

# Jenseits einfacher Formeln

## In welchem Verhältnis stehen Sprache und Musik in den verschiedenen Künsten? Eine Besprechung des Sammelbandes »Word Art + Gesture Art = Tone Art«

Von Kai Köhler

»Wortkunst + gestische Kunst = Tonkunst«: Diese scheinbar einfache Gleichung ist, ins Deutsche übersetzt, der Titel des Buches, um das es hier gehen soll. Als Untertitel liest man dann: »Die Beziehung zwischen dem Vokalen und dem Instrumentalen in verschiedenen Künsten«. Die Rede vom Instrumentalen deutet darauf hin, dass vor allem Musik Thema sein wird. Nun rückt statt einer einfachen Addition eine Wechselwirkung in den Blick. Die Sache scheint doch komplizierter als zunächst vermutet.

Es wird sich zeigen, dass die Fragestellung auf der einen Ebene das Verhältnis zwischen den Künsten betrifft: Inwieweit haben sie ihr spezifisch Eigenes, inwieweit sind sie grundsätzlich auseinander ableitbar? Damit verbunden ist auf der zweiten Ebene das Unterfangen, sie nicht als eigenen und abgeschlossenen Bereich zu verstehen, sondern als menschliche Praxis, die gesellschaftlich ist.

Im vorliegenden, durchweg englischsprachigen Sammelband ist das zum einen abstrakt-begrifflich gefasst, etwa mit dem von dem Musikwissenschaftler Harry Goldschmidt übernommenen Begriffspaar *cantando/sonando*, das – wenn auch vorläufig und grob – mit singend (vokal) und rhythmisch geräuschhaft (instrumental) zu erklären wäre. Viele der Beiträge widmen sich zum anderen konkret einzelnen Erscheinungen und sind nur locker mit der übergreifenden Fragestellung verknüpft. Um das Ganze dennoch fassen zu können, werden vorab zentrale Wechselbeziehungen veranschaulicht.

### Das Gestische

Sprache funktioniert nicht nur dadurch, dass wir Wörter so aneinanderreihen, dass sie einen Inhalt übermitteln. Sprechtempo und Betonungen geben freiwillig oder unfreiwillig weitere Informationen. Mimik und Gesten unterstreichen die Bedeutung, können ihr aber auch widersprechen.

Bei Tanz, Pantomime, überhaupt jeder Art von Bühnendarbietung werden Gesten Bestandteil von Kunst. Dies ist häufig mit Musik verbunden. Offensichtlich ist dies bei Ballett und Oper, und der musikhistorisch sehr spät entstandene Beruf des Dirigenten hat neben dem Taktgeben geradezu als Hauptinhalt, gestisch Vorstellungen von Musik zu übermitteln.

Ebenso ist das Spielen von Instrumenten eine Tätigkeit, die mit Gestik verknüpft ist. Das fängt an mit der technischen Grundlage – in fast allen Fällen sind die Hände benötigt. Doch ist darüber hinaus beim Musizieren der ganze Körper beteiligt, der sich – mehr oder minder offen – je nach Rhythmus und Phrasierung bewegt. Das ist stark zurückgenommen in einem Symphonieorchester, meist deutlicher bei instrumentalen oder vokalen Solisten im Bereich der Klassik und grundlegend für die Wirkung bei einem Rockkonzert.

Eine entsprechende Abstufung gibt es beim Publikum. Wer in der Berliner Philharmonie mehr als nur dezent bei Strawinskys »Sacre du printemps« mitzuckelt, sollte sich auf mindestens stillschweigende Missbilligung einstellen. Erst nach Schluss der Musik gilt die ritualisierte Geste des Klatschens als angemessen. (Meinungsverschiedenheiten gibt es allerdings manchmal, ob man zwischen den Sätzen einer Sinfonie und, in der Oper, nach hervorgehobenen Gesangssolostellen klatschen darf.) Bei Rockkonzerten dagegen und bei anderen kommerziellen Musikveranstaltungen wäre ein bewegungsloses Publikum Anzeichen für einen Misserfolg.

