

ihr zeitlicher Verlauf im Ganzen nicht äußerlich ist. Musik ist isochronisch oder gar nicht, wir haben es hier mit einem Wesenmerkmal zu tun.

((6)) Von der wesensmäßigen Isochronie der Musik hängt nun aber ein weiterer wesentlicher Unterschied von Musik und Sprache ab, der in der Tabelle nur rhapsodisch benannt, aber nicht in seinem begrifflichen Zusammenhang zur Isochronie expliziert wird: Oerter nennt diese Eigenschaft *Wiederholbarkeit* (vgl. 16)) und scheint dabei vor allem an unsere Konzertpraxis zu denken, in denen musikalische Stücke wiederholt, d. h. öfters aufgeführt werden. Wenn Wiederholung bzw. Wiederholbarkeit aber etwas spezifisch Musikalisches sein soll, dann kann damit nicht einfach gemeint sein, dass musikalische Elemente oder ganz Stücke wiederholt werden können, denn dies gilt offensichtlich auch von Schmerzschreien und Sätzen. Der Satz „Was Du heute kannst besorgen, das verschiebe nicht auf morgen“ lässt sich endlos repetieren. Der wesentliche Unterschied zwischen Musik und Sprache betrifft in dieser Hinsicht vielmehr den jeweils internen *Status* von Wiederholungen: Wiederholungen in der Musik sind nämlich, anders als in der Sprache, sinnerweiternd. Paradox gesprochen: Wiederholungen sind in der Musik *mehr* als bloße Wiederholungen, sie sind immer schon Variation. Dies ist eine notwendige Folge der Isochronizität der Musik, denn ein rhythmisches oder melodisches Motiv hat bei seiner Wiederkehr den Verlauf der Musik gleichsam im Rücken (weil eben Musik nicht nur in der, sondern *als Zeit* verläuft) und hat musikalisch dadurch einen anderen Sinn resp. Stellenwert als beim erstmaligen Erklängen. Dies ist vergleichbar dem merkwürdigen Umstand, dass eine Person zu verschiedenen Zeiten zwar dieselbe ist, auch wenn sie sich aufgrund der verflochtenen Zeit verändert hat (auch Personen sind in diesem Sinne „isochron“). Im Prinzip sind Wiederholungen von Worten und Sätzen überflüssig und verweisen bei ihrem Auftreten eher auf (außersprachliche) Störungen, die Wiederholung melodischer und rhythmischer Motive dagegen haben, wie gesagt, einen (dann eben musikalischen) Sinn, ja, durch sie ist überhaupt erst musikalische Formbildung möglich.

((7)) Musik kann nun gerade wegen ihrer Isochronie, die sie mit der Form der Existenz von Personen teilt, ausdrücken, *wie es ist* zu sein (vgl. Luckner 2000). Sprache kann dagegen sagen, was der Fall ist (was Musik nicht kann). Alle die vielfältigen kulturellen Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks, wie sie Oerter in den abschließenden Teilen seines Artikels beschreibt, hängen mit dieser wesensmäßigen Besonderheit der Musik zusammen. Die Musik spricht, was den Ausdruck von Emotionen angeht, in einer deutlicheren „Sprache“ als die begriffliche (vgl. (38)). Aber es gilt auch: Nur im Rahmen einer wie immer auch sprachlich verfassten und materiell sich vergegenständlichenden Kultur kann es das immaterielle Kulturgut Musik geben. Es ist die Musik, in der sich eine Kultur des Quellgrundes ihrer Sprache versichert; sie stellt damit eine elementare Reflexion einer Kultur im Medium des Klanges dar.

#### Literatur

Adorno, Th. W. (1956/1963). Fragment über Musik und Sprache. In: *Quasi una fantasia* (=Musikalische Schriften II), 9-6. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Georgiades, Thr. (1985), *Nennen und Erklängen, Die Zeit als Logos*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

EGgebrecht, H.H. (2001). *Musik als Zeit*. Albrecht v. Massow, Matteo Nanni und Simon Obert (Hrsg.). Wilhelmshaven: Florian Noetzel.

Hegel, G. W. F. (1970). *Vorlesungen über die Ästhetik*. In: Werke in zwanzig Bänden, Bd. 13-15. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Kant, I. (1790/1990). *Kritik der Urteilkraft* (§ 53). Hamburg: Meiner.

