

En torno a la definición de la música/1969

RMCH 106

35 Annäherung an eine Definition der Musik

Der heutige Mensch lebt in einem Wirbelsturm kultureller Strömungen, beeinflusst durch Massenmedien, wie Fernsehen, Radio und Presse. Inmitten dieses überwältigenden Sogs geraten wir oft in Verwirrung und stehen den wahrgenommenen Expressionen fragend gegenüber.

Diese Eindrücke wirken auf uns ein, manipulieren uns. Der persönlichen Kontrolle beraubt, beginnen wir Gesetzen zu gehorchen, die uns fremd sind: ökonomische und politische. Den Menschen ist es heutzutage kaum noch möglich, über Kontakte, Konsum und über Aktivitäten im Allgemeinen selbst zu entscheiden, denn sie sind gezwungen, die Regeln des wachsenden Kollektivzwangs zu akzeptieren, und diese fallen nicht immer zu ihren Gunsten aus.

Dies ist das Klima, in dem die Begriffe der Kultur und Kunst zu klären sind, und innerhalb dessen, was Musik ist.

Der geschichtliche Verlauf liefert uns eine Abfolge von Definitionen, deren Ausgangspunkt zunächst die Religion, dann die Wissenschaft, die Philosophie und zuletzt die Politik waren. Es gab auch Versuche, die Musik aus sich selbst heraus zu definieren, doch konnte man sich nie darüber einigen, was die Musik unter solchen Umständen wirklich ist. Alle Definitionen waren bisher beschränkt auf eine bestimmte Kultur, eine Epoche, eine bestimmte Kunstform, auf bestimmte vorherrschende Positionen. Es ist nicht gelungen, die Kunst, geschweige denn die Musik aller Kulturen, zeit- und ortsübergreifend in einer Formulierung zu erfassen. Kein objektiver Ansatz war je in Sicht. Es gab nicht einmal Einigung darüber, ob die Musik eine Sprache ist oder nicht, ob sie lediglich Informationen transportiert, ohne dass es sich um einen kommunikativen Akt handelt oder ob sie gar Trägerin einer bestimmten Botschaft ist.

Die Lage ist ernst angesichts einer sich in der künstlerischen Welt ausufernden Aktivität, die unzweifelhaft einer irrationalen Basis entwächst, was unter den gegebenen Umständen nicht verwunderlich ist. Diese brisante Situation nimmt auch Einfluss auf den Einzelnen, der bemüht ist, seine eigenen kulturellen Gewohnheiten an die Erscheinungsformen der Kultur anzupassen, häufig mit einer Reihe von Zweifeln darüber, ob das, worauf er sich einlässt, noch entfernt mit seinen Erwartungen übereinstimmt. Dieser Mensch weiß nie, weder bei einem Konzertbesuch, noch im Kino, beim Sport oder im Theater, was ihn erwartet: Er kann gleichermaßen einem Lotteriespiel oder auch der Ruhe ausgesetzt sein, Erwartungen könnten sich erfüllen und ein In-sich-gehen möglich sein. Bestenfalls könnte man all dies als Musik bezeichnen. Um Missverständnissen vorzubeugen ist es aber erforderlich, nach Möglichkeiten einer dynamischen Definition zu suchen, ausgehend von allgemeinen Kriterien, aus denen dann die jeweils historisch relevanten Faktoren abgespalten werden können. Dies bedeutet anzuerkennen, dass die Musik kein statisches Gebilde ist, dass es nie ein solches gewesen ist und dass man entsprechend handeln muss. Da die Musik permanent in Bewegung ist, scheint es unmöglich, dass Akademisten sie in irgendeiner Art aufhalten könnten.

Dennoch sei Vorsicht geboten, denn eine Unzahl falscher Definitionen, die all unsere Versuche wieder zum Scheitern verurteilen, lauert im Hinterhalt.

