

Rudolf M. Brandl

Ein ethnosemiotischer Ansatz zum «Kontext als Text» aus musikanthropologischer Sicht

Ich gehe bei meinen Überlegungen von folgenden Prämissen aus:

1. Musik ist immer ein geschichtliches Phänomen, und dieses läßt sich nur innerhalb einer bestimmten Kultur definieren. Eine universale Musikdefinition — vergleichbar mit sprachlichen Universalien — gibt es nicht. Psychoakustische und neurophysiologische Prozesse und Mechanismen bleiben *prämusikalisch*. Daraus folgt:
 - a) Musik setzt immer ein — mehr oder weniger — verbal und nonverbal erlerntes kulturelles Vorwissen voraus, das ich als *musikalische Parameter* (im Gegensatz zu den akustischen P.) und *Basistheorie* (=musikalisches Vorverständnis) bezeichnen werde. Dazu gehören auch musikalische Normen und Werte (ästhetische Vorstellungen).
 - b) Es gibt viele Musiken und deshalb auch Musikgeschichten, niemals aber die eine, natürliche Musik. Jede Musikkultur benutzt unterschiedliche Ausschnitte des Schallspektrums von Umwelt und Sprache (nebst anderen, hier vernachlässigten Sinnesqualitäten wie Tastsinn, Optik usw.). Man kann nicht aus einer Kultur heraus musikalische Universalien bestimmen (und damit andere Musikkulturen bewerten). Dies nenne ich die *kulturrelativistische Prämisse*.
2. Der ersten Prämisse steht die universalistische These gegenüber: In allen bekannten Kulturen geht Musikverstehen, vor allem aber ihre besondere Form, die der *Musikwissenschaft, a priori* von der abduktiven Hypothese eines universalistischen Musikverstehens aus: sie kann gar nicht anders. Dies ist ein musikanthropologisches Paradox, aber nichts desto weniger ein Faktum. Erst im *mißlungenen Verstehen* eines einzelnen Musikstücks muß und kann sie diese unterstellten Universalien relativieren und die Widersprüche durch einen Paradigmenwechsel zur Synthese bringen: in diskursiver, musikethnologischer Annäherung treten Feldforscher und *Gewährsmann* (der erst aufgrund der kuriosen Fragen des Feldforschers lernt, daß seine Musik nicht allgemeinverständlich ist!) temporär aus ihrer Kultur heraus, indem sie deren Anspruch relativ setzen. Dies bezeichne ich als das *abduktive Verstehensapriori*.
3. In keiner anderen Kommunikationsform des Menschen kommt es so leicht zu *grundsätzlichen* Mißverständnissen wie bei der Musik, d.h. zum Falschverstehen der Intention des fremden Musikers durch das Anlegen falscher Parameter der Hörerwartung (=Basistheorie und musikalische Parameter). Ich nenne dies die *universelle Prämisse des Mißverstehens als Apriori des gelungenen Verstehens* im konkreten Fall. Dies entspricht durchaus der kreativen Falsifikation Poppers. Nur aus den Widersprüchen, die beim Vergleich der Kulturen aufgedeckt und damit bewußt werden, läßt sich *induktiv*, niemals deduktiv, ein universaler Ansatz entwickeln, der zwar in keiner Kultur das Verstehen innerhalb ihres Paradigmas erleichtert, aber die notwendige Bedingung ist, den universalhistorischen Paradigmenprung zu objektivieren.

Der alte informationstheoretische Ansatz eines linearen Informationsverarbeitungsprozesses von Sender-Zeichen-Empfänger führte — mangels kausaler Universalien bei den Zeichenstrukturen (denn bis heute konnte außer dem Oktavphänomen kein universales musikalisches Zeichen nachgewiesen werden) — zur Postulierung des «offenen Kunstwerks» bei Eco. Dies erscheint meines Erachtens aber als eine zu schwache Begründung für eine so aufwendige Tätigkeit wie das Musizieren!

Deshalb soll hier ein *dramatologisches Modell* (im Sinne Lipps) vorgestellt werden, das weitgehend mit Kadens Ansatz übereinstimmt und das Musik als quasirituelle soziale Handlung im Sinne eines persuasiven Sprechakts (Searle) versteht, d.h. als gemeinsame *Handlungsintention* von Komponisten und Musikern (die *vorher* bereits einen musiktheoretischen und -ästhetischen Konsens gefunden haben müssen), aufgrund sozialer Normen und Werte in den Teilnehmern des Musizierakts Überzeugungen und sozial genormte Verhaltensmuster hervorzurufen, die u.a. ein Wir-Gefühl erzeugen, d.h. die Musikgemeinde zu einer gemeinsamen Wert-Besetzung ihrer selbst veranlassen.

Hält man die Handlungsintention (die wirkliche Intention des Komponisten, nicht etwa bloß die von ihm postulierte!) für unwesentlich, indem man das von den Urhebern hergestellte Zeichen — z.B. als *autonomes Kunstwerk* — verabsolutiert, dann bleibt nur die «offene» (d.h. die willkürliche Beliebigkeit der) Bedeutung des Musikstückes für den Rezipienten, d.h. es verliert seine Zeichenqualität, da es nichts mehr außer sich selbst und damit seine artifizielle (im Sinne von unnatürliche, willkürliche) Form repräsentiert, die, wie oben angemerkt, keine deduzierbare Logik (im Gegensatz zur Sprache) aufweist, es sei denn, man weist ihr eine quasi-objektive, d.h. kulturell postulierte Bedeutung zu (wie es in einer bestimmten Epoche des Abendlandes geschah).

In letzterem Fall wird aber nur eine neue Intentionalität als Konvention *nachträglich* eingeführt, die man sozialästhetisch (als kulturelle «Errungenschaft») und nicht mehr individuell (als die singuläre Intention des Komponisten/Musikers, ein spezifisches Stück zu komponieren) begründet. Diese Ersatz-Intentionalität ist jedoch insofern äußerst schwach begründet, als sie nur einen Musikstil insgesamt legitimiert, nicht jedoch die Existenzberechtigung für ein einzelnes Werk liefern kann, bzw. dieses nur als *pars pro toto* ästhetisch begründet und damit dem angestrebten Postulat des singulären autonomen Kunstwerks widerspricht. Dies hat z.B. Guido Adler intuitiv erfaßt, indem sein stilanalytischer Ansatz ein Kunstwerk entwicklungs-geschichtlich in seiner Zeit, d.h. hinsichtlich seiner stilistischen Zukunftsträchtigkeit oder seiner Überwindung der Konvention, relativiert, ihm damit aber auch seine Autonomie wiederum nimmt.

Das oft gebrauchte Argument, in China z.B. schätze man (und singe begeistert) Schubert-Lieder, Beethoven und Mozart, während chinesische Opern außerhalb Asiens weitgehend unverständlich seien (beides soll nicht bestritten werden), und dies «beweise» die Natürlichkeit und Überlegenheit der abendländischen Musik, trifft insofern neben das universalästhetische Ziel, als dabei — abgesehen von der Akkulturationsproblematik an sich (Verwestlichung als gesamtzivilisatorische Absicht aufgrund primär *technisch-wirtschaftlicher*, nicht kultureller Unterlegenheitsvorstellungen) — nicht nachgefragt wird, was (d.h. welche Zeichenqualitäten) man an Schubert, Beethoven und Mozart schätzt (auch die «eigene» Musik will erlernt sein!) und ob die in China geschätzten Merkmale und ihre assoziierten Inhalte nicht grundsätzlich andere sind, als im Abendland. Mit anderen Worten, man schließt vorschnell auf eine Automatik von bloß äußeren Phänomenen, auf die gleiche Semantik und Ästhetik.

Eine derartige quasi-logische Zuweisung von Normen und Werten kann eben deshalb aber nicht für außerhalb dieser Konvention stehende — eine andere Intention verfolgende — Musik als verbindlich erklärt werden, indem man sie als «barbarisch» («archaisch» ist oft nur ein Euphemismus dafür), «unentwickelt» oder schlicht als «un-musikalisch» erklärt. Denn damit kann kein ästhetischer Diskurs mehr entstehen, da man sich weigert, die eigene Intention argumentativ in Frage stellen zu lassen, mit anderen Worten, man endet im dogmatischen Sektierertum.