Luckner, A. (2000). Zeit, Begriff und Rhythmus. Hegel, Heidegger und die elementarische Macht der Musik. In: Klein, R., Kiem, E. u. Ette, W. (Hrsg.). *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, 108-138. Weilerswist: Velbrück.

Mattheson, J. (1739/1999). *Der vollkommene Capellmeister*. Kassel: Bärenreiter.

Plessner, H. (1967/1982). Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks. In ders., *Ausdruck und menschliche Natur* (= Ges. Schriften Band VII), 459-479. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Rousseau, J.-J. (1989). *Essai sur l'origine des langues*, dt. als *Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird*. In: Ders., *Musik und Sprache*, hrsg. v. Gülke, P., 99-168. Leipzig: Reclam.

Schopenhauer, A. (1818/1988). *Die Welt als Wille und Vorstellung* (§ 52). Zürich: Hoffmanns.

Spitzer, M. (2002). *Musik im Kopf*. Stuttgart: Schattauer.

Vico, G. (2000). *Scienza nuova prima*, deutsch als *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*. Berlin/New York: de Gruyter.

#### Adresse

Prof. Dr. Andreas Luckner, Universität Stuttgart, Institut für Philosophie, Seidenstr. 36, 70714 Stuttgart. Email: luckner@philo.uni-stuttgart.de

### Musik in und als Religion? Mediale, funktionale und inhaltliche Differenzierungen transkultureller Phänomene

Jürgen Mohn

((1)) Die hier kritisch zu besprechende Perspektive der kultur- und musikwissenschaftlichen Position Oerter über die Einheit und die Vielfalt der Musik im Kontext ihrer unterschiedlichen kulturellen Ausprägungen lässt sofort an vergleichbare Diskussionen über die Religion gemahnen: Musikalität reiche bis zum homo erectus zurück, sei damit also eine kulturanthropologische Konstante. Möglich sei das aufgrund der bereits gegebenen physiologischen Grundlagen. Funktional käme die Musik einer Protosprache oder einem Kommunikationssystem gleich. Hier seien bereits Elemente des Spiels beteiligt. Vor diesem universalgeschichtlichen bzw. menschheitsgeschichtlichen Hintergrund erheben sich nun die Fragen nach den pluralen Ausprägungen der Musikkulturen und der dominierenden abendländischen Musik. Die Begründung für die transkulturelle Bedeutung der Musik sei also in der physiologischen Veranlagung und in der kommunikativen Funktion gegeben. Ähnliche Begründungsfiguren sind in den wissenschaftlichen Religionsdiskursen festzustellen. Religion, so auch hier, sei ein dem Menschen von dessen Anfängen her mitgegebenes Phänomen, zeichne den Menschen gerade in seinem Menschsein aus. Die Funktion der symbolischen Kommunikationsbegründung und des rituellen, also dem Spiel nahestehenden Gemeinschaftshandelns wird der Religion ebenfalls zugeschrieben. Daher stellt sich die Frage, wo die Gemeinsamkeiten und wo die Differenzen zwischen den beiden anthropologischen Konstanten Musik und Religion liegen. Ob sich von dem einen Phänomen auf das andere Phänomen ein erhellender Blick werfen liesse, der die Differenzen zwischen beiden in eine transkulturelle Perspektive überführen könnte, soll versuchsweise

anhand der Punkte Mediums-, Funktions- und Inhaltsdifferenz der beiden Phänomene aufgezeigt werden.

((2)) Aus dieser dreifachen Differenzbestimmung zwischen Religion und Musik soll anschliessend ein kritischer Blick auf den Artikel von Rolf Oerter geworfen werden:

1. Musik als Medium von Religion: Wenn es eine kommunikative Funktion der Musik gibt, ist die Frage, ob mit ihr spezifisch kulturelle Inhalte vermittelt werden, die dann auch einen transkulturellen Status erlangen können, oder ob Musik nicht eher ein die Emotionalität des Rezipienten ansprechendes Medium für diverse kulturelle Inhalte darstelle. Sollte letzteres die plausibleren Gründe für sich beanspruchen, ergebe sich hieraus die AnschlussThese, dass Religionen (bzw. Weltanschauungen) in ihren spezifischen Ausprägungen die inhaltlichen Differenzen zu verantworten haben und daher das formierende Prinzip medialer Musikkulturen darstellen. Von daher stellt sich die Frage nach dem Siegeszug der abendländischen Musik nochmals anders.