Vergessen wir nicht, dass sich mit dem Neuen auch immer die der Irrtum einschleicht. Wie aber soll es uns armen Kreaturen gelingen, den Irrtum genau zu erkennen? Was für die Einen wahrhaft ist, dünkt den anderen falsch zu sein. Daher ist es nur sinnvoll, eine Definition der Musik anzustreben, die diese Antithese

in einer kohärenten Synthese auszudrücken vermag. Das Problem liegt jedoch darin, dass die Diskrepanzen Veränderungen unterworfen sind, deren Bezugspunkte sich von der musikalischen Syntax bis zur Konzertpraxis erstrecken. Ein Ausgangspunkt könnte sein: «Die Musik ist, was eine solche geschrieben, wiedergegeben und gehört wird.» Für den Moment scheint uns diese Aussage allgemein genug, um die gesamte Musik der Vergangenheit und Gegenwart zu erfassen, ohne einen Unterschied zwischen den Kulturen oder Epochen zu erzwingen. Offen bleibt hingegen die Zukunft. An diesem Punkt könnten wir damit fortfahren, den Erkenntnissen über unterschiedlichste Verhaltensweisen hinsichtlich der musikalischen Aktivität zu folgen.

Es sei aber daran erinnert, dass wir der Zukunft des menschlichen Verhaltens nur im Zusammenhang mit dem, was wir unter Musik verstehen, nachgehen wollen.

Auf der Suche nach allgemeinen Aussagen sei unsere Aufmerksamkeit zunächst auf die stabilsten und konstantesten Aspekte gerichtet, die sich am Verlauf einer geographisch weitgefächerten Musikgeschichte beobachten lassen. Wir glauben, nicht gänzlich daneben zu liegen, wenn wir davon ausgehen, dass das, was wir «musikalischen Klang» nennen, dem unserer Absicht entsprechenden Kriterium entspricht, denn schließlich ist es nicht weit hergeholt, wenn man sagt, die Basis der Musik sei weiterhin das Produzieren akustischer Reize zu jeweils festgelegten Konditionen. Es wird also im Wesentlichen darum gehen, das Problem der Klänge weiter zu verfolgen, wenn wir versuchen die Musik ausgehend von ihren elementaren Ausdrücken zu definieren.

* * *

Man streitet sich immer noch darüber, ob es sich nur dann einem konstanten und definierten Musikbegriff handelt, wenn das akustische Produkt durch Klänge erzeugt wurde, bzw. wenn deren Reize einer kontrollierten Frequenz entspringen. Wir halten diesen Standpunkt jedoch für überholt, da er die Vielfalt von geräuschbezogenen Expressionen unberücksichtigt lässt, die durchaus zum heutigen Repertoire der Mittel gehören.

Hingegen scheint der Disput über die Funktion der Pause überwunden zu sein, da sie mit der musikalischen Artikulation und der Syntax im Allgemeinen zusammenwirkt.³⁷

So sind schließlich die Kontroversen über die Aufführungspraxis und Reproduktion derart gelöst, dass in der Praxis alle geeigneten Klangquellen zum musikalischen Gebrauch akzeptiert werden, sofern sie auf irgendeine Weise kontrollierbar sind.

Der musikalische Klang muss also auf reale Klänge, Lärm und Stille ausgeweitet werden. Unter diesen Umständen scheint es passender, den Ausdruck «akustischer Reiz» zu verwenden, der per definitionem die oben genannten Klangphänomene einschließt, unter Hinzufügung des Begriffs der «Pause», damit das, was bisher musikalischer Klang genannt wurde, neuformuliert werden kann.

Allerdings halten wir es für unumgänglich, dass wir für unseren ersten Definitionsversuch den Terminus, den wir verwerfen wollen, für unsere Neukonstruktion wiederverwenden: Das Wort «Klang». Versuchen wir zunächst ohne diesen Begriff auszukommen.

«Ein musikalischer akustischer Reiz ist jener, der allein aus Reizen und Pausen besteht, ohne dass jedoch eine bedeutende Aussage allein durch Pausen möglich wäre.»

Zweifelsohne ist diese Definition logisch befriedigend, doch sprachlich lässt sie sehr zu wünschen übrig. Machen wir einen neuen Versuch.

«Ein musikalischer Klang ist jener, der sich aus akustischen Reizen und Pausen konstituiert, unter der Bedingung, dass Pausen allein als nicht aussagekräftig gelten und aus diesem Grund nicht beach-

tet werden.»

Auch hier ist die Definition noch nicht vollständig, denn es gibt informative oder auch kommunikative Einflüssen, die unter keinen Umständen als der Musik zugehörig angesehen werden dürfen, und deren Ziele nicht auf den Einzelnen ausgerichtet sind, sondern rein praktischen Zwecken folgen, wie es bei diversen anderen Zeichensystemen auch der Fall ist. Möglicherweise haben diese Ausdrucksmittel einiges mit der Musik gemeinsam, was jedoch für eine tatsächliche Zuordnung noch nicht ausreichen würde. Daher ist es für die Vollständigkeit unserer Definition erforderlich, dass wir einerseits zwar ein bestimmtes die Musik umfassendes Repertoire festlegen, dass zwar an nicht-künstlerische Ausdrucksformen angrenzt, sich aber andererseits deutlich vom größten Teil diesen Materials absondern lässt.