Zum Beispiel ist die Kritik an der «trivialen» Harmonik und Melodik des Jazz nur für die Teilnehmer innerhalb des Sprachstils «autonome Kunstmusik mit Fortschrittsästhetik» berechtigt, nicht aber für Teilnehmer des Sprachspiels «Jazz» oder gar «Rockmusik». Sie geht fehl in der Interpretation, daß die I-IV-V-Harmonik für letztere ein ästhetischer Bedeutungsträger sei: für sie ist der «*sound*» (=Klangfarbenspektrum) oder der «*drive*» (motorische Wirkung) viel wertbesetzter als Harmonik und Melodik; die Parameter Sound und Drive wiederum sind für jeden Jazz- oder Rockmusikhörer in der Klassik «unterentwickelt» und reizlos.

Es fällt auf, daß Musik politisch in allen Kulturen und historischen Epochen immer in Situationen, wo ein Bedürfnis nach Herstellung eines (letztlich rational unreflektierten) Wir-Gefühls vorhanden ist, eingesetzt wurde und wird.

So ist es angesichts dieser These keineswegs kurios, daß ein Anführer der Serben-Milizen im jetzt stattfindenden bosnischen Krieg nur deshalb — und nicht aufgrund erwiesener militärischer Fähigkeiten: er ist gelernter LKW-Fahrer — zum Anführer wurde, weil er die umfangreichste Kenntnis an *Guslaren*-Epen (Heldenlieder von der Schlacht am Amselfeld gegen die Türken bis zum II. Weltkrieg) hat: er besitzt damit *motivational* die größte Kompetenz und damit die historisierende Legitimation für seine Position: er ist *kompetentester* und damit *überzeugungsfähiger Träger* des national(istisch)en Emblems des serbischen Heroismus.

Musikalische Semiotik in den 3 Welten

Anthropologisch wird dem dramatologischen Ansatz ein 3-Weltenmodell zugrundegelegt¹, das übrigens zu chinesischen Vorstellungen weitgehend parallel ist:

Welt I:	die Welt der Dinge — die reale physikalische Außenwelt [in China: die Erdkräfte und ihre Gesetze]
Welt II:	die individuelle Innenwelt — die einzige, von der wir (nach Wittgenstein) wirklich etwas wissen — [in China: die Himmelskräfte, repräsentiert durch die Geistseele <i>hun</i> , und ihre Gesetze, das <i>tao</i> bzw. das <i>taiji tu</i>]
Welt III:	die soziale Welt — die historische Gemeinschaft von Menschen mit gemeinsamen Normen und Werten, die sie (in allen Kulturen!) ethnozentrisch mit universalistischem Geltungsanspruch (=«kultureller Horizont» — im Sinne von Alfred Schütz) versehen (dies entschuldigt historisch die obige eurozentrische Musikauffassung des 19. Jahrhunderts) — [in China die Welt der Menschen und ihre Gesetze].

Musik vermittelt nun nicht und niemals, wie es die Sprache primärfunktionell tut, intersubjektiv Informationen über die Welt der Dinge, oder Abstraktionen über die Welt I, wie es Ritus und Mythos tun — und sie verändert direkt nichts in ihr, wie es die Alltagshandlung tut.

Musik (in keiner ihrer Formen) muß sich daher nicht im Alltag an Fakten bewähren: sie macht nicht (wie die Sprache) wahre oder falsche Aussagen, sie *muß aber sozial akzeptiert werden*.

1 Dieses 3-Weltenmodell unterscheidet sich erkenntnistheoretisch grundsätzlich vom 3-Weltenmodell Popper/Eccles und ist nicht mit diesem gleichzusetzen!

Musik strukturiert jedoch in Welt III soziales Verhalten und weist diesem Werte zu. Sie wird selbst aber durch diese Muster und Werte vorstrukturiert.

Nur aufgrund ihrer intersubjektiven Normenrichtigkeit kann sie als gesellschaftliche Wirkkraft individuelle Wertintentionen zur Überzeugung aller Teilnehmer am musikalischen Spiel machen.

Musik ist eine Form des Spiels (im Sinne der Definition Heidemanns) — Kaden nennt es Ritus —, d.h. eine in sich geschlossene, aus dem Alltag herausgehobene Zeit- und Raumstruktur (im Sinne von Edmund Leach «heiliger Zeit»). Dies verlangt vom Teilnehmer am Spiel *a priori* die Zustimmung zu den Spielregeln, dem obengenannten musikalischen Vorverständnis (z.B. der zumindest für die Zeit der Aufführung *temporären Akzeptanz* der Vorstellung «autonomes Kunstwerk», um ein solches adäquat verstehen zu können).

Als Spiel löst Nichtverstehen oder falsches Handeln bei Musik keine Sanktionen von Welt I aus: Wahrheitsaussagen über Spiele, Riten und Mythen sind sinnlos, da alle drei Handlungsformen auf gesellschaftlichen Überzeugungen (nicht nur Konventionen!) der Welt III beruhen und nicht auf Fakten und Gesetzen von Welt I: die falsche Reaktion auf eine Sirene (Warnung) kann in der Alltagswelt tödlich sein — die Sirene in Varese's *Ionisation*, hat, wenn ich der Intention Varese's nicht folge, keine derartig negative Auswirkung auf den Hörer.

Es gibt aber *soziale Sanktionen* (der Welt III) bei Nichtteilnahme am musikalischen Spiel: Man kann dann hören «Er hat keinen Geschmack!» — «Er ist geistig nicht so hochstehend» — und dies meint: «Er gehört nicht zu uns!»

Musik stellt ästhetische Überzeugungen her, sie überträgt individuelle Vorstellungen (von Welt II) — *E-motionen* — auf Welt III, sie ist *motivational* (K.H. Pribram). Sie vermittelt aus *Quali-Zeichen*² (Ch.S. Peirce) *Rheme-Repräsentationen*³ und bildet wertbesetzte Muster dank ihrer motivationalen, *motorischen* Wirkkräfte: durch Rhythmen, proportionale Zeitgestalten (= Form), d.h. durch *das der Musik a priori inhärente Prinzip der Wiederholung* (Robert Lach 1925). Wiederholungen sind auch — nach Peirce — ein *Apriori* der Semiose: einmalige «Zeichen» sind nicht als Zeichen für etwas erkennbar.

Wir wissen heute, daß Musik die motorischen Bereiche⁴ des Nervensystems in subkortikalen, wie in kortikalen Stationen der Hörbahn beeinflusst: Nicht umsonst ist der Tanz mit Musik so eng verbunden, und nur in der Kunstmusik hat man im Abendland und in China die instinktiven Bewegungsreaktionen («Mitdirigieren») aus der Musikrezeption ausgetrieben. Rainer Sinz hat bei neurophysiologischen Untersuchungen an Musikbeispielen die nachwirkende Beeinflussung von mehr als 300 biologischen Uhren gemessen. Wir kennen die Prägung von Verhaltensmustern (Konditionierung) durch Musik:

- Rhythmen prägen nicht nur den Drill der Soldaten,
- *Breakdance* ist nicht nur aus Kampfbewegungen der Straßengangs entstanden, sondern sublimiert Aggressionen,
- viele Volkstänze, bis hin zum Tango, sind von sexuellen Werbungsriten geprägt,
- ägyptische *Zār*-Geisterrhythmen sind musiktherapeutisch wirksam,
- *Taiji* und *Qigong* haben psychosomatische Wirkungen,
- chinesische Ritualtänze wirken nicht kausal auf die 8 Winde (assoziiert mit den 8 Basisklangfarben) — sie beschwören die defizienten Ahnen durch geometrische Ordnungsstrukturen des Tanzes und vertreiben damit die das Chaos liebenden Dämonen,
- ein byzantinisches *dromikon* oder ein lateinischer *conductus* ist aufgrund seines hohen Ordnungscharakters der Einzug der gottgewollten Ordnung in das auf Erlösung vom Chaos der unrythmisierten Zeit harrende Kirchenvolk, usw.

Die musikalischen Spiele benutzen verhältnismäßig wenige Grundelemente: z.B. 5-7-12 Tonhöhen und Geräusche; wenige zyklische Taktperioden in einem Stück: 1-3 im *tempo giusto*⁵; — verglichen mit der Umwelt — wenige elementare Klangfarben (selbst die Sprache verwendet mehr, d.h. über 26); 5-6 Dynamikabstufungen. Diese sind aber meist nicht die eigentlichen Bedeutungsträger (höchstens für Absolut Hörer). Vielmehr bilden sie in den verschiedenen Kulturen die unterschiedlichsten *komplexen* — und eigentlich bedeutungstragenden — *Zeichen* (Melodien, Rhythmen, Zusammenklänge), deren intentionale Decodierung durch die verschiedenen Konzeptionen der musikalischen Hörerwartung — meist unreflektiert — vorgegeben sind.