Doch auch bei klassischen Konzerten ist spürbar, ob das Publikum mitgeht oder gelangweilt ist. Mimik und Gestik des Publikums sind hier wie dort grundlegend für das Gelingen der Veranstaltung. Hier wie dort besteht allerdings eine Grenze zwischen Profis auf der Bühne und denen, die ihnen zuschauen und zusehen. Das trifft für viele frühere Formen des Musizierens nicht zu, und auch heute gibt es diese Grenze manchmal nicht; etwa beim Kirchenlied im Gottesdienst oder beim Fangesang, mit dem die eigene Fußballmannschaft angefeuert wird.

Schwierig ist, zu entscheiden, ob es einen musikalischen Gestus gibt. Jedenfalls wird der Fangesang kein Adagio sein, und das Siegfried-Motiv in Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen« bezeichnet in seiner rhythmisch betonten Aufwärtsbewegung etwas unverkennbar Heldisches. Oder kommt das nur so vor, weil über die Handlung und sprachlich vermittelt die Fanfare als Kennzeichen des Helden eingeführt wurde? Das berührt schon das Verhältnis von Sprache und Musik.

## **Sprache und Musik**

Offensichtlich ist dieses Verhältnis bei Vokalmusik: dem Lied, der Kantate, dem Oratorium, der Oper (bei der, vermittelt über das Szenische, der körperliche Gestus als weitere Dimension hinzutritt). Natürlich kann Gesang auch in anderen musikalischen Gattungen vorkommen: Die »Ode an die Freude« im Schlusssatz von Beethovens 9. Sinfonie ist das berühmteste, aber bei weitem nicht das einzige Beispiel. In all diesen Fällen ist unstrittig, dass Musik und Sprache miteinander in Beziehung treten. Frage der Interpretation ist nur, ob sie sich in ihrer Wirkung verstärken oder ob ein Spannungsverhältnis von Wort, vokalem musikalischen Gestus und Instrumentalem entsteht; wobei das »nur« untertrieben ist und oftmals auf zentrale Elemente der Wirkung verweist.

Auch Musik, die auf der Ebene der Erklingenden rein instrumental ist, kann sprachlich bestimmt sein. Das betrifft jede Programmmusik. Dmitri Schostakowitschs 12. Sinfonie zum Beispiel hat den Titel »Das Jahr 1917«, und

ihre vier Sätze sind bezeichnet: »Das revolutionäre Petrograd«, »Rawliw« (der Rückzugsort Lenins im Sommer 1917), »Aurora« (der Kreuzer, von dem die Signalschüsse zur Oktoberrevolution abgefeuert wurden) und »Morgenröte der Menschheit«. Ein Streit, ob die Titel zum Werk gehören oder lediglich seine Teile bezeichnen, wäre müßig. Klar ist, dass sie prägend dafür sind, wie die Musik gehört und verstanden wird. Gleiches gilt für die Gattung der Sinfonischen Dichtungen, mag es um Till Eulenspiegel (Richard Strauss), Hamlet (Franz Liszt, Peter Tschaikowski) oder Heinrich von Kleist (Richard Wetz) gehen. Die Bandbreite ist groß und beginnt bei tonmalerischen Details wie im »Till Eulenspiegel«. Die Hörer von Tschaikowskis »Romeo und Julia« hingegen müssen die Einzelheiten der Handlung bei Shakespeare nicht kennen. Es genügt, wenn sie Stimmungen von allmählich entflammender Liebe und tragischer Zernichtung mitempfinden.

