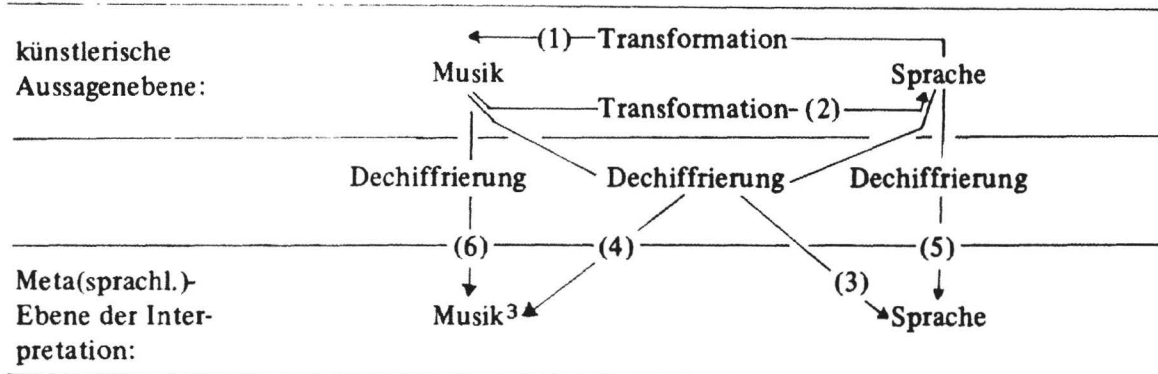


Zum Problem der Vermittlung Sprache – Musik

Versuch eines systematischen Problemaufrisses mit den sich daraus ergebenden Ansätzen zur Lösung

von Christoph Hubig, Berlin

Der absichtlich so weitgefaßte Begriff der *Vermittlung* Sprache – Musik kann zweierlei bedeuten: „Transformation“: Die „Aussage“ (hier aporetisch)¹ des einen Systems (Musik oder Sprache) wird in die Aussage des anderen Systems überführt, übersetzt. „Dechiffrierung“: Die „Aussage“ des einen Systems wird interpretiert, verständlich gemacht durch das andere Zeichensystem als bekanntes, geläufiges. Dieses System dient dann als Metasystem des ersten. (Es wird zu zeigen sein, daß dieses Metasystem nur ein sprachliches System sein kann, vorwegnehmend sei also immer vom *metasprachlichen* System als dem geläufigen System der Interpretation, z. B. Sprachspiele² der Umgangssprache, der musikalischen Analyse – hier weitere grundlegende Probleme – gesprochen.) Falls man dies jedoch nicht apriori setzt, müssen demnach sechs verschiedene potentielle Formen der Vermittlung angenommen werden:



Zur Diskussion stehen also die Relationen 1 - 4, ihre Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit und ihre Eigenschaften.

1 D. h. „Aussage“ bezeichnet hier eigentlich noch eine Leerstelle, die später Gegenstand der Argumentation werden wird – hier also noch keine inhaltlichen Implikationen, was unter diesem Begriff vorzustellen sei.

2 Die Einführung dieses Wittgensteinschen Terminus erscheint schon jetzt sinnvoll, weil die dadurch ermöglichte Unterscheidung verschieden qualifizierter Kategorien einerseits zwischen dem Bereich der Interpretation von Sprache und dem von Musik, andererseits zwischen den verschiedenen Ebenen der sprachlichen Argumentation notwendig wird, und wie sich zeigen wird, die Unterschiede ihren Grund in verschieden strukturierter Pragmatik haben.

3 Musik über Musik ist denkbar; Versuche in dieser Richtung, sowohl was Komposition als auch das schon öfter versuchte „*Spielend analysieren*“ betrifft, sind jedoch noch relativ selten und theoretisch (noch) nicht zureichend untermauert. Hinweise zu diesem Thema als Anmerkung im unten erwähnten Aufsatz Eggebrechts.

Zunächst soll untersucht werden, welche Form sprachlicher Musikvermittlung oder musikalischer Sprachvermittlung möglich ist. Hierbei soll gezeigt werden, daß sprachliche Musikvermittlung nur im Sinne von (3), musikalische Sprachvermittlung – und zwar nur was Teilaspekte betrifft – im Sinne von (1) und (4) möglich ist.

Welche Voraussetzungen müßten der Möglichkeit einer gleichwie gearteten wechselseitigen Vermittlung von Sprache und Musik zugrundeliegen?

