

5.2. Der musikalische Ton

- (1) Humboldts Musikverständnis
- (2) Musiktheoretischer Exkurs zur Ortung von Humboldts Musikauffassung

(1) In diesem 5. Kapitel geht es um die Definition des Sprachsinns in der Kawi-Einleitung VII,250. Humboldt spricht dort von »zwei Principen«, dem geistigen des Sprachsinns und dem Laut. Beides zusammen ergibt die Artikulation. § 10 der *Kawi-Einleitung*¹ *Lautsystem der Sprachen. Natur des articulirten Lautes* stehen folgende Sätze:

Der Mensch nöthigt den articulirten Laut, die Grundlage und das Wesen alles Sprechens, seinen körperlichen Werkzeugen durch den Drang seiner Seele ab, und das Thier würde das Nemliche zu thun vermögen, wenn es von dem gleichen Drange beseelt wäre. So ganz und ausschliesslich ist die Sprache schon in ihrem ersten und unentbehrlichsten Elemente in der geistigen Natur des Menschen gegründet, dass ihre Durchdringung hinreichend, aber nothwendig ist, den thierischen Laut in articulirten zu verwandeln. Denn die Absicht und die Fähigkeit zur Bedeutsamkeit, und zwar nicht zu dieser überhaupt, sondern zu der bestimmten durch Darstellung eines Gedachten, macht allein den articulirten Laut aus, und es lässt sich nichts andres angeben, um seinen Unterschied auf der einen Seite vom thierischen Geschrei, auf der andren vom musikalischen Ton zu bezeichnen.²

Der thierische Laut ist unartikuliert und unterscheidet sich damit vom menschlichen. Das ist schon aus den in 5.1. gegebenen Zitaten vertraut. Worin unterscheidet sich nun aber der artikuliert Laut vom musikalischen Ton?³ Humboldt nimmt diese Abgrenzungen nicht vor, sondern setzt vielmehr die zu seiner Zeit gängige Musikauffassung dieser Begriffe voraus. Diese sollen in diesem Abschnitt näher geklärt werden.

Humboldts Erwähnung des musikalischen Tones kommt nicht von ungefähr. Er beschäftigte sich schon in ganz jungen Jahren mit Musik. Stellvertretend sei eine Stelle aus den *Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen* angeführt, in der er sich ausführlich zur Musik äußert und Kants Musikauffassung (7.3.) kritisiert:

Das Ohr, bloss als Sinn betrachtet, und insofern es nicht Worte aufnimmt, gewährt eine bei weitem geringere Bestimmtheit. Darum räumt auch Kant den bildenden Künsten den Vorzug vor der Musik ein. Allein er bemerkt sehr richtig, dass diess auch zum Maassstabe die Kultur voraussetzt, welche die Künste dem Gemüth verschaffen, und ich möchte hinzusezen, welche sie ihm *unmittelbar* verschaffen. Es fragt sich indess, ob diess der richtige Maassstab sei? Meiner Idee nach, ist Energie die erste und einzige Tugend des Menschen. Was seine Energie erhöht, ist mehr werth, als was ihm nur Stoff zur Energie an die Hand giebt.⁴

¹ Zählung nach der Buschmann-Ausgabe von 1836

² VII,65 Kawi-Einleitung

³ Systematisch müsste eigentlich auch die Frage nach der Unterscheidung zwischen thierischem und musikalischem Ton gestellt werden. Man denke an den Gesang der Vögel. Cf. VII,61 Kawi-Einleitung || VI,156 Verschiedenheiten und V,378 Grundzüge: »Denn der Mensch, als Thiergattung, ist ein singendes Geschöpf, aber Gedanken mit den Tönen verbindend.«

⁴ I,166 *Ideen zu einem Versuch die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen*. Bezieht sich auf Kants *Kritik der Urteilskraft* § 53 A 215 ff. Humboldts Abhandlung entstand im Sommer 1792, Teile davon noch früher. Kants Musikauffassung wird 7.3. näher besprochen.