2. Religion als Orientierungsfunktion versus Musik als Orientierungsmedium: Auch die Frage nach der Funktion der Musik als eines Kommunikationssystems stellt sich hinsichtlich der kulturübergreifenden Perspektive auf die Differenz zur Religion anders. In allen Religionen scheint Musik ein ästhetisches Medium spezifischer und damit kulturvarianter Inhalte zu sein. Wenn nun Musik abendländischer Prägung und damit spezifisch kultureller Ausprägung einen Siegeszug antritt, wäre zu fragen, ob damit nicht eine Umpolung von der Funktion als Medium kultureller und damit auch religiöser Inhalte zu einer religionsstiftenden Orientierungsfunktion verbunden sein könnte und ob in Bezug auf Orientierungsleistung Musik nicht nur das Medium, sondern zunehmend im globalen Kontext, auf neuronal-emotionaler Basis, zugleich auch die Orientierungsfunktion, in der Sprachregelung Luhmanns das Sinnmedium, stelle.

3. Religion als inhaltliche Formierung von Kulturen: Geht man sprachlich davon aus, dass innerhalb konkreter kultureller Konstrukte der formierenden, d.h. handlungs- und orientierungstiftenden Funktion eine inhaltliche Prägekraft zukommt, diese also auch für die Kulturdifferenzen, die immer inhaltliche sind, verantwortlich zeichnet, dann wäre der religiöse Faktor, kurz: die Religion, als kulturdifferenzierender Motor bestimmbar. Inhaltliche Differenzen zwischen den Musikkulturen wären dann solche unterschiedlicher religiöser Formierung.

Eine solche Bestimmung, wie sie hier vorgeschlagen sein soll, hat immer einen heuristischen begriffsformierenden und damit voraussetzenden Charakter. Ein solcher Ausgangspunkt bleibt daher revidierbar. Er muss jedoch gesetzt werden, um differente Aussagen treffen zu können – immer unter der Prämisse, auch anders gesetzt werden zu können. Dieser Ausgangspunkt wird der folgenden kritischen Kommentierung, Auseinandersetzung und Fortführung des Textes von Oerter zugrundegelegt. Er birgt die weitreichende und am Ende zu diskutierende These, dass Musiken abendländischer Prägung von der Krise der etablierten Grossreligionen – zumeist unter dem religiösen Diskurs der Säkularisierung thematisiert – profitierte und potentiell (gerade bei Sub- und Jugendkulturen, die durch Krisenpassagen gekennzeichnet sind) eine religiöse Orientierungsfunktion übernehmen können. Von daher kann auf die tendenzielle Universalisierung abendlän-

discher Musikkulturen bzw. Musikströmungen unter dem Vorzeichen der pluralisierten Religionskulturen im Zeitalter der Mondialisierung ein neuer Blick geworfen werden.

