

Musik und Sprache

Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses

Herausgegeben von Christian Grüny

© Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2012

Inhalt

Christian Grüny

Einleitung: Die Schwierigkeiten des Geläufigen

Alexander Becker und Matthias Vogel

Musik als Konfiguration der Vergegenwärtigung. Anmerkungen zu Adornos
»Fragment über Musik und Sprache«

Wolfram Ette

Thesen zur Sprachähnlichkeit der Musik

Andreas Luckner

»Wortferne Kunst und doch im Umkreis der Sprache zu Haus«. Überlegungen zu einer
Philosophie der Musik, ausgehend von einer Sentenz Albrecht Wellmers

Johannes Picht

Bewegung und Bedeutung. Sprache, Musik und Zeitkonstitution

Elfie Miklautz

aaaaaaaaaaaaa – Musik will uns hören

Simone Mahrenholz

Was macht (Neue) Musik zu einer »Sprache«? Die Metapher der Sprachähnlichkeit
und ihr Verhältnis zum musikalischen Denken

Janós Weiss

Versuch einer Theorie des musikalischen Kunstwerkes

Steffen A. Schmidt

Musik/Sprache – Bestandsaufnahme einer Kultur

Ingrid Allwardt

Schriftstimmen

Cornelius Schwehr

Sprachmusik. Vom Umgang mit Musik und Sprache

Albrecht Wellmer

Über Musik und Sprache. Variationen und Ergänzungen

Musik und Sprache

Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses

Herausgegeben von Christian Grüny

© Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2012

Christian Grüny

Einleitung: Die Schwierigkeiten des Geläufigen

Sprache – Musik, Musik – Sprache:
das Verhältnis zweier schwieriger Partner.
Dieter Schnebel

Der Untertitel des vorliegenden Bandes mag überraschen: Inwiefern ist das Verhältnis von Musik und Sprache als schwierig zu bezeichnen? Und wieso sollen die Partner dieser Beziehung selbst schwierig sein, wie Schnebel es formuliert? Ist sie nicht gerade umgekehrt über den größten Teil der Geschichte als besonders zwang- und problemlos angesehen worden? Musik und Sprache galten als natürliche Partner, über deren gemeinsamen Ursprung spekuliert werden konnte, wenn sie nicht von vornherein nur als Dimensionen eines einzigen Phänomens betrachtet wurden. Unter den künstlerischen Disziplinen sind die beiden – neben Musik und Tanz – sicher diejenigen, die die längste und stabilste Zusammenarbeit aufweisen können.

Nun muss man genau angeben, worüber man eigentlich spricht: In der kommentarlosen Beiordnung sind weder die beiden Instanzen noch ihr Verhältnis wirklich geklärt. Musik ist eine Kunstform, Sprache ein Zeichensystem – so unzureichend diese Bestimmungen sind, sie taugen doch als erste Annäherung. Zwar können die Musik als eigenes Zeichensystem befragt und die Sprache künstlerischer Gestaltung unterworfen werden, aber dennoch ist das Verhältnis nicht einfach analog: So gibt es etwa, wie Albrecht Wellmer bemerkt, in der Musik kein Äquivalent zur Alltagssprache.² Das einfache Kinderlied ist sicher keine Kunst in irgendeinem anspruchsvollen Sinne, aber es ist eine elementare ästhetische Gestaltung, die sich nicht auf eine bestimmte Form der Zeichenhaftigkeit reduzieren lässt und auch nicht primär kommunikative Funktion hat. Während es bei der zeichentheoretischen Untersuchung der Musik um eine *Betrachtungsweise* geht, die durchaus nicht unstrittig ist und in jedem Fall mit der ästhetischen Dimension der Sache zu rechnen hat, geht es im Falle der künstlerischen Spra-

¹ Dieter Schnebel, »Echo – einige Überlegungen zum Wesen der Musik«, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung*, Laaber: Laaber 1999, S. 23-35, hier 28.

² Vgl. Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser 2009, S. 32.

che um eine bestimmte *Gestaltungsweise* bzw. einen bestimmten Umgang, der seinerseits die zeichenhafte und kommunikative Dimension nicht los wird.

Die zweite, damit zusammenhängende Unklarheit ergibt sich aus den unterschiedlichen Weisen, wie Musik und Sprache zueinander in Beziehung gesetzt werden können. Wellmer hat hier die *Sprachähnlichkeit* von der *Sprachbezogenheit* der Musik unterschieden, wobei in beiden Fällen Sprache zuerst einmal als Zeichensystem oder Kommunikationsmedium in den Blick kommt. Eine noch einmal andere Form der Bezogenheit als diejenige des Diskurses über die Musik liegt in ihrem Zusammenspiel in konkreten Gestaltungen in Lied, Choral, Oper, um nur einige der geläufigen Formen zu nennen. Hier geht es um den Bezug zweier künstlerischer Medien, der überdies ein gegenseitiger ist, und es ist durchaus nicht ausgemacht, wer in diesem Miteinander die Oberhand behält.