Ein charakteristisches Beispiel dafür findet sich in schwarzafrikanischen Musikkonzeptionen: Das, was ein Europäer als musikalische Klangstruktur hört (und für den Afrikaner nur eine Teildimension dessen darstellt, was in unserem abendländischen Sinn *Musik* wäre), wird aufgrund der kulturspezifischen Hörerwartung (=Basisstheorie) in zwei völlig verschiedene Dimensionen getrennt: in

2 Das *Quali-Zeichen* repräsentiert ein Objekt (=Intention) hinsichtlich einer bestimmten Qualität.

3 Das *Rheme-Zeichen* bewirkt eine Qualität in der Rezeption, das logisch nur abduktiv (=hypothetisch) und weder induktiv (auf ein singuläres Objekt), noch deduktiv (im Sinne einer Gesetzmäßigkeit von allen Objekten) reflektierbar ist.

4 Die in den 70er-Jahren so beliebten «Spalthirn»-Versuche (Hemisphären des Cortex) sind allerdings heute für den Normalfall des Musikhörens methodisch als uncharakteristische pathologische Sonderfälle von der Neurophysiologie als unsignifikant abgelehnt worden — abgesehen davon, daß die Hemisphären-Prägung kulturspezifisch in den ersten drei Lebensjahren (Enkulturation) erfolgt!

5 Gemeint sind hier die für den Rhythmus wichtigeren Taktlängen (z.B. 4/4, indische *tala*, arab.-türkische *wazn* und *usul*, Formzahlen in afrikanischer Musik etc.) und nicht die Einzeldauern, die die Taktlänge auffüllen!

a) sprachtragende Pattern («Muster»), die aufgrund von bestimmten innermusikalischen Merkmalen und Qualitäten (nicht etwa durch bloße Bedeutungszuweisung) einen sprachlichen (und wörtlich übersetzbaren) Text tragen; und

b) bewegungsbezogener Pattern, die keinen Text tragen, sondern im Spieler und im Zuhörer bestimmte formale *Bewegungsmuster* als intendierte Wirkung evozieren. Sie bilden zuweilen eine Art Kontrapunkt zu a).

Obwohl beide Pattern-Typen meist simultan aufgeführt werden und für den Kulturfremden nicht zu unterscheiden sind, handelt es sich um (enklutierte) getrennt zu verstehende, kognitive Intentionen und Referentia. Sie als «nonverbale Hörmusik» zu verstehen, wäre somit entgegen der innerkulturellen Normen und Werte, und alle aus solchem Mißverstehen resultierenden Werturteile (hinsichtlich Form, Mehrstimmigkeit, Tonalität etc.) gingen völlig am Sinn dieser Musik vorbei. Es handelt sich dabei nicht um einen assoziativen Kontext der Musik, sondern um eine völlig andere innere Struktur der «musikalischen» Parameter des Verstehens, das aber erlernbar ist.

Die eigentliche Musiktheorie⁶ reduziert nun jeweils die (sonst unvorhersehbare) Zahl möglicher Zeichenbildungen durch kulturspezifische Normen, wie Skalen- und Rhythmussysteme, Harmonie- und Formenlehren, schon im Vorfeld der einzelnen Werke und Aufführungen (besonders bei improvisierenden Musikstilen!) derart, daß der kompetente Zuhörer und Mitspieler bereits kurz nach dem Beginn eines Stücks einen artifiziellen Zeitplan vorhersehen und entwerfen kann.

Artifiziell ist er in allen bekannten Kulturen insofern, als er — in der kompositorischen Idee — auf *einfachen Zahlenproportionen* beruht, die sich deutlich vom fraktalen Chaos der akustischen Umweltsignale abheben und dadurch frei für innerweltliche Wertzuweisungen (aus der Welt II) sind (Walter Graf 1980, S. 234-255).

Selbst die Abweichung von der einfachen Idee in der Aufführung (*rubato* etc.) hält sich in engen, sozial genormten Grenzen: Untersuchungen an «freimetrischen» Stücken und Improvisationen zeigen, daß die realen Dauern usw. sich innerhalb kulturspezifisch enger Grenzen halten, die durch den musikalischen «Geschmack» (=soziale Norm) vorgegeben und verinnerlicht sind: manche Bach-Adaptionen der Rockmusik weichen weniger vom Notenbild ab als anerkannte Klassikinterpreten, doch werden erstere von Klassikfreunden als «falsch» und letztere als «ausdrucksvoll» bewertet: diese Relativität gilt auch für die Klangfarben: eine E-Gitarre ist für Bach genauso nicht-intendiert wie ein Hammerklavier, doch ist die Bewertung analog. Allgemein «falsch» werden jedoch Abweichungen angesehen, die die Interpretation einer musikalischen Zeichenklasse mit einer anderen Klasse verwechselbar machen.

Da die musiktheoretischen Regeln, die vor den — einzig real existierenden — Musikaufführungen stehen, sozialen Normen und Werten entsprechen, ja darüber hinaus solche vermitteln, sind sie innerhalb einer Kultur (Welt III) nicht bloße Konventionen, sondern *die eigentlichen Träger des normativen Konsenses* zwischen Individuum und Gemeinschaft mit *motivierender Wirkkraft*.

Ihre abstrakten Mustermerkmale sind zwar weitgehend kontextunabhängig — dies gilt nur bedingt bei funktionaler Musik —, sie vermögen aber, als Differenz zwischen idealtypischer Intention und realer Gestaltung in der Aufführung, zum expressiven Vermittler von situativen, kontextabhängigen Wertzuweisungen zu werden: sie bezeichnen *Ambiente* und Persönlichkeit des ausführenden Musikers im jeweiligen Einzelstück.

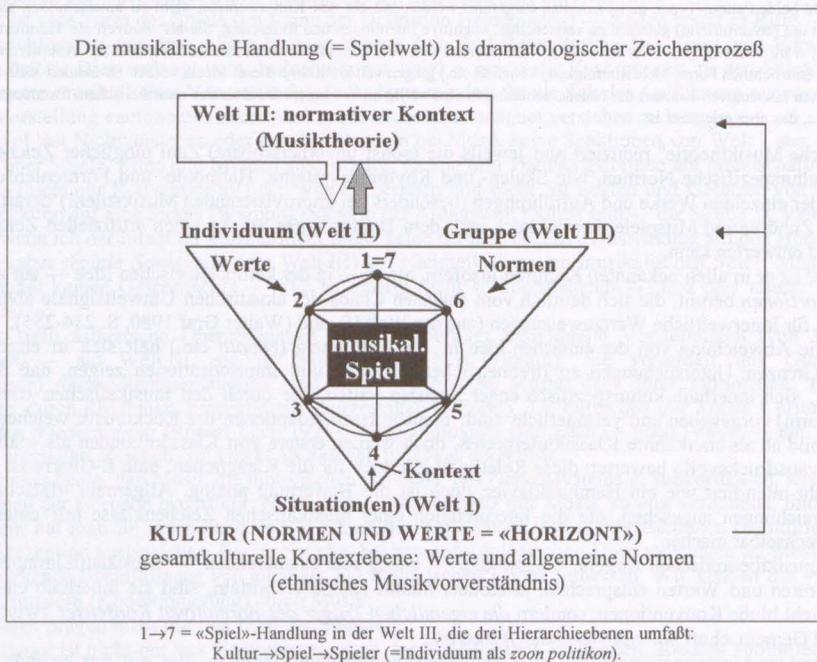
Die isolierte «Werks»-Gestalt selbst bleibt dabei merkwürdig mehrdeutig und farblos. Nur aufgrund vorweg gekannter und erinnelter anderer Einzelspiele (d.h. anderer Werke und/oder Aufführungen⁷ desselben Werkes) kann das singuläre Spiel in der Rezeption analysiert und bewertet werden: je mehr verschiedene Spiele ich kenne, desto eher läßt sich ein neues, unbekanntes (fremdes) Spiel verstehen: dies gilt graduell auch innerhalb der eigenen Kultur, ohne allerdings die Basistheorie selbst in Frage stellen zu müssen, wie es der Musikanthropologe tun muß.