Das fälschlicherweise so bezeichnete Schall,*ereignis*“ darf nicht als Objekt aufgefaßt werden, das erst im Nachhinein vom Hörer mit irgendwelchen inhaltlichen oder strukturellen Sinngehalten auf Assoziationsbasis o. ä. ausgefüllt wird. (Wie in der Kunsttheorie des Poetischen Realismus etwa für Gegenstände, Landschaften usw. postuliert, die in dieser Absicht dann als Stilmittel eingesetzt werden. Insofern hinkt natürlich das Beispiel, als auch hier die Autorenintentionalität nicht verdeckt werden kann, nur jedoch tiefer liegt und versteckter als in den offenkundigen Symbolen der Romantik, etwa den verschiedenen Gartenformen bei Eichendorff.) Die Voraussetzung soll klargestellt werden: Musikalischer Zusammenhang ist nicht apriori vorhanden, sondern nur als verstehbarer. Dies richtet sich auch gegen Komponententheorien, die hypostasieren, daß es auf einer ersten Stufe Töne und Tonzusammenhänge als solche gäbe, und gegen weitere Versuche, dem „Schallereignis“ mit verschiedenen musikwissenschaftlichen (Erkenntnis-)theorien zu Leibe zu rücken, so daß dieses Ereignis als Objekt apriori den Charakter eines „Denotatums“ („Diesda“, Zeigehandlung) hat, und erst aposteriori, auf Grund der Untersuchung, den eines Designatums („mit Bedeutung versehen“). Nur jedoch, wenn von vorneherein der Charakter eines Designatums, einer bezeichneten (nicht: bezeichnenden) Stelle – dies wird die Hauptthese sein – in einem historischen System für das erklingende Phänomen angenommen wird, kann, wie unten gezeigt wird, dieses Designatum auch eine (rückwirkende) „Zeichenfunktion aposteriori“ bekommen, bezogen auf den Gesamtzusammenhang eines Stückes, einer Epoche usw. Verschiedene Zeichen jedoch, die verschiedenen Zeichensystemen angehören, lassen sich grundsätzlich über ein drittes System miteinander vermitteln. Konkreter: Eine wechselseitige Vermittlung Sprache – Musik würde parallel Elementarschichten bei beiden voraussetzen, die auf dem Wege über ein tertium comparationis ineinander überführt werden könnten. Eine (falsche) Konstruktion könnte etwa folgendermaßen aussehen:

Sprache		tertium comparationis:		Musik:
a) Lautgestalt	←→	Tonfall	←→	Lautgestalt
b) Semantik	←→	intendierte Inhalte	←→	„eidetische Zeichen“ ⁴
c) Syntaktik	←→	abstrakter Subj.-, Präd.-, Satz-begriff usw.	←→	„operationelle Zeichen“ ⁵
d) Pragmatik sprachl. Konventionierung	←→	(Meta)pragmatik der Fest- stellung korrespondierender Konventionen	←→	Pragmatik musikalischer Konventionierung

⁴ Diese Begriffe verwendet Günter Mayer in seinem Aufsatz *Zur Dialektik des musikalischen Materials*, in: *Alternative* 69, Berlin Dezember 1969.

⁵ Ebd.

Die zwei verschiedenen Arten, wie sie für die Vermittlung aufgezeigt wurden (Transformation und Dechiffrierung), stellen zwei verschiedene Ansprüche an die Strukturgleichheit, gleiche parallele Ebenen der zu vermittelnden Systeme: Transformation basiert auf Syntaktik- und Semantikparallelen, Dechiffrierung auf Parallelen im Bereich der Pragmatik.

Da im musikalischen System „Semantik“ und „Syntaktik“ vollkommen ineinander integriert und daher nicht voneinander zu scheiden sind, können sie in diesem oder vergleichbaren Sinne nicht in der weiteren Argumentation verwendet werden. Da dies wohl aber in der Sprache möglich ist, ist eine Vermittlung als Transformation zwischen beiden Medien nicht möglich (Einschränkung s. u.). Vergleichbare, adäquate Ebenen bzw. Parallelen, die eine direkte Vermittlung erlauben, gibt es im Bereich der Pragmatik als der Ebene der intersubjektiven Kommunikation über Zeichen, eines gemeinsamen Konventions- und Konventionierungshintergrundes für Sprache und Musik. Gleichzeitig ist aber die Ebene der Pragmatik der Bereich der Bedingung der Möglichkeit von Sinngehalt, und damit gleichzeitig die Voraussetzung für eine Vermittlung im Sinne von Dechiffrierung. Die Ebene der Pragmatik, von der aus ein Sinngehalt konstituiert wird, wird durch die Dechiffrierung wieder erreicht. Das Verfahren ist ein hermeneutisches. Zur Erklärung der Spezifik dieses hermeneutischen Vorganges muß zunächst geklärt werden:

1. die Zeichenstruktur in der Musik (vorläufig)
2. die Zeichenstruktur von Sprache
3. die Sonderstellung einer „musikwissenschaftlichen“ oder „musikalischen“ Kategorie, die sich auf musikalische Zeichen bezieht
4. die Sonderstellung der metasprachlichen Kategorien der Interpretation

Bestimmte Parallelen zwischen 1. und 2., was Teilaspekte betrifft, werden Aussagen über eine teilweise Transformierungsmöglichkeit erlauben; anschließend soll der Begriff der Dechiffrierung näher erläutert werden, nachdem seine grundsätzliche Möglichkeit geklärt ist, und besonders die Problematik eines Sprunges vom „Formalen“ zum „Inhaltlichen“. (Diese hermeneutische Methode soll also nicht, wie bei Eggebrecht,⁶ gründen auf einer Ignorierung der Leistung musikalischer Analyse zugunsten einer Metaphorik, die keine ist. Zur Rehabilitation einer sinnvollen Metaphorik s. u.).

Da im musikalischen Bereich – der absoluten Musik – Semantik/Syntaktik nicht trennbar sind, hat die Musik nicht die Möglichkeit, durch begriffsähnliche Gebilde konkrete Aussagen zu machen, da nicht zwischen „Begriff“ und „Begriffsverknüpfung“ unterschieden werden kann. Diese Unzerlegbarkeit der musikalischen

⁶ Das Problematische am Eggebrechtschen Ansatz liegt darin, daß nicht verschiedene Ebenen der Sprache im interpretativen Fortschreiten von der primären Analyse bis zur Herausarbeitung eines musikalischen Sinnes unterschieden werden. Siehe im Gegensatz dazu Eggebrechts neueste Arbeit *Zur Methode der musikalischen Analyse*, in: Festschrift Erich Doflein, Mainz 1972, bes. S. 72 ff. Jedoch: Analyseansätze sind niemals Funktionen der Auffassung eines konkreten Werkes, sondern einer (histor. wechselnden) Auffassung von Musik überhaupt, im Sinne eines (pragmatikbedingten s. u.) Vorurteils.