Bemerkenswert ist, wie Humboldt von Anfang an Musik vom Wort abgrenzt und bereits hier die Energie als alleinigen Maßstab setzt. Auch in der äußerst komprimierten Sprachreflexion des „Wallenstein-Briefes“ kommt dem Vergleich mit der Musik eine zentrale Stellung zu. Er findet sich kurz hinter dem bereits 1.5 angeführten Sinn für die Sprache:

Die Analogie ihrer [der Sprache] Bildung, die sie eigentlich zu einer Sprache und zu dieser oder jener bestimmten macht, verbindet jeden einzelnen Theil in ihr aufs festeste mit allen übrigen, und denken wir uns dieselbe sehr groß, oder nehmen wir unsern Sinn für sie sehr geschärft an, so wirkt der Theil gerade ebenso auf uns, als das Ganze. Die Sprache wirkt daher nicht bloß, wie ein Gemälde durch ein Zusammennehmen der neben einander stehenden Parthien, sondern zugleich und sogar hauptsächlich, wie eine Musik, in welcher die vergangenen und noch folgenden Töne nur dadurch in dem gegenwärtigen mitwirken, daß sie ihn verstärken und brauchen.⁵

Die Sprache wird hier in ihrer Wirkung mit der Musik verglichen. Ihre Bildung wird als energetisch-dynamischer Prozess in der Zeit beschrieben. Darin liegt ihre Analogie zur Musik. Das Wort Energie fällt zwar nicht, aber im nächsten Satz das Wort Thätigkeit:

Eben das nun ist auch der Fall mit unserer geistigen Thätigkeit.⁶

Humboldt denkt aber nicht nur über Musik nach, sondern engagiert sich als Preußischer Geheimer Staatsrat und Direktor der Sektion für Kultur und Unterricht im Ministerium des Innern auch für ein reges Musikleben. Musik liegt ihm scheinbar sehr am Herzen. 1809 schreibt Humboldt an seine Frau:

Ich werde mir vermutlich bald einen sehr schönen Namen durch die Musik machen [...]. Die Musik, das bleibt einmal unleugbar, ist ein unendlich mächtiger Hebel der Empfindungen, sie fängt an, wo das Wort aufhört, und wo sie endet, reicht selbst der Gedanke nicht hin.⁷

Humboldts Musikauffassung entspricht damit der seiner Zeitgenossen. Man vergleiche etwa E.T.A. Hoffmanns Äußerung zur Instrumentalmusik *Kreiseriana* I, 4: »Sie ist die romantischste aller Künste, [...], denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf.«⁸ Der »Vorwurf des Unendlichen« bleibt aber nach Humboldt nicht allein der Musik vorbehalten. 1830 schreibt er in seiner Vorerinnerung *Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung* von der Sprache, dass sich in ihr

die zwiefache Natur des Menschen, und zwar nicht abgesondert, sondern zum Symbole verschmolzen, ausprägt. Sie vereinigt im genauesten Verstande ein philosophisches und poetisches Wirken in sich, letzteres zugleich in der im Wort liegenden Metapher und in der Musik des Schalles. Zugleich bietet sie überall einen Uebergang ins Unendliche dar, indem ihre Symbole die Kraft zur Thätigkeit reizen, allein dieser Thätigkeit nie Grenzen stecken, und auch das höchste Mass des in sie Gelegten durch ein noch grösseres überboten werden kann.⁹

⁵ Humboldt 1960-81, V 196 = Brief an Schiller, Paris, September 1800

⁶ Humboldt 1960-81, V 196 = Brief an Schiller, Paris, September 1800

⁷ Humboldt 1986, S. 472/473 = Brief vom 11.03.1809 aus Berlin an Karoline von Humboldt. Humboldt hat damit auch Ernst gemacht. Cf. seine Note *Über geistliche Musik* X,73-77, in der er sich für eine Berufung Zelters als Professor der Musik an der Berliner Akademie der Schönen Künste einsetzte.

⁸ Hoffmann 1983, S. 26/27

⁹ V,507 *Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung*

Das muss sich mit der eben zitierten Briefstelle nicht widersprechen. Die Möglichkeiten der Musik sind unendlich und die der Sprache ebenfalls. Zudem sieht Humboldt beide als vereinigt an. In der Poesie ist das am augenfälligsten. In der *Kawi-Einleitung* wird Humboldt behaupten, »daß die Poesie in ihrem wahren Wesen von Musik unzertrennlich ist«. ¹⁰ Und in diesem Zusammenhang setzte sich Humboldt sein ganzes Leben lang intensiv mit Musik auseinander. Einmal im Zusammenhang mit seinen eigenen Dichtungen, vor allem aber in der Auseinandersetzung mit der Dichtung anderer. Hier sind die Studien zu Schillers und Goethes Dichtung zu nennen, vor allem aber Humboldts langjährige Beschäftigung mit der Agamemnon-Übersetzung. Dort spielt der Rhythmus in erster Linie eine große Rolle. In der Einleitung zu seiner Übersetzung:

Auf den metrischen Theil meiner Arbeit, vorzüglich auf die Reinheit und Richtigkeit des Versmasses, da diese die Grundlage jeder andern Schönheit ist, habe ich soviel Sorgfalt, als möglich, gewandt, und ich glaube, dass hierin kein Übersetzer zu weit gehen kann. Der Rhythmus [...] ist gewissermassen eine Welt für sich, auch abgesondert vom Gedanken, und von der von Melodie begleiteten Musik. Er stellt das dunkle Wogen der Empfindung und des Gemüthes dar, ehe es sich in Worte ergiesst, oder wenn ihr Schall vor ihm verklungen ist. Die Form jeder Anmuth und Erhabenheit, die Mannigfaltigkeit jedes Charakters liegt in ihm, entwickelt sich in freiwilliger Fülle, verbindet sich zu immer neuen Schöpfungen, ist reine Form, von keinem Stoffe beschwert, und offenbart sich an Tönen, also an dem, was am tiefsten die Seele ergreift, weil es dem Wesen der innern Empfindung am nächsten steht. ¹¹

Humboldt wusste also aus eigener Erfahrung, was sein Freund Schiller in einem Brief an Goethe über die Entstehung des *Wallenstein* berichtet. Diese Briefstelle war Nietzsche so wichtig, dass er sie im 5. Abschnitt seiner programmatischen Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* eigens zitierte:

Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee. ¹²

Humboldt meinte in seiner Einleitung zur Agamemnon-Übersetzung weiter, eine Sprache müsse, »gleich einem Instrument, vollkommen ausgespielt werden.« ¹³ So verwandte er in seiner Agamemnon-Übersetzung sehr viel Mühe darauf, das quantitative Versmaß des griechischen Originals in der deutschen Sprache zu verwirklichen. Er stieß damit bei seinen Zeitgenossen größtenteils auf Ablehnung. Eine neuere Würdigung des humboldtschen Übersetzungsversuchs findet

¹⁰ VII,195 *Kawi-Einleitung*. Ebenso VII,206 *Kawi-Einleitung*. Schon in seinem *Schema der Künste*, Leitzmann nimmt dafür als wahrscheinliche Entstehungszeit das Jahr 1797 an, tauchten VII,585 beide nebeneinander auf: »als Künste der Gedanken und Empfindungen: Poesie und Musik.«

¹¹ VIII,135 *Einleitung zur Agamemnon-Übersetzung*. In seinem *Schema der Künste*, Leitzmann nimmt dafür als wahrscheinliche Entstehungszeit das Jahr 1797 an, zählte Humboldt die Musik zu den Künsten der Stimmung und schrieb VII,585 dazu: »Sind alle rhythmisch. Die Rhythmik ist eine eigne Kunst, weil sie für sich kein Kunstwerk hervorbringen kann. Es wirkt nun aber entweder der Rhythmus der Töne, Musik, oder der Linien und Schwingungen und Bilder und Farben, Decorirkunst, oder der Bewegungen, reine Tanzkunst.«

¹² Cf. VI,350 *Vom grammatischen Baue*: »Wie die Eurythmie an einem Gebäude, die Harmonie an einem Gedicht, hängt diese Form, gleich einer Idee, an dem Inhalt. [...] Sie erweckt auch, wo sie lebendig aufgefasst wird, im Geist das Vermögen neuer Ideenerzeugung, wie ein Gedicht im Dichter sehr oft durch den blossen Anklang eines Rhythmus entsteht. Sie lässt sich überhaupt mit der künstlerischen Form vergleichen.« || V,460 *Grundzüge*: »Denn wie ein Gedicht im Dichter sehr oft durch den blossen Anklang eines Rhythmus entsteht, so erzeugt die rednerisch behandelte grammatische Form den Gedanken überhaupt, und erweitert, oder bestimmt seinen Umfang.« Die Stellen sind im Zusammenhang mit der Sprachsinnsstelle VI,352 *Vom grammatischen Baue* zu verstehen. Cf. den Anhang vorliegender Untersuchung: »Der Begriff Sprachsinns im Kontext« zur angegebenen Stelle.

¹³ VIII,136 *Einleitung zur Agamemnon-Übersetzung*

sich bei Helmut Flashar 1986. Nach Flashar 1986 S. 94 nahm Humboldt auch eigens zu dem Zweck, die Metrik Pindars besser verstehen zu können, bei Johann Christian Kittel, dem letzten noch unmittelbaren Schüler Johann Sebastian Bachs, Unterricht in musikalischer Theorie und Generalbaß. Mit diesem Übersetzungsvorhaben kam Humboldt zwar nicht zu Rande,¹⁴ es ist aber ein weiterer Beleg für Humboldts intensive Auseinandersetzung mit Musik aufgrund seines Interesses an sprachlichen Texten, die sich in den späteren sprachphilosophischen Entwürfen niederschlug.