Um das Problembewusstsein zu schärfen und die hier versammelten Texte ein wenig zu kontextualisieren, möchte ich im Folgenden in aller Kürze auf die drei Dimensionen der Sprachähnlichkeit (1.), des künstlerischen Zusammenspiels (2.) und der diskursiven Bezogenheit (3.) eingehen.

1. Die Frage danach, inwiefern Musik und Sprache eine Ähnlichkeit aufweisen, die einen Vergleich der beiden zu einem für beide Partner produktiven Unternehmen macht, scheint ihre Gegenstände vorab auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen: Wir müssten es in beiden Fällen mit systematisch organisierten Medien zu tun haben, und es liegt nahe, sie beide als Zeichensysteme zu beschreiben. Sehen wir uns die unterschiedlichen Versuche eines solchen Vergleichs an, so ist die Sache durchaus nicht so klar.

Am weitesten geht die These, die zuerst von Rousseau formuliert wurde und die von einem gemeinsamen Ursprung von Musik und Sprache ausgeht. Rousseau konstruiert eine menscheitsgeschichtliche Ursituation, in der es ein gegenüber der Differenz noch neutrales Verständigungsmedium gab, und »in diesen glücklichen Klimazonen, in diesen glücklichen Zeiten, da die einzigen dringenden Bedürfnisse, die die Menschen einander näherbrachten, die des Herzens waren«³, waren Dichtung und Musik die gemeinsame Ursprache. In Bezug auf jenes Urmedium war die Unterscheidung zwischen Zeichensystem und ästhetischer Gestaltung, zwischen kommunikativer und künstlerischer Absicht noch nicht wirklich am Platze; Rousseaus Beschreibung folgt seinem Ideal eines unmittelbaren Ausdrucks des »Herzens«. Gegenüber dieser Ausdrucksform stellen die Ausdifferenzierung der Sprache als tatsächliches Zeichensystem und der Musik als ebenfalls systematisch organisierte Gestaltung *sui generis* Verfallsformen dar, in denen das zwischenmenschliche Potential der reinen melodischen Gestaltung verschüttet und zugunsten von technifizierten Praxisformen verabschiedet wurde. Paradoxerweise nähern sich die beiden aber in ihrer zunehmenden Entfernung einander wieder an.

³ Jean-Jacques Rousseau, »Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird«, in: ders., *Musik und Sprache*, Leipzig: Reclam 1989, S. 99-168, hier 138.

Diese Nähe in der Differenz ist nun der Ausgangspunkt zeitgenössischer zeichentheoretischer Untersuchungen, die sich Sprache und Musik in vergleichender Absicht zuwenden: Die Voraussetzung dafür, überhaupt die Frage stellen zu können, ob Musik als Zeichensystem anzusehen ist, ist ihre innere Organisiertheit, also gerade jene harmonische und rhythmische Differenziertheit, die Rousseau als Entartung beschrieben hat. Die spekulative Frage nach einem möglichen gemeinsamen Ursprung kann von hier aus zurückgestellt werden, weil sie für die Fragestellung nicht unbedingt relevant ist. So gab es in den siebziger und achtziger Jahren zahlreiche Versuche, die Musik mit mehr oder weniger orthodox semiotischen Mitteln zu beschreiben. Diese zielten in der Regel weniger auf einen direkten Vergleich als auf die Frage, inwiefern im Falle der Musik von Bedeutung und Verstehen die Rede sein kann.⁴ Im Prinzip werden Musik und Sprache damit einander beigeordnet, ohne dass eine der beiden einen Primat beanspruchen könnte; dennoch sollte man jeweils fragen, ob Sprache als das Zeichensystem par excellence nicht letztlich doch den Hintergrund bildet. Dass die direkte Gegenüberstellung nicht notwendigerweise zu einer verkürzenden Perspektive auf die Musik führen muss, kann man etwa an dem in seiner Differenziertheit bis heute unerreichten Versuch sehen, sich an eine direkte Gegenüberstellung zu machen, die sich allerdings eher linguistischer als semiotischer Mittel bedient.⁵ Bierwischs Charakterisierung der Musik als Gestensprache bietet bis heute vielfältige Anschlussmöglichkeiten.

In jüngerer Zeit ist diese Diskussion, die in der analytischen *philosophy of music* kontinuierlich einen der Fokuspunkte der Debatte gebildet hat,⁶ auch außerhalb dieser Tradition wieder aufgelebt, nun aber ohne wahrnehmbaren Anschluss an die damalige Diskussion und mit verändertem methodischen Schwerpunkt. Im Hintergrund stehen jetzt eher theoretische Motive wie das der Exemplifikation von Nelson Goodman, rezeptions-theoretische Überlegungen, der Bezug auf Multimedialität und, in der Musikwissenschaft, eine historische Perspektive.⁷ Wiederum geht es weniger um den unmittelbaren Vergleich als um die Frage nach dem musikalischen Sinn als solchen; es bleibt aber auch hier die Frage, ob sich nicht bereits im Augenmerk auf Bedeutung oder Sinn ein wenn auch impliziter Primat der Sprache zeigt, der die Untersuchung der Musik immer schon in eine bestimmte Richtung lenkt, die ihr nicht unbedingt gemäß sein muss.