An dieser Stelle sehen wir uns gezwungen, die alte Polemik um die semantische Last der Musik wieder aufleben zu lassen.

Für manche ist die Musik nur Syntax. Für den anderen eine Art Kommunikation. Für die Skeptischsten unter ihnen ist sie nur eine Information ohne Bedeutung, ohne Interpretation. Für die Realisten und Materialisten entspricht die Musik all den Dingen und ist für viele Möglichkeiten offen.

Aber kehren zurück zu unserem Anfangsproblem, der Definition des musikalischen Klanges.

38 Dem oben Gesagten entnehmen wir, als Voraussetzung für unsere Definition, das Vorhandensein einer Syntax, die unseren musikalischen Klang ordnet, einer Semantik, die ihre Interpretationen fixiert und einer Pragmatik, die festlegt, was mit jenen geschieht, die die Ausdrucksmedien gebrauchen. Hiermit, das ist offensichtlich, gelangen wir zu der letzten unserer Definitionen. Dennoch befinden wir uns mit unserer Arbeit höchstens im Aufbaustadium, denn bisher haben wir die soeben erwähnten Ebenen noch nicht in unsere Definition aufgenommen. Machen wir also einen dritten Versuch.

«Ein musikalischer Klang ist jener, der sich aus akustischen Reizen bzw. aus akustischen Reizen und Pausen konstituiert, ausgenommen den Fall, einer ausschließlichen Konstituierung mit Pausen; diese Reize müssen einhergehen mit syntaktischen Regeln; sie müssen intuitive, kodifizierte, willkürliche und zufällige Interpretationen erlauben, denen ihre Benutzer folgen können aufgrund von Tradition, Ausbildung oder Akzeptanz; sie müssen ein gewisses Verhalten evozieren, dass die Verbesserung und Erweiterung von Erfahrung garantiert.»

In Anbetracht dieser Definitionsversuche können wir nicht widerstehen, sie unter verschiedenen Aspekten zu diskutieren.

Viele meinen vielleicht, dass der musikalische Klang als syntaktische Tatsache bereits ausreichend definiert sei, wenn unserer primitiven Definition hinzugefügt wird: «...in einer Sprache, die in Büchern und anderen literarischen Quellen <Musik> genannt wird.» Eine Klarstellung des Terminus «Musik» müsste erreicht werden, da sonst aus der Anwendung dieser Definition widersprüchliche Beispiele erwachsen könnten. In unserer letzten Formulierung stellten wir klar, dass wir uns auf klangliche Ausdrucksweisen beziehen. Wagen wir also einen weiteren Versuch unter dem Vorsatz, ein System zu entwickeln, in dem sich einerseits die Übereinstimmung mit der Tradition andererseits gerade die spezifischen Unterschiede zu diesen herausstellen lassen. Wir könnten differenzieren zwischen den «Ausdrucksformen», in denen sich der Klang verwirklicht, und dem Klang als spezifischem Phänomen, wobei die Definition des Klanges postuliert sei.

In dem Sinne könnte es beispielsweise heißen: «Musikalischer Klang ist jener, der als Bestandteil qualifizierter oder qualifizierbarer Ausdrucksformen in Erscheinung tritt, begleitet von einer durch das Verhalten der Benutzer festgelegten Pragmatik, begleitet von einer die Interpretationen determinierenden Semantik, sei es intuitiv, kodifiziert, willkürlich oder unwillkürlich, und begleitet von einer Syntax, die die akustischen Reize und Pausen auf eine Weise regelt, wobei Ausdrucksformen, die allein aus Pausen

bestehen, nicht zugelassen sind.»

