Im Gegensatz hierzu zeichnet sich Pop-Musik, bei der die Intention erkennbar ist, Information beim Hörer zu erzeugen und ihn mittels der verarbeiteten Information zur Stellungnahme anzuregen, durch aufnahmetechnische Klarheit, d. i. Favorisierung der texttragenden Oberstimme, längerbogige Melodik und formale Klarheit wie Übersichtlichkeit aus. Melodiebildung, Harmonisierung, Rhythmik sowie das Verhältnis zwischen Melodie und Begleitung verraten das Bestreben, nicht durch vordergründige Emotionalisierung des Hörers seine intellektuelle Aktivität zu blockieren. Die Zahl der Beispiele, an denen sich diese Funktion der Pop-Musik ablesen läßt, ist ebenfalls groß. "Eleanor Rigby" von den Beatles ist von ihnen allen am bekanntesten.

Anmerkungen

1 Kaspar Weber, Veränderungen des Musikerlebens in der exp. Psychose, in: Confinia Psychiatrica 10, S. 139 ff.
2 S. 142.

Hanns-Werner Heister

ZUM VERHÄLTNIS VON FUNKTIONALITÄT UND EIGENSTÄNDIGKEIT UNTER LOGISCH-HISTORISCHEN GESICHTSPUNKTEN

Der Gegensatz von Funktionalität und Eigenständigkeit gehört in terminologischen Varianten wie dem von "Umgangs"- und "Darbietungsmusik", Heteronomie und Autonomie, "triviale" und "artifizielle" Musik zu den Grundlagen bürgerlicher Auffassung von Musikgeschichte und -ästhetik. Die Schematik dieser Antinomie wird der vielfältiger gegliederten Wirklichkeit nicht gerecht. Für die Analyse der gegenwärtigen Situation der Musik wie ihrer geschichtlichen Bewegung, also von Struktur- wie Entwicklungsgesetzen wäre die Bestimmung 'Zweckhaftigkeit', konkretisiert, als übergeordnete Kategorie eines Zusammenhangs zu fassen, der auch Eigenständigkeit umgreift[1].

1. Die wissenschaftliche Diskussion unterscheidet kaum zwischen einer Substanzkategorie wie etwa 'eigenständige Musik' und einer Relationskategorie wie 'Eigenständigkeit' - eine Existenzweise, die auch "funktionale Musik" haben kann. Erst die differenzierende Bestimmung des Zusammenhangs von musikalischen Objekten, sozialen Subjekten und musikalischen Verhaltensweisen im Rahmen gegebner gesellschaftlicher Verhältnisse vermeidet die Polarisierung in die Verabsolutierung der Eigenständigkeit musikalischer Objekte einerseits und die Willkür einer pragmatistisch verkürzten Funktionalität andererseits. Die Kategorie der "Rezeptionsvorgaben"[2] erschließt dabei die 'Polyfunktionalität' eines Musikstückes[3], die verschiedene legitime Aneignungs- und Verhaltensweisen in den durch die Beschaffenheit des Gegenstandes mit gegebenen Grenzen umfaßt.

2. Die Bestimmungen Funktionalität oder Eigenständigkeit werden aber, auf Objekt wie Verhalten angewandt, nicht nur nebeneinandergestellt, sondern bewertet: zwei Hauptformen der Interpretation konkurrieren innerhalb der bürgerlichen Musikauffassung darum, was "vorrangig" sei. - Nach der einen Position haben "umgangsmäßige Hörformen einen Vorrang vor den eigenständigen". "Es handelt sich hierbei nicht um einen historischen Ablauf, ein tatsächliches Früher oder Später, sondern um Rangverhältnisse, die allein aus der gegenwärtigen Lage heraus einsichtig zu machen sind"[4]. Wie diese "Rangverhältnisse" 'in letzter Instanz' von sozialen derivieren, so melden sich im Streit um den Primat Machtansprüche an - bei Besseler die einer kleinbürgerlichen, regressiv-antikapitalistischen Strömung.

