue« Lieder gelten oder gelten sollen[198].

Weil aber aus der unübersehbar großen Zahl der möglichen Motive zu musikalischem Handeln die genannten Gesichtspunkte nur ein sehr kleiner Ausschnitt sind, kommt bei der Liedauswahl von der Grenzenlosigkeit des tatsächlich verbreiteten (volkläufigen) Materials praktisch auch nur ein verhältnismäßig kleiner Teil in Betracht. »Die Materialauswahl gestaltet sich schwierig. Will man die gestellten Ansprüche der stilgeschichtlichen Repräsentanz, Echtheit, Originalität (im Sinne von inhaltlicher und musikalischer Qualität) sowie funktionaler Eignung (für den unmittelbaren Usus) durchhalten, ist die Suche oftmals sehr mühsam«[199]. Sowohl das im Sinne der gestellten Ansprüche »schöne« Lied als auch das in diesem Sinne »neue« Lied ist selten und muß gesucht werden. Bei der gegebenen Sinnorientierung ist daher stets von neuem »die mühsame Suche nach *unverbrauchtem* [subjektiv »neuem«] und *akzeptablem* [subjektiv »schönem«] Material sowie neuen Interpretationsformen aufzunehmen«[200], wenngleich hier umfassende Erfahrung im europäischen und außereuropäischen Liedgut immer wieder zum Erfolg führt, auch und vor allem in entlegeneren Bereichen. »Das Liedgut setzte sich weitgehend aus weniger bekanntem [»neuem«] Material zusammen«[201].

Und dennoch: Kaum jemals ist volksmusiktypisches Liedgut für den großen heterogenen Kreis und dessen (strukturell ganz unvermeidlich) ästhetisch-rationale Sinnorientierung geschaffen. Zu oft wirkt es fremd und verloren, wenn es »vom honetten Publikum durchaus ... beäuget, zerpflückt und zergliedert werden soll« (Herder, Stimme der Völker[202]), als »armselige Gestalt«[203], und selbst bei sorgfältigster Auswahl und musikalisch schöpferischer Interpretation ist dieser Widerspruch nicht immer aufzuheben. Die zwiespältige Aufgabe, einerseits dem Sinn der Lieder (*w*[O]) gerecht zu werden, ihrer ursprünglichen Gebrauchsform und ihrer musikalischen Eigenart (*m*[O]) nachzuspüren, »andererseits eine künstlerische Dimension zu gewinnen, die zudem, wo nur irgend möglich, mit den Mitteln zeitgenössischer Harmonik ausgestattet ist, scheint manchmal ein schier Unaufhebbares zu sein«[204]. In solchen Augenblikken wird zuletzt spürbar, daß eine Offene Singstunde zwei Welten nur scheinbar versöhnt, daß der große heterogene Kreis anders singt als das »Volk« und als solcher auch notwendig anders singen muß. Als *praktisch* Handelnder ist Günther Noll daher auch sehr genau auf die

198 Faßlich für das Auditorium und geltend in diesem Kreis wurde die Zuordnung der gewählten Ordnungen in erster Linie durch das Mittel der eingehenden Erläuterung von seiten der musikalischen Führung. »Keine Weise [Melodie] kann sich heute als bloß Funktionales, d. h. ›rein zum Singen‹ Verfügbares, verstehen, sondern bedarf der zeitkritischen Interpretation« (a. a. O., S. 197), und ganz ebenso ist (immer: bei der gegebenen Sinnorientierung) die inhaltliche Aussage der Texte, soweit möglich, nach ihrem historischen Sinn zu befragen: »Ausführliche Textinterpretationen sind daher Konstituens der Folklore-Veranstaltungen« (ebd.).

194 A. a. O., S. 197.

200 A. a. O., S. 196, Hervorh. v. mir.

201 Ebd.

202 Hg. v. Heinrich Meyer, Stuttgart o. J., S. 26; vgl. auch oben S. 100.

203 Ebd.

204 Günther Noll, Folklore mit Combo? a. a. O., S. 197.

gegebenen strukturellen Bedingungen des heterogenen Publikums eingegangen, vor allem durch den restlos konsequent verfolgten künstlerischen Anspruch, – selbst auf die Gefahr hin, daß bei den gegebenen Strukturen eines Offenen Singens Sinnziele *dieser* Art »möglicherweise von idealtypischen [d. h. theoretischen, rein gedanklich konstruierten] Niveauvorstellungen aus angegangen werden. Es kann aber in der künstlerischen Arbeit ... keinen halben Anspruch geben«[205].

