

Tonsprache

Der nachfolgende Beitrag befaßt sich mit der Geschichte des Topos, daß die Musik (gleichsam) eine Sprache sei. In komprimierter Form wird dieser Topos im mus. Fachvokabular repräsentiert durch Ausdrücke wie dtsh. Tonsprache, Musiksprache, Musiksprache, mus. Sprache; franz. langage mus., langue mus.; linguaggio mus.; engl. tone language, sound language, mus. language.

I. Der Topos Tonsprache verdankt seinen Ursprung nicht der allgemeinen Einsicht in die zahlreichen Analogien und Gemeinsamkeiten zwischen (Wort-)Sprache und Musik, sondern ist wahrscheinlich entstanden in Zusammenhang speziell mit den sprachphilosophischen Bemühungen seit dem frühen 17. Jh. um eine *characteristica universalis*; [...].

Die Musik wurde dabei als eine NATÜRLICHE UNIVERSALSPRACHE AUS AFFEKT-LAUTEN in Betracht gezogen. [...]

(1) Aus dieser Tradition heraus wurde die Tonsprach-Formel seit der franz. Aufklärung gern dazu gebraucht, der anthropologischen Überzeugung von der immer und überall gleichen menschlichen Natur wie auch den hierauf gegründeten KOSMOPOLITISCHEN IDEALVORSTELLUNGEN Nachdruck zu verleihen. (a) So wurde mit dem Hinweis auf die im Vergleich mit den „konventionellen“ („künstlichen“) Wortsprachen weit universellere „Verständlichkeit“ der Musik zugleich ÜBER-NATIONAL-„ALLGEMEINMENSCHLICHE“ KOMMUNIKATION UND VERSTÄNDIGUNG propagiert; [...] (b) nationale bzw. regionale Unterschiede des mus. Idioms wurden mit Hilfe der vermittelnden Kategorie eines mus. DIALEKTS erklärt; [...].

(2) Demgegenüber neigen dtsh. Autoren zumal seit der Romantik unter dem Eindruck einer VÖLKISCH VERENGTE POLITIK- UND SPRACHVORSTELLUNG dazu, (a) gestützt auf den entsprechend einseitig ausgelegten Tonsprach-Topos eher die VÖLKISCH-NATIONALE BESONDERHEIT, später sogar die RASSISCHE BEDINGTHEIT UND BEGRENZTHEIT mus. Kulturen und ihrer Zugänglichkeit zu behaupten, also aus ihrem wachsenden Abgrenzungsbedürfnis bes. gegenüber der sog. „westlichen“ Kultur heraus das Unterscheidende und Trennende nicht allein zu betonen, sondern zu verabsolutieren. [...] (b) Solchen Tendenzen korrespondiert das Gewicht, das in Deutschland dem Konzept einer mus. MUTTERSPRACHE zugefallen ist, das schon beim deutschtümelnden Schumann wiederholt begegnet [...].

II. Die Nachahmungs- und Wirkungsästhetik seit dem frühen 18. Jh. interessierte sich für die Musik „als eine (Nachahmung der) Sprache“ vor allem in ihrer Eigenschaft als ZEICHENSYSTEM; [...]. Demgemäß orientierte sie hieran auch ihre Auslegung des Topos Tonsprache.

(1) Dabei wurde einerseits der UNTERSCHIED zu anderen Zeichensystemen herausgearbeitet: die Musik wurde als EINES DER SYSTEME NATÜRLICHER ZEICHEN klassifiziert, die ihrerseits mit spezifizierenden Ausdrücken wie Sprache der Natur, der Leidenschaften, der Affekte, nach der Jahrhundertmitte häufiger auch als Sprache des Herzens, der Empfindungen, der Seele, nach 1800 überwiegend als Sprache

des Gefühls oder des Gemüts gegenüber den „konventionellen“ Systemen (Sprache der Begriffe, der Ideen, des Verstandes) abgehoben wurde. Zur Unterscheidung von den anderen „natürlichen“ Systemen wurde die Musik mitunter als „melodische Sprache der Leidenschaft“ (J. P. Kirnberger), „Tonsprache der Empfindungen“ (E. L. Gerber) usf. noch präziser gefaßt.

