

Vergleichen als Ersatz für Begreifen

Erich Moritz von Hornbostel, Tonart und Ethos
Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie, Leipzig 1986

Das Zeitlose und Universelle der Musik

Hornbostel gehört zu den Gründervätern der Musikethnologie. Er ist sich, wie alle Musikethnologen, darüber im Klaren, dass die Begegnungen mit der exotischen Musik einen Eindruck vermitteln von jener Musik, die auch in Europa vor der Neuzeit verbreitet war. Die Befassung mit dieser Musik fasst er jedoch so auf, dass sie, gerade weil sie die *Vorgeschichte* der Musik thematisiert, das eigentliche Wesen der *Musik* zutage fördern müsste:

"Ich möchte ... zu zeigen versuchen, wie gerade die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft auf die allgemeinsten Fragen: nach dem Ursprung und der Entwicklung der Musik und dem Wesen des Musikalisch-Schönen hinführen." (S. 40)

Ursprung und Wesen der Musik sind für Hornbostel ein und dasselbe. Er versucht das Musikalisch-Schöne nicht da zu analysieren, wo er es vorfindet, sondern ausgerechnet jenseits seiner fertig entwickelten Gestalt. Er unterstellt dabei erstens, dass das zu Erklärende in den unentwickelten Formen der Musik noch gar nicht existiert, dass er also das Ursprüngliche vor sich hat. Zweitens aber unterstellt er das gerade Gegenteil, nämlich dass der Unterschied von unentwickelter und entwickelter Musik gegenstandslos sei. Jedenfalls will er zu *allgemeinen* Bestimmungen der Musik dadurch gelangen, dass er vom Unterschied zwischen harmonischer und exotischer Musik abstrahiert, und darin besteht überhaupt der Widerspruch im Vergleichswesen der 'vergleichenden Musikwissenschaft'.

"... wir möchten die fernste, dunkelste Vergangenheit entschleiern und möchten aus der Fülle des Gegenwärtigen das Zeitlose, Allgemeine herauschälen; mit anderen Worten: wir wollen die entwicklungsgeschichtlichen und die allgemein-ästhetischen Grundlagen der Tonkunst kennen lernen." (S. 56)

Je nach dem, ob Hornbostel mehr die historischen Entwicklungsstufen selbst oder ihre heutigen Verbreitungsgebiete miteinander vergleicht, bevorzugt er Begriffe wie das 'Zeitlose' oder die 'Universalität', die beide das Gleiche leisten: Die Relativierung der an heutiger Musik gewonnenen Begriffe an den urzeitlichen Gesangsformen und Tonsystemen:

"Die weitverbreitete Überzeugung von der Universalität der sog. 'natürlichen' Leiter erwies sich alsbald als hinfällig, namentlich durch die Entdeckung der merkwürdigen siamesischen und javanischen Tonsysteme." (S. 210)

Die fertig entwickelte Musik reicht Hornbostel nicht aus, um deren allgemeine Bestimmungen zu ermitteln. Er will gar nicht wissen, was sich da als Ästhetik der Tonkunst vor einigen Jahrhunderten entwickelt hat, sondern sucht nach dem 'Zeitlosen'. So kommt er natürlich, je weiter er in der kulturellen Entwicklung zurückgeht, auf immer weniger Gemeinsamkeiten mit der neuzeitlichen Musik. Da aber in dieser Art des Vergleichens, welche immerzu gleichberechtigte Musiken unterstellt und in deren Gemeinsamkeiten das Wesentliche der Musik finden will, die ganze Denkweise der Musikethnologie besteht, fallen die Abstraktionen so dürftig aus, dass ein Zusammenhang mit Musik nicht mehr zu erkennen ist. Dies wiederum bringt Hornbostel dazu, erst recht und umso fassungsloser zu fragen, was denn Musik eigentlich sei.

"Die nächstliegenden Fragen knüpfen sich an das Baumaterial aller Musik, die Töne: Nur wo wir festen, gesonderten Tonstufen begegnen, werden wir im allgemeinen von Musik reden. Aber schon diese einfache Begriffsbestimmung kann nicht ohne Einschränkung gelten ... Wir kennen also musikalisches Geklopfer, musikalisches Sprechen, musikalisches Geheul, und als erstes Problem tritt uns die Frage entgegen: Was ist Musik?" (S. 43 f.)