Die wenigen bisher angeführten Stellen belegen, dass Musik für Humboldt von Anfang an mit dem für ihn so zentralen Begriff der Thätigkeit verbunden ist. Sprache und Musik fasst er energetisch-dynamisch und gehören von daher zusammen. Daran hält Humboldt auch in den späteren sprachphilosophischen Entwürfen fest. In *Vom grammatischen Baue der Sprachen* bestimmt er als die »Kräfte und Functionen« des »Sprachvermögen überhaupt«:

erstens die logischen und rein intellectuellen, [...]
zweitens die ästhetischen und dichtenden, [...]
drittes endlich die musikalischen, welche das Gebiet der Töne von den einfachsten Lauten bis zu deren reichsten Verknüpfungen euphonisch-rhythmisch behandeln.¹⁵

Einige Seiten später wird dies näher ausgeführt. Dabei fällt auch der Begriff „Sprachsinn“:

Indem der Ton zum articulierten wird, verliert er nicht seine musikalische Natur, und indem der Gedanke sich augenblicklich durch ihn binden lässt, giebt er sein Streben nach dem nicht in dieser Bindung begriffenen verwandten Ideenstoff nicht auf. Denn der Gedanke lässt sich, seiner Natur nach, ebenso sehr als nach Abgrenzung strebend, der Sprache geneigt, wie durch sein Ausgehen auf allgemeine Ideeneinheit als ihren Fesseln entgegenwirkend ansehen. Aus dieser, auf die Bindung der Gedankenform durch den articulierten Laut, neben dem durch ihre eigne Stärke und Lebendigkeit geforderten Bewahren der Freiheit des Gedanken und des musikalischen Gefühls, gerichteten Einbildungskraft kann daher allein ein vollkommener Sprachbau hervorgehen. Es ist diese Kraft, oder diese Function des Geistes, in welcher das Grammatische seinen Sitz hat, und sie bei den Völkern mangelhaft bleiben muss, die durch ursprünglichen Mangel an schöpferischem Sprachsinn, oder durch irgend andre historische Umstände gezwungen sind, sich mit einem unvollkommeneren Sprachbau zu behelfen. Merkwürdig ist es zugleich, dass es vorzugsweise hierbei auf die sinnlichen Kräfte ankommt. Von einem lautlosen, einsilbigen, die Musik nicht in die Sprache versetzenden, undichterischen Volke lässt sich niemals ein reicher und vollkommener grammatischer Sprachbau erwarten.¹⁶

Der Sprachsinn, der den Laut zu einem artikulierten macht, ist demnach vom Lautsystem nicht unabhängig. In der *Kawi-Einleitung* gibt Humboldt dafür ein positives Beispiel am Englischen:

Je mehr aber der Sinn einer Nation auch auf rhythmische und musikalische Schönheit gerichtet ist, desto mehr Einfluss wird auch diesem Erforderniss auf die Betonung verstattet. Es liegt aber in dem Betonungstribe, wenn der Ausdruck erlaubt ist, weit mehr als die auf das blosse Verständniss gehende Bedeutsamkeit. Es drückt sich darin ganz vorzugsweise auch der Drang aus, die intellectuelle Stärke des Gedanken und seiner Theile weit über das Mass des blossen Bedürfnisses hinaus zu bezeichnen. Dies ist in keiner Weise so sichtbar, als in der Englischen, wo der Accent sehr häufig das Zeitmass und sogar die eigenthümliche Geltung der Sylben verändernd mit sich fortreisst. Nur mit dem höchsten Unrecht würde man dies einem Mangel an

¹⁴ Ausführlicheres dazu findet man im Briefwechsel mit Friedrich August Wolf.

¹⁵ VI,353 Vom grammatischen Baue

¹⁶ VI,357 Vom grammatischen Baue

Wohllautsgefühl zuschreiben. Es ist im Gegenteil nur die, mit dem Charakter der Nation zusammenhängende intellectuelle Energie, bald die rasche Gedanken-Entschlossenheit, bald die ernste Feierlichkeit, welche das, durch den Sinn hervorgehobene Element auch in der Aussprache über alle andren überwiegend zu bezeichnen strebt.¹⁷

Ein vollkommene Sprache ist für Humboldt auch immer im musikalischen Sinn vollkommen:

Denn die Begriffe werden in ihr [der Sprache] von Tönen getragen und der Zusammenklang aller geistigen Kräfte verbindet sich also mit einem musikalischen Element, das in sie eintretend, seine Natur nicht aufgibt, sondern nur modificirt. Die künstlerische Schönheit der Sprache wird ihr daher nicht als ein zufälliger Schmuck verliehen; sie ist im Gegentheil, eine in sich nothwendige Folge ihres übrigen Wesens, ein untrüglicher Prüfstein ihrer inneren und allgemeinen Vollendung. Denn die innere Arbeit des Geistes hat sich erst dann auf die kühnste Höhe geschwungen, wenn das Schönheitsgefühl seine Klarheit darüber ausgiesst.¹⁸

Nach dem 5.1. Gesagten ist es nicht verwunderlich, dass die Griechen wiederum für Humboldt »in diesem ganzen Gebiete das lehrreichste Beispiel abgeben.«¹⁹

Vorläufig zusammenfassend: Humboldt wies immer wieder darauf hin, dass der artikulierte Laut seine musikalische Natur niemals abstreift. Musik und Sprache werden bei ihm nicht getrennt. Aber es gibt verschiedene Perspektiven auf die Sprache. Der artikulierte Laut, so Humboldt im Anschluss an die Stelle aus dem 10. Paragraphen der *Kawi-Einleitung*, die Ausgangspunkt dieses Abschnittes war, der artikulierte Laut

kann nicht seiner Beschaffenheit, sondern nur seiner Erzeugung nach beschrieben werden, und dies liegt nicht im Mangel unsrer Fähigkeit, sondern charakterisirt ihn in seiner eigenthümlichen Natur, da er eben nichts, als das absichtliche Verfahren der Seele, ihn hervorzubringen, ist und nur so viel Körper enthält, als die äussere Wahrnehmung nicht zu entbehren vermag.²⁰

Sein Körper ist das Lautliche, und Humboldt spricht wie selbstverständlich in diesem Zusammenhang auch immer vom Wohlklang einer Sprache, ihrer Euphonie,²¹ oder dem musikalischen Ton in einer Sprache. Diese Einheit von Musik und Sprache ist heute nicht so selbstverständlich wie damals. Sprache und Musik wurde damals enger zusammen gesehen als heute.

Parolen wie die von der absoluten oder reinen Musik tauchten erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts, also nach Humboldt auf. Vordem wurde Sprache, indem sie vertont wurde, erhöht. Dies gilt vor allem für

¹⁷ VII,141 Kawi-Einleitung. Zum Englischen 3.4.

¹⁸ VII,98 Kawi-Einleitung

¹⁹ VII,180 Kawi-Einleitung: »[...] [Sie] verbanden in ihrer Dichtung überhaupt, besonders aber in der lyrischen, mit den Worten Gesang, Instrumentalmusik, Tanz und Geberde. [...] Musik, Tanz und Rede im Dialekte mussten sich einer und ebenderselben ursprünglich nationalen Eigenthümlichkeit unterwerfen.« Cf. VII,183 Kawi-Einleitung: »der Griechische Sinn, in allem darauf gerichtet, das Höchste aus dem bestimmt Individuellsten hervorgehen zu lassen, [...] Er behandelte nemlich diese ursprünglichen Volkseigenthümlichkeiten als Gattungen der Kunst und führte sie auf diese Weise in die Architektur, Musik, Dichtung und in den edleren Gebrauch der Sprache ein.« Humboldt weist an dieser Stelle in einer Anmerkung auf ein Buch von Böckh hin. In dieser Anmerkung taucht der Begriff Musik ebenfalls zweimal auf.

²⁰ VII,65/66 Kawi-Einleitung

²¹ Vor allem in Vom Grammatischen Baue: VI,373,378,382,385,386,392,409,411,437,438,442,457*),481. Des Weiteren in Griechische Akzentlehre: IV,322,351. Und in der Kawi-Einleitung: VII,95,219,293.

sakrale Texte.²² Aber nicht nur die Sprache profitierte von dem Miteinander und Ineinander von Musik und Sprache, sondern auch die Musik. Indem mit dem Erstarken der Nationalstaaten immer mehr auch andere als lateinische Texte vertont wurden, erweiterte sich das Spektrum der Musik. Das Deutsche mit seinem qualitativen Akzent führte zu einem expressiveren Musikstil. Das arbeitete Georgiades in seiner Studie »Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik.« auf überzeugende Weise heraus.²³ Das bewusste Auseinandergehen von Musik und Sprache ist relativ jungen Datums. Reine Instrumentalmusik etwa ist eine sehr späte Entwicklung innerhalb der abendländischen Musik.

