

Die Möglichkeit einer gegenwärtigen Musik-Rhetorik

Reflexionen über eine Neuformulierung ausgehend von der abendländischen Musik

...Noch vermisse ich meine Ohren,
aber ich rollte sie ein, um sie
in einem Flusshafen im Innern
der Republik Malaqueta zu lassen.

Ich kann die Vernunft nicht mehr auf meinen Schultern tragen.

Ich möchte das tägliche Meer erfinden...

Pablo Neruda¹

0. Vorausgehende Fragestellung. Wie in jeder Diskussion über ein bestimmtes Thema wird auch mit den hier behandelten Ansätzen der meta-rhetorischen Debatte auf einer linguistischen Metaebene operiert. Dieses Verfahren ermöglicht, die unterschiedlichen Aspekte der Diskussion exemplarisch darzustellen. Dennoch würde es den Rahmen dieser Arbeit sprengen, die gesamte Reihe von Beispielen mit ihren jeweils unterschiedlichen Anbindungen an Stile und Kulturen aufzuführen.

Die Rhetorik wurde bisher hauptsächlich in Verbindung mit der Kommunikation in Bezug auf eine einzige Sprache, einen Stil oder ein System historisch determinierter Zeichen behandelt. In dieser Arbeit wird versucht eine Neuformulierung für eine Musik zu initiieren, welche in einer Welt existiert, deren Interkulturalität global stetig zunimmt. Zunächst wird es darum gehen, die Essenz der Figurenlehre² und der Diskursstruktur auf die Konstituenten historischer Sprachen zu übertragen, d.h. auf die Sprachen, die akustische Stimuli in der Zeit organisieren, was gemeinhin «Musik» genannt wird.

0.1 Obwohl die abendländische Rhetorik ihren Ursprung in der griechischen Sprache hat, vollzog sich ihre Weiterentwicklung innerhalb der Interkulturalität Roms, wo man sich sowohl der griechischen als auch der lateinischen Sprache bediente unter Einbeziehung musikalischer Implikationen, insbesondere der Deklamation³. Der Begriff der Rhetorik wurde zunehmend gebräuchli-

¹ Neruda, Pablo in: «La verdad»; Buenos Aires; Editorial Losada 1964; 104

² Bartel, Dieter : Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Freiburg/Laaber-Verlag 1985; 9

³ Becerra-Schmidt, G.: «Musikalische Deklamation» in: «Historisches Wörterbuch der Rhetorik»; Tübingen/Max Niemeyer Verlag 1994, 507-512. Siehe auch:

Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd: «Grundriß der Rhetorik». Stuttgart/Weimar Verlag J.B. Metzler 1994; 28, 29-230.

Barthel, Dieter: «Handbuch der musikalischen Figurenlehre». a.a.O.; 9-18

Unger, Hans-Heinrich: «Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert».

Hildesheim/New York Georg Olms Verlag 1979; 6-11

cher für eine Fülle von Sprachbereichen, deren Ansätze jedoch mehr und mehr divergieren, so dass ein sinnvoller Gebrauch des Rhetorikbegriffs nahezu unmöglich wird. Im Zusammenhang mit der Pädagogik⁴ und ihrem methodischen Praxisbezug ist das Verhältnis von Rhetorik und Musik allerdings außerordentlich bedeutend, ebenso wie in der Publizistik, welche die wissenschaftliche Rhetorik⁵ einbezieht.

0.2 Bestimmte rhetorische Ansätze, insbesondere jene, welche monokulturell ausgerichtet sind, verlieren unter gegenwärtigen (semiotischen) Umständen immer mehr an Effizienz⁶, so dass es zweckmäßig erscheint, den Rhetorikbegriff als Methode oder Technik bezüglich der Umgangsformen in geschichtlich determinierten Gruppen neu zu formulieren.

Der für die Kommunikation relevante Sprachgebrauch der Gruppen unterscheidet sich in erster Linie hinsichtlich des Anwendungszweckes und weniger durch den Komplex von Elementen und Regeln der Sprachstruktur. Diese vielfältigen Komplexe und die impliziten Regeln organisieren sich in einem kommutativen Prozess, der sich eher über den direkten Kontakt kommunizierender Gruppen vollzieht als durch die von Theorien unterstützten Lehren. Dieser Konglomerierungsprozess ist in den sozialen Kommunikations- oder Massenmedien omnipräsent und seine Kraft ist dort in jedem Moment spürbar. Notwendig aber schwer zu realisieren wäre es daher, besondere Rhetorikmodelle zu fordern, die durch nationale oder historische Momente bestimmt sind. Stattdessen füllen sich die Sprachen mit Fremdwörtern, die Architektur weist exotische wie historische Stile auf und die Musik internationalisiert sich zunehmend. So gibt es in Finnland eine lange Tradition des Tango, der Jazz ist in aller Welt bekannt und die indo-ibero-afroamerikanische Musik ist sowohl in Japan als auch in Europa zuhause. Hinzuzufügen sei, dass der kulturelle europäische Imperialismus in der Vergangenheit - in Zusammenhang mit dem «Export» der Sprachen - eine Art gemeinsamer Basis an Formen für die ernste oder gelehrte Konzertmusik (oder wie immer man sie nennen mag) manifestiert hat. So ist die ganze Welt auf irgendeine Weise den europäischen Mutterländern unterworfen, so dass nun überall Opern, Sonaten oder Fugen im europäischen Stil produziert werden, dabei letztendlich - wie ich hoffe - die Dodekaphonie und den Serialismus wie «Masern» überwindend und zwar dadurch, dass außereuropäische Elemente in den Konglomerierungsprozess einfließen⁷. So erobert beispielsweise die orientalische und indoamerikanische Pentatonik die Welt. Hinduesische *ragas*, javanesische *patets* und arabische *maqamats* bestimmen Musikwerke, die international verbreitet sind, sowohl im populären als auch im ernsthaften Gen-

⁴ Klafki, Wolfgang: «Unterrichts-Didaktik. Curriculum.Methodik». In: Groothoff, Hans H. (Hrsg.): Fischer-Lexikon [Pädagogik], Frankfurt a.M./Fischer Tb Verlag 1973; pp 316-321

⁵ Noelle-Neumann, Elisabeth: «Wirkung der Massenmedien». In: Schulz, Winfried (Hrsg.): Fischer-Lexikon, Frankfurt a.M./Fischer Tb Verlag 1971; pp 328-332.

Hier sei an das Schema erinnert, mit Hilfe dessen häufig die Inhalte von Werbespots organisiert werden, bekannt unter den Siglen «AIDA», wobei «A» für «attention», «I» für «interest», «D» für «desire» und «A» für «action» stehen.

⁶ Trotz verschiedener Anstrengungen im Bereich der Semiotik wie die von Cooke, Deryck: «The language of music» (Monographie) oder

Meyer, Leonard: «Emotion and meaning in music». Chicago/The University of Chicago Press 1956

⁷ Der Ausdruck «Masern» oder «Kinderkrankheit in der abendländischen Musik» für den Serialismus stammt von Llorenç Barber, von diesem verwendet in seiner Monographie über Mauricio Kagel.

re.

0.3 Die Kultur unserer Welt gleicht einem Schmelztiegel, der in einem lebendigen Rot glüht. Für uns gilt es aber nicht zu hoffen, dass dieser Prozess erkaltet, vielmehr sollten wir riskieren, uns die Finger zu verbrennen bei dem Versuch, die Eigentümlichkeiten der Kommunikation unter dem Aspekt der Rhetorik - speziell jener der Musik - zu reflektieren.