In weitgehender Unabhängigkeit von diesen Diskussionen, die von der entwickelten musikalischen Theorie und Praxis der Gegenwart und dem realen Nebeneinander unterschiedlicher künstlerischer Medien ausgehen, ist auch die These eines gemeinsamen

⁴ Vgl. etwa Peter Faltin u. Hans-Peter Reinecke (Hg.), *Musik und Verstehen*, Köln: Arno Volk 1973; Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris: Union Générale d'édition 1975; Vladimir Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt: WBG 1986.

⁵ Vgl. Manfred Bierwisch, »Musik und Sprache. Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise«, in: *Jahrbuch Peters* 1978, Leipzig: Peters 1979, S. 9-102.

⁶ Es ist kaum möglich, einen Überblick über diese äußerst kontrovers geführte Debatte zu geben; vgl. als Ansatzpunkt Stephen Davies, »Musikalisches Verstehen«, in: Alexander Becker u. Matthias Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 25-79, darin auch die Literaturhinweise.

⁷ Vgl. Simone Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 1998; Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Oxford UP 1998; Becker u. Vogel, *Musikalischer Sinn*, a. a. O. (Anm. 6).

Ursprungs oder doch zumindest einer engen Verwandtschaft von Sprache und Musik in den letzten Jahren jenseits von Rousseaus kulturkritischem Pathos ernstgenommen worden und hat sowohl paläontologische und evolutionstheoretische⁸ als auch entwicklungspsychologische Forschungen inspiriert.⁹ Möglicherweise, so die These, ist tatsächlich phylo- und ontogenetisch von einer primären Artikulationsweise auszugehen, in der Kommunikation, Ausdruck und Gestaltung noch ungetrennt voneinander sind; Steven Brown spricht von »musilanguage«¹⁰. Wenn das so ist, so würde dies die Frage nach Ähnlichkeit und Differenz von Musik und Sprache insofern verschieben, als sich beide – mit Rousseau – immer auch auf diesen Ursprung beziehen lassen müssen. Dieser kann nun aber nicht als eine Art verlorenes Arkadien betrachtet werden, an dem sich zeitgenössische Musikpraxis messen ließe.

Allerdings trägt der Eindruck, eine Diskussion um die Sprachähnlichkeit der Musik könne sich von historischen Kontexten und normativen Festlegungen gänzlich fernhalten; das ist bereits bei Rousseau offensichtlich, bei dem die Ursprungsthese im Rahmen eines erbitterten Streits mit Rameau um eine zeitgemäße Musik formuliert wurde. Beispielfhaft kann dafür auch ein kurzer Blick auf Adornos *Fragment über Musik und Sprache* von 1956 – im übrigen dem selben Jahr, in dem Leonard B. Meyers *Emotion and Meaning in Music* erschien, von dem die analytische Diskussion ihre wesentlichen Stichworte bekam¹¹ – und Dieter Schnebels spätere Kritik daran geworfen werden, die auch in einigen der hier versammelten Texte aufgegriffen werden. Adornos Reflexionen über die Urteilsförmigkeit, Intentionalität und Bedeutung von Musik beanspruchen zuerst einmal tatsächlich allgemeine Geltung, womit er für Schnebel er deutlich zu weit geht.¹² Als Referenzpunkt lässt sich ein bestimmtes historisches Paradigma ausmachen, nämlich das des 19. Jahrhunderts, für das man von Sprachähnlichkeit sprechen mag; das Problem beginnt für Schnebel da, wo man dies auf die Musik als solche überträgt. Natürlich ist damit Adornos Position nur ungenügend wiedergegeben, aber das Motiv des Gestus der redenden Stimme nimmt in manchen seiner Texte einen beinahe Rousseauschen Ton an, so etwa als Kritik an einer bestimmten Aufführungspraxis neuer Musik: »Immer wieder findet man, daß in neuer Musik solche Melodien nicht atmen, so wie sie es müßten, wenn eine lebendige Stimme sie sänge [...].«¹³ Die lebendige Stimme erscheint hier wiederum als Verkörperung eines Indifferenzpunktes zwischen Musik und Sprache,

⁸ Vgl. Nils L. Wallin, Björn Merker u. Steven Brown (Hg.), *The Origins of Music*, Cambridge, Mass. u. London: MIT Press 2000.

⁹ Vgl. Irène Deliège u. John Sloboda (Hg.), *Musical Beginnings. Origins and Development of Musical Competence*, Oxford u. a.: Oxford UP 1996; Herbert Bruhn u. a. (Hg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek: Rowohlt 2008.