Zeichenstruktur wird z. B. in Adornos *Fragment über Musik und Sprache*⁷ stringent begründet, indem er nachweist, daß aufgrund der Tatsache, daß Musik auf einer „tieferen Ebene der Verweisung“ arbeite, ihr integraler Charakter weit ausgeprägter ist, als es die Syntax für die Sprache begründet. Eine Modulation etwa, als „operationelles Zeichen“ kann thematisch wirken, die Essenz eines Themas ausmachen, *gleichzeitig* aber auch dieses Thema operationell fixieren; ein Intervall verändert seine Essenz mit der Veränderung des operationellen Zusammenhangs. Eine harmonische Konstellation kann themensprengend wirken (operationell), gerade dies jedoch ist dann die Essenz (eidetisch) dieser Passage (z. B. ein Trugschluß).⁸ Das erste Thema der Fünften u. a., in jener Terminologie wohl eidetisch, ist jedoch mindestens in dem gleichen Maße Operationsanleitung zum Aufbau des ganzen ersten Satzes usw.

Unterschieden werden könnte lediglich zwischen der Stellung des durch „Syntax“ (=Zeichen-Zusammenhang) wesensmäßig bestimmten (=vermittelten) Zeichens für sich (Hegels „zweite Unmittelbarkeit“), und dem durch „Syntax“, Zeichen-Zusammenhang wesensmäßig bestimmten Gesamtzusammenhang eines Stückes insgesamt. „*Jedes musikalische Phänomen, weist kraft dessen, woran es gemahnt, über sich hinaus – der Inbegriff solcher musikalischen Transzendenz des musikalisch Einzelnen ist der Inhalt*“, so, vorwegnehmend, Adorno.⁹ Die Schwierigkeit der Trennung zwischen beiden Zeichen-Phänomenen bestimmt die Schwierigkeit einer angemessenen Terminologie, die fast schon metaphorisch sein muß. Gemeint ist das Verhältnis Einzelnes-Allgemeines im musikalischen Kunstwerk als Totalität („Sinnzusammenhang“). Bestimmte musikalische Zeichen jedoch stellen Ausnahmen dar und sollen deshalb von vornherein ausgeklammert werden:

a) Signale: Auch musikalische Signale gehören in den Bereich der normalen Sprache, da sie Begriffs-, bzw. Satzstruktur haben, die vorher sprachlich konventioniert, und daher unmittelbar als präzise Aussagen aufgenommen werden:

(Gegenstand ← Zeichen) = Begriff

Wenn das Zeichen ertönt (Trompetensignal im *Fidelio*) und die konventionierte Aussage im Repertoire vorhanden ist, wird der Gegenstand (Aussage) klar.

b) Der Fall, daß Figurenlehre, Affektenlehre aufgrund sprachlicher Konventionen vorausgesetzt werden – die Konventionierung erfolgt *de facto* meistens implizit, durch vorgängig gehörte Wort-Ton-Kompositionen (z. B. Bach-Kantaten)¹⁰. (Es

7 In: *Quasi una fantasia*, Frankfurt 1963, S. 9 ff.

8 An dieser Stelle könnte eingewandt werden, Analoges gelte auch für Sprache. Dem wird man entgegen müssen, daß man in der Sprache sehr wohl sich über Begriffe klarwerden kann unabhängig von syntaktischer Position, die wechseln kann, ohne die Essenz eines Begriffes anzutasten, während im musikalischen Zusammenhang z. B. kontrapunktische, harmonische, vom größeren Formverlauf bedingte Veränderungen demselben musikalischen Einzelelement, das in diesem steht, jeweils neue, sein *Wesen* betreffende Implikate hervorbringen, so daß es niemals unabhängig davon bestimmt werden kann, was seinen Gehalt betrifft.

9 A. a. O., S. 16.

10 Siehe dazu u. a. A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, Mainz 1950.

muß vorausgesetzt werden, daß die Mehrzahl der Hörer natürlich nicht die Lehrbücher liest.) Es handelt sich daher, gleich ob implizite oder explizite Konventionierung vorliegt, um eine erweiterte Form von a).

c) Programmmusik im engeren Sinne beruht 1. auf sprachlichem Konventionierungshintergrund, der in Art einer Definition Musik und Sprache einander zuordnet, 2. auf dem „Bewegungshabitus“, dem ja auch im Bereich der normalen Sprache Begriffe zugeordnet sind, 3. dem Tonfall als besonderer Eigenschaft von gesprochenen Begriffen und Sätzen (s. u.), soweit Begriffliches suggeriert werden soll (z. B. Mussorgskys *Samuel Goldenberg und Schmyle*).

d) „Deskriptive Musik“ im weiteren Sinne (z. B. caccia des Trecento, Programmchansons, Kuhlaus biblische Historien, Charakterstücke) ist eine erweiterte Form von c). Hinzu kommen u. a. Geräusche mit Signalfunktion, Geräuschnachahmung.

e) „Titelmusik“/ Motto/ Leitsatz (z. B. Dankgesang etc.). – Hier ist der Ansatz zur sprachlichen Dechiffrierung schon in die fixierte Fassung des Stückes sprachlich aufgenommen.