(2) Andererseits ließ sich die bis weit ins 19. Jh. weiterwirkende und z. B. in der „mus. Hermeneutik“ H. Kretzschmars und der Theorie des „sozialistischen Realismus“ erneut aktualisierte Zeichenlehre vielfach von dem rationalistischen Ideal speziell WORTSPRACHANALOGER DEUTLICHKEIT UND BESTIMMTHEIT leiten; [...]. Dieses Ideal wurde durch die Theorien der 2. Hälfte des 18. Jh. noch bekräftigt, die den Ursprung von Musik und Sprache aus einer gemeinsamen Wurzel behaupteten und daraus auf eine genuine Ähnlichkeit beider Systeme folgerten; [...]. Die Zeichenlehre verband mit dem Topos deshalb bevorzugt die Erwartung von (WORT-)SPACHÄHNLICHKEIT der Musik in eben diesem semantischen Sinne. (a) Dtsch. Autoren forderten unter Berufung auf den Tonsprach-Topos (den sie bisweilen geradezu im Sinne einer Gleichsetzung mit der Wortsprache „beim Wort“ genommen zu haben scheinen) sogar eine regelrechtes „Ähnlichmachen“ von Musik und Wortsprache in dieser speziellen Richtung, da man ja „durch die geschickte und sinnreiche Folge der Töne mit jenen [sc. „ächten Schwestern“, nämlich der Dicht- und Redekunst] nach einem Ziele rennen“ wollte (J. A. Scheibe, *Critischer Musicus*, 75. Stück, Lpz. ²1745, 684). Und so bedauerten sie folgerichtig die begrenzte Eignung der Musik hierzu als „einen Mangel, einen Sprachfehler“ (wie es noch bei Kretzschmar heißt: *Anregungen zur Förderung mus. Hermeneutik* [1902], zit. nach den Ges. Aufsätzen II, Lpz. 1911, 172); [...]. (b) Franz. Autoren hingegen anerkennen bei ihrer zeichentheor. Auseinandersetzung mit dem Topos die Musik im allgemeinen als AUSDRUCKSMEDIUM EIGENER STRUKTUR, EIGENER FUNKTION UND EIGENEN RECHTS, so daß auch die Formel *langage mus. selbst* zu einem präentionslosen musiktheor. *Terminus technicus* hat werden und bis in die Gegenwart bleiben können; [...]. Denn im Vergleich mit der semantischen Leistungsfähigkeit der Wortsprache kam es ihnen eher auf den größeren NUANCENREICHTUM, die stärkere AUSDRUCKSINTENSITÄT und zusehends auch die PHANTASIEANREGENDE UNGEBUNDENHEIT dieses Ausdrucksmittels als spezifische Vorzüge der Musik an, ohne daß sie das Ideal von sprachähnlicher Deutlichkeit und Bestimmtheit ignoriert hätten. [...]

III. Genie-Ästhetik und mus. „Sturm und Drang“ erzeugten im letzten Drittel des 18. Jh. nicht zuletzt unter dem Eindruck der wachsenden Bedeutung der Instrumentalmusik auch in Deutschland Vorbehalte gegen die Auslegung des Topos gemäß dem allzu rationalistischen Ideal gewissermaßen „buchstäblicher“ Sprach-Nachahmung. Doch wurde deshalb die Tonsprach-Formel selbst nicht preisgegeben; nur wurde anstelle der (Wort-)Sprachähnlichkeit nun umgekehrt eine SELBSTÄNDIGKEIT der Musik postuliert, der – unter offenkundig franz. Einfluß – eine entsprechend weite und flexible Auslegung des Tonsprach-Topos im Sinne

eines EIGENSTÄNDIGEN AUSDRUCKSMITTELS des autonom schaffenden und (sich selbst) ausdrückenden Künstlers Rechnung trug. Die regelgebende Rhetorik wurde als sprachliche Modelldisziplin nach und nach durch die inspirationsorientierte Poetik bzw. durch die Poesie selbst ausgelöst; [...].

(1) Von dieser jetzt gelegentlich so genannten „selbständigen Sprache der Leidenschaften“ (J. A. Hiller, Einl. zu seiner Chabanon-Übers. *Ueber die Musik und deren Wirkungen*, Lpz. 1781, S. IX) wurden bis ins 19. Jh. hinein vor allem Eigenschaften wie FASSLICHKEIT und BEKANNTHEIT erwartet, und damit zugleich eine SPONTANE NACHVOLLZIEHBARKEIT der vom Komponisten nicht mehr nachgeahmten, sondern („unmittelbar“) ausgedrückten Leidenschaften, Empfindungen, Gefühle – die sich als solche indes auch jetzt noch deutlich und bestimmt identifizieren lassen sollten, und die der Hörer auch als solche zu identifizieren hatte.

(2) Die Kunsttheorie seit der dtsh. Frühromantik ging hierüber noch entschieden hinaus, als sie schöpferische Selbständigkeit auch dem hörenden Subjekt zubilligte und die Tonsprach-Formel dementsprechend in Richtung auf eine OFFENE-EVOKATIVE FÄHIGKEIT der Musik neu interpretierte. [...]