¹⁰ Steven Brown, »The »musilanguage« model of music evolution«, in: Wallin, Merker u. ders., *The Origins of Music*, a. a. O. (Anm. 8), S. 271-300.

¹¹ Vgl. Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago u. London: University of Chicago Press 1956.

¹² Vgl. Theodor W. Adorno, »Fragment über Musik und Sprache«, in: ders., *Musikalische Schriften I-III (Gesammelte Schriften Bd. 16)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 251-256; Dieter Schnebel, »Der Ton macht die Musik, oder: Wider die Versprachlichung! Überlegungen zu Periodik, Abweichung und Wiederholung«, in: ders., *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*, München: Hanser 1993, S. 27-36.

¹³ Theodor W. Adorno, »Neue Musik, Interpretation, Publikum«, in: ders., *Musikalische Schriften I-III*, a. a. O. (Anm. 12), S. 40-51, hier 43.

dessen entscheidendes Charakteristikum in einem bestimmten sprachnahen Gestus liegt. Für Schnebel ist das genuin musikalische Organisationsprinzip demgegenüber dezidiert sprachfern, denn es gründet sich ausschließlich auf formale Entsprechungs-, Abweichungs-, Wiederholungs- und Variationsverhältnisse, an denen Fragen nach ihrer Bedeutung erst einmal abprallen und die auch nicht auf das Paradigma des Gesangs festgelegt werden können; seiner Auffassung nach ist gerade die Versprachlichung eine Entmusikalisierung.

Es ist unübersehbar, dass auch hier eine bestimmte Auffassung von Musik gegen eine andere in Stellung gebracht wird, wobei systematische und normative Momente untrennbar miteinander verwoben sind. Wenn man nun weder die systematische Fragestellung ganz aufgeben noch sich der eigenen Historizität blindlings ausliefern will, erscheint Wellmers Vorschlag vielversprechend, von einem »Prozeß einer fortlaufend neu sich herstellenden gleichzeitigen ›Semantisierung‹ und ›Entsemantisierung‹ des musikalischen Materials«¹⁴ auszugehen.

Es gibt, wie sich zeigt, einen historischen Moment, der für die gesamte Diskussion um Musik und Sprache von entscheidender Bedeutung ist: eher noch als Rousseaus Intervention ist das die Emanzipation und Autonomisierung der Musik um den Beginn des 19. Jahrhunderts, die von Thrasybulos Georgiades als Höhepunkt der Versprachlichung, von Carl Dahlhaus als Ursprung der Idee einer absoluten Musik und von Lydia Goehr als Etablierung des musikalischen Werkbegriffs beschrieben worden ist.¹⁵ Die Kategorien, die sich hier in Theorie und Praxis etabliert haben, sind so wirkmächtig, dass eine philosophische Behandlung der Musik aufpassen muss, nicht einfach unhinterfragt von ihnen auszugehen. Sie werden auch in den folgenden beiden Abschnitten eine Rolle spielen.

2. Bei der zweiten Dimension, um die es hier gehen soll, dem Zusammentreten von Musik und Sprache in konkreten ästhetischen Figurationen, erscheint eine historische Perspektive endgültig alternativlos – und doch findet sich auch hier die Spannung zwischen systematischer und historischer Betrachtung. Setzen wir am Anfang der europäischen Musiktradition an, der wie der des europäischen Denkens insgesamt im alten Griechenland liegt, so finden wir eine weitere Einheitsfigur. Sie liegt nun aber nicht in einem als Konstruktion erkennbarem Ursprungsmythos, sondern in einer realen historischen Konstellation.

Der altgriechische Begriff der *Musiké* benannte das den Musen Zugeordnete und damit von vornherein ein Mit- und Ineinander unterschiedlicher Medien, bei Pindar etwa, bei dem der Begriff das erste Mal auftaucht, »das chorlyrische Ganze aus Poesie,

¹⁴ Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, a. a. O. (Anm. 2), S. 33.

¹⁵ Vgl. Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin u. a.: Springer 1954; Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter 1978; Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works, An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford UP 1992.

Gesang, Instrumentalspiel, Gestik und Tanz«¹⁶. Auch wenn wir damit weit von einem einheitlichen Ursprung entfernt sind, gab es offenbar doch keinen Begriff für Musik im heutigen Sinne. Die Vorstellung zweier für sich bestehender künstlerischer Medien, die in einem zweiten Schritt zusammenkommen oder auch nicht, erscheint damit als solche anachronistisch, und eine Problematisierung des Verhältnisses von Musik und Sprache ist unter solchen Voraussetzungen wenig wahrscheinlich. Eine Asymmetrie ist in ihnen dennoch angelegt, findet sich doch Sprache auch noch in anderen Kontexten und Formen, etwa in der sich etablierenden Philosophie, während entsprechendes für die Musik nicht gilt.