Übrig als zu diskutierende bleibt also die „absolute Musik“. Dabei soll in der weiteren Erörterung immer vom Hanslickschen Musikbegriff (nicht jedoch von Hanslicks Aussage darüber) ausgegangen werden. (Wie zu zeigen ist, ist dies auch der Ansatz zum Musikbegriff Adornos.)

Zur Zeichenstruktur in der Sprache gibt es die durch die gesamte Sprachphilosophie hindurchlaufende Unterscheidung, hier exemplarisch mit der Terminologie Goethes und der Romantik, Cassirers und Morris bezeichnet:

Sprache und Begriffe beruhen nicht auf „bloßen Zeichen“ – thesei – , sondern auch auf „Symbolen“ – physei –. Die vergleichbare Unterscheidung Cassirers lautet: „*Diskursive* –“ und „*Präsentatives Symbol*“, diejenige Morris: „*Symbol*“ – „*Ikone*“. Der „Physei-Anteil“, der über die Lautgestalt Verbindung zum bezeichneten Gegenstand hält – das wird deutlich, wenn man Reihen gleichklingender Wörter in verschiedenen Sprachen aufstellt –, kann natürlich auch musikalisch vermittelt werden, und besonders, wenn er aus künstlerischen Gründen besonders exponiert ist (Lyrik), kann diese Vermittlung auf der gleichen Ebene stattfinden. So ist eine, wenngleich auch nur partielle Transformation (= auf der künstlerischen Aussagenebene) möglich. (Daraus darf natürlich nicht umgekehrt geschlossen werden, Musik habe nur physeibedingte Struktur.) Vermittlungsmöglichkeit besteht also auf der Ebene der Lautgestalt in Form von partieller Transformation, und auf der Ebene der Pragmatik in Form von Dechiffrierung, wie noch genauer zu zeigen ist.

Die musikwissenschaftlichen¹¹ Kategorien, mit denen musikalische Analyse und Interpretation betrieben werden, also auch diejenigen aus dem Bereich der Harmonielehre, des Kontrapunktes, der Formenlehre usw. sind nicht mit sonstigen sprachlichen Kategorien (der normalen Sprache) gleichzustellen. Während nämlich in diesem Bereich der normalen Sprache Begriffe auf Gegenstände gleich welcher

¹¹ Diese Kategorien bezeichne ich im folgenden als „musikalische Kategorien“, um ihre Sonderstellung gegenüber dem gegenstandsbezogenen Kategoriebegriff auszudrücken.

Die Struktur dieser Pragmatik bestimmt die Struktur der musikalischen Kategorien. Zunächst stellt sich die Pragmatik, die gekennzeichnet ist dadurch, daß begriffliche Konstruktion und Rekonstruktion identisch sind, nicht unvermittelt in dieser Eigenschaft dar. Bei historischem oder sonstigem intersubjektivem Abstand ist diese Ebene allererst hermeneutisch herauszuarbeiten. Das eben ist der hermeneutische Zirkel, daß Pragmatik Voraussetzung und Ziel des hermeneutischen Unterfangens ist. Auf dem Boden dieser Pragmatik kann dann Musik sprachlich vermittelt (nicht: ersetzt) werden im Sinne von Dechiffrierung, also nicht auf der künstlerischen Aussagenebene. (Anzumerken ist, daß Sprache über den Umweg über eine gemeinsame Pragmatik Musik als unscharfes Assoziationsresultat zur Folge haben kann.) Man muß also unterscheiden zwischen dem Verfahren der Herausarbeitung einer gemeinsamen Pragmatik, das bei der sprachlichen Textinterpretation das ganze ist, und dem metahermeneutischen Verfahren¹² der Vermittlung musikalischer Texte auf dem Boden einer gemeinsamen Pragmatik. Diese Ebene der zugrundeliegenden Konventionen, sobald bekannt, ist Bedingung der Möglichkeit zur Erkenntnis musikalischen Ausdrucks überhaupt, der, wie an anderen Stellen angedeutet, und wie noch genauer herauszuarbeiten wäre, in der Abweichung von Konventionen besteht.¹³ (Vergl. etwa: Der Durchführungsteil der klassischen Sonate, Verarbeitung und Abweichung von den konventionierenden Themen im engeren Sinne und von „Form“ im emphatischen Sinne, dadurch Spannungsaufbau, oder gegenteilig z. B. bei Josquin, der an den „Ausdrucksvollsten“ Stellen vom Varietasprinzip, damals Norm, ins Repetierende, Zurückgreifende ausweicht – allgemein etwa: Die ausdrucksvollsten Stücke sprengen die Norm.) Der Stand des Musikalischen Materials, der sich in der Komposition manifestiert und zugleich verändert wird durch sie, muß sprachlich erfaßt werden und wird so Voraussetzung zur sprachlichen Bezeichnung des Ausdruckes als Abweichung von ihm. Hierzu Hegel: „Der Kenner vergleicht das Gehörte mit den Gesetzen und Regeln, die ihm geläufig sind.“¹⁴ – Rekurs auf die Pragmatik. Weiter sagt er, der bloße Liebhaber – dem dieser Rekurs unmöglich ist –, suche in dem für ihn Wesenlosen nach symbolischem Gehalt (– der, wie gezeigt, nur der Sprache vorbehalten ist und einer Sonderklasse von musikalischen Zeichen). Unvermittelt läßt sich nichts Sprachliches aus einem musikalischen Text entnehmen – die Art des Abweichens ist zu dechiffrieren.