Der ästhetisch-rationale Anspruch in dieser Reinheit ist zunächst aber der Anspruch der musikalischen Führung, der von ihrer Seite gegenüber dem Verband als Ganzem intendierte Sinn. In welchem Sinn das Publikum handelte, wissen wir nicht, möglicherweise – und dies ist im Rahmen einer Hochschulveranstaltung wohl wahrscheinlich – durchaus im Sinne der Führung. Ganz auszuschließen aber ist elementar-rationales Handeln auch in diesem Falle nicht. Bedeutungszuordnung nach dem Muster der Herreneinstellung, nach der uralten Gewohnheit des Singens in seiner elementar-rationalen Sinndimension, bleibt auch in diesem Falle, wie es scheint, latent als Handlungs*tendenz* oder Handlungs*bereitschaft* spürbar – für die Führung des musikalischen Handelns im Rahmen einer Hochschule und der hier geltenden »aufgeklärten« Ordnungen eine zweifellos schwierige, wenn nicht unlösbare Aufgabe: »Am meisten überrascht, daß immer wieder Bedürfnisse nach Veranstaltungen zur Weihnacht vorgetragen werden, angesichts der thematischen Besetztheit die *schwierigste* Aufgabe im Rahmen *dieser* Arbeit«[206].

In Ergänzung zu den theoretischen Zusammenhängen, die als Orientierung an einer geltenden Ordnung gedacht werden, abschließend noch ein Blick auf den im Koorientierungssystem komplementären Aspekt des sozialen Tauschs. Auch zu diesem Aspekt hat Günther Noll aus dem komplexen Handlungszusammenhang des Offenen Singens theoretisch bedeutsame Beobachtungen mitgeteilt.

Diese Beobachtungen beziehen sich auf ein Phänomen, das in der Alltagssprache mit dem

205 A.a.O., S. 198. »Natürlich müssen [bei einer Sinnorientierung *dieser* Art] die entsprechenden Voraussetzungen gegeben sein« (a. a. O., S. 198). Zu Beginn (1967) waren es einfach noch der Kammerchor der Hochschule, der auch als »Ansinge-Chor« fungierte, und eine kleine *ad hoc* gebildete Combo aus einigen Instrumentalisten (Klarinette, Gitarre, Klavier, Schlagzeug und Baß), welche die Darbietung der exogenen Handlungsphasen bestritten. Indes war »der einmal gesetzte Qualitätsanspruch nicht in ›en passant‹-Manier durchzuhalten« (a. a. O., S. 196), so daß bald ein studentisches Vokal- und Instrumentalensemble als eigens für diesen Zweck zusammengestellter und probender Arbeitskreis gebildet werden mußte, um sowohl den strukturellen Bedingungen (musikalisches Verbandshandeln) als auch der gewählten Sinnorientierung gerecht zu werden. »Zur Begleitung wurden keine Arrangements geschrieben... Nach dem Workshop-Prinzip wurde in einer besonderen Form der Gruppenimprovisation gearbeitet« (ebd.).

206 A. a. O., S. 197, Hervorh. v. mir.

Von einer anderen, bis zu einem gewissen Grade elementar-rationalen Sinnorientierung bei einem Offenen Singen berichtet Willi Träder (1959): »In Landskrona (Südschweden) hörte ich an einem Augustabend vor zwei Jahren das Lied *Wenn alle Brünnlein fließen*, natürlich im Jöde-Satz, von etwa 800 friedlichen Schweden, Zuhörern eines Folkepark-Konzertes, in deutscher Sprache gesungen. Es war undenkbar, die gleiche Situation nach Deutschland zu übertragen – neben *Ade nun zur guten Nacht* stand ein Trompeten-Solo *O mein Papa*. Niveau des Programms und Liedauswahl schienen unvereinbar, und doch ergab die Beobachtung und Überlegung an jenem Abend, daß für die Leute von Landskrona [bezüglich der subjektiven Bedeutung ihres musikalischen Handelns] mehr Übereinstimmendes als Zwiespältiges erkennbar war: Feierabend im Folkepark, Muße und nachbarliche Nähe. So mancher gesunde Sing-Anlaß bleibt bei uns ungenutzt, weil ästhetische Vorbehalte den entscheidenden Augenblick verstreichen lassen« (a. a. O., S. 32).

Was die Situation in Deutschland, dem Land Herders, betrifft, so denkt aber auch Willi Träder in erster Linie an eine Sinnorientierung an ästhetisch-rationalen Gesichtspunkten und Ordnungen. »Die Persönlichkeit des Singleiters ist nicht nur fachlich geprägt; wesentlich ist auch sein Spürsinn, in jeder [durch musikalische Beziehungen] noch unbestimmten, ›offenen‹ Situation den richtigen Griff zu haben, hinsichtlich der Wahl des Liedes wie der Form der singenden Übermittlung. Je mehr *künstlerischer Anspruch* in ihm lebendig ist, um so weniger wird er in die Gefahr kommen, ein Routinier zu werden« (a. a. O., S. 34, Hervorh. v. mir).