((3)) Musik kommt in der historischen Entwicklung von Kommunikationsstrukturen und -strategien eine besondere Rolle zu. Diese fundamentale Bedeutung verweist auf die neurologische, biologische und damit evolutionäre Basis der Entstehung von Musik als Funktionsprinzip der evolutionären Auslese, – jedoch mit dem interessanten Befund, dass eine Bedeutungssteigerung in der Entwicklung von Musik beim Menschen festzustellen ist, die die Reduktion der Musik auf ein nutzloses Nebenprodukt, auf sexuelle Selektion oder reiner Gruppenselektion zweifelhaft erscheinen lässt. So diene Musik aufgrund der stabilen Tonabstände der Erregungsregulation des Kindes und insofern der Stabilisierung der Mutter-Kind-Beziehung ((14)). Wichtiger noch scheint der spielerische Charakter der Musik insbesondere in der pädagogischen Konstellation der Ontogenese zu sein: Beruhigung, Angstbezähmung, Überwindung von Ungeduld und Langeweile. Oerter fasst diesen Punkt unter den Begriff der „Emotionsregulierung“ zusammen ((15)). Von daher legt sich die Vermutung über Oerters Beschreibung hinausgehend nahe, die Funktion der Musik in ihrem medialen Wiederholungscharakter plus emotionaler Grundierung zu sehen. Musik wäre so das prädestinierteste Medium möglicher inhaltlicher Orientierungsrichtungen aufgrund seiner emotionsregulativen Muster der Wiederholung. Die Wiederkehr von Tonfolgen kann Angstreduktion, Vertrauensbildung und Zeitstrukturierung als grundlegende Orientierungsleistungen vermitteln. Musik wäre daher ein herausragendes Leitmedium religiöser Inhalte. Von daher liesse sich dann auch der universale Einsatz von Musik in religiösen Symbolsystemen erklären. Jedoch wäre zu beachten, dass ähnlich wie bei dem Einsatz von Bildern auch das Phänomen der Negation von Musik zu berücksichtigen wäre. Genauso wie Sprache und Bild bewusst negiert werden können, kann auch der Nichteinsatz des Mediums Musik als Strategie religiöser Symbolsysteme, beispielsweise in rituellen Meditationszusammenhängen, eingesetzt werden. Es ist hervorzuheben, dass das Prinzip der „Wiederholbarkeit“ ein wichtiges Merkmal gerade der Musik ist ((16)). Zusammen mit der potentiellen Aferentialität der Musik, die Bedeutung zwar ermöglicht, jedoch nicht notwendig für Musik fest schreibt, zeigt sich, dass die rhythmische Strukturierung der Musik in erster Linie als ein emotionalisierendes Medium möglicher, aber nicht notwendiger Bedeutungsstiftung dienen könnte. Vielleicht kann die weiterführende These formuliert werden, dass Musik überwiegend die Funktion haben könnte, für die Bedeutungsstiftung und -vermittlung in unterschiedlichen Kontexten – von der rituellen Rhythmisierung von Handlungsabläufen bis hin zur sprachlichen Fassung eines individuellen Liedes oder Gebetes – ein emotionales Verstärkermedium zu sein. Von daher wäre Religion aus rezeptionsästhetischen Gründen auf die Vermittlungsleistung von Musik angewiesen. Es deutet sich bei dieser These bereits an, dass Musik sich aufgrund ihres Wirkpotentials auch als Medium emanzipieren kann und von daher in den Status einer Kunstreligion treten könnte: das Medium würde zur Botschaft.

((4)) Insofern Kultur dem Menschen ermöglicht, sich in der

Natur zu orientieren – und zwar sicher und zuverlässig –, bedürfen die Orientierungsmuster der emotionalen Verstärkung, um sich in den zunächst mimetischen, dann zunehmend pädagogisch kontrollierten Prozessen erfolgreich durchsetzen zu können. Viele Strategien kultureller Orientierung sind möglich und zwar auch als widersprechende. Musik muss nicht inhaltsneutral sein. Bestimmte Musikformen können Verbindungen zu bestimmten kulturellen Inhalten eingehen. Musikkulturen bilden sich heraus, Musik wird im Zuge des kulturellen Prozesses kulturvariant und bleibt doch potentiell kulturinvariant. Die von Oerter konstatierten Vergegenständlichungen von Musik fügen sich nun in die Materialisierungsgeschichte von Kultur ein. Wenn „Musik eine besondere Form von Idee und Gedanke“ ist und als solche vermittelt werden soll, muss die Wiederkehr von Musikformen sich in die kulturellen Gedächtnisstrukturen einschreiben. Man kann es auch anders formulieren: das emotionsgenerierende Medium der Wiederholungen bedarf selbst der kulturellen Wiederholung und muss daher Notationssysteme und eigene Prozesse der pädagogischen Weitergabe entwickeln. Musik wird insofern während des Prozesses der Kulturierung, die immer eine spezifische ist, in verschiedene Musikkulturen ausdifferenziert. Insofern diese gelernt werden müssen und eine kulturelle Bearbeitung des Musikproduzenten und auch des Musikrezipienten eintritt, wird die kulturspezifisch ausdifferenzierte Musikkultur inhaltlich formiert und ist als solche nie eine inhaltlich universale, kulturübergreifende Sprache. Gibt es trotzdem eine universale Musiksprache über die spezifisch kulturellen Lernprozesse hinweg? Eine positive Antwort hierauf müsste zuvor Elemente festlegen, die die Hörer kulturunspezifisch an der eventuell transkulturell gleichförmig emotionsproduzierenden oder harmonie-stiftenden Sprache der Musik teilnehmen liessen. Das wäre eine zentrale Frage der Musikpsychologie, die sich direkt mit dem Problem der interkulturellen Differenzen auseinandersetzen müsste. Hat Oerter mit der Frage nach der Einheit der Musik und dem Verweis auf den Siegeszug der abendländischen Musik einen solchen Nachweis bringen wollen? Letztendlich scheint es ihm eher um einen differenzierten Nachweis zu gehen, dass es sich bei der Universalität von bestimmten Musikkulturen um eine potentielle, der prinzipiellen Erlernbarkeit menschlicher Sprachen durch alle Menschen vergleichbaren Fähigkeit handelt ((31)). Dabei setzt eine potentielle Kompetenz immer eine kulturell rückgebundene Performanz voraus, die zu Verschiebungen und Varianzen führe. Doch ist der Vergleich mit der Sprache ausreichend? Sprachen appellieren nicht per se an Emotionalität, sind immer auch von intellektuell differenzierten und prinzipiell zu erlernenden Decodierungskompetenzen abhängig. Musik kann spontan ansprechen und setzt nicht per se (De-)Codierungswissen voraus. Daher soll hinsichtlich der Universalität von Musik nochmals hinter die zusammenfassenden Bemerkungen, die diesen Vergleich zur Sprache ziehen, zurückgefragt werden.