1. Allgemeine Fragen, Grundprämissen.

Was ist Rhetorik. Was ist musikalische Rhetorik

Die Rhetorik, insbesondere die musikalische, ist den meisten Menschen, die ihrer Wirkung aktiv oder passiv unterliegen, nicht bekannt. Und was vor Allem überrascht ist die Tatsache, dass sie im Rahmen analytischer Publikationen von den meisten Musikwissenschaftlern dieses Jahrhunderts ignoriert wird. Dafür ist sie außerhalb des professionellen Bereichs bekannt als «Technik zum Ausdrücken von Inhaltsleeren» [«técnica para expresar vacíos de contenido»]. Auf diese Weise ist sie abgewertet, missbraucht und falsch verstanden worden und es wurde versäumt, sich den Ursprüngen der Rhetorik anzunähern, d.h. den Wurzeln der Kommunikationsformen in einem gesellschaftshistorischen Kontext. Allerdings gibt es Ansätze, in denen Probleme im Zusammenhang mit Hörer-, Leser- oder Zuschauergruppen oder einem allgemeinen Publikum aufgeworfen und dokumentiert werden. Diese Entwicklung vollzieht sich vor allem in den Disziplinen der allgemeinen Psychologie und der Musik⁸ im Zusammenhang mit der Kommunikationstheorie und -praxis. Diese Fragen beschäftigen die Menschen im Grunde seit dem griechischen Klassizismus, vor allem die Menschen jener Berufsgruppen, für die Kommunikation eine entscheidende Rolle spielt, wie z.B. in dem Bereich der Publizistik, der Pädagogik und der Politik. Die Fragestellungen beziehen sich auf die Rezeptionsbedingungen von Mitteilungen (Aufmerksamkeit, dem Wortschatz als Zusammenstellung von in der Kommunikation gebräuchlichen Zeichen, Regeln zur Strukturierung des Gesamtausdruckes, Integration neuer Inhalte und Formen etc.). Alle diese Punkte sind seit Jahrhunderten Gegenstand der Rhetorik gewesen.

Innerhalb dieser Arbeit wird es nicht als notwendig erachtet, das gesamte Feld der Rhetorik zu erfassen, denn es wird als möglich angenommen, dass in einem historisch determinierten (oder real existierenden) Bereich operiert werden kann, der Elemente integriert, deren Verifikation sich im Kommunikationsakt selbst ergibt.

Bevor wir weiterschreiten, müssen wir das Konzept der Rhetorik operativ definieren. Lionello Venturi hat sie definiert als die «zum praktischen Zweck des Überzeugens und Beeindruckens bestimmte Kunst» [«el arte destinado al propósito práctico de persuadir e impresionar»]. (Man be-

⁸ Runes, Dagobert D.(Hrsg.):«Dictionary of Philosophy». 1958. pp 271

merke hier ihre Verbindung zur Psychologie, speziell zur Kognitionstheorie des Verhaltens)⁹
 Die Ausdrucksbezeichnung «Rhetorik» geht aus dem griechischen Wort *rhetor* hervor, was soviel heißt wie *Redner* oder *öffentlicher Sprecher*, wobei sich dies auf jede Form von Expression beziehen kann, besonders auf jene, welche in der Zeit operiert (für uns: *ars tempis*). So werden sogar die Raumkunst und Plastiken sowohl vom Betrachter als auch vom erschaffenden Künstler selbst in einer bestimmten zeitlichen Sequenz wahrgenommen. Aristoteles folgend nähern wir uns hiermit zwar eher einer technischen Konzeption des Rhetorikbegriffs, betrachten sie jedoch nicht wie dieser als Gegenpol zur Dialektik, welche in der heutigen Betrachtung und auch an späterer Stelle in dieser Arbeit eine große Rolle spielt. Beeindruckend ist, dass die Werkmeister der Rhetorik [el estagirita ?] in der Rhetorik die Möglichkeit sehen, «durch die Überredungskraft aufzudecken, was nur im Verborgenen, d.h. in unausgesprochener Weise wirkt» (Rhet., 1 2 1355 b)¹⁰. Die Einteilung der Rede in *exordio* (einschließlich einer möglichen Wiederholung dieses Redeteils an späterer Stelle), Konstruktion, Refutation [= Widerlegung] und Epilog gehört ebenfalls zu seinem Ansatz. M.E. hat dieser Aufbau einen formalen, funktionalen Charakter. Dieses Konzept entwickelt, vervollkommnet und konkretisiert sich in seinen Teilen *exordio* (oder Einleitung), *narratio* (oder wahrhaftige Darstellung des Gegenstandes), *propositio* (oder Hauptteil über das, worüber sich die Expressionen [thematisch] erstrecken), *confirmatio* (oder Entwicklung und Darlegung des Hauptteils), *confutatio* (oder Widerlegung der Behauptungen oder auch irriger und gegensätzlicher Meinungen) und *conclusio* - auch genannt *peroratio* -, der als Redeschluss die Funktion des Zusammenfassens und der Ergebnispräsentation zukommt.¹¹ Für weitere Ausführungen soll eine provisorische Festlegung beschlossen werden, in der die allgemeine Essenz all der Definitionen und Beschreibungen wie folgt zusammenlaufen:

Die Rhetorik ist eine Technik zur Motivation und zur Aufmerksamkeitsentwicklung des oder der Rezipienten (Zuhörer oder Zuschauer) im Kommunikationsprozess.

Wie weiter unten zu sehen sein wird, ist dieser Prozess dialektisch. Die Dialektik ist hierbei determiniert durch die Interaktion zwischen den Teilnehmern, die in ihrer Kommunikation gebräuchliche Ausdrucksformen verwenden. Die musikalische Rhetorik erfüllt mit ihren eigenen, spezifischen Mitteln - und auch mit anderen - die Funktion dieser Technik.

⁹ In Bezug auf psychosoziale Aspekte ist Folgendes interessant zu lesen: die Vorträge zur Handlungstheorie (*Congress of Activity Theory* 1986 und 1988) zu lesen und die Schriften von Aleksej Nikolaevich Leont'ev: *Tätigkeit, Bewußtsein, Persönlichkeit*. Stuttgart/Ernst Klett Verlag 1977; pp 7-17 und von Wolfgang Martin Stroh: *Zur Psychologie musikalischer Tätigkeit*. Stuttgart/B.M.Musikverlag 1984; pp 91-101

¹⁰ vgl.: Susenbrotus, Johannes in: Bartel, Dieter: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber-Verlag/1985; pp 14-16 (vgl auch: p 157/I.O.)

¹¹ vgl.: Unger, Hans-Heinrich: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Hildesheim, New York/Georg Olms Verlag 1979; p 5

vgl. auch die Textorganisation in der traditionellen Rhetorik und deren analoge Funktion in der Publizistik. in: AIDA (siehe Fußnote 4)

1.1 Der Bereich, in dem eine Rhetorik vorkommt

Die musikalische Sozialisation. Bedingungen und Voraussetzungen für das Funktionieren der traditionellen Rhetorik.