Wir glauben, durch die Einbeziehung der Ausdrucksformen, der Bedeutung und der Musikpraxis eine explizite Definitionsform gefunden zu haben. Wir sind auch der Meinung, dass eine solche Definition einer historischen Überprüfung standhält und dass es sehr wahrscheinlich ist, dass sie auch auf die Zukunft anwendbar ist. Allerdings ist diese Definition etwas lang und detailliert ausgefallen. Eine Kürzung ist jedoch schwierig, wenn wir die Methodologie der Wissenschaften und der Semiotik inhaltlich mit einbeziehen wollen. Wäre das nicht der Fall, könnte auch Folgendes genügen:

Ein musikalischer Klang ist jener, der in definierten oder definierbaren Ausdrucksformen in Übereinstimmung mit einem semiotischen Kriterium vorkommt.» Damit soll gesagt werden, dass Identität und expressive Funktion des musikalischen Klanges in Übereinstimmung mit einer Theorie oder der Möglichkeit einer Theorienbildung als Zeichen einer Sprache angesehen werden kann.

Mit gewissen Einschränkungen kann es durchaus ausreichen, hinsichtlich dessen, was Musik war, ist und sein kann, das konstanteste Phänomen zu definieren. Auf diese Weise können wir endlich zu unserem zentralen Problem, der Definition der Musik, vordringen.

Greifen wir die vorherrschende Überzeugung auf, dass Definitionen innerhalb eines System höherer Ordnung definiert werden und als dessen spezifische Differenz angesehen wird, so könnten wir die Musik als Teilbereich der Kunst oder - was zu einem späteren Zeitpunkt noch ausführlicher diskutiert wird - der Sprachformen überhaupt, betrachten. Um die spezifische Differenz der Musik zu formulieren, ist es wahrscheinlich ausreichend, ihr informatives und kommunikatives Aktionsfeld zu beschreiben.

Zu könne wir z.B. sagen:

«Die Musik ist eine Kunst, deren Elemente akustische Reize und integrierte Pausen sind, wobei das ausschließliche Auftreten von Pausen nicht zählt. Diese Elemente unterliegen syntaktischen Regeln, sie sind interpretierbar in Einklang mit einer Semantik und einer kommunikativ oder auch rein informativ angelegten Pragmatik.»

Das bedeutet, dass die Musik eine Ausdrucksform ist, gebildet aus Klängen und Pausen, mit einer im festgelegten Kontext und einer historischen Dynamik stehenden Interpretationsmöglichkeit. Es handelt sich also nicht um jene interpretationsunabhängigen Berechnungen, für die Werner Meyer Eppeler in einem Artikel¹ plädiert.

Wir sehen uns jetzt gezwungen, auf das Konzept Kunst als Sprachform anzuspielden, um unsere Kommentierungen besser verständlich zu machen. Dazu lässt sich sagen: «Die Kunst ist eine Form des Ausdrucks, in der die Andeutung vorherrscht. Interpretationen ergeben sich für den Rezipienten der Information aus dessen eigenem Kontext als suprasummatives Ergebnis seiner eigenen inneren Strukturen, die vor allem als psychologischer Faktor die Aufmerksamkeit bestimmen, mit der er dem Wahrgenommenen entgegentritt, so dass im Zusammenhang mit dem Affekt intellektuelle und physische Aspekte seiner Persönlichkeit miteinander in Wechselwirkung treten.»

So lässt sich vermuten, dass Wissenschaft und Technik nicht nur Kunst sein kann, sondern sogar Werke großer Vortrefflichkeit hervorbringen, wie es z.B. die bemerkenswerte Qualität des «Poem Ontico» von Parmenides offenbart oder wie es der Zusammenhang von Eulers genialen mathematischen Theorem-Entwicklungen und den Definitionen über die Schreibtechnik von Sonetten, die Lope de Vega in Sonett-Form verfasste, zeigt.

So können wir uns schließlich, wenn auch nur am Rande, mit der Sprache im Allgemeinen befassen. Diskutiert seien allerdings nicht der modische (im lateinischen Sinn [?]) oder idiotische (im griechischen Sinne [?]) Versuch, der Kunst die Sprachqualität gänzlich abzuspochen. Versuchen wir nur, in

⁴⁰ wenigen Zeilen ihre Identität zu umreißen, um sie von untergeordneten Klassen (der Kunst) und weiteren

¹In: «Die Reihe» Nr. 8

Subordinationen, die dann in den Bereich der Musik führen, zu unterscheiden.

«Die Sprache ist eine Form der Veräußerlichung, dazu bestimmt, beim rezipierenden Subjekt bzw. dem aufnehmenden Medium diesbezügliche emotive Reaktionen zu wecken oder herauszufordern.» An dieser Stelle könnten wir auch explizitere oder weitere Definitionen liefern, in denen der semiotische Aspekt der Sprache genauer ausgeführt wäre. Wir glauben aber, dass das den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Hier sind wir am Ende des ersten Teils unserer Arbeit über die mögliche Konstruktion einer Definition des Musikbegriffes angelangt, in der Hoffnung, er möge sowohl der Vergangenheit, als auch der Gegenwart und - verzeihen Sie - ebenso der Zukunft dienen.