IV. Auch jene dtsh. Autoren, die sich seit dem späten 18. Jh. gegen den „platten Gesichtspunkt der sog. Natürlichkeit“ wandten, „nach welcher die Musik nur die Sprache der Empfindung sein“ sollte (Fr. Schlegel, *Athenäum* [1798], Fragm. 444) – womit ebenso die „nachahmende“ wie „selbständige“ Sprache der Empfindung gemeint war –, nahmen deshalb noch keineswegs von der Tonsprach-Formel selbst Abstand. In Anlehnung an jenes traditionsreiche mystisch-theologische Sprachkonzept, demzufolge die Musik als solche bereits religiöse SEINSOFFENBARUNG sein sollte, konnte diese Formel nun vielmehr im Sinne einer „höheren Sprache“ (einer „Sprache, die wie im ordentlichen Leben nicht kennen, wie wir gelernt haben, wir wissen nicht wo? und wie?, und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte“: W. H. Wackenroder, *Die Wunder der Tonkunst*, in: *Phantasien über die Kunst* [1799], ed. L. Schneider, Heidelberg 1938, 207) neu verstanden und so zugleich mit RELIGIÖS-WELTANSCHAULICHER BEDEUTSAMKEIT erfüllt werden, die ihrerseits den neuplatonischen Vorstellungen von der göttlichen Wirksamkeit in allen Bereichen der Wirklichkeit entgegenkam; [...].

V. Direkt gegen die als einseitig und unzureichend erkannten „Natürlichkeits“-Vorstellungen des 18. Jh. war auch ein weiteres Sprachkonzept gerichtet, das die Sprache – und von hier aus auch speziell die mus. Sprache – im Unterschied zu allem zeitlos Naturgegebenen als ein GESCHICHTLICHER AUSBILDUNG UND VERÄNDERUNG UNTERWORFENES KULTURPHÄNOMEN betrachtete.

(1) Hegel, der die vieldeutige Tonsprach-Formel selbst eher mied, schuf die Voraussetzungen für ein DIALEKTISCHES Tonsprach-Konzept, demzufolge die Musik einesteils bereits ein SEHR HOHES AUSBILDUNGSNIVEAU ERREICHT habe, andernteils aber, ALS MEDIUM DES „SCHAFFENDEN GEISTES“, auch NEUEN ENTWICKLUNGEN OFFEN bleiben müsse; [...].

(2) Seit der Mitte des 19. Jh. wurden die beiden Momente des dialektischen Tonsprach-Konzepts im Streit der dtsh. mus. „Richtungen“ und „Parteien“ zusehends aus ihrer wechselseitigen Bindung herausgelöst, in polemischer oder apologetischer Absicht VERABSOLUTIERT und einander geradezu ENTGEGENGESETZT. (a) Konservativ ausgerichtete Autoren behaupten nun einseitig die „GRAMMATISCHE“ ENDGÜLTIGKEIT DES GEGENWÄRTIGEN AUSBILDUNGSSTANDES [...] (b) während die Vertreter und Anhänger der mus. „Fortschrittspartei“ auf der PRINZIPIELLEN UNABSCHLIESSBARKEIT DER WEITERENTWICKLUNG mus. Ausdrucksmittel mit der Freiheit auch zum „UNERHÖRTEN“ bestanden; [...].

VI. In dem Maße, in dem zumal seit dem frühen 20. Jh. kompositorische Richtungen auseinanderstrebten und neue Musik den Vorwurf der „Unverständlichkeit“ auf sich zog, wuchs auch das Bedürfnis nach einer Bestandsaufnahme dessen, was überhaupt noch die gemeinsame Basis des zeitgenössischen Komponierens ausmachte. Und auf eben diesem FUNDUS AN GEMEINSAMKEITEN zielte auch das Tonsprach-Konzept, mit dem die neue Musik nun zusehends (vor allem seit P. Bekkers Buch *Neue Musik*, Bln. 1919) konfrontiert wurde: ein zunächst primär heuristisch-analytisches Konzept, das auf der Idee einer gemeinsamen, aber nicht starren, sondern sich mit den Werken verändernden Grundlage von Elementen und Regelungen basiert und eine gewisse Homogenität des auf solcher Grundlage Geschaffenen anvisiert. [...] Des näheren lassen sich zwei recht unterschiedliche Fassungen dieses Tonsprach-Konzepts ermitteln:

(1) Im romanischen und angelsächsischen Bereich dominiert ein relativ eng bestimmtes Konzept im Sinne jenes mus. ALLGEMEINEN, das durch den Komponisten und seinen ‚Stil‘ jeweils erst seine besondere Anwendung und damit auch seine besondere Prägung erfährt; [...].

(2) Der in der Regel weitere, emphatischere, aber auch unschärfere Wortgebrauch in der Tradition der dtsh. Musiktheorie und Musikästhetik dagegen, der vielfach noch Vorstellungen der Genie- und Ausdrucksästhetik anklingen läßt, schließt meist auch MOMENTE DES PERSÖNLICH-BESONDEREN mit ein, sofern er diese nicht sogar akzentuiert; [...].

Fritz Reckow, Freiburg i.Br.

1979

HmT – 7. Auslieferung, Winter 1979/80