Die Rhetorik funktioniert bzw. existiert in einem historischen Kontext aufgrund aller kulturellen Charakteristika bestimmter Rezipientengruppen und innerhalb dessen durch die musikalische Sozialisation als aktive oder passive Erfahrung (Musik machen, Musik hören). Diese Sozialisation beruht im Allgemeinen auf tradierten Komponenten. Diese reichen von der Agraphie als Ausgangspunkt musikalischer Erfahrung zum passiven Musikhören, das u.U. begleitet ist von irgendeiner Art Schrift oder Akkumulationstechnik, oder gar bis zur Möglichkeit der Rekuperation von Informationen durch Interpretation bzw. Aufführung. Als Hauptbedingung für das Funktionieren von Rhetorik gilt die Existenz von Elementen und Regeln, die innerhalb des Kommunikationsprozesses durch den Idiolekt der Teilnehmer festgelegt sind. Dieser Komplex repräsentiert den Schnittpunkt individueller Idiolekte (gemeinsam mit den Elementen oder Zeichen und Regeln, welche sich in den mentalen Strukturen des Individuums akkumuliert haben). Er kann das Präexistente in dem Prozess sein oder sich innerhalb dessen selbst erzeugen oder auch an die im Prozess gegebenen Idiolekte anschließen. Letzteres gilt, wenn die Musik völlig neu ist für die Kommunikationsteilnehmer, die im Idealfall all die neuen Elemente und ihre Verknüpfungsregeln im Verlauf der Zeit aufnehmen. *Die Rhetorik funktioniert normalerweise nicht auf der Basis neu formulierter Sprachen, die es nötig machen würden, erst eine Technik oder Wissenschaft zu erlernen, bevor an einer effizienten Kommunikation teilgenommen werden kann.* Es gibt Ausnahmefälle, die sich über die Jahrhunderte fortpflanzen und eher kryptischer Natur sind, ungeachtet dessen, wie die rhetorischen Aspekte sich für Eingeweihte realisieren. *Trotzdem: allein das, was von den Erwartungen ausgeschlossen ist oder von ihnen abweicht (Neues, Brüche, Gegenläufiges etc.), erlaubt der Zielsetzung der Rhetorik gerecht zu werden. Es sei hinzugefügt, dass die Entbehrung gesicherter Erwartungen, d.h. die Auflösung der selbstverständlichen Weiterführung des Vorangegangenen, die Erfüllung rhetorischer Ziele für einige Teile der Rezipientengruppen unmöglich macht.* Diese Technik operiert mittels dessen, was wir *Figuren*¹² nennen, innerhalb des oben detailliert dargestellten formalen Aufbaus. So kommen in der Musik Figuren vor, die dem Bereich der Literatur entlehnt sind, aber auch solche, die ihr ureigenst sind. Die Form, die hier entworfen werden soll, ist eine der Kommunikation, die nicht nur reduziert ist auf ein syntaktisches Faktum. Die Semiotik, adäquat formuliert für diesen Fall, würde der Rhetorik in diesem Zusammenhang eine pragmatische Ebene einräumen. Aber kehren wir zu den *Figuren* zurück. Diese können nicht nach einem Rezept angewendet werden, denn ihre Wirksamkeit ist begrenzt u.a. durch psychologische Induktionsprozesse¹³. Eine exzessive Anwendung beispielsweise vom Gebrauch einer Metapher kann zu einer Übersättigung bei der Rezeption führen, so dass die Wirksamkeit gegen Null tendiert oder gar dem Entgegengesetzten hinsichtlich der Ausgangsintention entspricht. Es könnte sein, dass eine

¹² Bartel, Dietrich: Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Freiburg/Laaber-Verlag 1985; pp 11-18

¹³ Hier sei zu erwähnen von Ischlonsky, Nahum Efimovich: Brain an Behavior (ideas centrales).

Es gibt eine spanische Übersetzung von Barrios, Marta: Cerebro y conducta: la introducción fundamental de la actividad neuropsíquica. Buenos Aires/Ed. Paidós.

solche Metapher schließlich eine gewöhnliche Stellung innerhalb alltäglicher Kommunikationsprozesse einnimmt. Dies bestätigt ihren dialektischen Charakter.

1.1.1 Die Tradition und ihre Formen gegenwärtiger Präsenz. Bedingungen und Voraussetzungen für das Funktionieren einer heutigen musikalischen Rhetorik.

Die mündliche Überlieferung - oder weiter gefasst: die nicht-geschriebene - interagiert mit der Rhetorik schriftlich fixierter Werke dadurch, dass sie deren Modifikationen aufnimmt. Das zeigt sich auf verschiedene Weise. Der normale Träger solcher Entstehungsprozesse ist die Kommunikation z.B. solcher Gruppen, die zu einem bestimmten Zweck zusammenkommen (Arbeit, Freizeit, Musikmachen, Musikhören) oder auch in heterogenen Gruppen, die dann durch irgendeinen Sprachtyp vereint sind, wie es z.B. für Gruppen verschiedener Länder und Nationen gilt, die ein gemeinsames kulturelles Schicksal haben. Von diesen Gruppen gibt es viele und sehr verschiedene. Aber es gibt parallel zur Entwicklung des kommunikativen Fortschritts am Ende dieses Jahrhunderts einen Zuwachs dessen, was wir *globales kulturelles Schicksal* nennen können, was die Formulierung einer allgemeinen Rhetorik ermöglicht. Bemerkbar macht sie sich vor allem an den Schnittpunkten verschiedener Kulturen, deren Entwicklung zunehmend synchron verläuft. So sind z.B. speziell die Kommunikationsinhalte der Massen meist in traditioneller Form überliefert. Alle Arten der Informationsakkumulation und -rekuperation finden hier ihren Niederschlag anhand schriftlicher oder akustischer musikalischer Aufzeichnungen.

1.1.2 Die traditionelle Musik, wie sie sich aufgrund schriftlicher Aufzeichnungen abendländischer Musik darstellt

Die traditionelle Musik steht in enger Beziehung zur mündlichen Übertragung, die sich mehr oder weniger orientiert an den Maßregeln konstituierter Syntax (wie Systeme, Stile oder Techniken, formuliert in theoretischen oder theoretisch-praktischen Texten), wobei eine Tendenz besteht, die Improvisation mit ihrem Mangel an gesicherten Regeln hiervon auszugrenzen. Oder, wie es in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts geschieht, mit der Tendenz, das Werk rigoros in ein syntaktisches Korsett zu zwängen, egal ob dies improvisierte Teile beinhaltet oder ob die Improvisation hierin sogar eine vorherrschende Rolle spielt, was ja für die Werke nicht-europäischer Traditionen Afrikas, Amerikas und Asiens charakteristisch ist, da diese hauptsächlich melodische und rhythmische Typen verwenden (*riffs, ragas, talas, jatis, patets, maqamat etc.*).

1.1.2.1 Die ernste Musik

Die ernste Musik der Konzerte, der Ästhetik oder *docta vel regularis* - nach dem Verständnis von Grocheo - ist seit der Erfindung der Solmisation durch Guido von Arezzo eine Musik, in der Tradition aufgehoben ist, fixiert mit Hilfe der schriftlichen Aufzeichnung. Dies gilt zumindest für den Okzident, welcher dies bis ins Detail perfektioniert hat, was die Lektüre aber unpraktisch macht.