In Instrumentalwerken können sich Liedzitate finden. Im ersten, konflikthaften Satz von Schostakowitschs Zwölfter erklingt »Brüder zur Sonne, zur Freiheit«, teils durchführungstechnisch zusammengestaucht, aber stets kenntlich. Wer das Lied kennt, wird dessen Text und dessen Funktion mithören und -denken. Das Vokale wird auf diese Weise Bestandteil des Instrumentalen. Insbesondere Nationalhymnen oder ihre Vorläufer wurden so in Schlachtenmusiken verwendet, etwa in Tschaikowskis »Ouvertüre 1812«. Dies funktioniert sogar in zeichenhafter Verkürzung. Das Kopfmotiv von Beethovens 5. Sinfonie mit drei kurzen Tönen und einem langen entspricht dem Morsezeichen für »V« und könnte entsprechend für »Victory«, Sieg, stehen. Bohuslav Martinů verwendete darum diesen Rhythmus am Ende seines kurzen Orchesterstücks »Památník Lidicím«, also eines »Mahnmals für Lidice«, das zunächst die Vernichtung dieses tschechischen Dorfes durch deutsche Faschisten beklagt, aber an deren künftiger Niederlage keinen Zweifel lässt.

Auch in diesem Fall legt der Titel fest, worum es in der Musik geht, und das Hören des Instrumentalen ist also sprachlich vorbestimmt. Freilich ist ein Publikum denkbar, das über Lidice und die propagandistische Funktion des Morserhythmus nichts mehr weiß; die Kommunikation über den Inhalt kann auch fehlschlagen. Wichtig bleibt sie dennoch, auch über Gattungsbezeichnungen. Es macht einen Unterschied, ob eine Reihe von Instrumentalsätzen als »Suite« oder als »Sinfonie« daherkommt. Die Suite hat reihenden Charakter, oft von Tanzsätzen; die Sinfonie ist seit Beethoven eine durch Bedeutsamkeit hervorgehobene Gattung und erfordert einen satzübergreifenden Zusammenhang. Wer sein Werk so benennt, stellt sich diesem Anspruch und wird – jedenfalls von einem Publikum, das die Musikgeschichte kennt – wegen dieses Worts auch daran gemessen.

## **Themenvielfalt**

Sprachlicher Bestandteil musikalischer Werke sind zudem die Satz- und Vortragsbezeichnungen. Erstere können bestimmte Formen beinhalten: Scherzo, Menuett, Rondo, und so Erwartungen zuerst wecken, dann erfüllen oder enttäuschen. Fast immer bringen sie eine Tempoangabe: Adagio, Andante, Allegro, Presto; oft ist damit ein Hinweis auf die beabsichtigte Stimmung verbunden. Ein »Allegro appassionato« soll also leidenschaftlich vorgetragen werden oder wenigstens den Leser von Programmheften informieren, dass er etwas Leidenschaftliches hätte hören müssen. Manchmal sind solche

Anweisungen ausführlich: »Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt« heißt es zum ersten Satz von Gustav Mahlers 5. Sinfonie. Einen vertrackten Hinweis auf den Inhalt der Musik liefert das Finale von dessen 7. Sinfonie, ein »Allegro ordinario«. Handelt es sich einfach, ins Deutsche übersetzt, um ein gewöhnliches Allegro? Dann wäre der Zusatz überflüssig. Vermutlich ist das Ordinäre gemeint, das in der Bezeichnung anklingt, und der knapp zwanzigminütige Jubel, mit dem diese Sinfonie endet, soll so überzogen gespielt und gehört werden, dass er zur Kritik des Optimismus gerät.

Ein letzter Aspekt, wie Instrumentalmusik einen konkreten Inhalt bekommt, geht über das Sprachliche hinaus. Bereits genannt wurde das Gestische des Siegfried-Motivs. Im letzten Teil von Wagners »Ring des Nibelungen« kommt Siegfried zu Tode. Danach, und als Überleitung zur nächsten Szene, erklingt eine Trauermusik mit eben diesem Motiv und vielen anderen, die an Szenen aus Siegfrieds Leben und dessen Vorgeschichte erinnern. Nach ausschließlich musikalischen Maßstäben sind die Bestandteile dieser Trauermusik nur unzulänglich zusammengeklatscht. Indem sie aber noch einmal vergegenwärtigen, was das Publikum in den vorangegangenen 14 Stunden auf der Bühne gesehen hat, ist die Szenenmusik theatralisch höchst wirksam. Die Musik vermittelt so nicht nur Gefühle, sondern ruft konkrete Inhalte in den Sinn.