Die Explosion musikalischer Theorien ab der Mitte des 19. Jahrhunderts verschüttet den Zugang zu Humboldts Musikauffassung. Ein kurzer musiktheoretischer Exkurs mag Humboldts Auffassung besser orten:

(2) Sprecher wie Musiker nutzen den akustischen Laut, d. h. Klang und Rhythmus. Aber sie nutzen ihn auf eine vollkommen verschiedene Weise. In der Musik darf sich das akustische Material frei entfalten, während dem Laut in der Sprache eine Richtung vorgegeben ist. Diese Richtung bestimmen wie 5.1. dargelegt Sinn und Zweck einer Sprache, Gedanken zu entwickeln und diese anderen mitteilen zu können. In der Sprache vermittelt man über den Laut etwas. Dadurch sind ihm enge Grenzen gezogen. Er ist nur Mittel zum Zweck. In semiotischer Terminologie: Der Laut ist in der Sprache lediglich Zeichenträger.²⁴ Der Zusammenhang zwischen Zeichen und Zeichenträger liegt oft im historischen Dunkel, ist historisch gewachsen oder durch Konvention festgelegt und von daher arbiträr zu nennen. Auch in der Musik gibt es Codierungen. Sie sind aber weniger fest, können viel schneller und genereller wechseln. Das können sie aber nur, weil Zweck und Funktion nicht fest vorgegeben sind. Das akustische Material kann anhand von wechselnden und neuen Ideen viel freier entfaltet werden.

Die Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert macht diesen Sachverhalt überdeutlich. Hörgewohnheiten wurden bewusst zerschlagen, um das Tonmaterial neu nutzen zu können. Die Komponisten hatten nun nicht nur Töne zu setzen, sondern – linguistisch gesprochen – auch Lexik wie Grammatik dazu zu entwerfen. Musik wurde mitunter zu einem Gedankenspiel, bei dem sich gar das Hören zum Teil erübrigte. Literarisch dargestellt wurde das von Thomas Mann in seinem Roman *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*.²⁵ Dort wird überlegt, ob Musik nicht vollkommen in den inneren Vorstellungsraum genommen werden kann, damit keinerlei Fehler oder Schwankungen in der Intonation die Klarheit der Gedanken stören können. Das reine Hören wird als rein verstehendes Hören aufgefasst. Musik wird

²² Der meist vertonte Text ist nach wie vor der der Katholischen Messe. Beispiele zu der Erhöhung der Sprache durch die Musik bei Georgiades 1984, S. 11 ff.

²³ Georgiades 1984, S. 55 ff. besonders S. 58

²⁴ Humboldts Zeichenauffassung wurde bereits 2.2. ausführlich thematisiert.

²⁵ Die Verbindungen der Theorien Adornos und Schönbergs im Roman Thomas Manns wurden von Volker Scherliess sehr schön aufgezeigt: Adrian Leverkühn (1885-1941) - ein deutscher Komponist in der Dichtung Thomas Manns - Dichtung und Wirklichkeit. Eine Ausstellung von Volker Scherliess im Buddenbrookhaus der Hansestadt Lübeck, 6. Mai - 26. Juni 1993

damit zu einer Art Mathematik. Manns Beispiel ist das magische Quadrat von Albrecht Dürers Melancholia I. Wie immer man dazu stehen mag, dieser Ansatz gehört ebenso zur Unendlichkeit der Möglichkeiten in der Musik wie die Aleatorik, mit der John Cage ab den 50er Jahren das akustische Material mischte. Würde man Ähnliches mit einer historisch gewachsenen Sprache tun, käme das einer vollkommenen Zerstörung gleich. Für ihren Zweck, Kommunikation zu ermöglichen, würde sie jedenfalls unbrauchbar.

In der Musik des 20. Jahrhunderts wurden aber nicht nur bewusst Hörgewohnheiten zerschlagen. Zugleich wurde das akustische Material erheblich erweitert. Das Schnalzen der Finger, das Platzen einer Plastiktüte gehört heute ebenso selbstverständlich dazu wie die elektronische Verzerrung, Bahngeräusche, Geräusche des Straßenverkehrs. Man denke an die *musique concrète*. Und Steve Reich schließlich setzte dieser Entwicklung die Krone auf, indem er Worte nicht mehr im traditionellen Sinn vertonte, sondern Tonaufnahmen von gesprochenen Worten als akustisches Material an sich verwendete. Im Covertext zu *Different Trains* 1988 spricht er von »a new kind of documentary music [...]«.