Bisher hat es keiner geschafft, den Fluss der Details, wie er in der musikalischen Praxis dominiert oder auch die in ihr eingeschlossenen Gedanken als mentale Repräsentation der Musik, aufzuzeichnen. Immer wird es einen Bereich geben, der sich der schriftlichen Aufzeichnung entzieht, über den man sich nur sprechend oder hörend einen Einblick in die flüchtigen Details verschaffen kann. Nicht einmal eine Tonbandaufnahme kann dieses Bedürfnis nach Verständnis befriedigen, denn sie kann nur das, was klingt, reproduzieren, nicht aber die Hörsituation selbst. Hier kommt uns die Rhetorik zu Hilfe, allerdings ohne Erfolgsgarantie, denn ihre *Figuren* haben aufgrund ihrer dialektischen Natur eine zeitlich begrenzte Wirksamkeit. Andererseits ist es gerade die ernsthafte Musik, die sich nicht einfach in der Mode verflüchtigt. Es sind vielmehr die praktischen Situationen ihrer Rezeption, welche variieren, wodurch die Wirksamkeit der *Figuren* (der rhetorischen) abgeschwächt wird oder versiegt. So sind die Überlegungen, die Komponisten oder Theoretiker zu diesem Thema verfasst haben, für uns kaum relevant, denn die professionelle Deformierung, die zustande kommt aufgrund der Unmöglichkeit, das wie neu zu hören, was bereits angereichert ist mit eigenen Erinnerungen, gefiltert durch die eigene Wahrnehmungsfähigkeit, ist ein folgenschwerer Faktor innerhalb der Beurteilungen, welche geprägt sind durch die Suche nach definitiven Werten. Man erlaube hier zu erwähnen, dass die Rhetorik, die ein Zuschauer-Zuhörer bemerkt nicht dieselbe sein kann wie die, welche der Ausführende oder etwa der Theoretiker wahrnimmt.

1.1.2.2 Populäre Musik

Die als «populär» bezeichnete Musik genießt am Ende dieses Jahrhunderts eine bis dahin unübliche Aufmerksamkeit. Es werden zahlreiche wichtige Abhandlungen über ihre Strukturen, Ziele und angemessene Interpretationsformen verfasst¹⁴. Auf diesem Gebiet treffen die Gelehrten der systematischen Musikwissenschaft mit den Ethnomusikologen zusammen. Trotzdem ist für die populäre Musik die Anbindung an Mode und Werbung von größerer Bedeutung als ihr Verhältnis zu irgendwelchen Formen der Exegese, denn in jenen werden rhetorische *Figuren* eingesetzt, ohne dass diese verbindlich wären, ohne dass ein Bewusstsein für die Verwendung geschaffen oder Gedanken ausdrücklich über sie ausgeführt würden (siehe auch Fußnote 4).

1.1.3 Die sogenannte traditionelle Musik

1.1.3.1 Die Folklore

Diese Form kulturellen Ausdrucks hat man ursprünglich in Verbindung mit ihrer Zweckgebundenheit aufgefasst. Trotzdem hat immer die Möglichkeit bestanden, auch ihre Veräußerungsformen zu behandeln. Dazu gehören die musikalische Darbietung, das Erlernen der Musik oder einfach der Genuss der Aufführung sowie die Rezeption. Dasselbe kann auch für andere kulturelle Bereiche

¹⁴ Rusenber, Dollase und Stollenwerk: Das Jazz -Publikum. Mainz/Schotts Söhne 1978
Jungbluth, Axel: Jazz-Harmonielehre. Mainz/Schotts Söhne 1981
Bobbit, Richard: Rock Idiom. Belmont-California/Wadsworth Publishing Co.: 1976

gelten, wie der Kochkunst, der Kleiderkultur, der Architektur, der Dekoration etc. Rhetorik kann in dem Maße funktionieren, wie die Elemente und Strukturen, welche die Erwartungen bestimmen, zum Allgemeingut einer Rezipientengruppe werden, d.h. eben auch, dass es innerhalb des Prozesses Abweichungen, Ausnahmen, Brüche und Zuwiderlaufendes in Bezug auf die Erwartungen geben kann, und zwar auf eine Weise, die die Aufmerksamkeit entweder lähmt oder entfesselt.

1.1.3.2 Die Musik der mündlichen Überlieferung ohne spezifische Funktionen und ihr Verhältnis zu anderen Typen

Wie weiter oben gezeigt wurde, kann sich die traditionelle Musik innerhalb der Nachahmungs- und Übertragungsprozesse von ihrer anfänglichen Funktionalität entfernen. Ihre Praxis kann sich deshalb auf verschiedene Weise ändern. Im aktuellen Prozess wachsender Technisierung ist zu beobachten, dass die der traditionellen Musik zugewandte Gruppen weniger aktiv sind. Diese Art des Aktivitätsmangels schwächt das Rezeptionsvermögen (siehe auch *Activity Theorie*, Fußnote 8). So wird die populäre Musik hauptsächlich passiv aufgenommen und die bei Aufführungen verwendete Folklore kann in veränderter Form Eingang in die Musik finden, wobei unklar bleibt, ob der Rezipient die Funktion dessen was er hört kennt oder ob er sie ignoriert. Es kann weiterhin passieren, dass dieselbe Funktion sich nicht erfüllt, obwohl die Regeln der «Syntax» (die formalen Bedingungen) eingehalten wurden. Dies reduziert und schwächt die Funktionskraft der rhetorischen *Figuren*, schon insofern als auch die Erwartungen des Rezipienten minimiert sind. Am Ende dieses Jahrhunderts und mit Erscheinen interaktiver Programme in Form von Spielen oder Kinovideos, ist zu hoffen, dass irgendeine Form des Musikmachens entstehen wird, in deren Werken interagiert werden kann, in denen der Zuschauer-Schauspieler-Komponist bestimmen wird, welche Alternativen er benutzt unter Ausschöpfung gestalterischer Möglichkeiten hinsichtlich der Variation, Verletzung oder Eliminierung formaler Werkregeln. Das wäre sehr vorteilhaft im Sinne der Aktivitätstheorie, wie sie oben erwähnt wurde, da durch diesen Vorgang der Bezug zu der Kunst, die den Handelnden während der Interaktion in Anspruch nimmt, gestärkt würde.

Der ausgezeichnete uruguayische Musikwissenschaftler Lauro Ayestarán bezeichnete die funktionale Form sehr treffend als *in vivo* und die sich auf diese Form beziehende Vorführung als *in vitro*. Es versteht sich von selbst, dass die Rhetorik mit unterschiedlichen Erwartungen konfrontiert wird, je nachdem ob jemand aktiv am folkloristischen Akt teilnimmt oder diesen nur beobachtet. Diejenigen, die wissen, worum es geht, unterscheiden sich wiederum von denen, die lediglich anwesend sind bei der folkloristischen Handlung, und sie sind diejenigen, die die Eingliederung des folkloristischen Akts in ihr persönliches Kulturerbe (in ihre Idiolekte) vollziehen. Hinzugefügt werden soll, dass die Passivität des Hörer-Zuschauers verstärkt wird durch die Konsumierung von Videos und zuletzt ebenso durch Tonaufnahmen, die seine Abstraktionsfähigkeit zwar steigern, aber unter Ausschluss seiner aktiven Teilnahme an der Produktion oder Ausführung dessen, was er hört.

1.2 Die Basismechanismen der allgemeinen und musikbezogenen Rhetorik. Die Organisation des

Grundlegende Prozesse in der allgemeinen rhetorischen Arbeit sind: Die Invention, die Disposition oder Elaboration, die Ausschmückung und die «Aussprache» oder Ausdrucksart oder auch die Handlung (wenn wir uns Cicero nähern). All diese Begriffe sind auf jeden Musiktyp anwendbar. Trotzdem: Wenn man die Hilfsangebot in Christian Weises¹⁵ *Loci topici* eingehend betrachtet, sieht man, dass ihre Anwendung für die Musik nach Definitionen verlangt, die adäquat ihre Eigenschaften berücksichtigen. Um in dieses Problemfeld einzusteigen, schaue man sich die dutzend Loci an, die ich kommentieren werde hinsichtlich dessen, wie sie sich speziell für die Musik darstellen.