Im vorliegenden Buch ist es Roberto Calabretto, der diese Wirkungsstrategie belegt, freilich anhand von Filmmusiken. Lieder oder Tänze, die einmal innerhalb der Filmhandlung erklingen sind, können später im Soundtrack Erinnerungsfunktion haben. Daraus schließt Calabretto, dass die in der Filmwissenschaft verwendete Unterscheidung zwischen diegetischer Musik – die innerhalb der Handlung erklingt – und extradiegetischer – die ohne unmittelbare Handlungsmotivation als Kommentar oder Gefühlsverstärkung hinzugefügt wird – zu einfach ist und es eine Wechselwirkung zwischen den beiden Ebenen geben kann.

Das Beispiel zeigt den ungeheuren Themenreichtum des Sammelbandes. Die insgesamt 41 Beiträge behandeln das Verhältnis der Musik zu fast allen anderen Künsten: Neben der Literatur – auf die als sprachbestimmt noch eigens einzugehen sein wird – und dem Film sind dies bildende Kunst und Tanz. Untersuchungen zur menschheitsgeschichtlichen Entstehung von Musik und Sprache fehlen ebenso wenig wie solche zur Musikpädagogik und Kommunikationstheorie.

In mehreren Artikeln wird das Verhältnis von Wort und Ton untersucht, was nicht allein betrifft, wie ein bestimmter Text komponiert wird. Sigfried Schibli widmet sich dem bereits genannten Feld von Vortragsbezeichnungen. Dafür wendet er sich den Werken Alexander Skrjabin zu, in dessen Noten es von charakterisierenden Anweisungen à la »Divin, grandiose« oder »mystérieusement murmuré« wimmelt. Damit verbunden ist bei Skrjabin, aber nicht nur bei dem, die Frage der Mehrsprachigkeit. Bei diesem russischen Komponisten finden sich meist italienische Tempo- und überwiegend französische Stimmungsangaben, ohne dass sich dies zur Regel erheben ließe.

Musiksoziologisch ist der Aufsatz von Martin Thrun wichtig, der Konzertprogrammen im 19. Jahrhundert gewidmet ist. Kurz vor der

Jahrhundertmitte war eine Abfolge von Musikstücken üblich, die heutzutage als allzu buntes Potpourri gewertet würde: eine Mischung aus Konzertstücken mit Solo, Operausschnitten und Orchesterwerken, wobei gewichtige Sinfonien oft schon deshalb am Ende standen, damit sich daran wenig interessierte Hörer rechtzeitig verdrücken konnten. Ab den 1820er Jahren wurde mancherorts versucht, ein Gegenmodell zu etablieren. Hier war das Ideal, nur reine Orchestermusik zu spielen, also Ouvertüren oder Sinfonien. Musik sollte als Musik wirken, nicht durch außermusikalische Inhalte oder durch zur Schau gestellte solistische Virtuosität. Allerdings gab es dafür ein Publikum nur in wenigen großen Städten, und auch dort mussten Kompromisse geschlossen und immerhin Solokonzerte auf das Programm gesetzt werden. Die Diskussionen über Konzertformate waren – wie heute auch wieder – zugleich Diskussionen über den Status von Musik in der Gesellschaft. Sollten Konzerte den Interessen des Publikums entsprechen? Oder war im Gegenteil ihre Funktion, mittels von jedem Beiwerk gereinigter Musik das Publikum ästhetisch zu erziehen?