* * *

Wir können uns jetzt wie ein Reeder fühlen, der gerade dabei ist, ein Schiff ins Wasser zu lassen. Es steht an, über die zu verfolgende Route auf dem Feld der musikalischen Aktivität nachzudenken, wobei wir unser gerade eben gefertigtes Werkzeug erproben können. Vorsicht ist aus verschiedenen Gründen ratsam, damit wir nicht Gefahr laufen, dass unsere gewählte Route uns in labyrinthische Areale führt, was unsere frisch erworbenen Erkenntnisse nur wieder verdunkeln würde.

Wenn wir dem chronologischen Weg folgen, gibt es zwei Möglichkeiten, unsere Feststellungen zu ordnen: in historischer Abfolge oder entgegengesetzt. Wählten wir eine rein technische Ordnungsstruktur, könnten wir vom Einzelfall zum Allgemeinen voranschreiten oder umgekehrt. Wir könnten auch andere technische Kriterien entwickeln, die praktischer zu handhaben sind, bei denen von einfachen Problemen ausgegangen wird, um zu den schwierigeren fortzuschreiten.

Angesichts der Ausmaße dieser Arbeit erscheint es uns am sinnvollsten, einen Versuch auf der Grundlage des letzten Kriteriums zu unternehmen.

Anwendung Nr. 1

Angenommen, wir würden diese Definition auf ein Instrumentalwerk anwenden: eine Sonate, eine Fuge, ein Ricercar etc. Um über die Funktionweise unserer Definition Näheres zu erfahren, ist es sinnvoll einen Fragenkatalog zu erstellen, der auf jeden einzelnen Definitionspunkt in Hinblick auf ein reines Instrumentalwerk Bezug nimmt. Das entspricht unserem Anliegen.

1. Besteht die Grundlage eines reinen Instrumentalwerkes aus akustischen Reizen oder aus eben solchen und Pausen? Hier ist die Antwort sofort einleuchtend affirmativ zu beantworten.

2. Gibt es reine Instrumentalwerke, die allein aus Pausen bestehen?

⁴¹ Zu diesem Punkt gibt es voneinander abweichende Meinungen. Für der Fall einer Bejahung, woraus sich allerdings in Bezug auf unsere Definition ein Widerspruch ergeben würde, schlagen wir die folgenden analytischen Betrachtungen vor.

Lenken wir unsere Aufmerksamkeit zunächst auf die Klassen von Pausen, welche in die musikalische Syntax eingreifen:

a) Unterbrechende Pausen. Hierzu gehören jene, die innerhalb eines syntaktisch definierten Ausdrucks stehen, wie z.B. solche, die aufgrund von Artikulationen oder Phrasierungen entstehen. Um diesen Pausentyp analysieren zu können, müssen die verschiedenen Wirkungs- und Bedeutungsebenen auseinanderdevidiert werden. Als Fallbeispiel stelle man sich eine Pause vor, die eine Bewegung in-

nerhalb eines Stückes abschließt oder eine solche, deren Rolle als Übergang zu einer folgenden Bewegung festgelegt ist.

Abschließende Pausen. Hierzu gehören jene, die außerhalb eines syntaktisch definierten Ausdrucks stehen, wie z.B. Pausen vor und nach dem Hören des Werkes, zwischen den einzelnen abgegrenzten Teilen eines solchen oder jene ganz beliebigen Einzelfälle **[z.B. motivische Elemente ohne direkte syntaktische Funktion? oder: subjektiv wahrgenommene, nicht-komponierte Pausen?]** innerhalb des Stückes.

Wir können schlussfolgern, dass in reinen Instrumentalwerken weitester Konzeption keine signifikanten Ausdrücke , die allein aus Pausen bestehen, vorkommen.