- a) *Locus notationis*: Das bedeutet, Spielen mit dem «Namen». Musikimmanent kann dies das Spiel mit Themen oder Motiven oder auch mit Melo- und Rhythmotypen sein.
- b) *Locus à genere*: Loben oder Rühmen einer Person, deren Rang erhöhend. Wenn wir ein Thema personifizieren, wie es in einigen *Leitmotiven* der Fall ist (Wagner oder Prokofieff in *Peter und der Wolf*), kann dies gewaltig oder glanzvoll erscheinen, je nach Art der Begleitung, des Rhythmus oder der Instrumentierung und der damit verbundenen semantischen Ladung, wie sie für den Okzident Gültigkeit besitzt: Blechbläser (Aufmerksamkeit erweckend vor einer feierlichen oder wichtigen Tat), Trommeln (kriegerische Momente in Erinnerung rufend), Pauken (kriegerische Reitformationen), Chor (Feierlichkeit, Religiosität, Spiritualität etc.) und andere.
- c) *Locus definitionis*: Beschreibung von Personen, wo dies notwendig ist. Auch lässt sich auf ein musikalisches Thema übertragen und kann sich in Form einer musikalisch kommentierten Gliederung einzelner Teile darstellen, wie es z.B. bei der Variation der Fall ist. Im Allgemeinen kann man sagen, dass es ein Akt sein kann, der die Eigentümlichkeiten eines musikalischen Ausdrucks demonstriert. Er besitzt außerdem informativen Wert.
- d) *Locus partium*: Unterteilung sich entwickelnder Einheiten. Hier gibt es nur einen geringen aber bedeutenden Unterschied zum *Locus definitionis* der in erster Linie darin besteht, dass hier die Differenz zwischen Variation und Entwicklung dargestellt wird. Mit anderen Worten: Der *locus definitionis* besitzt zyklischen Charakter, der *locus partium* einen linear-prozesshaften.
- e) *Locus causae efficientis*: Beschreibung grundlegender Momente einer Person oder eines Gegenstandes, die als Teil für die Gesamtheit stehen. Dies ist vergleichbar mit der Auswahl keimfähiger oder entscheidungstragender Komponenten eines Themas als Ursprung von Entwicklungsprozessen.

¹⁵ Weise, Christian: Grundriß zu einer vernunftmäßigen REDEKUNST. 1730,Y; Hptst. § -1. In: Unger, Hans-Heinrich: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert. Hildesheim, New York/Georg Olms Verlag 1979; p 4

f) *Locus causae finalis*: Wenn eine Sache oder Person sich in ihrer Absicht oder ihrer Finalität präsentiert. In der Musik kann dies Phänomen als Höhepunkt des musikalischen Geschehens auftreten. Dieses kann sich nur auf struktureller Ebene verwirklichen, es sei denn, es handelt sich um ein semantisch kodifiziertes Moment (z.B. ein Zitat), in den das ganze Werk kulminiert. Als europäisches musikalisches Beispiel kann die «Geburt» des dritten Themas der vierten Fuge im ersten Teil des «Wohltemperierten Klaviers» von Johann Sebastian Bach gelten.

g) *Locus causae formalis*: Präformierte Inhalte und Erscheinungen. Diese gibt es viel bei Musiken mit gebundener Form.

h) *Locus causae materialis*: Hier kommt das Material, die Grundlage eines Sachverhaltes oder Themas und die Gebrauchsform [«forma de uso»] zum Tragen. Letzteres meint z.B. die stilistische Rekonstruktion oder das Erfinden von Systemen mit den immanenten Elementen, Kompositionsregeln und Anwendungsnormen.

i) *Locus effectorum*: Hier wird die von einer Person initiierte oder realisierte Tat dargestellt. Diesbezüglich sehe ich für die Musik zwei Übertragungsmöglichkeiten: z.B. wenn eine oder mehrere Personen improvisieren oder wenn ein Werk oder Teile davon präsentiert werden. Je nach Umständen kann dieser locus auch identisch sein mit der Andeutung oder dem Zitat.

j) *Locus adjunctorum*: Gezeigt werden innerhalb der Zeit- und Raumkoordinaten alle persönlichen Attribute einer Person, entweder durch diese selbst oder durch andere. In Bezug auf die Musik gäbe es die Möglichkeit, deren Attribute akkumulativ zu präsentieren, wie es z.B. in den Engführungen (*stretti*) von Fugen geschieht oder in einigen Formen des *Quodlibet*. Auch Rhythmus- und Melodietypen sind akkumulierbar.

k) *Locus contrariorum*: Darstellung dessen, was nicht die Person (bzw. Thema oder Material) ist. Die Musik besitzt diesbezüglich viele Möglichkeiten, bestimmte Komplexe syntaktischer oder semantischer Eigenarten ausschließen, um einem Ausschnitt des Werkes zu widersprechen oder diesen zu kontrastieren.

l) *Locus comparatorum*: Wenn eine Sache sich von unserem Thema unterscheidet, aber dennoch vergleichbar mit ihm ist. Im Prinzip ist dies ein übergeordneter Punkt zu dem vorherigen Loco, denn wenn etwas total verschieden ist, entspricht es dem *Locus contrariorum*. Ist es aber nur zum Teil andersartig, handelt es sich um irgendeine Form der Transformation oder Variation. Dies ist auch in der Musik möglich.

Mir scheinen noch andere Bereiche für die *Figuren* von Bedeutung zu sein, die in dem soeben aufgelisteten Dutzend noch nicht präsentiert und kommentiert sind. So will ich zwei weitere Loci im

Folgenden darstellen:

I) *Locus der Homogenisierung*: dieser Ort verhält sich kontradiktorisch zu charakteristischen Wesenszügen der Heterogenität, d.h. hier werden deren Verlaufsformen oder Elemente vernachlässigt, durch Angleichung nivelliert oder gar gänzlich abgeschafft.

II) *Locus der Heterogenisierung*: Dieser Ort ist antonym zum vorherigen, d.h. hier wird eine zuvor gegebene Homogenität konterkariert.

Allgemein kann man sagen, dass es möglich ist, durch die Suche nach weiteren Gegensatzpaaren neue Loci für die historische Rhetorik zu entdecken, was u.U. zu neuen *Figuren* führen würde.