Ein ausführlicher, immerhin sechs Aufsätze umfassender Teil ist, nicht ganz präzise, »Music-Geographical (>Ethnomusicological<) Question« überschrieben. Es geht um außereuropäische Musik, die freilich, indem sie als geographisch oder ethnisch rubriziert wird, doch wieder als das Andere des Normalfalls erscheint. Wichtig ist indessen, dass sie überhaupt derart prominent vorkommt. Dabei ist das Spektrum groß. Es beginnt mit Pfeif- und Trommelsignalen, mit denen sich manche Völker über große Entfernungen hinweg verständigen und die als Kommunikationsform an der Grenze zwischen Sprache und Musik stehen, und endet mit Formen der Kunstmusik, die textlich oder musikalisch das nichteuropäische Erbe aufgreifen. So untersucht Luciana Colombo die »Cantata para América Mágica« (1960) des argentinischen Komponisten Alberto Ginastera. Ginastera vertonte ins Spanische übersetzte alte Maya-Texte, die von Liebe, Krieg sowie von Depression angesichts einer Niederlage und des Verschwindens einer Kultur berichten. Was man beim unbefangenen Hören für ein antikoloniales Werk halten könnte, war freilich ein Auftragswerk der US-amerikanischen »Fromm Foundation« und wurde im Rahmen eines von der »Organization of American States« organisierten Festivals uraufgeführt. Damit rückte es in den Zusammenhang des US-Versuchs, eine panamerikanische Identität (selbstverständlich im Interesse der Hegemonialmacht) herzustellen. Hier erweist sich wiederum die Kontextabhängigkeit auch der Kunstmusik.

## **Interdisziplinarität**

Das Buch bietet, laut Klappentext, eine »wirklich interdisziplinäre Diskussion«. Dies stimmt zur Hälfte, insofern nicht nur zahlreiche Disziplinen vertreten sind, sondern auch fast alle Beiträger und Beiträgerinnen Erscheinungen aus unterschiedlichen Bereichen zueinander in Beziehung setzen: verschiedene Künste, Künste mit mehreren Formen der Kommunikation, all dies mit ästhetischen Theorien oder politischen Konflikten. Indem jedoch, durchs Medium Sammelband bedingt, die Artikel nur nacheinander stehen, kommt – wie bei allen solchen Unternehmungen – bei vielen einzelnen Erkenntnissen eine Diskussion nicht zustande.

Die Schwierigkeit besteht auch darin, dass sich gut vierzig Leute nur schwer auf eine gemeinsame Grundlage verpflichten lassen, die Bedingung für eine

solche Diskussion wäre. Dabei entwirft der Mitherausgeber Hanns-Werner Heister zwar in einer ausführlichen Einleitung eine solche Grundlage. Nur lässt sich die Mehrzahl der Beiträge nicht oder nur sehr locker damit in Beziehung setzen. Dabei geht es nicht nur um jene Texte, in denen der eigene Forschungsschwerpunkt kaum mit dem Thema des Bandes verknüpft ist, etwa in Überlegungen zur späten Lyrik Friedrich Hölderlins oder zum Mutismus, wo auf zwölf Seiten das Krankheitsbild schweigender Kinder beschrieben wird und auf wenig mehr als einer Seite dann noch skizzenhafte Anmerkungen folgen, wie Musik therapeutisch eingesetzt werden kann. Vielmehr sind überhaupt unterschiedliche Ansätze und Forschungsprogramme nur punktuell miteinander vermittelt.

Das gilt auch für die Beziehung der Einzelbeiträge zur Einleitung. Heister begnügt sich nicht mit dem bei solchen Bänden üblichen knappen Problemaufriss, dem eine Zusammenfassung der folgenden Aufsätze folgt. Vielmehr entfaltet er das Verhältnis von *cantando* und *sonando*, wobei nicht immer klar ist, wo er eine historische Entwicklung darstellen oder eine systematische Ableitung vornehmen will. Klar ist jedenfalls, dass *cantando* von der Stimme herkommt, *sonando* vom Geräuschhaften und Gestischen, und dass keines von beiden dem anderen vorausgeht. Dem ersten entspricht der Mund, dem zweiten die Hand und – beim Tanz – der Körper. Vereinfachend wäre aber schon die Ableitung, dass *cantando* immer das Vokale und *sonando* das Instrumentale sei. Mit dem Mund lässt sich etwas hervorbringen, was nur rhythmisch und geräuschhaft ist; eine Geigenmelodie kann »singen«, in dem Sinne, dass sie dem Gesang nachgestaltet ist. Als drittes Element tritt das *recitando* hinzu. Dies ist zum einen das sprachähnliche Deklamieren eines Textes in einem musikalischen Zusammenhang, etwa das Rezitativ in der Oper und im Oratorium, aber auch der Rapvortrag. Zum anderen lässt sich an Instrumentalpassagen denken, die den Gestus des Sprechens nachahmen.