Reich klagt damit zugleich aber auch den gemeinsamen Ursprung von Sprache und Musik ein. Er imitiert mit Streichinstrumenten die durch die aufgenommenen Sprachdokumente vorgegebenen Rhythmen.²⁶ Jedem nachvollziehbar, hört man Gedichte in einer Sprache, die man nicht oder nur unzureichend beherrscht. Der musikalische Zauber der Gedichte kann einen trotzdem einnehmen. Aber gerade der Humboldt so wichtige Rhythmus ist ein gutes Beispiel, wie aus dem gemeinsamen Ursprung von Sprache und Musik verschiedene Wege resultieren können. Stockhausen plädierte dafür, den Rhythmus nur als dynamisches Phänomen zu behandeln. Von Dadelsen bezog den Raum mit ein und plädierte dafür, Rhythmen dreidimensional aufzufassen, also nicht nur linear als periodisch wiederkehrende Impulse in der Zeit. Er bot dafür das Bild eines Balles, der in einem Raum gegen die Wände prellt und dabei immer wieder dieselbe Bewegung beschreibt. Im Videoclip kann das heute sichtbar gemacht werden und wird es auch (7.8.). Eine Entdeckung, die der der Perspektive in der Malerei der Renaissance gleichkommt. Komplizierte, sich teilweise überlagernde Synkopenrhythmen wie etwa im Reggae lassen sich so einfach fassen. Zum Schluss sei Ligeti erwähnt. Er visierte in *Lontano* durch ewig sich wiederholende Mikrorhythmen gar den Stillstand der Musik an.

²⁶ So neu das klingt, eine neue Möglichkeit, Musik und Sprache miteinander zu verbinden, schuf er damit nicht unbedingt. Wer einen Text vertont, verfügt grundsätzlich über drei Möglichkeiten:

- 1.) Sprache Sprache und Musik Musik sein zu lassen. Beide führen – wie in einer Collage – nebeneinander ihr Eigenleben.
- 2.) Der Text kommentiert die Musik oder die Musik kommentiert – meist emotionaler Art – das Gesagte (Ironische Brechungen und Parodien miteingeschlossen). Dabei muss man sich darüber im Klaren sein, dass jede Vertonung einen Text festlegt und umgekehrt jeder Text Musik auch einengt. In beiden Fällen handelt es sich um die Ausführung einer Interpretation, um eine neben anderen. Dasselbe dürfte auch für die Kombination von Wort und Bild gelten (7.).
- 3.) Die innige Verschmelzung von Musik und Sprache wie sie etwa im Volkslied der Fall ist. Man denke dabei an solche musikalischen Texte wie Eichendorffs *Es war als hätt' der Himmel die Erde still geküßt*, Claudius' *Der Mond ist aufgegangen* mit der kongenialen Vertonung von Johann Abraham Peter Schulz oder *Guter Mond, du gehst so stille*. Diese „Lieder“ scheinen sich aus einer gemeinsamen Quelle zu speisen.

Reich nutzt alle drei Möglichkeiten nebeneinander.

Genug der Beispiele. Mag die Theorie, die hinter ihnen steht, auch noch so abstrakt sein, alle haben gemeinsam, dass es um die Entfaltung akustischen Materials an sich geht. Innerhalb der Sprache sind solche Experimente mit dem Rhythmus undenkbar, es sei denn man benutzt Worte unabhängig von ihrer Funktion der Kommunikation. In dieser Funktion unterscheiden sich Sprache und Musik. Zu den allgemeinen Bedingungen des Sprechens gehört, dass man mit jemandem (Alterität) über etwas (Referentialität) spricht.²⁷ Beides kann man in der Musik entbehren. Man musiziert nicht von einem Tisch, so wie man von einem Tisch spricht. Musik entbehrt meist eindeutiger Referentialität und unterscheidet sich damit fundamental von der Sprache. Dasselbe gilt auch von der Alterität. Das abendländisch klassische Modell vom Komponisten, der mittels Musik einem Publikum seine Empfindungen mitteilt, darf nicht irreführen. Es gilt nicht generell. Ein Musiker spielt in erster Linie auf. Er mag eine Botschaft haben, er mag keine haben. Musiker sein kann er auch ohne Botschaft. Man kann zwar auch mit sich selbst sprechen, dann ist aber der andere man selber. Wenn man sich zur Lust vor sich hinsummt oder auf einem Instrument bestimmte Akkorde anschlägt, teilt man nicht sich selbst sich selbst mit. Es geht einem darum, sich bestimmten Tönen auszusetzen, in ihnen zu baden, denn Töne umgeben einen total (7.3.).