Die bisher entwickelte Musikalische Hermeneutik, die sprachliche Vermittlung von Musik ebenfalls als ihr Ziel ansah, jedoch sich auf dem Wege der Transformation versuchte, mußte naturgemäß wegen der apriorischen Unmöglichkeit dieses Verfahrens sich irrationaler Elemente, starker Symbolisierung, Bildhaftigkeit usw. bedienen.

12 Dieses doppelte, zunächst hermeneutische, dann metahermeneutische Verfahren ist dadurch bedingt, daß sich in der musikalischen Historie nicht nur die Pragmatik, sondern auch das von ihr bestimmte Verhältnis zu ihrem Gegenstand verändert hat. Siehe dazu ausführlicher, auch was den Unterschied zum Verfahren der Interpretation von Sprache betrifft, unten.

13 Siehe u. a. dazu: C. Dahlhaus, *Soziologische Dechiffrierung von Musik*, in: *Internat. Rev. of music aesthetics and soc.*, Nr. 2/1970, bes. S. 142, oder bes. Thomas Manns *Doktor Faustus*, wo sich Adornos Theorie vom musikalischen Ausdruck am ausführlichsten niedergeschlagen hat.

14 Hegel, *Ästhetik*, Bassenge-Ausgabe, Frankfurt o. J., Bd. II, S. 321 ff.

Das Hauptproblem, das sich stellt bei dem Versuch, Kategorien für die Dechiffrierung von Musik zu finden, ist, daß im Rahmen intersubjektiver Verifizierbarkeit sprachliche Musikvermittlung nur auf das Feststellen die Form betreffender Sachverhalte hinauslaufen kann, und – wie immer wieder angeführt wird – im Rahmen dieses Formalen immer bleiben müsse, wenn nicht in irrationale Bereiche ausgewichen werden soll. Die Verfahren der Analyse haben die Form zum Gegenstand, Inhalt ist nicht analysierbar. Dem liegt eine Unterscheidung zu Grunde, die sich durch die verschiedensten Standpunkte aufrechterhält; exemplarisch seien genannt: Die Alternative, die von den Informationstheoretikern gemacht wird:

„Ästhetisch“	–	„Semantisch“	z. B. Moles
Form	–	Bedeutung	Bellet, Bense
Gestalt	–	Gehalt	

oder die Unterscheidung Adam Schaffs: Mitteilung

intellektueller	–	emotionaler
geistiger Zustände	–	Zustände

selbst der Ringbohmschen Hermeneutik:

Deutbares	–	Ausdruck
-----------	---	----------

Die Vermittlungsmöglichkeit über eine gemeinsame Pragmatik liegt, wie zu zeigen ist, jenseits dieser Alternative. Ebenso beruht die Trennung

Nichtintentionalität	–	Intentionalität der
der Musik	–	Sprache

(die u. a. von so verschiedenen Argumentierenden wie Hanslick, Rilke – „*Musik . . . Gefühle zu wem? . . . der Gefühle Wandlung in was?*“¹⁵ –, Wagner (!),¹⁶ Verlaine – „*. . . musique . . . plus vague et plus soluble dans l'air sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*“¹⁷ – gemacht wird) auf diesem Ansatzpunkt. Hier wird fälschlicherweise Intentionalität an Semantik festgemacht statt an Pragmatik. (Ebenso falsch wäre es, den „Physei-Anteil“ nur dem ästhetischen Bereich zuzuordnen, da er – akzeptierte man die Trennung – den semantischen Bereich durch Modifikation, Verstärkung, Relativierung, Verkehren ins Gegenteil „beeinflussen“ würde, was gerade eben kein „Beeinflussen“ mehr ist. Ästhetisches und Semantisches sind selbst im sprachlichen Bereich nur schwer trennbar – bestimmte rhetorische Wendungen und lyrische Pointen z. B. bei Rilke können „semantische Gehalte“ ins Gegenteil verkehren.)

Eine These, die die eben vage skizzierten allgemeinen Unterscheidungen negiert, ist bisher einzig wohl von Adorno behauptet, nicht jedoch präzisiert worden, nämlich daß sich geistiger Gehalt in musikalisch-technischen Kategorien manifestierte. Dies würde heißen, daß Formales im Sinne Hanslicks Intentionales (= Ausdruck eines verstehbaren Inhalts) implizieren könne. Der frühe Hanslick vertritt noch die oben skizzierte Unterscheidung: „*Da die Musik . . . keinen begrifflichen Inhalt*