Zwar sind die Töne 'Baumaterial aller Musik', aber dann kann dies eben doch nicht 'ohne Einschränkung gelten': Eine Vorstellung von Musik, die sich an der Musik gebildet hat, soll sich an Phänomenen relativieren, die noch jenseits der Tonkunst angesiedelt sind. Ausgerechnet das Wissen um die Differenz zur Musik soll die Frage nach dem Wesen der Musik begründen. In Wahrheit läuft diese Sichtweise darauf hinaus, den Begriff der Musik an die Vorstellung von ihrer urzeitlichen Existenz anzupassen und entsprechend zu verunklaren. Dieser Standpunkt tritt auf im Gestus der Unvoreingenommenheit:

"Es geht durchaus nicht an, die Erlebnisse innerhalb unserer simultanharmomonischen Musik als letzte psychische Tatsachen anzusprechen und ohne weiteres auf die ganze Menschheit zu verallgemeinern" (S. 48 f.)

Hornbostel vertritt mit diesem Argument die Auffassung, *"daß jede Konsonanztheorie, die Anspruch auf allgemeine Gültigkeit erhebt, die Ergebnisse der vergleichenden Musikwissenschaft mitberücksichtigen muß."* Nun ist Konsonanz in der Tat ein grundlegendes musikalisches Prinzip. Ihrem Begriff gemäß, als unmittelbares Harmonieren der Töne, existiert es allerdings nur in der tonalen Musik, nämlich in der Gestalt von Dur- und Mollklängen. Vor der Entstehung der tonalen Musik existiert an den Tonsystemen der Widerspruch, dass die Tonverhältnisse zwar keine andere musikalische Grundlage haben können als dieses unmittelbare Zusammenpassen der Töne, diese Grundlage aber nicht – oder nur rudimentär in Gestalt von Quarte und Quinte – aufgefunden und realisiert wird. Es ist also kein Vorurteil, der modalen Musik harmonische Inkonsequenz zu attestieren, und dies tut ja auch Hornbostel selbst, wenn er auf *außermusikalische* Prinzipien in der primitiven Musik hinweist:

"Endlich verdanken viele Intervalle ihr Dasein außermusikalischen Prinzipien: der mathematischen Berechnung ... den Eigentümlichkeiten der Instru-

mente ... der persönlichen Eigenart oder dem Affekt (Indiander) der Spieler oder Sänger, mangelhafter Technik und dem Zufall." (S. 49 f.)

Hornbostel sieht auf der einen Seite ein, dass nur die harmonische Musik frei sein kann von 'irrationalen' Intervallen, und zieht daraus den absurden Schluss, dass ausgerechnet diejenigen, die Intervalle als 'irrational' erkennen, sich vor einer Fehleinschätzung der zugehörigen Musik hüten müssten, weil sie – statt in spekulativen Weltbildern – in unverfälscht musikalischen Vorstellungen 'befangen' seien:

"Daß so vielerlei und darunter auch irrationale Intervalle nebeneinander bestehen können, das ist nur in einer Musik möglich, die keinen harmonischen Zusammenklang kennt. Und allem Anschein nach ist simultane Harmonie ein Privilegium der neueren europäischen Musik. Es ist dies einer der wichtigsten und auch strittigsten Punkte der Musiktheorie; hier liegt auch eine der gefährlichsten Fehlerquellen. Wir sind von Jugend auf ausschließlich in harmonischer Musik erzogen, unser ganzes musikalisches Denken ist von harmonischen Tonvorstellungen erfüllt ... Um sich von diesen Gewohnheiten zu befreien, bedarf es wieder spezieller Übung, eines Trainings ad hoc; wobei freilich ein feines Intervallgedächtnis oder absolutes Tonbewußtsein unentbehrlich sind. Diese Umstände müssen uns erstens skeptisch machen gegen die Berichte von Reisenden; dann aber auch gegen jene Theorien, die für alle Musik, woher immer sie kommen mag, eine harmonische Basis verlangen." (S. 50)

Eine harmonische Basis zu verlangen für eine Musik, die sie nicht hat, wäre in der Tat absurd, wenn dieser Musik die Reflexion auf ihre harmonische Grundlage fremd wäre. Aber das Irrationale dieser Musik ist ja gerade ihre harmonische Inkonsequenz, die Befangenheit der harmonischen Spekulation in religiösen Weltbildern und das Aufgehen der Musik in kultischen Bräuchen. Diesen immanenten Widerspruch der modalen Musik, ihren Widerstreit zwischen Ästhetik und Sittlichkeit, will Hornbostel nicht sehen. Lieber widerspricht er sich selber, indem er die Vorstellung einer privilegierten und die einer gleichberechtigten Musik nebeneinander bestehen lässt. Im Interesse einer angeblich vorurteilsfreien Anerkennung der exotischen Musik fordert er eine Unvoreingenommenheit, die durch eine musikalische Entwöhnungskur erreicht werden soll.