Hinsichtlich der formalen Organisation eines Diskurses oder einer *dispositio* sind die meisten Rhetoriktheoretiker einer Meinung. So möchte ich meinen eigenen Ausführungen die Version von M.Christian Weißenborn¹⁶ über einige mögliche Interpretationen rhetorischer Loci hinzufügen:

a) Exordio: die Einleitung (*captatio benevolentiae*, das Interesse des Zuhörers erwecken). Das musikbezogene Äquivalent zeigt sich häufig in der Exponierung wichtigen und bedeutungsvollen Materials, mittels dessen der Hörer auf das Werk eingestimmt werden soll.

b) Narration: Bedeutsame Aussagen über den Stoff oder das Thema. In der Musik die Präsentation und Behandlung thematischen oder athematischen Materials. Es kann sich hier auch um ursprüngliche Materialien, wie sie nicht-europäischen Kulturen vorkommen, handeln.

c) Proposition: Hauptteil über die Handlung des Diskurses. In der Musik ist es der Teil, der das vorherrschende Thema oder die vorherrschenden Themen behandelt, oder der möglicherweise ohne obligatorisches Thema eine vorherrschende Rolle spielt. Dies kommt vor bei Werken, die in separaten Nummern bzw. Sätzen geschrieben sind, die aber jeweils ein bedeutendes Verbindungselement enthalten.

d) Confirmation: Entwicklung und Darstellung des Themas oder des Stoffs. In der Musik Entwicklung und Synthese der im Verlauf erworbenen (syntaktischen) Eigenschaften. Es besteht außerdem die Möglichkeit, musikalischen Ausdruck als Syllogismus oder Sorite zu konstruieren. In diesem Fall wird der Ausdruck kalkulierbar und wäre logisch zu bestimmen¹⁷. Diese Ausdrucksformen können außerdem semantische Eigenschaften besitzen und in einer (pragmatischen) Praxis begründet sein, die für die Rezipientengruppen unmittelbar einleuchtend ist.

¹⁶ Weißenborn, M. Christian: «Gründliche Einleitung zur teutschen und lateinischen Oratorie». Dresden, Leipzig 1731. In: Unger, H.-H. : a.a.O.; p 5

¹⁷ Stahl, Gerold: «Introducción a la lógica». Santiago/Editorial Universitaria 1971; pp 101-148

e) Negation (*confutatio*): Widerlegung dessen, was als Gegenstandspunkt dargestellt wurde. In der Musik kann dies den Abbau von musikalischen Entwicklungen bedeuten, die der schöpferische Wille als irrig, unbrauchbar oder widersprüchlich verwirft. Dargestellt werden kann dies innerhalb des musikalischen Prozesses (bzw. in Übereinstimmung mit einer bestimmten Syntax) in Form einer «korrigierten», vom Schöpfer akzeptierten und erwünschten Version (wie in der Einleitung des Streichquartetts, genannt «*La defícil resoluci3n*» von Beethoven).

f) Conclusion oder Peroration: Ergebnis und Abschluss des Diskurses. In der Musik können das die Abschnitte oder Teile sein, die die finale Perspektive einer Form oder eines musikalischen Prozesses anzeigen.

Erste provisorische Bilanz

Durch das zuvor Aufgezeigte wird deutlich, dass es nicht notwendig ist, die Rhetorik einem bestimmten System zuzuordnen, da sie sowohl auf die Sprache als auch auf die Musik anwendbar ist. Wenden wir uns nun den *Figuren* zu, um zu sehen, ob sie innerhalb des musikalischen Systems unabhängig von einem historischen Stil oder einem anderen kulturell festgelegten Bezug existieren können. Für diese Untersuchung werden wir uns an die Begrifflichkeit Riemanns¹⁸ anlehnen, wie er sie in seinem Musiklexikon (*59 Figuren*) erläutert. Andere Autoren wie Unger (*155 Figuren*) und Bartel (*300 Figuren*) beschreiben eine weit größere Anzahl von Figuren, was ich für unangemessen halte. Vorteilhaft ist, wenn die *Figuren* unterschiedlich benannt werden, unabhängig davon, ob ihre Struktur oder ihr Sinn variieren.

1.3 Historische und operationale Definition des *Figur*-Begriffs. Aufbaukriterien für *Figuren*.

1.3.1 Historische Definitionen

Bei den historischen Definitionen ist eine Polarisierung von Ansichten zu bemerken. So orientieren sich die einen an den deskriptiven Momenten und die anderen an den funktionalen. Wenn im Sinne des Letzteren die Beschreibung einen kommunikativen Wert besitzt, spielen externe Aspekte oder syntaktische Ausdruckskonfigurationen eine entscheidende Rolle (Terenz, Lukrez, Varro). Für einen eher idiomatischen, platonisch-aristotelischen Gebrauch verwendet man den Ausdruck «Schema»¹⁹. Diese Definitionen sind eine Reduktion dessen, was wirklich in einer Kommunikation geschieht, in der Aktions- und Rezitationstechniken eine wichtige Bedeutung haben. Dies wird konsequent von der zeitgenössischen Rhetorik erforscht.

1.3.2 Operationale Definition

¹⁸ Riemann, Hugo: *Musiklexikon (Sachteil)*, Mainz/Schott 1967

¹⁹ vgl: Bartel, Dieter: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Freiburg/Laaber-Verlag 1985; p 11

1.3.2.1 *Die musikalisch rhetorische Figur verhält sich gegenüber den Erwartungen des Hörers als totale Abweichung, Veränderung, Ausnahme oder Gegensatz, wodurch gerade die Aufmerksamkeit geweckt und gefördert wird*²⁰. Demnach kann zwar eine allgemeine Rhetorik formuliert werden, die Gültigkeit der *Figuren* wird aber durch den historischen Hintergrund der Rezipientengruppen eingeschränkt sein. Beispielsweise können *Figuren* für die eine Gruppe neu sein und damit einen Wert besitzen, wohingegen sie für eine andere Hörergruppe u.U. nur Allgemeinplätze darstellen.

1.3.3 Einige Kriterien zur Organisation der *Figuren*

1.3.3.1 Die rhetorischen Ansätze, die sich auf die gesprochene Sprache beziehen, ermöglichen einen Ausgleich zwischen den eher syntaktischen Aspekten und den Präsentationsformen eines Diskurses. So unterteilt z.B. Susenbrotus die *Figuren* in *Tropen* (umgewandte Redeteile) und Schemata, die Ersteren wiederum in *dictionum* und *orationum*, Letztere in *Grammatik* und *Rhetorik*. Diese Unterscheidung bewirkt eine größere Ausdehnung des Bedeutungsfelds der *Figuren* in Richtung Rhetorik. Zum Schluss unterteilt Susenbrotus noch die Grammatik in die Bereiche *Orthographie* und *Syntaktik* und die Rhetorik in die Bereiche *dictionum*, *orationum* und *amplificationis*²¹.

1.3.3.2 Mit den musikalischen Ansätzen verhält es sich hingegen anders. Wolfgang Caspar Prinz²² beschreibt in seinen Ausführungen, in denen er die *Figur* in der musikalischen Rhetorik klassifiziert, zwei syntaktisch bemerkenswerte Extreme. So teilt er seine Formen ein in «Nicht-Klingende» (diese sind nicht im Einzelnen beschrieben) oder Pausen und «Klinger», unterteilt in einfache und zusammengesetzte.

Die einfachen «Klinger» werden unterteilt in fünf Gruppen:

a) Die «ordentliche-gehenden», das sind Akzente, Tremoli, Gruppenbildungen, unterteilte Kreise («circolo mezzo») oder Folgen; b) die «Bleibenden», wie die *bombi* (Wiederholungen dumpfer und tosender Klängen); c) die «Springenden», d.h. einfache und zusammengesetzte Sprünge; d) «Vermengten», wie *corta* (Komplexe von drei Noten), *messanza* (Vermengung) und *suspirans* (Seufzer) und e) die «Spannungshalter» oder «Schweber», wie z.B. Triller oder kleiner Triller (*trilletto*).