Begriff »Erfolg« bezeichnet wird. George C. Homans nennt als Bedingungen des Erfolgs von Gruppen vier begrifflich-theoretische Gesichtspunkte, die analytisch auf die Ursachen verweisen (und die in gedanklicher Hinsicht den hier für die Zwecke der Musikalischen Volkskunde gewählten Kategorien weitgehend entsprechen): »Was immer ihr Charakter oder Zweck sein mag, wenn eine Gruppe *erfolgreich* [subjektiv *sinn*voll] auf die Umwelt einwirken will, bedarf sie in gewissem Umfang einer Arbeitsteilung [hier: begrifflich gefaßt als Struktur], eines Kommunikationssystems [hier: als musikalische Interaktion], der Führerschaft [hier: begrifflich gefaßt als Verbandshandeln] und der Disziplin [hier: als die (für eine Ordnung) objektiv bestehende Geltung]«[207]. Der Erfolg der Gruppe, das subjektiv sinnvolle, »erfolgreiche« Einwirken auf ihre soziale Umwelt, ist im Fall des Offenen Singens zunächst das Ereignis selbst, sowohl das Zustandekommen als auch der Ablauf der Veranstaltung, ihr »Leben« oder, wenn das Einwirken auf die Umwelt überaus erfolgreich war, ihr »Überleben«, ihre einmalige oder ständige Wiederholung gegen den zumeist erheblichen organisatorischen, musikalisch-technischen und ökonomisch bedingten Widerstand der sozialen Umwelt. Die ganz natürliche Trägheit der einzelnen, ihre durch diese Umwelt oft über die Maßen aufgesogenen Interessen, ferner ihr natürlich begrenztes Reservoir an Zeit und Kraft, die abgelehnten Ansprüche *anderer* Gruppen (wie Familie, Sportverein, Schule oder andere soziale Beziehungen), alles dies sind Faktoren, auf die im konkreten Fall der genannten Veranstaltungsreihe im Sinne der gewählten Orientierung sinnvoll (»erfolgreich«) eingewirkt wurde, sichtbar im Zustandekommen und Ablauf des Offenen Singens. »Die Resonanz der hochschulöffentlichen Veranstaltung war so unerwartet hoch, daß das Programm wiederholt werden mußte, ein Usus, der später ziemlich zur Regel wurde... Das Erstaunliche an dem Phänomen aber liegt darin, daß sich nunmehr seit 17 Semestern bei 18 Programmen das Bedürfnis nach derartigen Folklore-Veranstaltungen mit konstanter Intensität artikuliert. Viele Hunderte von Studierenden nahmen in diesen neun Jahren an den Veranstaltungen teil bei anhaltend starkem Zuspruch und sehr positiver Resonanz«[208]. Zweifellos ist dieser Erfolg nichts Geringeres als ein Indikator (im Prinzip: operational) für das Maß an hochschulöffentlicher Aufmerksamkeit, genauer: für die Zuwendung zu dem jeweils zu gewärtigenden Ablauf des musikalischen Handelns in der für die Beteiligten tatsächlich (und nicht nur intentional) geltenden Sinnorientierung. Das anhaltende Interesse des »Nachfragefaktors« zeigt, wenn auch nur in groben Umrissen, die andere, der Führung und – bei exogener Struktur – den Darbietenden gegenüberstehende Seite der interaktionalen Gegenseitigkeit und dasjenige daran, was diese an musikalischem Handeln »wie und als ein ›Gut‹« in den sozialen Austausch einbringt.

Der Erfolg einer Gruppe aber liegt zudem, über den genannten diachronischen Aspekt hinaus, auch und nicht zuletzt in der Zahl der aktuell Anwesenden, in der Größe also des versammelten Kreises im Sinne seiner »quantitativen Bestimmtheit« (Georg Simmel). Für exogene, wahrscheinlich aber ebenso für endogene musikalische Interaktion ist dieser äußerliche strukturelle Faktor motivational von erheblicher Bedeutung. Der »große Kreis« einer öffentlichen Veranstaltung verfügt im sozialen Austauschgeschehen mit den Darbietenden, als Gegenleistung für das musikalisch von dort Gebotene, über ein spürbar höheres Maß an öffentlicher Aufmerksamkeit, an sozialer Zuwendung (oder, nach dem Sprachgebrauch von Sozialpsychologen: an Gratifikation) als der »kleine Kreis«. Günther Noll hat für dieses »Gut« des Publikums in der