((5)) Es geht also eigentlich nicht um intellektuelle Kodierungssysteme wie Sprachen und die Universalität der Erlernbarkeit von Sprachen, sondern um die kulturübergreifende Regelmäßigkeit von Gestaltgesetzen in der Musik. Oerter kann auf die Ergebnisse der Säuglingsforschung und auch auf allgemeine Gesetze in der Wahrnehmung von Kontinuität referieren. So kann er auf sechs verschiedene Gemeinsamkeiten verweisen, die mit der Rhythmisierung und der Kontinuitätswahrnehmung zu tun haben. Trotzdem sind auf dieser Basis Ausnahmen möglich und es erhebt sich eine Diversifikation des Musikalischen über die Einzelkulturen hinweg. Vor diesem Hintergrund diskutiert er verschiedene kulturvariante Phänomene und kommt zu dem rezeptionsästhetischen Ergebnis, dass die Kompetenz zum Musikerwerb wie bei den Sprachwelten universal sei, die musikalische Performanz jedoch im Sinne von Rezeption und Produktion kulturell eingeschränkt sei. Eigentlich müsste das Ergebnis deutlicher formuliert werden: Musikkulturen sind Lernkulturen. Die Kulturierung bringt die Differenz in der Produktion und auch in der wahrnehmenden Präferenz mit sich. Musik ist dann ein universal vorkommendes Medium unterschiedlich kulturell geprägter Inhalte (Weltanschauungen), die selbst wiederum spezifisch musikalischen Charakter tragen können. Wenn Musik aber spezifisch inhaltlich gelernt werden muss und sie weltanschauliche Inhalte emotional in Form von Rhythmisierungen codiert, dann ist sie in fremdkultureller Hinsicht zunächst wie eine Fremdsprache und eine fremde Religion.