Die einzelnen musikalischen Spielregeln, d.h. ihre Anwendung im einzelnen Spiel, sind vom sozialen Kontext geprägt, und wenn ein Nichtmitglied andere ästhetische Bezugssysteme hat, so verletzt es die Spielregeln: man stelle sich vor, ein Zuhörer bei den Salzburger Festspielen würde im Konzert aufstehen und zu einem Menuett von Haydn oder dem Bolero von Ravel zu tanzen beginnen — er verletzt die Spielregeln, obwohl man ihm nicht einmal vorwerfen könnte, er sei unmusikalisch!

6 — nicht mehr die Basistheorie!

7 So ist die erste gehörte Aufführung eines Musikstücks für den kompetenten Zuhörer hinsichtlich ihrer Interpretations-Qualität (Repräsentanz) nicht bewertbar und kann nur indirekt und hypothetisch, über das Mitlesen der Partitur, auf ihre Korrektheit der Notenwiedergabe, überprüft werden: nicht jedoch hinsichtlich ihrer Interpretationsqualität (Ausdeutung des Werks durch den Interpret). Dies ist erst nach mehreren verschiedenen Aufführungserlebnissen möglich.

Ein universalpragmatisches Modell der musikalischen Zeichenhandlung



Von der individuellen Intention (Wirkabsicht) zur Realisation:

- 1 *Prädisposition*: aus Hörerwartung (aus allgemeinem, enkulturiertem Vorwissen) und Musiktheorie (= v.a. allgemeine Hörerwartung des Rezipienten aufgrund bisheriger bekannter Strukturen der «Musiksprache» = Kanon, Regelsystem).
- 2 *Quali-Zeichen*: *Intention* (Vorstellung, abstrakte Idee des Komponisten und/oder Musikers, aber auch *Vorwurf des Hörers* aufgrund von Merkmalerkennung).
- 3 *wirkfunktionsgerechter, konkreter Entwurf des singulären musikalischen Handlungsplans* (Struktur des «Werks», «Komposition») jeweils beim Komponisten, beim Musiker und beim Hörer, der das Stück schon ein- oder mehrmals gehört hat.
- 4 *Sin-Zeichen* (Realisation = singuläre Aufführung zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt mit den davon abhängigen Variablen) = physische (Klang-)Realität des Musikstücks vor dem Hintergrund des allgemeinen kulturellen Kontexts (Ambiente, Symbolbezüge).

Individuelle und soziale Wirkung der ausgeführten musikalischen Handlung:

- 5 *Wahrnehmung* = sensorische Qualitäten, die in jedem einzelnen Hörer während des Hörens entstehen = eigentliche singuläre *Gestalt* in Präsenz-Gedächtnis-Speichern;
- 6 *Legi-Zeichen* (abstrahierende Abspeicherung im Langzeitgedächtnis als verallgemeinerte Werksgestalt vor dem musikgeschichtlichen Hintergrund):
 - a) der Vergleich mit anderen Aufführungen desselben Stückes und
 - b) der Vergleich mit anderen Stücken: die Einbettung in den Aufführungs- und Kompositions-«*Stil*»-Horizont des Hörers, d.h. die Ausbildung eines Kontexts durch holistische Verarbeitung und Abspeicherung, d.h. Übertragung der sensorischen Erlebnisqualitäten der akustischen Zeichen auf die besondere musikalische Erlebnis-Situation («*Dies war ein schönes Konzert!*»), die dadurch aus dem Alltag herausgehoben und ästhetisch transzendiert wird.
- 7 Entindividualisierung des Erlebnisses (des Einzelwerks *und* der Situation) und motivationaler sprachlicher Austausch mit anderen Hörern: Ausbildung einer sozial normierten und normensetzenden (musikalischen) Verhaltensgewohnheit («*habitus*» = «*Geschmack*» im Sinne Gadamers⁸). Das «*Wir*»-Erlebnis entsteht durch

⁸ Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 39-50.

den *Bewertungserfolg*: übereinstimmende Bewertungen durch einzelne Hörer führen zu einem positiv wertbesetzten Gefühl der Gruppe insgesamt (soziale Sanktionierung) und damit zu einer kollektiven e-motionalen Wirkungssteigerung.

7 = 1^{neu} *Gleichzeitig* wird aus der sozialen Übereinstimmung bei jedem Teilnehmer der musikalischen Handlung wieder ein erweitertes allgemeines Vorwissen (Prädisposition) für zukünftige musikalische Erlebnisse (= 1^{neu}) erzeugt, bzw. das alte Vorwissen holistisch modifiziert.

Weitere Peircesche Zeichen-Relationen:

1→2: *Ikon* (Werks-)Ebene in der Welt II (Innenwelt)

3→4: *Index* (Aufführungs-Ebene) in der Welt I (physikalische Welt)

5→6: *Symbol* (hermeneutische Ebene) in der Welt II (Innenwelt)

7 = 1: in der Welt III (soziale Normen hinsichtlich der Musik in der jeweiligen Kultur und im entsprechenden Kontext)

1→3: *Rheme*: Komponist/Musiker, kompetenter Hörer

4→7: *Dicent*: *persuasive* Wirkung auf den Hörer und Wertzuweisung an soziale Normen: Dies betrifft die normale, d.h. innerkulturelle musikalische Hermeneutik.

7 = 1: *defizientes (logisches) Argument*: es gibt nur eine kulturrelative (innerkulturelle) Logik der *allgemeinen Musik-Theorie* auf der Basis sozialer Übereinstimmung (= *Geschmack*), die selbst eine bloß induktive Übereinkunft (in der jeweiligen Kultur) darstellt, mit einem mehr oder weniger gültigen abduktiven (= hypothetischen) Anspruch auf zukünftige einzelne Musikstücke und deren Deutung, die selbst jedoch nicht nach wahr/falsch-Kriterien, sondern nur als *richtig/unrichtig*, d.h. normengerecht kritisierbar sind.

Da die gesamt-kulturellen Regelsysteme, wie auch die musikalische *Vorstruktur des Hörens* (die prä-musikalischen Parameter) unreflektierte (und möglicherweise sogar unreflektierbare, *musikalisch* nicht deduzierbare) Prämissen (*Rheme*) der musikalischen Theorie sind, die ihrerseits keinen Anspruch auf Verifizierbarkeit (= Gesetzmäßigkeit) in der Welt I (sondern nur Regeln von Welt III) zuläßt, ist das konkrete Einzel-Musikstück in dem Maße logisch nicht deduzierbar, wie es Fakten-Aussagen (z.B. physikalische Gesetze) der Sprache sind, die in Welt I nach wahr/falsch-Kriterien beurteilt werden können.

Der häufigste musikhistorische Erkenntnisprozeß untersucht einen musikalischen Zeichenprozeß geschichtlich [2→3]→ rezent [6→7] und schließt auf historisch →1 zurück, der musikpraktische Prozeß geht von einem rezenten →1 aus, interpretiert damit ebenfalls geschichtliche Zeichen [2→3], führt zu einem rezenten 4→7-Prozeß und deutet auf ein historisches →2 zurück.

Die mediale Überlieferung als defiziente Sonderform

Ein bereits defizienter Handlungskreis liegt beim (heute fast normalen) Fall der *medialen Überlieferung* (Brandl 1986) vor, d.h. beim Hören einer *Musikkonserve*, wobei der Hörer — häufig ohne Teilnehmer eines Gruppenspiels zu sein —, in einer (sozial nicht genormten) *Beliebigkeit der Situation* einen ihm nicht gegenwärtigen, anonymen Interpreten eines historischen Handlungsplans wahrnimmt und sein Ergebnis auf sich wirken läßt: dabei wird in der Wahrnehmungssituation des realen Ambientes (Wohnzimmer, virtueller Raum des Walkman, etc.), die völlig getrennt von der semantisch bedeutungslosen Spielsituation (Tonstudio) ist, (hermeneutisch) eine bloß *mögliche*, semantische Relation zu einer subjektiv idealisierten, historischen Situation (fiktiven Spielwelt I bzw. III) — aber ohne Sanktionen — hergestellt. Es handelt sich somit bei der Wirkabsicht um eine nur statistisch erfäßbare (vom Produzenten der Konserve üblicherweise als *Zielgruppe im marktwirtschaftlichen Alltagsspiel* definierte) Welt III, deren Ambiente stark an eine Alltagssituation angenähert ist. Dies hat zur Folge, daß das ästhetische *Erlebnis in einer rein virtuellen* (=subjektiven bis solipsistischen) *Spielwelt* stattfindet, die nur durch die allgemeinsten, gesamt-kulturellen Normen definiert ist, in der die Spielregeln weitgehend vom singulären Hörer aufgestellt werden, die, wie gesagt, keinen sozialen Sanktionen mehr unterliegen. Hier tritt dann die «offene» Semantisierung Ecos ein, die jedoch keine Rückbestätigung 7→1 mehr aufweist, sondern *direkt von 6 auf →1* springt und somit einen defizienten Handlungsmodus darstellt: Tatsächlich bleibt die Wirkung innerhalb Welt II (des Hörers) und entbehrt des direkten «Wir»-Erfolgs, der nur mehr in der intersubjektiven medialen Spielwelt von «Singles», d.h. in der Summe von Anhängern («Fans») eines Stars und nicht mehr in der historisch realen Ganzheit (die mehr ist als die Summe der Einzelhörer) des Publikums (= Wir) zu einem gemeinsamen Zeitpunkt (= Konzertereignis) virtuell-soziale Erfolgserlebnisse kennt. Dabei wäre zu differenzieren zwischen der

a) Wiederholung des real erlebten Konzerts durch Anhören eines Mitschnitts (*pars pro toto*-Erinnerung an das Konzert-Ereignis); und

b) dem Hören einer Studioaufnahme ohne vorheriges Konzerterlebnis:

Im einen Fall kommt es *innerhalb* von 6 zu einer Dominanz von 5^{Konzert} über 5^{virtuell}, im anderen Fall zur rein virtuellen Kontextübertragung. Dabei läßt sich ein interessanter Effekt beobachten: Anstelle der Situation (→4) wird die Persönlichkeit des Interpreten (oder der Interpretengruppe) zum *dominanten (idealisierten) Zeichenrepräsentanten* («Starkult»): *Fiktive Umwelten* des Stars (wie sie u.a. Illustrierte beschreiben und in *Video-Clips*

realisiert werden) werden zum hochbewerteten Emotions-Träger, in die sich der Hörer hinein-«träumt» (bzw. -träumen läßt). Wahrscheinlich stellt die bewußte emotionale klangliche Einfärbung von realisierten Spielwelten in der Oper und im Film (Externalisierung der Stimmung der Situation und der handelnden Personen der Bühnenwelt) eine ähnliche funktionelle Wirkabsicht der Musik dar. Ihr wesentlicher Unterschied zur medialen virtuellen Welt liegt jedoch wiederum in der Schaffung einer sozialen Zeit und eines Wir-Erlebnisses mit entsprechenden Sanktionen und Normen (Theaterästhetik) in Oper und (geringeren Ausmaßes) Film, die beim medialen Modus fehlen.

In einzelnen Fällen (sog. *Programm-Musik*) sind solche virtuellen Spielwelten als räumliche Phantasie-Welten (R. Wagner: «Zum Raum wird hier die Zeit!») auch bei Konzertaufführungen an einzelnen *intuitiven* Hörern zu beobachten. Analog zur medialen Tradition bleiben diese Erlebnisse solipsistisch und außerhalb der sozialen Kontrolle.

Im ähnlichen, (idealen) musikethnologischen Erkenntnisprozeß als Sonderfall stehen die Prozeßstufen 4→7 (= Welt I des Feldforschers) *außerhalb der Kultur*, aber — temporär — *innerhalb des nur beobachteten Spiels* (Teilnahme in der Feldsituation), wobei die Relation 7→1 besonderes Augenmerk verdient: es kommt nämlich nicht zu einem gewöhnlichen I^{neu} , sondern zu einem $I^{unbekannt}$, an das ein *neues Spiel*, ein neuer, weiterer hermeneutischer Zirkel (nun innerhalb der Herkunftskultur des Forschers) bzw. *defizienter Handlungskreis* anschließt, da nur mehr der (als Tondokument) klanglich eingefangene musikalische Zeichensatz als *abstractum* (= virtuelle ethnologische Realität) erhalten bleibt und der originale Kontext, das Ambiente der Aufnahme, teilweise verlorengelht, d.h. das Ambiente nur sprachlich, als sekundäre Beschreibung der Situation (Aufnahmeumstände), durch den Außenstehenden (Feldforscher) überliefert wird: aber nicht als Primärerlebnis der intendierten Teilnehmerschaft, sondern transformiert in die Welt III der fremden Wissenschaftler (in das wissenschaftliche Sprachspiel der Ethnologen). Die deskribierte Situation unterscheidet sich dabei grundsätzlich von einem «außermusikalischen Kontext» (als der sie von Nicht-Musikethnologen oft mißverstanden wird), da sich die Außermusikalität nur auf den Tatbestand des sprachlichen Ersatzmodus statt auf das an sich innermusikalische Erlebnis-Ambiente bezieht.

Damit wird — und dies ist im Lichte des angeführten Modells ein weiteres hermeneutisches Defizit — der eigentliche Sinn und Zweck der musikalischen Handlung, nämlich die Übertragung der Erlebnisqualität vom Zeichen auf den Kontext und seine sozialen Normen, auf die deskriptive *solipsistische Übertragungskompetenz* des Feldforschers reduziert, d.h. auf seine *wissenschaftssprachlichen Fähigkeiten*, anhand der kontextlosen Zeichengestalt (= Tondokument) wissenschaftlichen Nicht-Teilnehmern am Spiel und an der Kultur, die Spielregeln verbal adäquat zu beschreiben und damit eine (z.T. bi- oder überkulturelle) kompetente Prädisposition (1) zu vermitteln.

Was ist nun der Kontext bei Musik?

Kontext ist — nach Peirce — der *pragmatische Zeichenhintergrund*, die e-motionale Einfärbung des Ereignisses, der jeweiligen Situation des rituellen Spiels. Damit wird postuliert, daß die Situation (der Kontext) zum eigentlichen Träger der konkreten musikalischen Textbedeutung wird und *die Spiel-Situation die eigentliche persuasive Wirkmächtigkeit der Musik ist*. Sie setzt Erwartungsgrenzen und damit semantische Rahmenbedingungen: Die Musik ihrerseits verleiht der Situation Struktur und macht sie so zum *Emblem* im Sinne Marcel Granets: die Erinnerung an eine gute Aufführung ist stark wertbesetzt.

Der Neurophysiologe K.H. Pribram hat experimentell bestätigt, daß bei wiederholten Strukturen — und Robert Lach hat wie gesagt schon 1925 auf das Prinzip der Wiederholung in der Musik hingewiesen — neurophysiologisch vom bekannten Detail, das kontextunabhängig bleibt, auf *kontextbildende kulturspezifische Gedächtnismodule holonom* (hologrammartig) umgeschaltet wird.

Somit ergibt sich die Schlußfolgerung, daß «außer-/innermusikalisch» bedeutet, daß — *je nach Kultur* — etwas *zum Spiel* bzw. *in* das Spiel, gehört oder nicht. Aus universalanthropologischer Sicht ist daher eine Festlegung hinsichtlich außer-/innermusikalisch sprachlich falsch. Man kann vielmehr unterstellen, daß es der Kontext ist, der das musikalische Zeichen konkret semantisiert, dessen Abbild im Bewußtsein des Hörers das wirkmächtige Referens als Idealisierung einer Situation herstellt. Oder mit anderen Worten: Man hat lange an der falschen Stelle nach der Bedeutung der musikalischen Zeichen gesucht: das musikalische Kunstwerk ist nicht «semantisch offen», sondern *es referiert (und transzendiert) bestimmte Merkmale des Kontexts der Aufführung, der jeweiligen Situation:*

Triviales Beispiel ist die Melodie im Film *Casablanca*, die erstmals zufällig gespielt wurde, als Humphrey Bogart Ingrid Bergmann (in der Geschichte dieses Films) kennenlernte, die dann bei ihrem Wiedersehen in Casablanca die aktuelle (ganz andere) Situation einfärbte und holonom den Konsens zwischen den beiden wieder ins Gedächtnis rief: «As time goes by»: Die Melodie wird zum Emblem der Situation und gibt ihr eine neue Wirkkraft, die Situation wird zum Text des Textes der Melodie, die dem Kontext eine *emotionale, spezifische Farbe* verleiht.⁹

9 Dies gilt sowohl *innerhalb* der Story für die Teilnehmer, wie auch für die Zuschauer des Films, die das Geschehen als fiktiv erleben.