15 Rilke, *An die Musik*, 1918, dreibd. Inselausg. 1966, II, S. 111.

16 Wagner, *Werke I*, S. 183, VII, S. 172 u. a. a. O.

17 Verlaine, *Art poétique*, in: *Jadis et Naguère* 1884.

besitzt, so läßt sich von ihr nur in trockenen technischen Bestimmungen oder mit poetischen Fiktionen erzählen.“ Da Musik keinen begrifflichen Inhalt besitzt (also nichts vorweisend *bezeichnet*), so wäre über Hanslick hinaus zu postulieren, müssen eben die technischen Kategorien auf ihren Sinn, bzw. den Sinn dessen, was sie vertreten, hinterfragt werden. Hanslicks späteres Diktum, das weiter bekannt ist und ständig zitiert wird, birgt hierzu eher den Ansatz: „*Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt*“ (eine Funktion von Sinn, Intentionalität!) „*und Gegenstand*“ (wenn als Objekt aufgefaßt eine Kontradiktion zu Inhalt) „*der Musik*“. Wenn häufig in diesem Zusammenhang der Begriff des Arabesken als emphatischster Begriff inhaltsloser Form angeführt wird,¹⁸ so wird dabei meist übersehen, daß dieser Begriff voll war von begrifflichem, philosophischem Sinngehalt – Inhalt –, den jedoch der Begriff in seiner Realisierung nicht bezeichnete, der also nicht durch die Arabeske bezeichnet wurde, sondern sich durch sie als dahinterstehend, „subjekthaft“ ausdrückte. Daher können auch musikalische Gehalte nicht simpel als durch Musik bezeichnete herausanalysiert werden, sondern nur hinterfragend als das, was sich musikalisch geäußert, niedergeschlagen hat, erfaßt werden. Daher Dechiffrierung. Intentionen der Sprache zielen auf etwas, in der Musik ist der jeweils spezifische Verweisungscharakter selbst ausgedrückt; sie weist auf die Intention zurück und ist nicht Mittel von Intentionen, Musik kann z. B. die dahinterstehende Intention von „Ironie“ ausdrücken, ihr sprachlicher Ausdruck jedoch muß sich auf die Intention des Hörers verlassen, der jene auf Grund vom Autor vermuteter Konventionierung als solche registriert. (Die „*aberwitzige Determiniertheit*“ wird durch den Text *bezeichnet* in Schönbergs *Pierrot* – „Mondfleck“ etc. –, steht aber in der Musik als Prinzip schon *dahinter*.) Adorno wendet sich damit nicht gegen Hanslicks Musikauffassung als tönend bewegter Form, sondern gegen die Interpretation dieses Satzes – sehr wohl im Sinne Hanslicks – als Ausschließlichkeit mit dem Gegenpol „Inhaltsästhetik“. Adornos z. B. in der Tschaikowsky-Analyse¹⁹ konkretisierte These lautet, die Beziehung Einzelnes-Allgemeines im Kunstwerk als Totalität sage etwas aus. Hierin ist etwas enthalten, was im Folgenden präzisiert und mit Begriffen versehen werden soll, nämlich die Feststellung, daß eine Relation, mit einem abstrakteren Begriff als die in Relation stehenden Elemente bezeichnet, bei Vorwärtstreiben dieses Abstraktionsvorganges, zu allgemeiner Sprache (im Gegensatz zu musikalischen Kategorien) sich hinentwickelt und damit inhaltlich wird.

An dieser Stelle muß auf oben erwähntes zurückgegriffen werden: Der dort allgemein skizzierte Vorgang der Interpretation berücksichtigte zwar die Ebene der Pragmatik als die der Konventionalisierung von Zeichen, nicht jedoch die dadurch begründete Zirkelhaftigkeit des Vorganges. Der Musikwissenschaftler ordnet dem musikalischen Vorgang *O* die Kategorie *Z* zu. Der musikalische Vorgang *O* ist aber gerade nicht ein unabhängiges Objekt in beliebiger extensionaler Relation, sondern hat ein System (historischer) musikalischer Kategorien hinter sich. Aus diesem

18 So z. B. von Dömling, *Poetische Fiktion und Musikalische Analyse*, in: *Musica* 5, 1972, S. 483 ff.

19 *Ideen zur Musiksoziologie*, in: *Klangfiguren*, Frankfurt 1958, S. 13 f.

Mit fortlaufenden *Z* steigt der Abstraktheitsgrad. Es wäre natürlich unsinnig, die Kategorien *Z* . . . jeweils nur im engeren Sinne als einen Begriff aufzufassen: Mit steigendem Abstraktheitsgrad, umfassenderer Erläuterung und allmählichem (unvermeidbarem) Übergang ins Inhaltliche werden es natürlich ganze Satzgefüge. Ein neues *Z* in der fortlaufenden Reihe ist immer Antwort auf die Frage: Was meint, wie begründet sich, worauf basiert die vorhergehende begriffliche Zuordnung? Reihen solchen Fortlaufens der *Z*, die sich nicht bei den ersten Zuordnungen, die im formalen Rahmen bleiben, begnügen, können z. B. weiterführen zu noch vagen Begriffen wie Fortschreiten, Übergang, Zwang, Folge, Störung, Widerstreit, Kreisen, Rückschritt, Abweichung, Annäherung, Höhe, Tiefe, Scheinkonflikt usw., sowie den davon gebildeten Adjektiven, und müssen nicht, wie Riemann einmal meinte, bei den drei Begriffspaaren „*Beschleunigung-Verlangsamung*, *Schwellen-Schwinden*, *Steigen-Fallen*“,²¹ die natürlich erhebliche Relevanz besitzen, sich beschränken. Die unmittelbaren Kategorien müssen auf dem Hintergrund der Entwicklung des Musikalischen Materials hinterfragt werden, z. B. eben bei Tschaikowsky, der die Sonatenform, die vom Konflikt lebt, konfliktlos einsetzt, was interpretationsrelativierend aussagt, daß hier „Form“ als Gerüst für fehlenden-, Pseudo- oder klischeehaften Ausdruck eingesetzt wird.