((6)) Hier ist kritisch zurückzufragen, ob eine solche Position, die Musik als ein kulturelles Lernsystem aus Kompetenz und Performanz in die Nähe der Sprache stellt, die spontane transkulturelle Rezeption von Melodien, von Harmonien und Rhythmen, nicht zu wenig berücksichtigt. Denn genau dieses Phänomen scheint zum Teil den Globalisierungserfolg eurogener Musik-Sub- und Popularkulturen oder einfach nur bestimmter Melodieperformanzen zu bestimmen. Die E-Musik setzt sicherlich das Erlernen einer Musikkultur gleichsam dem Erlernen einer Sprache voraus. Bei der Verbreitung von Musikstilen in den Jugendkulturen scheint dies nicht auf gleiche Weise der Fall zu sein. Und das könnte darin begründet liegen, dass dem Medium Musik selbst hier auch die Potentialität zur Sinnfunktion innezuwohnen scheint. Jedoch immer zugleich auch in rezeptiv-rekulturierender Weise. Von daher wäre zu erklären, dass über Kulturgrenzen hinweg bestimmte Musikrichtungen vom Beat über Hip-Hop bis Techno eine weite Verbreitung finden. Der Grund läge darin, dass in den verschiedensten Kulturen die ähnlich situierte kulturelle Position von Jugendlichen die Basis darstellt: in der kulturell zunehmend durch das Fehlen von pubertären Übergangsriten gekennzeichneten Spätmoderne kann das gemeinsame transkulturelle Merkmal globalisierter Jugendkulturen gesehen werden. Die mediale Basis der transkulturellen Produktion und Rezeption von Musik ist wiederum durch die Massenmedien gegeben. Zusammen kommt es zu dem Phänomen, dass in der marginalisierten gesellschaftlichen Position von Jugendlichen durch das Medium Musik Identitätsbildung und neue Möglichkeiten der Lebensgestaltung eröffnet werden ((41)). Globale Verbreitung von Musikkulturen bei gleichzeitiger kultureller Differenz, die durch die spezifischen Rezeptionsleistungen entstehen, wäre also durch die Herausbildung einer globalen subkulturellen Trägerschicht: durch die marginalisierten und durch eine ritualarme Gesellschaftsstruktur geprägten Jugendsubkulturen zu erklären. Musik wird dann zu einem globalisierten Kommunikationsmittel, dessen Basis in einer lernreduzierten und zugleich emotionalisierten Orientierungsstiftung zu suchen ist. Läge also die Erklä-

rung für die globale Verbreitung von Musikstilen 1. in einer ähnlich strukturierten gesellschaftlichen Subkultur (den Jugendlichen) und 2. in der komplexitätsreduzierten Form dieser Musik? Hier liegen noch viele offene Fragen, die den Status der spezifischen Form der Musikalität der Jugendkulturen noch nicht genügend angesprochen haben. Welche der Randbedingungen ist letztlich verantwortlich für den Siegeszug dieser Musikkulturen: subkulturelle Sozialstruktur, globale Massenmedien oder die spezifische Musikform?

((7)) Der Vergleich zur religiösen Zeitgeschichte, die sich ebenfalls seit dem Einsetzen des massenmedialen Vermittlungsprozesses durch die Struktur der marktförmigen Verbreitung von kultur- und religionsdifferenten Versatzstücken kennzeichnet, könnte angebracht sein. ‚Weltreligionen‘ sind einerseits auf eine gewisse Weise erlernbar geworden und wie E-Musik global verbreitet, andererseits bilden sich zunehmend ‚subreligiöse‘ Strömungen aus, die sich durch Vermischung, Hybridisierung und Fluktuation auszeichnen, die insbesondere in Krisensituationen und Krisen(sub)kulturen, die durch Orientierungssuche gekennzeichnet sind, Anklang finden. Globale Trends, die sich immer schneller überholen und an Szenekulturen wie an Jugendgenerationen gebunden sind, verbreiten sich ähnlich auf dem Religionsmarkt wie auf dem Musikmarkt. Religionspräferenz und spezifische Musikpräferenz können sogar ineinander übergehen. Gemeinsam ist die Orientierungsleistung und das Angebot an emotional gedeckter Weltanschauung, die von den etablierten Formen scheinbar nicht gedeckt werden, jedenfalls nicht für die entsprechend anders sensibilisierten Konsumenten. Woran könnte diese Ähnlichkeit gebunden sein? Können musikalische Subkulturen, die sich über den Globus wie ein Lauffeuer verbreiten, selbst zu den religiösen Orientierungsangeboten, zu den Deckungsleistungen einer Multisinnengesellschaft gehören? Liesse sich dadurch auch erklären, warum religiöse Motive in den Subkulturen der Musik eine so enorme Rolle spielen, Sinnfragen selbst immer wieder direkt thematisiert werden? Tritt Musik aufgrund ihrer tendenziellen Emotionalisierungsstruktur, ihrer Harmonie- und Rhythmisierungsleistung nicht mehr bloss als Medium der Verbreitung von Sinnsystemen auf, sondern wird selbst zu einem universalen Sinngenerator in globaler Dimensionierung? Das wäre genau der Schritt von der Mediumsfunktion der Musik für bestimmte, vorgängige kulturelle und religiöse Inhalte hin zur Orientierungsfunktion, die die Musik selbst in ihrem sinn- und identitätsbildenden Potential in den Vordergrund schiebt. Die Inhalte (die Texte beispielsweise) wären dann die Sekundärcodierungen einer zuvor schon gegebenen spezifisch musikalischen Grundcodierung. Doch offen bliebe die Frage, worin genau nun die musikalische Codierung, die globale Rezeption verspricht, liege. Also letztlich doch wieder die Frage nach der Transkulturalität spezifisch musikalischer Elemente wie Harmonie, Rhythmus und Melodie. Diese Frage scheint auch nach dem instruktiven Artikel von Oerter noch keineswegs abschliessend beantwortet zu sein. An dieser Stelle dürften weitere, gemeinsame Überlegungen von Musik- und Religionswissenschaft Bedeutendes für beide Disziplinen beitragen können.