Dabei wird auch ein weiteres Moment des *Quali*-Zeichens (=Melodie, ohne den Text des Liedes) deutlich: die neue, aktuelle Situation (Exil, Mißverständnis der Liebenden: Erinnerung) erhält die Textbedeutung der 1. Situation (Café in Paris: Liebesverprechen), diese erhält aber in der aktuellen Spiel-Situation (Erfahrung der Enttäuschung) eine neue Ausdrucksdimension.

Verallgemeinert zeigt das Beispiel, was die Musik als Träger und Strukturgeber der Situation bewirkt: sie hebt das Ereignis (Wiedersehen) aus dem (tristen) Alltag heraus, macht es zu einem Moment der Zeitlosigkeit und ordnet es durch seinen inneren Rhythmus. Der verschiedene Kontext der Aufführungen geht eine semantische Symbiose ein und — dies scheint mir das eigentlich innermusikalische des Zeichenprozesses zu sein — transformiert den emotional-motivationalen Gehalt (im Beispiel: Melancholie) der musikalischen Qualität (in beiden Situationen adäquat: Bar-Musik) in eine intersubjektiv (im Beispiel: von der Bergmann hin zu Bogart) nachvollziehbare konkrete Einfärbung des «Wir» (wobei im Beispiel die am Spiel nicht teilnehmende soziale Umwelt — mit Ausnahme der Sonderrolle des Musikers — ausgeblendet wird: alle anderen Personen verstehen die Situation nicht). (Triviale) Voraussetzung dieser emotional-motivationalen Intersubjektivität des gelungenen Spiels ist jedoch das den Teilnehmern (im weiteren Sinn den nachvollziehenden Zuschauern im Kino) gemeinsame musikalische Vorverständnis (Bar-Musik): das in einem anderen Film in ähnlicher Melancholie-tragender Semantik verwendete Thema des g-moll-Brahms-Sextetts würde nicht zur Situation passen und daher beim Filmbetrachter andere Assoziationen (z.B. zu einem großbürgerlichen Salon-Ambiente) hervorrufen und somit eine völlig andere semantische Qualität bewirken: etwa zum Vergleich der Situation in einer Bar («damals waren wir in einer besseren Umgebung, nun sind wir in einer Kaschemme gelandet: wären wir doch wieder dort») zur Betonung des *Gegensatzes* zum bürgerlichen Ambiente führen, während in *Casablanca* das Ambiente (=der Spiel-Raum) der gleiche ist und deshalb in diesem Moment emotional nicht bedeutungstragend wird, d.h. außermusikalisch bleibt.

Vergleich dieses Ansatzes mit einer fremdkulturellen Musikkonzeption (Fallstudie: China)

Dem hier vorgelegten Ansatz zu einer musikanthropologischen Semiotik bliebe methodisch der Vorwurf der Ethnozentrik im musikwissenschaftlichen Sprachspiel nicht erspart und bestünde auch zu Recht, ließen sich analoge Konzeptionen nicht in außereuropäischer Musiktheorie und -ästhetik belegen. Als Beispiel seien daher einige Grundthesen der altchinesischen Musikästhetik angeführt und interpretiert, die schon deswegen von Bedeutung sind, da sich — bis heute (wenn auch in säkularisierter Form) — die chinesische Musikästhetik in einem scholastisch zu nennenden Bezug auf die Klassiker (als Kanon) beruft, gleichwie die damalige und die rezente Praxis der Musik auseinander gehen dürfte. Es soll ausdrücklich in Erinnerung gerufen werden, daß die folgenden — z.T. mehr als 2000 Jahre alten — Textstellen weitgehend mit heutigen (musik-)psychophysischen Erkenntnissen in Einklang zu bringen sind:

All sounds come from states within the heart, while states of the mind are caused by things without. States of the mind caused by external phenomena manifest themselves in sound. Tones (different pitches of sound; Chinese: yin M 7418, «sound»; L[egge]: «modulations»; Wilhelm: «Töne») are caused by their interaction; if they are subject to fixed rules, they are called tones. The combination of (several of) these tones for the purpose of providing enjoyment, and applied to the use of shields, axes, feathers, and tassels (in ceremonial dances) is called music.¹⁰

(Rituelle) Musik ist also die Kombination von Tönen zum Zweck der Herstellung von positiven Erlebniswerten («Enjoyment») und angewandt auf Bewegungen von Tanzrequisiten. Bewegung und Tanz sind somit Teilaspekte (Wirkformen) der Musik!

All sounds comes from within man's heart. The feelings within, when affected, express themselves in sounds. When the sounds are formed according to the law of order, music is created. [...]¹¹

All sounds originate from within. Music has close relations with the ethos of the time. Therefore, those who are aware of sound, but do not know the tones are animals. Those who know the tones, but not the (actual) music are ignorant. Only the noble and distinguished persons comprehend music.¹²

In order to understand this, one has to know the tones. This knowledge enables one to discern the melodies. One has to know the melodies in order to comprehend music, and music in order to discern and guide (the nature of) government. If we are aware of these things we approach correct order. Whoever does not understand the tones, cannot discuss melodies, and whoever is ignorant of melodies cannot know music. (Only) he who understands music will know the rules and secrets of ceremony. [...]¹³

In diesen Aussagen des Yueji steckt eine durchaus moderne musiksemiotische Konzeption: Es wird

10 Yueji, übers. von Walter Kaufmann, in: ders., *Musical References in the Chinese Classics (Detroit Monographs in Musicology 5)*, Detroit 1976, S. 32, Ref. 37 I.1.

11 Ebd., S. 32, Ref. 37 I.4.

12 Ebd., S. 33, Ref. 37 I.7.

13 Ebd., S. 33, Ref. 37 I.8.

1. relational zwischen (sensorisch vermittelten) von der Außenwelt verursachten Reizen (nach Peirce *Sin*-Zeichen,¹⁴ bzw. *Index*-Signale¹⁵ der sensorischen Welt [II] nach Popper/Eccles) und
2. den von (vegetativ-physiologischen) Zuständen der Innenwelt ausgelösten Empfindungen (*Quali*-Zeichen nach Peirce) unterschieden, die
3. *Schallbilder (Icons)*¹⁶ generieren, die aber noch nicht musikalisch sind, weil sie kategorial noch nicht als Umwelt-, Sprach- oder musikalische Zeichen (Walter Graf) verstanden wurden. Erst durch
4. Einbindung in ein jeweiliges *Regelsystem* (nach Peirce *Legi*-Zeichen,¹⁷ Welt [III]-Konzepte nach Popper/Eccles) werden sie
5. als musikalische Töne (*Symbole* nach Peirce) identifiziert und erhalten damit
6. eine semantisch-pragmatische Funktion: «*enjoyment*» als Peircens *Rheme*-Zeichen und
7. eine Anwendbarkeit — hier als Auslöser von Bewegungs- und Verhaltensmustern im Tanz (Merriams «*uses*») für den Menschen. Aber erst durch
8. die mit dem zeitlichen Regelsystem verbundene — *a priori* notwendige *vorherige* Kenntnis der Musiktheorie («*who understands tones and melodies*») und die in den Gesetzen und Zeremonien (= Kultur) verankerte — *Handlungsethik* (im Gegensatz zum bloßen biologischen Verhalten der Tiere) entsteht
9. wirkliche (sinnvolle und richtige) Musik, die
10. zum «*Glück*»,¹⁸ d.h. zu einer ästhetischen Wirkung (des rezipierten Musikstücks) auf den Menschen führt.

Fürst Wen von Wei fragte Tzu Xia, warum ihn die alte Musik immer schläfrig mache und erhielt zur Antwort:

Prince, what you enquire about is music, but what you enjoy are only the musical sounds. Tones and music are related to each other, but they are not the same.¹⁹

Im folgenden Zitat wird deutlich, daß unter diesen «*Gesetzen und Zeremonien*» die (jeweilige) Tradition und Kultur (als Ganzes), genauer die *Enkulturation*, zu verstehen ist, da sie vom Gesetzgeber der menschlichen Gemeinschaft veranlaßt ist:

Therefore ceremonies and music were established by the rulers of the past in order to regulate the lives of the people. [...] Bells, drums, shields and axes were employed to harmonize the periods of peace and create happiness.²⁰

und

To unite and harmonize is the objective of music; variance and discernment are the objectives of ceremony. (People experience) mutual endearment (which arises) from harmony. Form discernment comes mutual esteem. [...] The purpose of music and ceremony is to harmonize the feelings of the people and to create balanced propriety to their outward expressions.²¹

Music comes from within and ceremony comes from without. Music creates peace (of mind) because it comes from within. Ceremony creates propriety (elegance of manners) because it comes from without. Therefore the best in music can be recognized by its tranquility (ease); the best in ceremony by its simplicity.²²

In music there are various types, but their common purpose is the creation of love (good-will). The fundamental essence of music and ceremony is the same. [...] ²³

Music expresses affections which do not change; ceremony expresses the unchanging in the fundamental principles. Music unites that which is common to all; ceremony indicates the differences among men. Therefore the system of music and ceremony refers to the entire essence of man.