Intentionalität heißt nicht: Subjektivismus in der Interpretation, und nicht „rein Subjektives“ als Gegenstand der Dechiffrierung. Denn die Konventionen, aus denen sich jede Pragmatik zusammensetzt, und auf denen sie sich weiterentwickelt, sind übersubjektiv; und deshalb kann eine derartige Dechiffrierung, eben weil sie auf Pragmatik als vermittelnder Instanz gründet, nicht ohne Soziologie auskommen. Indem soziologische Betrachtungsaspekte hinzugezogen werden, besteht gleichzeitig die Möglichkeit, Fehler, „mangelnde“ oder nichtexplizite Autorenintentionen, unbewußt in den Kompositionen manifestierte Konventionssubstrate usw. dennoch für die Interpretation fruchtbar zu machen, und das Verstehen vor solchen Phänomenen nicht kapitulieren zu lassen. Daher hat Adorno unter der Kategorie „*Physiognomischer Blick*“, einem „*Aura-Begriff*“,²² wie Benjamin vielleicht sagen würde, oder einem aporetischen Begriff, einem Stellvertreter für einen ganzen Komplex, ein Verfahren zusammengefaßt, das in einem dualistischen Ansatz Hermeneutisches und Soziologisches dialektisch miteinander vermittelt, was erlaubt, auch nichtstringente kompositorische Texte zu „verstehen“ und andererseits auch zu erklären, warum bei bestimmten Texten sich der Kreis, wie oben angedeutet, nicht schließt, also eine schlüssige Erklärung nicht (mehr) möglich ist.

21 H. Riemann, *Das formale Element in der Musik*, in: *Präludien und Studien*, Leipzig 1895, Nachdruck Hildesheim 1967, S. 40 ff.

22 D. h. einem Begriff, der zwar intersubjektiv verständlich, infolge übergroßer Komplexität, die dazu noch Wandlungen unterworfen ist, jedoch nicht eindeutig definitivisch dingfest zu machen ist.

Hermeneutisch	(Musik)soziologisch
a Verhältnis Allgemeines – Besonderes im Werk	a Ablenkung durch gesellschaftliche Kraftfelder, (histor.) Konventionen
b evtl. Widersprüche zwischen dechiffriertem Anspruch und erreichtem Ziel im Werk (Wagner)	b Aktuelle Ablenkung durch Steuerung (Manipulation) von Rezeptionskonventionen – wirkt zurück auf Gehalt –, Konsumbedürfnisse
c Theorie des Ausdrucks: „Abweichung“ s. o. – geistiger Gehalt manifestiert sich in musikalisch-technischen Kategorien –	c sich ändernder „Entwicklungsstand“ des Gehörs – dies impliziert jedoch auch hermeneutische Aspekte, ist problematisch, wenn teleologisch aufgefaßt.

Wenn von dem „*gesellschaftlich innewohnenden Sinn in der Musik*“, dem „*insgeheim gesellschaftlichen*“ Gesetz der Entwicklung des Musikalischen Materials, das durchs *kollektive* Subjekt (ein glänzender Begriff für das, was Pragmatik impliziert) verändert wird, die Rede ist, so ist dies insofern zu kurz formuliert, da Adorno das kollektive Subjekt nur auf Komposition bezieht, und sich für die Interpretation auf den im nachhinein bewertenden Teleologen beschränkt.

Wie sich die Ebene der Pragmatik in der Musik strukturiert, kann in diesem Aufsatz, der sich lediglich als Problemaufriß versteht, nur angedeutet werden. Wie im sprachlichen Bereich ist Pragmatik die Bedingung der Möglichkeit von Komposition und Interpretation. Die Konventionierungsprozesse, unter deren Zugrundelegung komponiert und interpretiert wird, kommen jedoch unter wesentlich komplexeren Bedingungen zustande als im sprachlichen Bereich. Die historischen Kategoriegebäude, die sich in Lehrbüchern und Traktaten manifestiert haben, ästhetische Schriften usw. haben einen wichtigen Stellenwert, müssen jedoch mit sehr viel mehr anderen Faktoren in Relation gesetzt werden, als das vielleicht für den sprachlichen Bereich zutrifft. Neben den sozialgeschichtlichen Implikationen, die uns durch Briefe, Tagebücher, Reiseberichte usw. überliefert sind und die Veränderung z. B. der Sprachspiele der Interpretation aufzeigen, müssen andere Faktoren hinzugezogen werden. Denn nicht wie im sprachlichen Bereich ist lediglich die Veränderung begrifflichen Verständnisses herauszuarbeiten, sondern das musikalische Verstehen selbst hat andere Formen angenommen. Um dies zu berücksichtigen, muß einmal der gegenwärtige Entwicklungsstand des Gehörs, musikalisches Erfassen der Gegenwart bewußt gemacht werden, damit diese Konventionen als bewußter Relativierungsfaktor mitberücksichtigt werden. Die Schwierigkeit besteht jedoch hauptsächlich darin, eben dies auch für die historische Ebene herauszuarbeiten. So spielen z. B. historisch vorhergehende Wort-Ton-Kompositionen eine wesentliche Rolle im Konventionierungsprozeß auch absoluter Musik,²³ weiterhin musikalische Traditionen, die heute vielleicht verblaßt sind, in damaliger Zeit u. a. auf Grund anderen soziologischen Stellenwerts ganz anders aufgenommen wurden. Jede teleologische Betrachtungsweise, die den Betrach-

23 „Absolute Musik“ soll natürlich auch nicht so eng aufgefaßt werden, daß in dem ihr vorausgehenden Konventionierungsprozeß nichts Sprachliches vorkommen dürfe – das wäre illusorisch. Vergl. dazu Anm. (10), bzw. die differenzierende Argumentation oben.