((8)) Wollen wir abschliessend eine These festhalten, die sich einer religionswissenschaftlichen Lektüre des Auf-

satzes von Oerter verdankt: Musik war kulturgeschichtlich zunächst das Medium der Religion, da es Sinn und Orientierung emotional transportierte und zur Verstetigung von hierdurch grundierten religiösen Kodierungen im engeren Sinne beitrug. In der weiteren Kulturgeschichte wird mit der Herausbildung von Musikkulturen und dem globalen Kultur- und damit auch Musikaustausch zunehmend nicht nur diese Mediumsfunktion, sondern auch eine autonome Orientierungsfunktion ausgebildet, die in der Lage ist, andere Künste und kulturelle Artefakte wie Texte integrierend in sich aufzunehmen. Hieraus ergibt sich die Vermutung: Letztlich vermag Musik in der globalisierten Welt der Massenkulturen als ein sinnformierendes und kulturübergreifendes Element aufzutreten, – vielleicht gerade deshalb, weil sie auf universale Elemente zurückgreifen kann, die eben nicht der komplizierten Kodierung von Sprachen unterliegen: Rhythmik, Harmonie und Melodie, die einen eingängigeren und emotionaleren Rezeptionsprozess in Gang setzen als Sprachverstehen. Musik wird sprachlich nun zweithodiert. Musik selbst kann aber daher zu einer Sprache der Weltaneignung, des Weltverstehens werden und mehr bedeuten als nur ein Medium und eine Funktion. Sie kann aus der Abhängigkeit von einer Kultur heraustreten und eine eigene Orientierungskultur, eine religiöse Musikkultur weltübergreifenden und damit kulturübergreifenden Zuschnitts werden. Ist das der Fall bei einigen Elementen der abendländischen Musik?

#### Adresse

Prof. Dr. Jürgen Mohn, Universität Basel, Ordinarius für Religionswissenschaft, Nadelberg 10, CH-4051 Basel

### Musik im Spannungsfeld von Biologie und Kultur Bemerkungen zu den kultur- und musikpsychologischen Perspektiven von Rolf Oerter

#### Helga de la Motte-Haber

((1)) Überblicksartikel, die nicht einen eng begrenzten Problembereich betreffen, sind in der heutigen kleinparzellig gegliederten Forschungslandschaft selten zu finden. Großformatig angelegte Darstellungen von Zusammenhängen sind ein bewunderungswürdiges Wagnis. Zwangsläufig behaftet mit dem Risiko der Ungenauigkeit geben sie Anlaß zur Diskussion, haben jedoch zugleich wichtige, Hypothesen generierende Funktionen. Rolf Oerter hat einen solchen großformatig angelegten Artikel vorgelegt.

((2)) Ausgehend von den früher verbreiteten, heute erneut wieder aufblühenden Ansätzen einer Tier und Mensch vergleichenden Psychologie verdichtet der Aufsatz verschiedene Themen. Während sich der Zusammenhang zwischen den ersten drei Gesichtspunkten, nämlich „Evolution/Biologie“ sowie „Musikkultur/Individuum“ und „Einheit/Vielfalt der Kulturen“, durch die Frage nach der Existenz von Universalien erschließen lässt, ist der 4. Abschnitt „Siegeszug der abendländischen Musik“ damit nur locker verbunden durch die Annahme der in dieser Musik repräsentierten „ba-

Copyright of *Erwägen Wissen Ethik* is the property of Lucius & Lucius Verlagsgesellschaft mbH and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.