The purpose of music is to reach out into the fundamental roots of feelings and to discern their changes. [...] ²⁴

Das Yueji insistiert regelrecht — wie auch die anderen klassischen Schriften Chinas — auf der Komplementarität von Musik und Ritus (bzw. Zeremonie), wobei aber klar herausgestellt wird, daß Musik eine subjektiv-pragmatische Bedeutung («*the world within*»), der Ritus hingegen eine *sozialisierende pragmatische* Außenwelt-Bedeutung in der Gesellschaft hat. Beide stehen in Wechselwirkung und beide sind hochformalisiert. (In allen Kulturen, soweit wir sie kennen, folgen Musik und Ritus mathematischen Proportionen, auch wenn diese jeweils verschieden sind.) Damit wird nicht nur auf den, pragmatischen Regeln (und nicht bloß physikalischen Gesetzen kausal) folgenden, «*Spielwelt*»-Charakter von beiden bestanden, sondern auch, aus ihrer, von sensori-

14 *Sin*-Zeichen sind nach Peirce singuläre, d.h. reale Eigenschaften, die ein Zeichen aufgrund logischer Induktion mit einem singulären Objekt gemeinsam hat und in welcher Hinsicht das Zeichen das Objekt repräsentiert: z.B. der Knall eines Schusses.

15 *Index*-Zeichen sind *Sin*-Zeichen hinsichtlich ihres logisch induktiven Charakters, da ein Objekt durch das Zeichen repräsentiert wird. Es enthält immer auch eine besondere *Quali*-/bzw. *Icon*-Dimension: Beispiel: Wetterfahne.

16 *Icons* sind Zeichen, die ein Objekt hinsichtlich einer Qualität repräsentieren: Paukenwirbel als Zeichen für Donner.

17 *Legi*-Zeichen sind Zeichen, die ein Objekt hinsichtlich ihrer Struktur (=Gesetzmäßigkeit, Form) repräsentieren. Sie enthalten eine besondere Qualität (*Quali*-Zeichen) und können an einzelnen Relationen (*Sin*-Zeichen) verifiziert werden: z.B. das Konzept der Funktionsharmonik.

18 Das chinesische Schriftzeichen für Musik bedeutet auch «Unterhaltung, Glück, Freude».

19 Yueji, Kaufmann, *Musical References in the Chinese Classics*, S 42f., Ref. 37 III.6-9.

20 Ebd., S 34, Ref. 37 I. 13.

21 Ebd., S 15.

22 Ebd., S 17.

23 Ebd., S 35, Ref. 37 I.20.

24 Ebd., S 41, Ref. 37 III.1 und 2.

schen Reizen ausgelöster, situationsbedingten Entstehung und Realisierung in der Außenwelt, ihre langfristige Wirkung auf das Gefühlsleben, den *Geschmack* und die gesellschaftlichen Handlungsmuster abgeleitet. Beides, Musik und Ritus vermitteln somit keine konkreten Inhalte von Welt I, sondern haben im Spiel allgemeine, d.h. unspezifische sozialisierende Wirkungen und darin liegt ihr Sinn.

Der *Musikstil* stellt, vor allem beim gemeinsamen Musizieren, aber auch beim bloßen Zuhörer, eine *e-motionale* soziale Bindung, ein Gemeinschaftsgefühl, her, das allerdings auch denjenigen, der den Musikstil ablehnt, sozial ausgrenzt (dies gilt sowohl für Rockmusik wie für die Klassik!). Deshalb läßt sich beobachten, daß Musik politisch immer dann eingesetzt wird, wenn es um die Schaffung eines emotionalen Klimas des *Wir* geht, aber auch, um andere auszugrenzen (z.B. die *beabsichtigte* Schockwirkung der Beat- und Hardrockmusik auf die ältere Generation).

... music acts upon the inner, ceremony upon the outer regions (of the human mind). [...]

Music originates in (and influences) the inner realm of man [...] Therefore it is important to ... develop music generously... plenty of music leads to introspection which shows its beauty. [...]

Music creates joy without which human emotions cannot exist. Joy reveals itself in sounds and tones and becomes manifest in bodily movements; this is a law of human nature. These sounds and movement are caused by the changes within the mind; they are perfect in music. Therefore man cannot exist without any joy, and joy cannot exist without any movement.[...]

Therefore music has the power to unify, to create a harmonious unison [...]²⁵

Therefore the ancient rulers based their music and ceremonies upon the affections and attitudes of men. They inquired into the rhythm (of music) and fashioned it to conform with the designs of the ceremonies. They tallied it with the force of life and shaped it to symbolize the five eternal rules of moral conduct. They made it (music) correspond to yang, the element of vigor without wasting any of its energy, and to yin, the element of relaxation without losing any of its force. The strong condition (yang) was not overdone as that of anger, and the gentle condition (yin) was not feeble as that of faithheartedness. These four qualities united in the minds of men and became apparent in the manners of the people. Everybody was satisfied with his situation and no one conflicted harmfully with others.

Later music schools were organized (into classes) with various grades (for pupils). They (the schools) regulated rhythm and reduced the (number of) embellishing parts and ornaments in order to control the inner purity. They created rules (guiding) the great and small notes (basic and secondary tones) and harmonized the initial and closing notes in order to represent correct procedures. [...]²⁶

Konkret wirken sich Ritus und Musik — nicht nur im Tanz, sondern über die proportionalisierte Steuerung der Muster der biologischen Uhren — auf die Habitualisierung von Bewegungsmustern, und damit vegetativ über die motorischen Zentren des Nervensystems und des Gehirns, — man vergleiche den Einsatz der Musik bei *Aerobics* und im *Qigong*²⁷ — psychosomatisch aus:

The instruments of music are the bell, the drums, the kuan [Flöte], the sounding-stone, the feathers, the yüeh, the shield and the axe. Together with music come the correct movements (of the body); the bowing and tensing, the bending and raising (of the head), the movements and numbers (of performers) and the tempo, fast and slow. [...]²⁸

Die Musik hat nach chinesischer Auffassung somit zwei Zeichenebenen:

1. die akustischen Manifestationen: die Schwingungen mit ihren Obertönen; und
2. die mentalen und spirituellen Abbilder, die Klänge und Töne, die als Sinnesqualitäten im Bewußtsein wahrgenommen werden und im Gedächtnis ein Echo hinterlassen. Diese musikpsychologische Theorie, die unseren modernen Auffassungen entspricht, hat schon Prinz Liu An in seinem *Huainanzi* im 2.Jh. v.Chr. vertreten.²⁹

Die Natur des Menschen ist die Ruhestellung, wenn er aber von der Außenwelt stimuliert wird, entwickelt er Wünsche (und Begierden). Wenn die Wünsche und Abneigungen nicht richtig kontrolliert werden und durch die Außenwelt das Bewußtsein erfaßt wird, verlieren wir unser wahres Selbst und das natürliche Vernunftprinzip wird zerstört.³⁰

Die Chinesen sprechen deshalb von «objektiven» und «subjektiven» Symbolismen in der Musik³¹:

Objektive Symbolismen sind das Resultat sozialen Verhaltens: sie entsprechen physikalischen und musiktheoretischen Erkenntnissen inclusive der Zahlentheorie und der Kosmologie. Die perfekte Zahl 5 entspricht z.B. der sozialen Hierarchie und der Hierarchie der Töne.

25 Ebd., S 46f., Ref. 37 III.25-28.

26 Ebd., S 39, Ref. 37 II.10 und 11.

27 Dies kann man an Jugendlichen und ihren Präferenzen beim Tanzen feststellen: Es ist kein Zufall, daß einige moderne Tänze (z.B. *reggae* und *breakdance*) aus Kampfbewegungen oder sexuellen Werbungsformen (z.B. viele Volkstänze, aber auch *Tango* etc.) entstanden sind, während andere, wie der Wiener Walzer — durch sein ekstatisches Drehmoment — zu einem Umweltverlust führen, oder — wie der *square-dance* und die Quadrille — soziale Höflichkeitsgesten formalisieren.