3. Die Berufung auf Geschichte, die Besseler verschmäht, indem er den Vorrang von Funktionalität in einem "Ursprung" begründet, der als "sinnmäßiger" vom "tatsächlichen"

historischen differiere, ist tragend für die zweite Hauptposition; freilich prägt auch hier die Vorstellung von dem, was gegenwärtig herrschend sei, positiv oder negativ beurteilt, die Vorstellung vom Geschichtsverlauf. Er erscheint wesentlich als Gang 'von' Funktionalität 'zu' Eigenständigkeit. Letztere ist etwa für C. Dahlhaus, obwohl historisch und schon gefährdet, doch noch normativ; von derselben Antinomie wie Besseler ausgehend kommt er zum entgegengesetzten Schluß: "Tendiert aber die Entwicklung zur Objektivierung, so fällt den ästhetischen Kategorien, die an autonomen Werken entwickelt worden sind, schließlich der Vorrang zu"[5]. Und deutlicher: "Die funktionale Musik wurde zur niederen"[6]. Was der Ästhetik recht ist, die funktionale Kriterien und funktionale Musik "ausklammert", ist der Historie zu billig: sie braucht daher "Zwischenstufen", die freilich nur sekundär modifizierend wirken und das abstrakte Schema selber unangefochten lassen. Überwunden wird es erst, wenn man Dahlhaus' Einwand gegen Besseler, es "sei nicht der Objektivierung ein 'Mitvollzug', sondern der Trennung der Hörweisen deren Ungeschiedenheit vorausgegangen"[7], konsequent zu Ende denkt. Sowenig die Dichotomie 'logisch' die wirklichen Pole markiert, sowenig ihre Einheit 'historisch' den Ursprung. Dieser dürfte dort liegen, wo Musik noch ungeschiedenes, keinesfalls schon sekundär-funktionales Teilmoment von gesellschaftlicher Tätigkeit selber ist; auch der Form nach "synkretisch" mit anderen Künsten und Sprache. Funktionalität ist also kein historisch 'Erstes', hinter das nicht zurückgegangen, und Eigenständigkeit kein 'Letztes', über das nicht hinausgegangen werden könnte.

4. Dem scheinbar nur extensionalen Mangel, daß diese beiden Bestimmungen weder die Struktur und Entwicklung der gesamten noch auch nur der bürgerlichen Musik erfassen, liegt ein prinzipieller logischer und historischer Fehler zugrunde. Funktionalität erscheint, pragmatistisch verengt, als etwas, das der Musik 'von außen' angetan wird; das isolierte "Musik-Ding", an sich selbständig, werde 'nachträglich' in ihm fremde Zusammenhänge einbezogen. Korrelativ dazu wird Eigenständigkeit dichotomisch verabsolutiert: statt einer Emanzipation von unmittelbarem Gebrauch soll es eine von Zwecken überhaupt sein, und zugleich reduziert: statt der Chance zu universellerer Weltaneignung die Abdichtung zu einer "Welt für sich". Die radikale Abstraktion vom Wie der Zwecke und vom Wozu der Musik, die Negation sozialer Funktionen und der 'immanenten Zweckhaftigkeit' von Musik reflektiert freilich verzerrt Antinomien einer Gesellschaftsordnung, deren wesentliche Zielsetzungen humanen und musikalischen Interessen entgegenstehen.

5. Schon über die Antinomie hinaus weist Dahlhaus' umkehrbare These, "daß Trivialmusik ein defizienter Modus einer Musik sei, die zugleich funktional und artifiziell war; daß sie den Rest darstelle, den die autonome Musik nach ihrer Trennung von der Gebrauchsmusik zurückließ". Die avancierte Analyse selbst bürgerlicher Musik zersetzt so den abstrakten "Kontrast zwischen Gebrauchsgegenstand und Kunstwerk" zugunsten einer umfassenderen Kategorie von Musik, die der Spaltung historisch vor- und logisch übergeordnet ist; auf sie zielt auch "eine Musik jenseits des Gegensatzes von Funktionalität und Autonomie ..., die über sich selbst hinausgriff, ohne daß die Autonomie preisgegeben wurde"[8]. Damit fehlt nur noch ein kleiner freilich entscheidender Schritt zu der Einsicht, daß nicht nur die Antithese 'historisch', also geworden wie vergänglich ist, sondern daß beide Kategorien graduelle Abstufungen eines weiter zu fassenden Kontinuums, Teilmomente eines noch im Widerspruch einheitlichen, je konkreten 'historischen Systems' sind. So ungenügend dann ein ästhetischer Dogmatismus, so wenig ist doch ein historischer oder soziologischer Relativismus zwingende Konsequenz. Das Maß, der absolute Bezugspunkt ist vielmehr weder abstrakte Tauglichkeit zu irgend etwas noch bloße Nicht-Tauglichkeit, sondern die Teilhabe an einer "Humanisierungsfunktion"[9] als oberster, noch abstrakter Kategorie. Sie umfaßt Emotives wie Kognitives, sinnliche Lust wie Erkenntnis, Unterhaltung und Bildung, Abbildung und Appell.