Auch Georgiades deutet die griechische *Musiké* im Sinne eines deutlichen Primats der Sprache, wenn auch in einem anderen Sinne: »Musik ist bei den Griechen [...] nicht für sich gesondert zu fassen, sondern ist nur eine Seite von etwas Totalem, eine Seite des Sprachvermögens, der Sprache, des Verses, eine Seite jener Wirklichkeit, die μουσική (*Musiké*) hieß.«¹⁷ Ob es den altgriechischen Begriffs tatsächlich trifft, ihn derart unter die Herrschaft der Sprache zu stellen, kann ich nicht beurteilen; die Hierarchisierung jedenfalls, die daraus spricht, zieht sich in unterschiedlichen Formen durch die Geschichte.

Parallel zu dieser klaren Überordnung der Sprache über die Musik findet sich aber von Anfang an eine andere Einschätzung, bei der die Dinge nicht so eindeutig liegen; etwa bereits in Platons *Politeia*. Vom gesungenen Vers her ist auch für Platon klar, dass sich die musikalische Gestaltung nach dem sprachlichen Inhalt zu richten habe; dennoch exponiert er schließlich einen eigenen Begriff von Musikalität, der nicht an die Sprache, sondern an die Harmonie der Seele gebunden ist. Musik wird für Platon zum Inbegriff des richtigen, harmonischen Verhältnisses, ohne von Anfang an an spezifische Materialien gebunden zu sein, und entsprechend beruht für ihn »das Wichtigste in der Erziehung auf der Musik, weil Zeitmaß und Wohlklang vorzüglich auf das Innere der Seele eindringen und sich ihr auf das kräftigste einprägen, indem sie Wohlanständigkeit mit sich führen und also auch wohlanständig machen, wenn einer richtig erzogen wird, wenn aber nicht, dann das Gegenteil«¹⁸.

Wie wenig dies noch mit der tatsächlich erklingenden Musik zu tun hat, wird spätestens dort deutlich, wo als Ideal der Liebe genannt wird, »besonnen und gleichsam musikalisch zu lieben«¹⁹. Sowohl hier als auch an anderer Stelle, wo Platon in pythagoräischer Tradition die Betrachtung von rationalen Zahlenverhältnissen in den Mittelpunkt stellt und sich über die lustig macht, die mit dem Ohr an der Saite hängen und an den Stimmwirbeln herumdrehen,²⁰ erweist sich die Hochachtung als zweifelhafte Auszeichnung: Gerade dort, wo die Musik ins Zentrum und über die Sprache gestellt wird, wird

¹⁶ Frieder Zaminer, »Μουσική. Zur frühen Wort- und Begriffsgeschichte«, in: Riethmüller, *Musik und Sprache*, a. a. O. (Anm. 1), S. 157-163.

¹⁷ Thrasybulos Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg: Rowohlt 1958, S. 7.

¹⁸ Platon, *Politeia* (*Werke* Bd. 4), Darmstadt: WBG 1971, 401d.

¹⁹ A. a. O., 403a.

²⁰ Vgl. a. a. O., 531a-b.

sie auf harmonische und schließlich reine Zahlenverhältnisse reduziert und so als erklingende, von Menschen gemachte letztlich ausgetrieben. Die Musik steht hier nicht unter der Herrschaft der Sprache, sondern unter der des Logos, der intelligiblen Ordnung – wenn sie ihn nicht direkt verkörpert.

Die klare Unterscheidung zweier Richtungen von Hierarchisierung darf natürlich nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Bandbreite der unterschiedlichen Auffassungen der beiden Partner und ihres Zusammenspiels in der Geschichte größer und vielfach weniger eindeutig ist. Georgiades' Untersuchung des Verhältnisses von Musik und Sprache vom alten Griechenland bis ins 19. Jahrhundert (zum 20. Jahrhundert hat er wenig Erhellendes beizutragen) macht bei allen spekulativen Zügen doch deutlich, wie unterschiedlich es jeweils akzentuiert war und wie stark die Musik selbst von diesen Verschiebungen geprägt worden ist.²¹ Georgiades rekonstruiert diese Verschiebungen wie erwähnt als Prozess zunehmender Versprachlichung, der in Klassik und Romantik seinen Höhepunkt gefunden habe und paradoxerweise die Voraussetzung ihrer Autonomisierung war. »Mit einem gewissen sprechenden Ausdruck« – die Vortragsbezeichnung, die Beethoven einer seiner Bagatellen op. 33 beigibt, wäre aus dieser Perspektive paradigmatisch für eine Musik, die den Gestus von Sprachlichkeit in sich selbst aufgenommen und sich damit überhaupt erst als eigenständiges künstlerisches Medium etabliert hat. Die Musik beginnt zu reden, und in diesem Moment kann sie die Sprache als außermusikalische Zutat qualifizieren, derer sie nicht unbedingt bedarf.