Die Zusammengesetzten teilen sich in drei Gruppen:

a) Die «Kontinuierlichen» oder «Laufenden», wie Kreise, Folgen, *bombilans* (auf der Basis repetierender Töne) und fragmentarischen Passagen; b) «Spannungshalter» oder «Schweber», wie

²⁰ vgl. Mora, Ferrater José: Diccionario de filosofia. Buenos Aires/ Impresora Argentina S.A.1965, Band II; pp 570-73

²¹ Siehe Fußnote 9

²² In: Bartel, Dieter: Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Freiburg/Laaber-Verlag 1985; pp36-39

z.B. lange Tremoli und c) «Vermengte».

Man sieht, dass der Autor in dieser Übersicht die möglichen Wirkungen der *Figuren* nicht kommentiert, abgesehen vielleicht von der *Figur* der einfachen «Schweber». In dieser Arbeit soll die Theorie von den *Figuren* (*Figurenlehre*) hingegen nicht abgetrennt werden von ihrer Wirkung auf die Hörer (*Affektenlehre*).

1.3.4 Einige Möglichkeiten erneuter Problematisierung am Ende dieses Jahrtausends. Die Frage, wie sich separate Artikel eines Autors oder mehrerer Autoren zueinander verhalten.

1.3.4.1 Die historischen *Figuren* finden zu einer Reorganisation aufgrund neuer Erkenntnisse in der Psychologie, der Musiktherapie, der musikorientierten Neurologie, der Akustik und der Musiksoziologie.

1.3.4.2 Die aktuellen historischen und «neuen» *Figuren* können anhand der in den letzten Jahrzehnten zu beobachtenden Veränderungsprozesse analysiert werden, wie sie sich in der «Mode», im Stil und in der Sprache vollzogen haben und in denen versucht wird, die Wirksamkeit bestimmten Rezipientengruppen, wie z.B. den «Konsumenten» bestimmter Musikrichtungen, anzupassen.

1.4.1 *Figuren* zur Erweckung der Aufmerksamkeit des Hörers

Obwohl in gewissem Maße alle rhetorischen *Figuren* die Aufmerksamkeit des Hörers wecken können, sei vorausgesagt, dass es in Bezug auf die erste, spontane Reaktion der Rezipienten einige *Figuren* gibt, die diese Funktion besonders effektiv erfüllen.

1.4.1.1 Die *Figuren exclamatio* und *interrogatio* sind ein Beispiel dafür. Sie können im Verlauf eines Prozesses bei unterschiedlichen Rezipienten gleiche Reaktionen erzielen, wie es z.B. die *Figuren abruptio*, *aposiopesis* (Beginn der Stille) und *homoioteleuton* (Generalpause) im Falle nachlassender Aufmerksamkeit geschieht. Hinzufügen könnte man als weitere Figur die *tmesis* (das Abschneiden), die der *abruptio* ähnlich ist. Selbstverständlich können diese *Figuren* in jeder musikalischen Kultur angewendet werden.

1.4.1.2 In der allgemeinen Rhetorik kommen *Figuren* vor, die über die Sprache hinaus gehen, sei es die literarische oder die musikalische. Diese *Figuren* werden in einem *actio* genannten Feld der Rhetorik zusammengefasst. Hierzu gehören jene außermusikalischen *Figuren*, wie die Ruhe vor der Aufführung und der körperliche Ausdruck des Interpreten und andere Begleitumstände der szenischen Darstellung. Diese *Figuren* können je nach Epoche oder Stil von einer Kultur zur anderen variieren. In der abendländischen Musik gibt es seit der Entwicklung des sogenannten Musik-

theaters eine Tendenz, die das Ritual des Konzerts oder der Oper selbst als Basis benutzen für die Erschaffung ihrer rhetorischen Mittel. So gibt es «Werke», in denen kein einziger «musikalischer» Ton zu vernehmen ist oder solche, in denen Instrumente zwar erscheinen, nicht aber zu dem Zweck, als klangliche Quelle eingesetzt zu werden. Gedacht sei hier an die Werke von Hespous und Cage, oder auch an das «Staatstheater» von Kagel, in dem das Ritual der Oper aufs Korn genommen wird. Zu diesem rhetorischen Typ, der von einem Ritual ausgeht, gehört auch die Konzeption von «Erstes Improvisierendes Streichorchester», das von Wolfgang Martin Stroh u.a. initiiert wurde. In welchem Ausmaß solches auch in anderen Kulturen vorkommen kann, wird von der globalen multikulturellen Interaktion abhängen, obwohl zu erwarten ist, dass für den Fall, dass die rituellen Gebräuche «heilig» oder in hohem Grade unverrückbar sind, zuerst Katastrophen passieren müssen, bevor Veränderungen, Ausnahmen oder Brüche in Bezug auf die alten Ordnungen akzeptiert werden.

1.4.1.3 Die musikalischen und die extramusikalischen *Figuren* präsentieren sich meist in verknüpfter Weise, wobei sie mindestens für drei verschiedene Bereiche ausschlaggebend sind, wie das der Fall ist bei den Künsten und ihren nicht-musikalischen *Figuren* literarischer oder plastischer Natur bei Verwendung von Kostümen und Beleuchtung, oder im Sinne von Bewegung im Zusammenhang mit körperlichen Ausdrucksformen, wie sie in der Mimik und dem Tanz vorkommen. So wird auch der Bereich der Musik durch diese externen Mechanismen beeinflusst, und ihre immanenten *Figuren* intervenieren in mehreren Punkten mit Ausdrucksformen außerhalb der Musik.

1.4.2 *Figuren*, die die Aufmerksamkeit des Hörers begünstigen oder beeinträchtigen

Die ersten sollen in Anlehnung an einige Essayisten «positive» *Figuren* genannt werden (jene, welche die Aufmerksamkeit wecken oder fördern), wobei es möglich ist, für jede *Figur* ein Antonym zu formulieren (siehe oben), welches zwar eine entgegengesetzte Wirkung erzielt, dennoch aber der «positiven» Rezeption dient, wie beispielsweise im Falle einer bewussten Aufmerksamkeitsreduzierung des Zuschauers oder Zuhörers der dann zu einem späteren Zeitpunkt eine entsprechende «Überraschung» folgt mit dem Effekt nachdrücklicher Aufmerksamkeitssteigerung.

1.4.2.1 *Figuren* wie *anabasis* (Steigung), *katabis* (Abfall), *fuga* (im Sinne einer sich verflüchtigen Bewegung), *climax* (*gradatio*, *auxesis*, *ascensus*), *hyperbole* und *hypobole* (Über- und Untertreibung), *circulatio* und *tirata* sind auch bei großer historischer und geographischer Heterogenität leicht realisierbar.

Im Unterschied dazu erfordern *Figuren* wie *passus*, *saltus*, *pathopoeia* (Erwecken von Emotionen oder Leidenschaften) oder *synhaeresis* (Konjunktion) einen hohen Grad an Konventionalität, der von einer Kultur zur anderen - oder sogar zwischen einzelnen Stilen - sehr stark divergieren

kann. So definieren sich z.B. Sprünge innerhalb des Weberschen Pointillismus als fundamentale Basis, wodurch eine mögliche Wirkung der «Springer»-*Figuren* (vgl. 1.3.3.2) ausgeschaltet ist. Die unterschiedlichen Skalensysteme legen fest, wo es sich um einen Tonschritt oder Sprünge handelt. Die Einbeziehung der «Lokalität» des die Entstehung von Emotionen und Empfindungen involvierenden semantischen Aspektes ist unvermeidlich, wenn wir uns in einem durch die Sozialisation determinierten Feld der Semiotik bewegen wollen. Eine andere Möglichkeit wäre die, sich auf Wirkungen zu beziehen, die sich auf die psychologischen oder philosophischen Aspekte der musikalischen Elemente stützen. Hier können religiöse Formen (z.B. schamanistische) oder auch Methoden verschiedener musiktherapeutischer Ausrichtungen relevant sein.