Setzt man die Ausdifferenzierung und Konkretisierung dieser Funktion als die selber historische, dynamisch sich entwickelnde Logik der Musikgeschichte an, so überlebt noch in der depraviertesten U-Musik etwas von jenem "absoluten" Kunstcharakter, der schon im

rudimentären Klang des Schwirrholzes angelegt war. Funktionalität und Eigenständigkeit sind dann aufgehoben im Ensemble von Musikarten und Verhaltensweisen als Ganzem, das ein korrelatives System mit wechselnden historischen Schwerpunkten bildet, strukturiert nach dem Stand der Möglichkeiten und der gesellschaftlichen Ausprägung der Humanisierungsfunktion. In dem so zu bestimmenden 'gegliederten Kontinuum' hat nun als historische Errungenschaft auch unverkürzte Eigenständigkeit ihre konkrete Bedeutung.

Anmerkungen

1 Das konsequent ausgenutzte Potential von Eigenständigkeit kann äußerliche Funktionalisierung aufheben. S. dazu H. Fladt, H.-W. Heister u. D. Stern, "Musik, die dem Sozialismus nützt": Roter Wedding - Solidaritätslied - Einheitsfrontlied, in: Das Argument, Sonderheft Nr. 5 - Hanns Eisler, 1975.
2 Vgl. M. Naumann u. a., Gesellschaft - Literatur - Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht, Berlin/Weimar 1973.
3 S. H.-W. Heister, Die Musikbox. Studie zu Ökonomie, Sozialpsychologie und Ästhetik eines musikalischen Massenmediums, in: Segmente der Unterhaltungsindustrie, Frankfurt/M. 1974, bes. S. 38 f.; 48-63.
4 H. Besseler, Grundfragen des musikalischen Hörens, JbP 1925, S. 46.
5 C. Dahlhaus, Trivialmusik und ästhetisches Urteil, in: Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts, hrsg. von C. Dahlhaus, Regensburg 1967, S. 17.
6 C. Dahlhaus, Zum Problem der Gattungen im 19. Jahrhundert, in: Gedenkschr. L. Schrade, hrsg. von W. Arlt u. a., Bern/München 1973, S. 845.
7 Dahlhaus, Trivialmusik, a. a. O., S. 17.
8 Dahlhaus, Gattungen, a. a. O., S. 887.
9 Naumann, Literaturrezeption, a. a. O., S. 24-34; bes. 29.

Vladimir Karbusicky

MODELLE UND PROBLEME DES "MARXISMUS IN DER MUSIKWISSENSCHAFT"

Die Anwendung des Marxismus tritt als der einzige Weg einer Verwissenschaftung der bürgerlichen Musikologie auf. Die Floskel wie: "nur der Marxismus", "die einzige Methode" usw. findet man als selbstbehauptendes Sprachmittel in den methodologischen Deklarationen, allerdings nicht in jeder Entwicklungsperiode der zum Marxismus sich bekennenden Musikologen.

Die Definitionen dieser Anwendung leiden aber an Verschwommenheit. Sagt Zofia Lissa am Anfang ihrer marxistischen Tätigkeit in ihren 'Erwägungen über die marxistische Methodologie in der Musikwissenschaft' (poln. 1950, Chibiński-Festschrift), diese Methodologie ergäbe sich aus den "marxistischen erkenntnistheoretischen Prinzipien, dem historischen und dialektischen Materialismus", so ist es eine Allgemeinheit, mit der konkret nichts anzufangen ist. Welche Prinzipien sind die gültigen, wenn es sich um musikalischen Stil, um musikalische Formen, um Wandel von Musikstrukturen handelt? Der Weg zur Mischung bestehender Ausgangspunkte in der Entwicklung des marxistischen Denkens, deren Historizität nicht unterschieden wird, liegt offen. Der Monismus, auf dem sonst der Marxismus basieren möchte, gelingt nicht, und so macht Lissa nebeneinander geltend: Musik als funktionelles Phänomen; Musik als Bestandteil der Ideologie, d. h. des von der Basis determinierten Überbaus; Musik als spezifische Form des Sozialbewußtseins; als Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit; als Mittel des Klassenkampfes; als Erkenntnisform, aber zugleich Musik als Erlebnis, dann wiederum als Ergebnis eines Kampfes von