3. Ist es möglich, für jedes reine Instrumentalwerk syntaktische Regeln aufzustellen? Angesichts der fortschreitenden Formalisierungstechniken kann behauptet werden, dass jede syntaktische Tatsache angemessen dargelegt werden kann. Durch diese Behauptung ist es möglich, sowohl Werke in unsere Betrachtungen einzubeziehen, die aus nur einer einzigen Struktur bestehen, basierend auf einer vollständigen Determination ihrer Elemente und Verknüpfungen, als auch solche in denen die größtmögliche Unbestimmtheit waltet. Für den letztgenannten Fall müsste die Dynamisierung der syntaktischen Struktur ins Blickfeld gerückt werden. Außerdem sei daran erinnert, dass die zunächst retentive Haltung des Hörers bei mehrmaligem Hören durchaus verändert werden kann, da die selbe Fassung eines Werkes in der Wiederholung niemals gleich wirkt.

4. Ist es immer möglich, Verknüpfungen zwischen den Ausdrücken eines rein musikalischen Werkes festzustellen? Es heißt, ein rein musikalisches Werk entbehre außermusikalischer Anspielungen oder ist zumindest beim Schreiben ohne solche konzipiert worden. Zur Musik und dem Bereich außermusikalischer Anregungen könne wir sagen, dass lediglich eine Abgrenzung versucht wurde und dies auch nur in einer ganz bestimmten Epoche. Selbst wenn diese Eliminierung des Außermusikalischen geglückt wäre, wie man es sich vorgenommen hatte, könnten wir trotzdem eine Semantik in Zusammenhang mit den Verbindungsstrukturen interner Zeichenträger konstruieren, und zwar unter Bezugnahme auf das Musikhören, allerdings mit der Einschränkung, dass sich dann nur Aussagen über Ausdrucksbeziehungen machen lassen. Natürlich existiert in der Musik immer ein Bereich, der ganz sie selbst ist. Man kann sogar noch weiter gehen und sagen, dass das wahrgenommene Ergebnis in Beziehung steht zu anderen assoziierten Wahrnehmungen und als solches bereits eingeflochten ist in das semantische Geflecht, so dass man von einer zweideutigen Ausrichtung ihrer Funktion ausgehen kann. Damit wollen wir ausdrücken, dass in Bezug auf die Musik als auch bezogen auf die geometrischen Figuren von einem Glied zum nächsten ein Zusammenhang besteht zwischen den gegebenen Informationen und deren psychologischer Wirkung bis hin zu irgendwelchen daraus resultierenden Handlungsmaßnahmen. Doch noch immer sind unsere Darlegungen nicht vollständig, denn im Bereich konditionierter Reflexe, durch die unsere gesamte global in Verbindung stehende Welt funktioniert, ist es erst recht unmöglich, außermusikalische Einflüsse zu vermeiden. So können wir schließlich behaupten, dass man immer durch eine außermusikalische Interpretation determiniert wird und dass, so sehr sich die Verbindungsstrukturen zwischen den Zeichen auch verändern, eine solche immer berücksichtigt werden muss, da sie immer existiert.

5. Besteht jederzeit die Möglichkeit, zwischen wirkungsvollen und wirkungslosen Einflüssen in die Funktionsweise der musikalischen Sprache eines Werkes einen Zusammenhang herzustellen?

Wie bereits erwähnt, sollen auch technische Mittel und andere nicht-menschliche oder nicht-biologische Artikulationen im funktionellen Gefüge der musikalischen Sprache berücksichtigt werden. Es ist unumgänglich, die wesentlichen Aspekte systematisch festzuhalten. Für historische Ereignis-

se jeglicher Art ist ein solches Vorgehen durchaus üblich, so dass wir uns bestätigt fühlen, einen Versuch in dieser Richtung auch für die musikalische Praxis zu wagen.

* * *

Wir glauben, hiermit ausreichend nachgewiesen zu haben, dass unsere Definition den Anforderungen der Anwendbarkeit auf das zu identifizierende Objekt gerecht wird, obwohl man vielleicht auch andere Definitionen diesem demonstrativen Test erfolgreich standgehalten hätten. Außerdem schließt unsere bisherige Formulierung zur Musik im Allgemeinen und der reinen Instrumentalmusik im Besonderen nicht-musikalische Klänge oder Geräusche, die ebenso in einem Verbund mit Pausen auftreten könnten, aus. Wie man sich leicht vorstellen kann, müssten hierzu einige Fragen hinzugefügt werden.

6. Kann unsere Definition auf ein reines Instrumentalstück auch auf klangliche Informationen einer nicht-musikalischen Klasse, die sich den generischen Aspekten unserer Definition von Musik entgegenstellt, sie beschränkt oder umfasst, angewandt werden?