207 Theorie der Gruppe, Opladen ⁷1978, S. 162f., Hervorh. v. mir.
208 A. a. O., S. 196.

Tat eine Gegenleistung auf seiten der Darbietenden beobachten können, eine Art motivationales Äquivalent, das sich besonders deutlich vor dem Hintergrund der Probenarbeit im »kleinen Kreis« abhob. »Das eigentlich Faszinierende besteht darin, daß sich in den Veranstaltungen, von der allgemeinen Atmosphäre *ausgelöst*, improvisatorische Inspiration in besonderer Weise einstellt, die einen Intensitätsgrad gewinnt, wie er während der Probenarbeit kaum erreichbar ist. In diesem Sinne könnte man die Arbeit auch als Chance verstehen, kreatives Verhalten auf eine spezifische Art zu bewirken«[209].

Diese Erfahrung, daß musikalische Motivation durch pädagogische Nutzung interaktionaler Vorgänge zu bewirken sei, wird bestätigt durch Beobachtungen von Ernst Klusen, der in Zusammenarbeit mit dem Westdeutschen Rundfunk bei Offenen Singstunden den Kreis der Beteiligten durch mediale Strukturen erweiterte: »Während die Sendung ausgestrahlt wird, ist die Schule geöffnet (sonntags spätnachmittags). Eltern, Kinder und Lehrer nehmen gemeinsam singend an dieser Sendung in der Schule teil. Diese Form der Nutzbarmachung technischer Mittler für die Gruppen*aktivität* verdient stärkste Beachtung... Freilich, ohne eine überlegte [und überlegene] Planung innerhalb einer Aktionsgruppe und ohne wohlabgestimmte Tätigkeit einzelner Initiatoren geht das nicht«[210].

209 A. a. O., S. 196, Hervorh. v. mir.
Keinesfalls darf hier, wie auch sonst nirgends bei kulturellem Handeln, ein unvermittelter Reiz-Reaktions-Vorgang angenommen werden. Die öffentliche Aufmerksamkeit der Vielen wirkt nicht direkt verursachend, sondern als Gegenleistung in einem zumeist vielschichtig motivierten Sinnzusammenhang. Hat der Musiker nichts (an Leistung, Phantasie, an Witz und Virtuosität) von dem zu bieten, was dem Zuhörer als »lohnend« *gilt*, so wird die öffentliche Zuwendung eher lähmend auf ihn wirken. Jedem erfahrenen Musiker sind diese Zusammenhänge, die uns *theoretisch* noch weitgehend Neuland sind, in einer *pragmatischen* Weise seit je bekannt. Aufgrund von Sinngegensätzen *scheiternde* Interaktionsversuche sind heute oft auch im Popmusik-Bereich beobachtbar. Bruce Springsteen: »Es ist klar, du willst Aufmerksamkeit. Aber manchmal kannst du sie nicht bewältigen, wenn du sie hast« (in: Spiegel 47, 1975, S. 207).

210 Das Volkslied im niederrheinischen Dorf, Bad Godesberg 1970, S. 158, Hervorh. v. mir (zur musikalischen Führung vgl. oben S. 190 ff.).
Daß auch in diesem »großen«, zum Teil medial vermittelten heterogenen Kreis die objektiv geltende Ordnung ästhetisch-rationaler Art war, ist von den strukturellen Gegebenheiten her anzunehmen. Zumindest für den Anteil der Beteiligten, deren Interaktion medial verlief (genauer: für diejenigen von ihnen, die vom Westdeutschen Rundfunk die Lieder im Druck angefordert und erhalten hatten), ist diese Annahme (durchschnittlich und annäherungsweise) zutreffend. Dies geht als eines der Ergebnisse aus der schriftlichen Befragung hervor, die im Auftrag des Westdeutschen Rundfunks von Infratest durchgeführt wurde. Danach orientiert sich dieser Hörerkreis bei seiner aktiven Beteiligung an der genannten Sendung in der Tat an einem *hohen ideellen Wert*: »Die Hörer [mehrheitlich: noch im Amt befindliche Lehrer] sehen im ›Offenen Singen‹ nicht nur eine Gelegenheit, *neue* Lieder kennenzulernen, sondern sie schreiben dieser Sendereihe auch einen hohen ideellen Wert zu. Diesen ideellen Wert sehen sie darin, daß die Sendungen eine der wenigen Möglichkeiten darstellt, *das Volkslied* [als ästhetisch-rationale Wertvorstellung, als das *schöne* Lied in *diesem* Sinne] zu erhalten und wieder zu beleben« (Die Hörer der Sendereihe »Offenes Singen« ›Singt mit uns‹, Infratest Juni 1968, S. 26, Hervorh. v. mir).