Man mag sich die Frage stellen, wie weit diese Versprachlichung die Musik strukturell tatsächlich geprägt hat; in jedem Fall verändert die Autonomisierung der Instrumentalmusik auch die Weisen des konkreten Zusammenspiels, in dem die Verhältnisse nun sozusagen neu ausgehandelt werden müssen. 1854 beschreibt Hanslick die Oper als prekäres Gebilde, das »wie ein constitutioneller Staat auf einem steten Kampfe zweier berechtigter Gewalten beruht«²² – und der Ausgang dieses Kampfes ist für ihn durchaus offen. Und noch einmal hundert Jahre später formuliert Susanne K. Langer schließlich eine systematisch gemeinte, aber doch historisch imprägnierte These, die die Sache schließlich umkehrt: »When words and music come together in song, *music swallows words*; not only mere words and literal sentences, but even literary word-structures, poetry.«²³ Selbstverständlicher Ausgangspunkt einer solchen Aussage ist die Situation, die für Pindar und Platon eben nicht gegeben war: die Ausdifferenzierung von Sprache und Musik als zweier zuerst einmal für sich bestehender künstlerischer Medien. Die moderne Zusammenstellung von Musik und Text im Lied oder in der Oper, von der Langer ausgeht, hat eine lange Vorgeschichte, die ihrer These in die Quere kommt, wenn man sie als rein systematische versteht. Die unterschiedlichen Beispiele wären sowohl im historischen als auch im synchronen Vergleich erst einmal für sich zu betrachten – ohne

²¹ Vgl. Georgiades, *Musik und Sprache*, a. a. O. (Anm. 15).

²² Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der 1. Aufl. v. 1854, Darmstadt: WBG 1991, S. 27 f.

²³ Susanne K. Langer, *Feeling and Form. A theory of art developed from Philosophy in a New Key*, New York: Scribners 1953, S. 152.

dass damit allerdings vorentschieden wäre, ob der anachronistische Blick zurück nicht auch einiges Erhellende zutage fördern kann.

Für die Musik des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart ist Langers These insofern einiges abzugewinnen, als hier einfache Vertonungen zunehmend zugunsten von musikalischen Textbearbeitung zurücktreten, die dieses Verschlucken ausdrücklich zu inszenieren scheinen. Die Texte werden zerstückelt, neu zusammengesetzt, überblendet, verfremdet oder ganz verschwiegen, und die Wahl der Autoren entspricht diesem Verfahren: Hölderlin, Celan und die Autoren der Prinzhorn-Sammlung haben Goethe und Heine weitgehend abgelöst. Anschaulich ist hier Schönbergs *Moses und Aron*, in dem der Gesang als ein Verrat an der göttlichen Wahrheit dargestellt wird: Moses und Aron wissen beide um die Macht der Musik, die sprachlichen Inhalte zu transformieren, und während Aron diese Transformation dafür nutzen möchte, seinen Worten leichteren Eingang in die Ohren des Israeliten zu verschaffen, fürchtet Moses das Verschlucktwerden dessen, was er zu verkünden hat, und wendet sich gegen den Gesang. Der sprechende Moses steht für eine Reinheit des Wortes, die sich von der Musik fernhalten muss.

Aber nicht einmal bei diesen Beispielen wird man wirklich davon sprechen können, dass Musik ein »eigenes Medium« ist, »in dem auch Worte gewissermaßen als Sonderfall von Klang vorkommen mögen«²⁴ – der Gegenseitigkeit der Beziehung und damit der Mitformung der Musik durch die Worte ist nicht einmal da zu entkommen, wo es sich um Nonsenstexte handelt wie bei Hans Zenders Hugo Ball-Vertonungen *Cabaret Voltaire*. Ohne eine in selbstverständlicher, elementarer Sprachlichkeit artikulierende Musik, ohne kanonische Inhalte und ohne geregelte Verhältnisse des Miteinanders bleibt der zeitgenössischen Musik nun allerdings nichts übrig, als das Zusammenspiel immer wieder neu zu erproben.

3. Mit dem diskursiven Kontext haben wir schließlich den Punkt erreicht, an dem von einer Symmetrie von Sprache und Musik endgültig keine Rede mehr sein kann. Wie auch immer man die Möglichkeiten der Musik einschätzen mag, sich auf Außermusikalisches zu beziehen – wir sprechen über Musik (so wie über alles andere), aber wir musizieren nicht (jedenfalls nicht im gleichen Sinne) über Sprache. Ob er nun die Form der Theorie, der Interpretation oder des Kommentars angenommen hat, der Diskurs über die Musik hat sie von ihren Anfängen begleitet. Dass wir von der antiken Musik nur vermittelt über poetische und theoretische Texte wissen, begründet für sich natürlich noch keinen inhaltlichen Primat der Theorie vor der Praxis; ebenso wenig kann man aber die musikalische Praxis von dem Diskurs über sie entkoppeln. Dahlhaus formuliert hier deutlich: »Die Literatur über Musik ist kein bloßer Reflex dessen, was in der musikalischen Praxis der Komposition, Interpretation und Rezeption geschieht, sondern gehört in einem gewissen Sinne zu den konstitutiven Momenten der Musik selbst.«²⁵

²⁴ Dieter Schnebel, »Klang und Körper«, in: ders., *Anschläge – Ausschläge*, a. a. O. (Anm. 12), S. 37-49, hier 42.