Dies Unterfangen erscheint nur riskant. In Wirklichkeit erübrigen sich aber viele Zweifel sobald wir uns auf die nächsthöhere Ebene der Kunst im Allgemeinen begeben und weil wir davon ausgehen können, dass die syntaktischen, semantischen und pragmatischen Regeln auch im besonderen Fall der Musik zutreffen. So könne wir versichern, dass unsere Definition der Musik auf alle Fälle vergangener, gegenwärtiger und wahrscheinlich auch zukünftiger reiner instrumentalmusikalischer Ausübung anwendbar ist.

43 Anwendung 2

Gehen wir nun von dem Fall aus, dass unsere Definition auch auf die Musik anwendbar sein soll, bei der Sprache in irgendeiner Weise bedeutend ist. Hier müsste der Grad der Einbeziehung - ausgehend vom einfachen Titel bis zur Funktionalisierung als Handlungsträger - berücksichtigt werden, wobei es dann für die Aufführung u.U. auch noch anheim gestellt werden kann, ob der vorher, während oder nach dem musikalischen Teil vorgestellt wird. Obwohl dies normalerweise in Konzerten nicht üblich ist, wäre es aber durchaus eine sinnvolle Einrichtung. Ähnlich könnte man mit den gesprochenen oder gesungenen Textteilen verfahren, die simultan zur Musik verlaufen oder vor- bzw. nachgestellt sind. Mit diesen Vorüberlegungen zu unserer Definition, von der hoffen, dass sie nun auch auf die mit Literatur verbundene Musik anwendbar ist, wenden wir uns wieder unserem Fragenkatalog zu.

1. Kann ein literarisch-musikalisches Werk auf der Grundlage von akustischen Reizen bzw. von akustischen Reizen und Pausen bestehen?

Eine bestätigende Antwort ist hier nicht so leicht zu fällen, wie es bei der reinen Instrumentalmusik der Fall war. In Bezug auf schriftlich Niedergelegtes scheint uns eine Bejahung eher möglich als in Bezug auf die gesprochene Sprache, wobei zudem noch folgende Präsentationsformen unterschieden werden müssten: a) Hören der Rede, ohne dass man den Interpreten sehen kann; b) Hören und Sehen des sprechenden Interpreten (die Bezeichnung «Interpret» sei hier in einem generischen Sinn verstanden, d.h. ohne dass Anzahl und Eigenschaften festgelegt würden). Letztgenannter Fall wirft die Frage nach der Untrennbarkeit von Geste und Wort auf. Ein ernstzunehmendes Problem.

Die Schwere des Problems hängt jedoch davon ab, ob man sich auf die Akzeptanz des eben erwähnten Redetyps beschränkt. Im Abendland ist es hingegen weit verbreitet, die visuellen Aspekte beim Musikhören auszumerzen, einschließlich solcher Ausflüchte, bei denen die Augen während des Hörens

einer Oper oder eines Konzerts geschlossen werden. Dies ist natürlich nicht das einzige Problem in diesem Zusammenhang. Hätten wir uns anfangs die visuellen Reize zum Hauptprinzip erklärt, so hätten wir dasselbe Problem jetzt mit der Konzertmusik.

Es wird also deutlich, dass für unser allgemeines Verständnis von Musik alle visuellen Aspekte getilgt werden, was sogar ebenfalls für die gesprochene Sprache gilt. Es soll hier nicht angestrebt werden, die Bedeutung der visuellen Aspekte für die Musikpraxis oder für den literarischen Vortrag zu mindern. Vielmehr soll es darum gehen, die akustischen Reize innerhalb ihres expressiven Komplexes, in dem sie ihre Darstellungsform entwickelt, sowie die ihr eigene Funktion als Basiselemente verwendbar zu machen.

2. Kann ein literarisch-musikalisches Werk, wenn es nur aus Pausen besteht, ebenfalls analysiert werden?

Um unserem methodischen Vorgehen treu zu bleiben, müssen wir diese Frage stellen, obwohl wir der Überzeugung sind, dass derartige Ausdrücke nicht analysierbar sind.

44 3. Trifft es zu, dass man in allen literarisch-musikalischen Werken syntaktische Regeln aufstellen kann, die die Beziehungen der einzelnen Ausdrücke zueinander bestimmen?