Mit diesen Begriffen und weiteren Auffächerungen entfaltet Heister die Vielfalt möglicher Bezüge zwischen Musik und Sprache. Dies ist so überzeugend, dass sein abschließender Versuch, der Formel des Buchtitels weitere Formeln hinzuzufügen, als Rückschritt erscheint. Dass »Vocal Music = Sung Word Art + Instrumental Music« und letztere gleich einer »Acoustic Dance Art« sei, geht hinter das potentiell Sprachliche der Instrumentalmusik zurück, das Heister zuvor gezeigt hat.

## **Musik und Literatur**

Ein Sonderfall der Sprache ist die Literatur. Musik ist mit ihr in vielfacher Weise verknüpft, etwa wenn Komponisten aus Gedichten Lieder und aus Dramen Opern machen. Umgekehrt kommen musikalische Werke in Literatur vor, und zwar reale wie erfundene. Thomas Mann beschreibt in seinem Roman »Doktor Faustus« die Werke des fiktiven Komponisten Adrian Leverkühn derart beredt, dass sie überzeugender wirken als manch wirkliches Musikstück.

Ein anderer Fall liegt vor, wenn Schriftsteller nicht über Musik schreiben, sondern musikalisch schreiben wollen. Die Beiträge im Sammelband zeigen, wenn auch unfreiwillig, die Schwierigkeiten, die mit einer solchen Absicht verbunden sind. So bietet Roberto Favaro eine enorme Kenntnis von Theorie und von Werken der neueren italienischen Literatur – angefangen bei Gabriele

D'Annunzio – auf, um die Musikalität von Dichtung zu erweisen. Doch fehlt jede Konkretion, wie der vorgestellte »hörende Leser« dies auffassen kann.

Am klarsten wird das Problem indessen in Hilmar K. Heisters Beitrag über J. M. Coetzees Versuche, Johann Sebastian Bachs Musik als Formvorlage für Romane zu verwenden. Im Detail weist Heister Bezüge von Bachs Wohltemperiertem Klavier, den Goldberg-Variationen und dem Musikalischen Opfer zu Coetzees »Diary of a Bad Year« und »Summertime« nach. Das »Diary« ist sogar auf eine Weise gedruckt, die Heister von einem »literarischen Kontrapunkt« – analog zum musikalischen – schreiben lässt: Die Seiten sind zwei-, teils sogar dreigeteilt, so dass sich unterschiedliche und zugleich parallele Verläufe ergeben. Die Leser können dann Bezüge zwischen den unterschiedlichen »Stimmen« herstellen.

Der naheliegende Einwand ist, dass in der Musik die verschiedenen Stimmen gleichzeitig erklingen und also gleichzeitig gehört werden. Es ist also – Sonderfälle aleatorischer Musik beiseitegelassen – festgelegt, welchen Bezug die Stimmen aufeinander nehmen. In der Literatur entscheidet der Leser, welche Portionen welcher »Stimme« er liest, bevor er auf eine andere Ebene wechselt. Ebenso entscheidet er, welche Zusammenhänge er zwischen einzelnen Stellen oben auf der Seite, unten oder in ihrer Mitte herstellt. Was aber beim Lesen nicht möglich ist, das ist gerade das für den musikalischen Kontrapunkt Wesentliche: die Gleichzeitigkeit. Allenfalls bei einem Hörbuch wäre dies zu verwirklichen, aber nur auf Kosten jeder Verständlichkeit. Echte Mehrstimmigkeit im musikalischen Sinne ist also der Literatur nicht möglich. Beim außerliterarischen Sprechen gibt es natürlich Gleichzeitigkeit des Verschiedenen. Dann aber handelt es sich um kein Mit-, sondern um ein Neben- oder gar Gegeneinander.