²⁵ Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, a. a. O. (Anm. 15), S. 66 f.

Wiederum ist es die Zeit um 1800, die besondere Aufmerksamkeit verdient und aus deren Behandlung auch Dahlhaus' Einschätzung stammt. In der wesentlich von musikalisch gebildeten Literaten getragenen romantischen Musikdiskurs haben wir es weniger mit einer theoretischen Auseinandersetzung mit musikalischen Prinzipien, dem Tonsystem oder Fragen des Tonsatzes zu tun, sondern mit einer diskursiv vorbereiteten Neufassung der grundsätzlichen Auffassung, was Musik ist und wie mit ihr umzugehen ist. Wie Dahlhaus und Goehr deutlich machen, ist die Vorstellung einer absoluten Musik dabei in einem doppelten Sinne zu verstehen: Zum einen als Ablösung von außermusikalischen Kontexten – oder der Qualifizierung von immer mehr Kontexten, die traditionell mit der Musik verbunden waren, *als* außermusikalisch –, zum anderen als Bezug auf ein Absolutes, als höhere Erkenntnisweise etc.²⁶ In E. T. A. Hoffmanns berühmter Rezension von Beethovens Fünfter Symphonie kann man sehen, wie eine ungewohnt detaillierte Analyse des musikalischen Geschehens mit einer musikalischen Hermeneutik einher geht, die uns aus heutiger Perspektive einigermaßen überschwänglich erscheint.²⁷

Wir haben es mit einer paradoxen Operation zu tun: Die Reinheit der Musik, wozu auch ihre explizite Unabhängigkeit von der Sprache gehört, bedarf der Sprache, um postuliert, begründet und befestigt zu werden. Natürlich gehört dazu eine Praxis des instrumentalen Komponierens, ohne die die diskursive Neubeschreibung ins Leere lief, aber das Bedingungsverhältnis geht in beide Richtungen. Konstitutiv war das Schreiben über Musik sowohl für die Komponisten, die die Texte rezipiert haben und von ihnen beeinflusst wurden, als auch für die Rezipienten, denen sich neue Weisen des Hörens erschlossen haben. Kurz: Es ging um die Etablierung einer neuen musikalischen Kultur.

Diese massive diskursive Intervention geschah nun aber nicht primär in der Weise offen normativer Abhandlungen oder theoretischer Festlegungen, wie es in Antike und Mittelalter die Regel war, sondern vor allem in Form von Beschreibungen von Stücken und Rezeptionssituationen, was einhergeht mit einer Verschiebung von musikalischen Systemen und Situation hin zu einzelnen Werken. Neben der Fähigkeit zur Analyse ist nun Kreativität in der Beschreibung gefragt, die keine bloße Zutat zu einem selbstgenügsamen musikalischen Hören bildet, sondern sowohl explikativen wie erschließenden Charakter hat. Diese neue Forderung ist nicht auf die klassisch-romantische Musik beschränkt, sondern gewinnt neue Dimensionen, je weiter sich die Musik im 20. Jahrhundert von ihren traditionellen Formen entfernt. Wir haben es nun, in Wellmers Formulierung, mit »unterschiedliche[n] Grade[n] der Herausforderung an unser produktives Sprachvermögen«²⁸ zu tun.

Von dieser Ausgangslage ist es konsequent, wenn Adorno schließlich an einer vielzitierten Stelle schreibt: »Werden aber die fertigen Werke erst, was sie sind, weil ihr Sein ein Werden ist, so sind sie ihrerseits auf Formen verwiesen, in denen jener Prozeß sich

²⁶ Vgl. A. a. O., S. 34 ff., 66 ff.; Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, a. a. O. (Anm. 15), S. 148 ff.

²⁷ Vgl. E.T.A. Hoffmann, »Ludwig van Beethoven, 5. Sinfonie«, in: ders., *Schriften zur Musik*, Berlin: Aufbau 1988, S. 22-42.

²⁸ Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, a. a. O. (Anm. 2), S. 109.

kristallisiert: Interpretation, Kommentar, Kritik.«²⁹ Die sprachliche Auseinandersetzung mit den Werken – und für Adorno schließt dies die philosophische ein – ist Teil ihrer eigenen Geschichte, weil sich in ihr ihre Artikulation fortsetzt und selbst historisch wird. Die selbstverständliche Reihung darf dabei nicht darüber hinwegtäuschen, dass wir es mit höchst unterschiedlichen Registern zu tun haben, die sich auch nicht in den drei aufgezählten erschöpfen. So beginnt die Interpretation, wie gerade Adorno betont hat, bereits bei der im eigentlichen Sinne musikalischen Interpretation, also dem Spielen, und auch dieses ist von sprachlichen Selbstverständigungen und Interventionen umstellt, die zum Teil alltagssprachlichen, situativen Charakter haben und doch von historischen und zeitgenössischen Diskursen imprägniert sind. Die Kreativität besteht nicht nur darin, möglichst treffende Formulierungen innerhalb bestehender Gattungen zu finden, sondern immer auch in der Etablierung neuer Weise des Sprechens über Musik.