Die moralische Kraft der Musik

Indem Hornbostel die sachliche Differenz zwischen modaler und tonaler Musik auf eine Frage der Gewöhnung zusammenkürzt, erweist er sich als gelehriger *Musikpsychologe*. Er betrachtet die durch die tonale Musik verbreitete Musikalität nicht als eine ästhetische Sensibilität, von der man sich allenfalls durch Abstumpfung der Sinne wieder lösen könnte, sondern für eine bloß angewöhnte Hörweise, der man sich durch Übung entledigen könne. Er hält damit eine Eigentümlichkeit der modalen Musik für ein allgemeines Prinzip der Musik überhaupt: Den Mangel der ursprünglichen Tonsysteme und Singweisen, dass sie ihre

Festigkeit und Verbreitung bloß der methodischen Eingewöhnung und Verpflichtung auf Bräuche verdanken, betrachtet er wie eine Selbstverständlichkeit jeglicher Musik. Er geht sogar so weit, dass er die Deutung der modalen Musik im Sinne der Sittlichkeit, in deren Dienst sie steht, aus der Antike übernimmt, und sich fragt, wo das 'Ethos' in der tonalen Musik geblieben ist.

"Die Konkordanz der Terzen, im Mittelalter aufdämmernd, rückt mehr und mehr ins Zentrum der Auffassung. In diesem Umschwung liegt die stärkste Abwendung vom Melodischen ... Bald schwindet auch der letzte Rest melodischer Auffassung: jeder einzelne Ton wird als Rudiment eines Mehrklangs verstanden, dessen Gefühlswirkung er allein schon vermittelt ... die einfache Tonlinie ist selbst schon Harmoniebewegung, und diese trägt nun das Ethos, während für die Alten nur das Melos ethisch war." (S. 61)

Während Hornbostel auf der einen Seite davor warnt, Bestimmungen der tonalen Musik in die modale Musik hineinzudeuten, betreibt er eher die entgegengesetzte Verwechslung, überträgt also Deutungen der modalen auf die tonale Musik. Dazu gehört auch die Vorstellung, dass die moralische Kraft der Musik durch die Ausdrucksmöglichkeiten der Melodie zum Tragen komme. In dieser Hinsicht erscheint dem vergleichenden Musikwissenschaftler die *modale* Musik als privilegiert:

"Die Freiheit der Intonation, die den Impulsen der Melodiebewegung, durch kein Schema behindert, nachgeben kann, ist nicht die Schwäche, sondern der größte Vorzug des unbegleiteten Gesangs. Denn die melodische Linie wird deutlicher und ihr Ausdruck reicher nuanciert." (S. 74)

Ob der falsche Respekt vor einer noch unentwickelten Musik Hornbostels archäologisches Interesse motiviert hat, sei dahingestellt. Auf jeden Fall aber harmoniert diese Auffassung bestens mit diesem Interesse: *"Aber es ist höchste Zeit, daß die echten Erzeugnisse fremder Kulturen auch auf musikalischem Gebiet gesammelt werden, bevor sie durch Europäern unrettbar verdorben sind."* (S. 51) Dabei merkt Hornbostel durchaus, dass er mit der Unterstellung, Musik drücke ein 'Ethos' aus und wirke entsprechend auf das Gefühl, die Sphäre der Spekulation betritt:

"Schon innerhalb unserer einheimischen Musik ist die Verknüpfung von Tonempfindung und Gefühl ein ungelöstes Problem. Ob es uns jemals gelingen wird, dasselbe für exotische Musik aufzuklären, ist sehr fraglich." (S. 52)

Die Rettung der Ethoslehre für die Moderne

In einem späteren Aufsatz geht Hornbostel genauer der Frage nach, was es mit dem Ethos in der Musik auf sich hat. Er bringt es dabei fertig, alles anzuführen, was dieses Ethos als eine bloße Einbildung erweist, und diese Schlussfolgerung zugleich systematisch zu umgehen:

"Warum die Griechen das Dorische streng, das Hypolydische weichlich und deshalb für die Erziehung der Jugend die eine Tonart geeignet, die andere verwerflich fanden, können wir nicht erfüllen. Daß Oktavgattungen überhaupt ein so verschiedenes und so ausgeprägtes Ethos besitzen sollen, erscheint uns verwunderlich ... wir würden schwerlich von der einen Ertüchtigung unserer Söhne, von der anderen Entsittlichung unserer Töchter erwarten. An solchem Nichtverstehen kann die Dürftigkeit der erhaltenen Notenbruchstücke allein nicht Schuld sein. Denn es geht uns nicht besser mit dem Ethos arabischer, indischer oder ostasiatischer Tonarten und Melodietypen ... Man ahnt, daß Leiterstrukturen und Melodiewendungen für solche Wirkungen nicht ausreichen können – die Wurzeln des Ethos müssen tiefer in die antike Weltanschauung hinabreichen." (S. 104)