28 Yueji, Kaufmann, *Musical References in the Chinese Classics*, S 35, Ref. 37 I.21.

29 Liang Mingyue, *Music of the Billion*, New York 1985, S. 173.

30 Zit. nach Liang, *Music of the Billion*, S. 172.

31 Liang, *Music of the Billion*, S. 177-181.

Subjektive Symbolismen entstehen innerhalb der Trinität Komponist-Musiker-Hörer aus individueller Kreativität und soziokulturellen Normen in historischen und synchronen Varianten. Sie formen den Stil und werden auf zwei Ebenen manifest:

- a) den sprachlich linguistischen (denotativ-konnotativen) Assoziationen die auf den Sprachtönen basieren, die abstrakt (*chòuxiang*) — impressionistisch-expressionistisch (*huiyi*) — deskriptiv-programmatisch (*miaoshu*) sein können und
- b) dem impressionistisch-situativen Kontext aus gesellschaftlichen und Umwelt-Bedingungen.

Die Synthese wird durch Transformationsprozesse der Nachschöpfung und Interpretation auf der Basis vorgegebener traditioneller Muster (*qupai*) gebildet. Sie sind auch die Formtypen in der chinesischen klassischen *Kunqu*-Oper.

曲牌 *qupai* = Melodiemodell, (modale) Substanzgemeinschaft. Kompositum aus 曲 *qu* (wörtlich: Windung, Biegung, musikalisch: Substanzgemeinschaft, Modell) und 牌 *pai* (= Schild, Platte, Tafel).

Zu den sog. «außermusikalischen» Assoziationen — das symbolische Klangfarbenspektrum als Wesenszug der chinesischen Musik

Die für Europäer «programmatisch» anmutende und oft (abwertend) als solche beschriebene Symbolik der chinesischen Musikästhetik stellt in Wirklichkeit eine autonome ästhetische Kategorie der musikalischen Semantik dar, in der einerseits Merkmalskomplexe enthalten sind, die im Abendland als abstrakt und «absolut» gelten, und andererseits in China bis heute als die eigentliche expressive Interpretationsebene des Musikwerkes verstanden werden und teilweise auch pragmatisch sind, d.h. kontextabhängig und/oder situationsabhängig. Sie werden in drei Kategorien eingeteilt³²:

1. mythologisch/historisch-erzählende Bezüge (= Text als Kontext)
2. Natursymbole (aus der Umwelt = artifizieller Umweltkontext), die man nach «klingende Natursymbole» (Nachahmung von Tier- und Vogelstimmen, Wasserplätschern, Donner und Regen, usw.) und «nichtklingende Natursymbole» (Berge, Wolken, Seen, Sonne, Mond und Sternbilder) differenziert. Sie sind keine Abbildungen der alltäglichen Umwelt, sondern artifizielle und poetische Überhöhungen der sogenannten «Natur» — wie z.B. die «Bonsai»-Bäumchen.³³
3. Reflexionen der mitmenschlichen Umwelt (sozialer Kontext), wie Gefühle, Emotionen und Gedankeninhalte, wie z.B. Einsamkeit, Trauer, Freude, Liebe, usw.

Solche Symbole sind nicht nur den Tonstufen der Skala und den Klangfarben und Verzierungen wie Glissandi, Umspielungen, motivartigen Figuren zugeordnet, sondern auch den rhythmischen Proportionen, die mit räumlichen Vorstellungen und Bewegungsmustern korrelieren.

So liegt z.B. das Besondere an der gelehrten *Qin*-(Wölbbrett-Zither-)Musik darin, daß ihre vollkommene Empfindung nur dem Spieler selbst zugänglich ist, da neben der hörbaren Dimension in synästhetischer Weise auch die Tastempfindungen wesentliche ästhetische Inhalte vermitteln, die beim Anzupfen der Saiten und bei der Berührung der Hand durch die Schwingungen der Saiten entstehen. Dies nennt man *Qindao*, den Weg der *Qin*.

(Georg-August-Universität Göttingen)

Literatur

- Apel, Karl-Otto, *Der Denkweg von Charles S. Peirce*, Frankfurt/Main 1975.
- Brandl, Rudolf M., «Some Aspects of Oral History in Consideration of Musical Traditions from Africa and Levante, based on a Neurosemiotic Approach», in: *International Review for the Aesthetics and Sociology of Music* 16 (1985), S. 3-42.
- Ders., «Probleme und Chancen der Vergleichenden Musikwissenschaft» (Antrittsvorlesung an der Georg-August-Universität Göttingen 1983), in: *Musikologica Austriaca* 5 (1985), S. 7-35.

³² Nach nach Liang, *Music of the Billion*, S. 206ff.

³³ Es wäre eine eigene, umfangreiche Studie, wollte man den «Natur»-Begriff in China erklären und ihn etwa mit dem Naturbegriff des Barocks und des Rokkoko im Abendland vergleichen: hier sei in erster Annäherung nur soviel gesagt, daß durchaus gewisse Analogien zwischen den mit antikisierenden Wesen assoziierten Naturvorstellungen des Barock und den mit Geistern und mythologischen Wesen bevölkerten Naturvorstellungen der Chinesen inclusive Geomantik (*fengshui*) bestehen!

- Ders., «Ethnohistorie des Schalls — Fragen zu einem besonderen Quellentypus», in: *Musica Austriaca* 6 (1986) (*Gedenkschrift Guido Adler*), S. 173-196.
- Eccles, John / Popper, Karl R., *Das Ich und sein Gehirn*, ³1984, München/Zürich.
- Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München 1972.
- Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, Tübingen ⁴1975.
- Graf, Walter, *Vergleichende Musikwissenschaft. Gesammelte Aufsätze (Acta Ethnologica et Linguistica 50)*, Wien/Föhrenau 1980.
- Granet, Marcel, *Das chinesische Denken*, München 1963.
- Heidemann, Ilse, *Der Begriff des Spieles*, Berlin 1968.
- Kaden, Christian, «Vorwort zu einer Semiotik der Musik», in: *Musikästhetik in der Diskussion*, hrsg. von Georg Knepler und Hugo Goldschmidt, Leipzig 1981, S. 153-197.
- Ders., *Musiksoziologie*, Berlin 1984.
- Kaufmann, Walter, *Musical References in the Chinese Classics (Detroit Monographs in Musicology 5)*, Detroit 1976.
- Lach, Robert, *Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung* (Sitzungsberichte der Österr. Akademie der Wiss. 201, sep.), Wien 1925.
- Leach, Edmund, *Kultur und Kommunikation. Zur Logik symbolischer Zusammenhänge*, Frankfurt/Main 1978.
- Legge, Joseph, *The Chinese Classics*, Vol. I-VI, (Reprint) Hong Kong 1976.
- Liang Mingyue, *Music of the Billion*, New York 1985.
- Lipp, Walter, «Kultur, dramatologisch», in: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 9 (1984), Heft 1+2, S. 8-25.
- Mandelbrot, Benoit B., *Die fraktale Geometrie der Natur*, Basel/Boston 1987.
- Merriam, Alan P., *Anthropology of Music*, Evanston 1964.
- Needham, John, *Wissenschaftlicher Universalismus. Über Bedeutung und Besonderheit der chinesischen Wissenschaft*, Frankfurt/Main 1979.
- Ders., *Wissenschaft und Zivilisation in China*, Bd. I der von Colin A. Ronan bearbeiteten Ausgabe (*The Shorter Science and Civilisation in China*), Frankfurt/Main 1984.
- Peirce, Charles S., *Collected Papers*, hrsg. von Charles Hartshorne und Paul Weiss, Cambridge/Mass. 1931-35.
- Ders., *Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus*, hrsg. v. Karl-Otto Apel, Frankfurt/Main 1976.
- Pribram, Karl H., *Languages of the Brain*, Englewood Cliffs/N.J. 1971.
- Schütz, Alfred / Luckmann, Theodor, *Strukturen der Lebenswelt*, Bd. 1 und 2, Frankfurt/M 1979 und 1984.
- Searle, John R., *Ausdruck und Bedeutung*, Frankfurt/Main 1982.
- Ders., *Geist, Hirn und Wissenschaft*, Frankfurt/Main 1986.
- Ders., *Intentionalität. Eine Abhandlung zur Philosophie des Geistes*, Frankfurt/Main 1987.
- Sinz, Rainer, *Chronopsychophysiologie*, Berlin 1980.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen (Schriften Bd. 1)*, Frankfurt/Main 1960.