## **Der Status der Kunst und der Künste**

Hilmar K. Heisters Beitrag ist hier nicht deshalb so ausführlich kritisiert, weil er besonders schlecht wäre; das ist er nicht. Es zeigt sich hier aber ein grundsätzliches Problem. Der Sammelband weist die vielfältigen Bezüge von Musik zur Sprache (und zum Bild, zum Film, zum Tanz) nach. Darüber gerät zuweilen in Vergessenheit, dass sich die Künste aus ihrer ursprünglichen Einheit herausentwickelt haben und je eigene Gesetzmäßigkeiten aufweisen. Das betrifft auch den Status der Kunst, die in vielfältiger Weise gesellschaftliche Praxis ist, doch zugleich spezifisch eigenen Regeln folgt.

Im Nachwort wendet sich Hanns-Werner Heister gegen die Konzeption einer »absoluten Musik«, wie sie im 19. Jahrhundert Eduard Hanslick vertreten hat: »Tönend bewegte *Formen* sind einzig und allein *Inhalt* der Musik.« (Hanslick) Einen Bezug zum Außen gebe es nicht. Nun ist Hanslick, nach gegenwärtigem Forschungsstand und dem Ertrag dieses Bandes, ein einfach zu schlagender Gegner. Als Gegenbegriff akzeptiert Heister zwar eine »autonome Musik«. Doch erfährt man über sie nur, dass sie keine partiellen Zwecke verfolge, sondern allgemeine, etwa eine »Humanisierungsfunktion«.

Diese Funktion aber kann man auch bei Romanen, Bildern, Flugblättern, Tweets oder Memes finden. Das spezifisch Musikalische spielt auf der Ebene der Zweckbestimmung keine Rolle, sondern erst, wenn es darum geht, mit

welchen Mitteln dieser Zweck erreicht wird. Diese Mittel sind in der Musik andere als in der Literatur, und zwar nicht nur in dem trivialen Sinn, dass bei der ersten gefiedelt und zugleich gehört, bei der zweiten erst getippt und dann gelesen wird. Vielmehr bietet Musik Ausdrucksmöglichkeiten und damit Inhalte, über die Literatur und Sprache nicht verfügen. Gleiches gilt umgekehrt.

Wo verschiedene Künste und überhaupt verschiedene Medien zusammentreffen, gilt es daher, stets auch ihre Unterschiedlichkeit zu bedenken, um ihr Mit- und Gegeneinander zu verstehen. Der Rückgriff auf Ursprünge der Menschheit oder anthropologische Konstanten hilft deshalb nur bedingt dabei, Werke aus entwickelten Klassengesellschaften mit ihren vielschichtigen Kunstsystemen zu verstehen. Wie Wort, Ton, Geste zueinander in Beziehung treten, ist ein wichtiges Forschungsthema, und viele der vorliegenden Artikel tragen zur Erhellung dieser Verhältnisse bei. Formeln und Gleichheitszeichen dagegen vereinfachen den Sachverhalt.

→ Hanns-Werner Heister, Hanjo Polk, Bernhard Rusam (Hg.): Word Art + Gesture Art = Tone Art. The Relationship Between the Vocal and the Instrumental in Different Arts. Springer Nature 2023, 681 Seiten, 181,89 Euro

→ Kai Köhler schrieb an dieser Stelle zuletzt am 2. Mai 2026 über den Schriftsteller Willi Bredel, der vor 125 Jahren geboren wurde: [»Die Dschungel-moral ausroden«](#).

*<https://www.jungewelt.de/artikel/522766.rezension-jenseits-einfacher-formeln.html>*