tungspunkt in der Gegenwart, aus dem Nachhinein, als einzigen hypostasiert, ist verfehlt. Es liegen also zwei Grundaspekte – im Gegensatz zu einem einzigen sprachlichen – im musikalischen Bereich vor, beide eng miteinander vermittelt: Konventionierung durch sprachliche Traditionen der Interpretation, und Konventionierung durch die musikalischen Werke selbst. Bei beiden spielen wiederum soziologische und sozialhistorische Gesichtspunkte eine wesentliche Rolle. Erst auf dem Boden einer so für jedes Werk neu zu erarbeitenden Pragmatik, die die jeweils spezifischen Konventionen und Konventionierungen, die vom Werk ausgingen, berücksichtigt, findet unter Selbstrelativierung des Betrachtungspunktes in der Gegenwart eine adäquate Dechiffrierung statt, die dadurch als meta-hermeneutisch, jenseits eines primären hermeneutisch-soziologischen Verfahrens erscheint. Dies im Gegensatz zur Sprache, wo das Verfahren ein einziges ist, da die Struktur sprachlicher Konventionierung nicht einem Änderungsprozeß unterlag, wie die musikalischer Konventionierung analog einer immer sich verändernden Auffassung von dem, was Musik überhaupt sei und wozu sie diene, was für die Sprache insofern bei allen Abweichungen nicht zutrifft, als bei ihr als allererste pragmatische Grundlage das Ziel, die Funktion einer wie auch immer gearteten und verschlüsselten intersubjektiven Verständigung angesehen wurde. Musikalische Pragmatik war hingegen auch solchen grundlegenden Änderungen ihrer ersten Voraussetzungen unterworfen, wodurch der Stellenwert einer dechiffrierten musikalischen „Aussage“ und die Methode ihrer Dechiffrierung den entsprechenden Änderungen unterworfen werden muß in Relativierung auf das Grundziel, dessen wechselnde Bestimmung ebenfalls in den Dechiffrierungsprozeß miteinbezogen werden muß, z. B. „Warum wurde einmal Musik als funktional, einmal als nichtfunktional angesehen?“ usw.

Es könnte nun gegen alle diese Überlegungen eingewendet werden, ob man nun den musikalischen Vorgang als Objekt bezeichne oder nicht – in jedem Falle hätte die Zuordnung musikalischer Kategorien nominaldefinitorischen Charakter: Zeichenfestsetzung zur Erleichterung der sprachlichen Kommunikation über Musik. Die Falschheit dieser Auffassung gründet in der Tatsache, daß Nominaldefinitionen letztlich immer auf Realdefinitionen zurückgeführt werden können, wenn man weit genug fragend hinter sie zurückschreitet in der Sprache, in der sie formuliert sind. Funktions- und Stufentheorie zum Beispiel, bei denen zunächst nur ein Unterschied der verschiedenen Definitionszusammenhänge zu bestehen scheint, machen eine inhaltliche (kritisierbare) Aussage über die Sache, da ihre Begründung realdefinitorischen Charakter hat (Periodenbegriff bzw. Uralinie), so daß, wenn jene Benennungen – ein Ausgangspunkt unter anderen – des Hinterfragungsprozesses werden, schließlich die inhaltliche Argumentation ebenfalls begonnen wird, auf dem Wege der Umwandlung von Denotaten in immer neue Designate, und dem Abstrakterwerden des kategorialen Rahmens beim Rückschreiten im Zirkel.

Auch bei diesem Teilaspekt wird die Einseitigkeit der Beziehung wieder deutlich, die deshalb nochmals allgemein hervorgehoben werden soll: Eine bestimmte Bedeutung oder ein bestimmter Bedeutungshintergrund haben sich in musikalischen Zeichen niedergeschlagen und soll durch die verschiedenen Interpretationsansätze rekonstruiert werden, nicht: Die musikalischen Zeichen(zusammenhänge) bezeichnen das und das. Daher kann auch nicht analogisierend zu Analyseansätzen

im sprachlichen Bereich von Wesen- oder Sachbestimmung (real) in Konkurrenz zu Begriffsbestimmung und -zergliederung (nominal) gesprochen werden, da beide, identisch und zusammenhängend, vorausgehen und nur rekonstruiert werden auf Grund ihres Niederschlags im musikalischen Text.

In diesem Zusammenhang muß auf den konstruktiven Wert der Metapher hingewiesen werden, die von vielen, besonders Adorno-Kritikern, als unwissenschaftlich abgetan wird. Unwissenschaftlich ist sie aber nur da, wo sie das Nichtvorhandensein von möglichen „klaren“ Kategorien verdecken oder entschuldigen soll. Bei dem Versuch, ein fließendes, totaldynamisches Wesen wie einen musikalischen Text oder Vorgang sprachlich zu erfassen, müssen auch auf der Ebene der Dechiffrierung „*abgekürzte Vergleiche*“ verwendet werden, wie schon der Begründer der Theorie der Metapher, Quintilian, dies als eine der möglichen Aufgaben der Metapher bezeichnet hat, weil das statische Wesen des *sprachlichen* Systems – Begriffe fixieren einen eingegrenzten Gegenstand – dem dynamischen Wesen des *musikalischen* Systems – *integrales* Verweisen nach vorne und rückwärts, erst dadurch Sinngehalt des Moments – nicht entspricht. Eine Metapher, besonders der Bewegung, bei deren Verwendung in einem Begriff ganze Abläufe impliziert werden, das Vor- und Rückverweisen also eingeschlossen ist, kommt diesem Ideal nahe, und der musikalische Gegenstand kann so aporetisch zur besseren Verständigung unter Voraussetzung gewisser Konventionen sprachlich vergegenständlicht werden. Dies darf jedoch nicht mit den Bildern, Symbolen und Allegorien der musikalischen Hermeneutik, in der Ebene der Transformation, verwechselt werden.