Dass wir den ethischen Gehalt der Modi nicht erfüllen können, dass er uns verwunderlich erscheint, dass wir ihn schwerlich erwarten würden, das alles spricht angeblich nicht gegen seine beständige Beschwörung. Die behaupteten Wirkungen der Leiterstrukturen hält Hornbostel nicht für eine moralisch motivierte Illusion, sondern für eine erklärungsbedürftige Tatsache. Die Erklärung soll sich jedoch nicht auf die Betrachtung der Modi beschränken können, denen die ethische Wirkung zugeschrieben wird, sondern auch in der zugehörigen Weltanschauung verwurzelt sein. Diese Verwurzelung schildert Hornbostel nicht einfach als Befangenheit, sondern als mit unserem heutigen Unverständnis kontrastierendes, weniger mechanistisches Denken, dessen bloße Kenntnisnahme als Hintergrundinformation das Ethos in der Musik als eine reale Gegebenheit nachvollziehbar machen soll.

"Für Pythagoras und die Späteren kamen aber nicht nur die nackten Bausteine ihrer Theorie, durch Maß und Zahl waren die Töne nicht nur akustisch bestimmt und musikalisch geordnet, sondern zugleich, nein, zuvorderst als Elemente einbezogen in den Kosmos. Diese tiefe und umfassende Weltanschauung, die himmlisches und irdisches, göttliches und menschliches Geschehen durch den einen Sinn verband, der alles belebt und dem ein jedes sich fügen muß, beherrschte in allen antiken Kulturen das gesamte Leben, das religiöse wie das des Alltags, bis in seine letzten Verästelungen hinein. Nur von ihr aus läßt sich verstehen, was orientalische, griechische und noch mittelalterliche Gelehrte bis an die Schwelle unserer mechanistischen Zeit geschrieben haben." (S. 105)

Das Zweite, was angeblich für die damaligen Auffassungen spricht, ist die Tatsache, dass diese ganz vorzüglich zu ihren übrigen, nämlich ebenso haltlosen Ansichten 'passen':

"Man muß also schließen: Ursprünglich unterscheiden sich die Tonarten nur durch die absolute Höhenlage des Haupttons und diese gibt ihnen, indem sie die kosmologische Stellung und Bedeutung des Haupttons festlegt, ihr Ethos. Dem Musiker von heute muß freilich ein solcher Zustand der Dinge befremdlich erscheinen. Aber er paßt vortrefflich zu dem Bild, das die musikalische Kultur alter Zeiten uns auch sonst zeigt: dem Bau der Tonsysteme und Instrumente nach au-

ßermusikalischen und letzten Endes kosmologischen Prinzipien, der nicht ästhetischen, sondern kultischen und magischen Verwendung der Musik." (S. 107)

Der 'Musiker von heute' muss also die Tatsache, dass ihm das Ethos der Alten so 'befremdlich erscheint', seiner eigenen Befangenheit im modernen Denken anlasten. Für ihn formuliert Hornbostel die tiefen Zusammenhänge, die aus der Sortierung der Töne in einer Tonleiter herauszulesen sind, noch einmal langsam als wissenschaftliche Hypothese:

"Das Melos aber hat Ethos, ... weil die Töne nach der Höhe und Tiefe geordnet sind und so entsprechend geordnete Bewegungen (Handlungen) in uns auslösen. Dieser Satz enthält den Kern der ganzen antiken Ethoslehre. In der Sprache unserer Hypothese entfaltet würde er lauten: Die kosmischen Bewegungen sind durch einfache Verhältnisse aneinander und zum Ganzen gebunden; dieselben Verhältnisse lassen die Töne aus einem Urton (αρχά) und in der Folge auseinander hervorgehen und bestimmen eines jeden Dynamik; nach denselben Verhältnissen stimmen die Töne die Bewegungen der Seele, zwingen uns zum Gleichlauf mit der Harmonie des Alls." (S. 110)

Na ja, ein bisschen Aberglaube mag da schon mitspielen, meint Hornbostel. Aber vielleicht hilft es, uns Situationen vorzustellen, in denen wir uns durch eine musikalische Darbietung überwältigt fühlen, um das Ethos der Musik als etwas real Erfahrbares zu erleben.

"Heute erscheint uns die Astrologie als der törichteste aller Aberglauben, die Bindung des musikalischen Ausdrucks an ein außermusikalisches System als unerträgliche Fessel des Schaffenden. Aber nur ganz selten mehr, vor der Eingebung eines Auserwählten, spüren wir den Schauer der Allmacht, die der antike Mensch die Welt durchwalten fühlte, sein Selbst und jedes noch so einfache Lied." (S. 110)