Es gibt eine Reihe von *Figuren* der Emphase oder Repetition, die in jeder musikalischen Kultur vorkommen. So der *anadiplosos* oder die einfache Repetition, die *analepsis* (Angliederung, Repetition), die *anaphora* (wiederholte Repetition am Anfang eines periodischen Teils innerhalb des musikalischen Diskurses) oder auch die *anaploke* (Überlappung, *hyperbaton*). Zudem gibt es weit komplexere *Figuren*, wie die *epanalepsis* (Wiederholung mit zwischengeschalteten Teilen des Typs ABCDA, wobei die Buchstaben jeden partiellen Ausdruckstyp einer Form oder eines musikalischen Prozesses repräsentieren können), die *epistropha* oder Reversion, die *epiphora* oder Hinzufügung (kann vom Typ ABCD oder ABCD,EFGD,HIJD...sein). Die als *memesis* bezeichnete *Figur* ist hingegen leichter zu verwirklichen, da die meisten Sprachen mimetische imitative oder onomatopoetische Anteile besitzen, was sich jeweils in deren Musik spiegelt. Gleiches gilt für die *Figur pallilogia*, die ein Motiv oder einen kleinen, für die musikalische Sprache konstitutiven Teil imitiert, so wie auch die *paranimasia* oder *agnominatio* genannte *Figur*, die allerdings die Wiederholungen mit jeweils neuen Mitteln vollzieht. Schließlich ist es möglich, den grammatikalischen Sinn oder die Bedeutung eines musikalischen Ausdrucks zu variieren, wie es bei der *hypallage* der Fall ist, die speziellen Kontexten anheimgestellt ist, etwa im Zusammenhang mit den *Leitmotiven* oder dem, was wir Kadenz nennen. Man kann aber auch unwesentliche Subausdrücke in der Weise einfügen, dass sich der Sinn der Phrase durch ihr späteres Weglassen nicht verändert (wie es bei einigen nicht-thematischen Interpolarisationen einer Fuge vorkommt). Für die Verwirklichung all dieser rhetorischen Mittel bedarf es verständlicherweise sehr heterogener Kulturen.

1.4.3 *Figuren*, die in besonderem Maße dem Bedeutungswandel der Gegenwart ausgesetzt sind

1.4.3.1 Hierzu gehören die *Figuren mora* (Stille oder Verzögerung), *prolongatio*, *retardatio*, *cadentia duriuscula* (Kadenz mit Sprüngen und Dissonanzen), *consonantia impropria* (mehrdeutige Kadenz) und *mutatio Ioni*. Diese *Figuren* sind zeitweise an strenge syntaktische Regeln gebunden, so dass ihre Gültigkeit - zumindest im Abendland - in Hinblick auf bestimmte historische Stile eingeschränkt ist. Diese *Figuren* können zwar aufgebaut werden, ihr rhetorischer Wert kann aber variieren oder gar bei Null liegen. So gibt es historische Stile, in denen übermäßig viele Pausen eingesetzt werden um mit ihnen rhetorische *Figuren* zu konstruieren. Dasselbe kann mit der Anwendung von Sprüngen und Dissonanzen geschehen. Letzteres kann zur Emanzipation jener *Figuren*

gegenüber dem historischen Bezugsfeld führen.

1.4.4 *Figuren*, die in geringerem Maße dem Bedeutungswandel der Gegenwart ausgesetzt sind

1.4.4.1 Hierzu gehören *antitheton* (Antithese, *contrapositum contentio*), *catachresis* (Missbrauch), *congeries* (Anhäufung von *Figuren*), *ellipsis* (Verkürzung), *heterolepsis* (gleichzeitige Verwendung von Ausdrücken oder Inhalten anderer Stimmen, Rollen oder Ausdrucksformen im Rahmen eines Kontextes), *metabasis* (Grenzen überschreiten), *metalepsis* (Austausch von Ausdrucksformen und Elementen). Zu diesem *Figuren*-Typ, im Riemannsches Wörterbuch als kompositionaler Kontext oder Form klassifiziert, gehören weiterhin *multiplicatio*, *noema* (Gedanke, Ausdruck, Fragment), *parrhesia* (Freiheit zu offener Rede) und *pleonasmus* (Verstärkung der Aussage). In diese Klassifikation gehört ebenso der *fauxbourdon* als rhetorische Figur, allerdings kann man von seiner Übertragbarkeit in andere zeitliche oder geographische Zusammenhänge nicht viel erwarten.

Zweite vorläufige Bilanz

Bisher ließ sich beobachten: Je allgemeiner die *Figuren*-Konzeptionen sind, desto übertragbarer sind sie. Umgekehrt: Je spezifischer sie sind, desto geringer ist die Exportierbarkeit. In diesem Bereich kann es aufgrund von Übertragungsfehlern leicht zu falschen Interpretationen kommen, die den musikalischen Kosmopolitismus vor seiner Internationalisierung sogar weitgehend bestimmten.

1.4.4.2 So sind die musikalischen Passagen, die bei Sängern und Instrumentalisten in vergangener Zeit am Beliebtesten waren, und einzelne Teile aus großen Werken der abendländischen Musik der letzten Jahrhunderte sind auf der ganzen Welt wiederzufinden, aber eben mit stark divergierenden Bedeutungen. Dies gilt besonders für folgende *Figuren*: *accentus* oder *superjectio* (den Höhepunkt erreichen), *anticipatio*, *bombo* oder *groppo* (iterativer Komplex von Noten oder Klängen), *passaggio* (verstanden als Variation oder Verzierung), *tremolo* (Zittern) und *trillo*.

2. NEUE FIGUREN, BZW. SOLCHE, DIE AUFGRUND EINER TECHNIK ODER EINES KULTURELLEN ZUSAMMENHANGES ERNEUERT WURDEN

2.1 Die Entwicklung der Parameter «instrumental/vokale Klangfarbe», «Tempi» und die neue Situation der Musik hinsichtlich ihrer analogen Zeichen, führen zum Entwurf neuer Metaphern. Der Einzug der Computer-Musik (wie es weiter oben thematisiert wurde) und deren nicht-konzertative bzw. nicht-theatrale Ausführung fordern ebenfalls eine Neudefinition etlicher Stilmittel, darunter auch eine Reihe von musikalisch rhetorischen *Figuren*. Und schließlich führen neue Formen der Simultaneität, welche sich zunehmend dem Multikulturellen öffnen, mit Hilfe der neuen technischen Medien zu einem immer heterogener werdenden Feld, das aber ebenso aufgrund der neuen Kommunikationsmedien gleichzeitig eine neue Art von Homogenität entstehen lässt, als

Nährboden für eine globale Metarhetorik. Allerdings wird hierdurch nicht zwangsläufig die Entwicklung lokal verankerter Charakteristika in den verschiedenartigen kulturellen Identitäten behindert, denn diese entwickeln sich aufgrund rhetorischer Effizienz im Rahmen von Kommunikation, in dem sie ihren eigenen Stellenwert haben im Verbund mit kulturellen Manifestationen der Humanität.