Natürlich gibt es Programmmusik, natürlich gibt es auch eindeutige Gesten, sprich Codierungen in der Musik. Diese sind aber nie absolut fest und im Vergleich zur Sprache verschwindend gering. Deshalb ist auch Ironie in der Musik selten, denn nur, was eindeutig festgelegt ist, kann ironisiert werden. Für gegenseitige Verständigung ist es nötig, dass man eine gemeinsame Sprache spricht. Das heißt, für diejenigen, die sich verständigen möchten, muss Lexik und Grammatik innerhalb eines bestimmten Bereiches verbindlich kodiert sein. In der Musik muss das nicht generell der Fall sein. Für den einen kann ein bestimmtes Musikstück das bedeuten, für den anderen etwas anderes. Das hängt vom jeweiligen Erinnerungs- und Erfahrungsschatz ab. Die Interpretation des einen mag für den anderen willkürlich erscheinen, für den anderen von seinem Hintergrund her zwingend. Das ist solange nicht von Bedeutung, solange keiner seine Interpretation für allgemein gültig erklärt, daneben keine andere duldet und jede andere bekämpft. Die viel beschworene Internationalität der Musik ist allein dadurch möglich, dass Musik für etwas stehen kann, dies aber nicht festgelegt ist, dass sie vordergründig – bewusst als Spitze gegen den Topos von ihrer Internationalität gesagt – nicht auf Alterität angelegt ist, weshalb jeder das Seine in sie hineinprojizieren kann. Der Streit um die richtige Interpretation ist auch wichtig, aber letztlich nur um sich gegenseitig den geistigen Horizont zu erweitern, sprich seinen Geschmack auszubilden. Endgültig zu schlichten aber ist er nicht:

Wir erleben es immer wieder, wie eine Beethovensche Symphonie die einzelnen Zuhörer zu einer Bilderrede nötigt, sei es auch, daß eine Zusammenstellung der verschiedenen, durch ein Tonstück erzeugten Bilderwelten sich recht phantastisch bunt, ja widersprechend ausnimmt;

Man kann »an solchen Zusammenstellungen seinen armen Witz üben« Das hieße aber »das doch wahrlich erklärens-werte Phänomen« dieser sich widersprechenden Bilderrede zu übersehen. So

²⁷ Vgl. Schlieben-Lange 1983, S. 14. Mit Humboldt VI,²⁶ Dualis könnte man statt Alterität auch Dialogizität sagen (2.4., 5.3.3. 8.2.)

Nietzsche im 6. Abschnitt seiner Tragödienschrift, aus der bereits am Anfang dieses Abschnittes ein Zitat von Humboldts intimstem Freund Schiller angeführt wurde. Damit schließt sich dieser musikalische Exkurs. Zusammenfassend sei gesagt:

Will man Eindeutiges übermitteln, muss man sich eines codierteren Systems wie der Sprache bedienen. Das stand für Humboldt immer fest. Anfang dieses Abschnitts wurde seine Auseinandersetzung mit Kant zitiert: »Das Ohr, bloss als Sinn betrachtet, und insofern es nicht Worte aufnimmt, gewährt eine bei weitem geringere Bestimmtheit.«²⁸ International „ansprechend“ wirkt Musik durch das unerklärliche Wunder, dass ein Ton die Seele eines Menschen einnehmen und erschüttern kann. Humboldts Wort dafür ist, wie in diesem Abschnitt mehrfach belegt, „Empfindung“. Um es auf eine Formel zu bringen, vornehmliches Ziel der Musik ist die Seele und das Herz des Menschen, weniger der Kopf.

Denn wie in der Dichtung und dem Gesange die Worte und ihr Gedankengehalt vorwalten, und die begleitende Stimmung und Anregung ihnen zur Seite steht, so verhält es sich umgekehrt in der Musik. Das Gemüth wird nur zu Gedanken, Empfindungen und Handlungen anfeuert und begeistert. Diese müssen in eigener Freiheit aus dem Schooße dieser Begeisterung hervorgehen, [...]²⁹

In der Sprache dagegen geht es vor allem um ein mentales Erfassen und um das Transferieren des mental Erfassten. Humboldt prägte dafür den schönen Begriff von der Gedakennatur der Sprache, die freilich von Rhythmus und Klang wohlthätig unterstützt wird. Und das gilt generell, nicht nur in der Poesie, sondern insbesondere für die Prosa. Die Entfaltung der Letzteren aber setzt Schrift voraus. Davon handelt der nächste Abschnitt.

²⁸ I, 166 Ideen zu einem Versuch die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen

²⁹ VII, 181 Kawi-Einleitung