Hier fällt uns eine affirmative Antwort besonders leicht, denn was in dieser Hinsicht für die reine Musik galt, muss umso mehr für die sprachliche Syntax gelten, die ja oft bereits schon durch eine explizite Grammatik festgelegt ist und historisch viele Proben bestanden hat.

4. Ist es möglich, für alle literarisch-musikalischen Werke ein interpretatives Kriterium festzulegen?

Dies ist eine Variante des weiter oben behandelten Punkt 2. Unserer Auffassung nach war es möglich, eine Interpretation für ein in einem bestimmten Kontext stehendes rein musikalisches Werk. und wir können davon ausgehen, wenn wir unseren Standpunkt aufrecht erhalten wollen, dass für eine mit der Sprache leierte Musik nicht nur für den musikalischen Teil eine Interpretierbarkeit gilt, sondern dass die Möglichkeiten literarischer Ausdeutung hinzukommen. Es sollte noch festgehalten werden, dass es auch noch andere als die üblichen Literaturinterpretationen gibt, vor allem wenn diese im Zusammenhang mit der Musik in Erscheinung treten oder wenn sie sich auf Momente des eigenen Kontextes beziehen. Hierzu zählen alle Formen der semantischen Konditionierung, wie literarische Emphase, Tempo und Rhythmus und als offensichtlichstes Element die Intonation.

5. Ist es immer möglich, systematisch den pragmatischen Wert zu bestimmen, der sich durch die Praxis literarisch-musikalischer Werke beweist und als solcher von den ausführenden Personen wahrgenommen wird?

Auch hier scheint die Antwort, die hinsichtlich dieser Fragestellung in Bezug auf die reine Musik gegeben haben übertragbar zu sein. Jetzt ist es angebracht, zur Grundfrage vorzustoßen, die die Exklusivität unserer Definition in Hinblick auf die literarisch-musikalischen Werke ausmacht.

6. Können wir unsere Definition auf ein Beispiel anwenden, das kein literarisch-musikalisches Werk ist?

Unserer Meinung nach ist das nicht möglich. Denn alles bisher Definierte liegt im Bereich der Kunst. Auch eine nicht-künstlerische literarische Produktion muss innerhalb unseres literarisch-musikalischen Komplexes aufgrund unserer Definition des Musikbegriffs künstlerisch sein.

* * *

Es wäre müßig, noch weitere Anwendungsformen unserer allgemeinen Definition aufzuzählen, da das Ergebnis immer dasselbe sein würde. Wir können unserer Phantasie freien Lauf lassen und uns jeden

beliebigen Musiktypus mit unterschiedlichen außermusikalischen Reizen vorstellen: Musik und dynamische Malerei, Musik und Film, Musik und Theater, Musik und Parfum, Musik und Berührung oder allgemein: Musik und Reize, die von Außen , von Innen oder von beiden Seiten gleichzeitig kommen und auf eine spezielle Welt treffen, von der wir hoffen, dass sie in Zukunft weiter bestehen wird.

* * *

Unser Mensch kann sich vermutlich am Besten orientieren, wenn er in einen Konzertaal geht. Dort weiß er, dass sofern er im Saal bleibt, hauptsächlich sein Gehör die Rezeptoren seiner inneren Welt aktiviert. Was ihm auch geschehen mag, er wird es in Übereinstimmung mit seiner pragmatischen Haltung verarbeiten. Weder die zahlreichen Instrumente der Klangerzeugung, noch anderes, was kommen mag, werden unserer Meinung nach unseren Menschen von seiner rezeptiven Haltung trennen können. Dies gilt für alle schöpferisch adäquaten Bereiche: eine *«Kunst, deren Elemente akustische Reize und Pausen sind, bestehend aus Ausdrücken, die nicht allein aus Pausen bestehen, deren Beziehungsstruktur syntaktische Regeln erfüllt, die wiederum Interpretationen stützen in Übereinstimmung mit einer Semantik und einer kommunikativen oder rein informativen Anwendung in Übereinstimmung mit einer Pragmatik.»*

Hier sind nun letztendlich angelangt, mit mehr Hoffnungen als Gewissheiten, mit dem Wunsch zu erforschen statt zu spekulieren, den Mut aufzubringen, einen Dialog zu führen statt zu dozieren und die Versenkung in alle Ausdrucksformen tiefster schöpferischer Musikkunst als freudige Berufung zu empfinden, ihr nachzugehen bis in die fernen Regionen ihrer Vergangenheit und bis in die entfernteste Zukunft.

Lichten wir die Anker.