Wenn am Anfang dieses Abschnittes die Rede von einer konstitutiven Asymmetrie zwischen Musik und Sprache war, so darf dies nicht so verstanden werden, als würde die Sprache als Diskurs um die Musik diese vollständig dominieren oder gar als solche konstitutiv bedingen. Die Autonomisierungsbewegung ist real, und sie führt zu Musikstücken, die die sprachliche Aufarbeitung so sehr herbeirufen wie sie sie abweisen, die aber nicht nur dem Anspruch nach erst einmal für sich stehen. Tatsächlich gibt es Texte, die sich gegenüber ihrem Gegenstand als Gesetzgeber aufspielen oder sich so weit verselbstständigt haben, dass sie selbstgenügsam geworden zu sein und die real erklingende Musik nicht mehr zu brauchen scheinen. Da wir aber nicht aufhören werden, über Musik zu sprechen und zu schreiben, und die Musik immer auch auf diese Auseinandersetzung angewiesen ist, ist nicht zuletzt eine Reflexion auf das Verhältnis nötig, in das sich das Sprechen zur Musik jeweils setzt – wenn es denn am Ende weiterhin um die Musik gehen soll, die in ihrem Erklingen und Gehörtwerden niemals auf einen Reflex ihrer sprachlichen Aufarbeitung und Bearbeitung reduziert werden kann. Wellmers Formulierung eines Sprechens, das sich in Musik »einmischt«³⁰, trifft dies recht gut: Die Einmischung erfolgt in etwas bereits Bestehendes, bleibt aber nicht ohne Folgen.

Nach all den unterschiedlich gelagerten Hierarchien und Asymmetrien lässt sich zu guter Letzt ein deutliches Ungleichgewicht in der Bedeutung feststellen, die die Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Musik für die beiden Bereiche jeweils hat: Während die hier unterschiedenen Dimensionen allesamt für die Musik zentral sind und sich ihnen keine Auseinandersetzung entziehen kann, erscheinen sie in Bezug auf die Sprache als Spezialproblem. Es ist durchaus nicht ersichtlich, warum eine theoretische Auseinandersetzung mit der Sprache, sei es als Zeichensystem oder Kommunikationsform oder als künstlerisches Medium, die Musik berücksichtigen müsste – nicht umsonst wird nach Sprachähnlichkeit und Sprachbezogenheit der Musik und nicht nach

²⁹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften Bd. 7)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 289.

³⁰ Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, a. a. O. (Anm. 2), S. 102.

Musikähnlichkeit und -bezogenheit der Sprache gefragt. Diese Einseitigkeit ist kaum vermeidbar, insofern Sprache das kommunikative Leitmedium ist, in dem ein Diskurs über alle anderen geführt wird – ein Verhältnis, in dem sich Reziprozität schlechterdings nicht herstellen lässt. Es wäre aber doch zu fragen, ob das Problem damit wirklich erledigt ist.

Diese Fragen führen schließlich zur Philosophie, für die eine Notwendigkeit, die Musik in ihre Reflexion einzubeziehen, erst recht nicht ersichtlich ist: Indem sie ihre Sprachgebundenheit erkennt, ist ihr eine Reflexion auf die Sprache aufgegeben, aber die Musik gerät, so scheint es, lediglich akzidentiell in ihren Blick – weil es kein Ding zwischen Himmel und Erde gibt, das sie nicht zu ihrem Gegenstand machen kann. Betrachten wir die tatsächliche gegenwärtige Position des philosophischen Diskurses über die Musik, so scheint sich dieser Eindruck zu bestätigen. Natürlich gab es keinen *musical turn*, der es an Bedeutung mit dem *linguistic turn* aufnehmen könnte; es gab aber, anders als etwa in der Diskussion um Bildlichkeit, in den letzten Jahren nicht einmal einen deutlich wahrnehmbaren *Versuch*, die Musik als relevante philosophische Instanz zur Geltung zu bringen. Auch wenn man sich die Zeiten, in denen sie als unmittelbare Artikulation des Weltprinzips verstanden werden konnte, nicht unbedingt zurückwünscht, so müsste doch die Frage gestellt werden, ob eine stärkere Berücksichtigung der Musik nicht nur als Spezialthema einer selbst als Spezialdisziplin aufgefassten Ästhetik nicht produktiv sein könnte. Es kann wohl nicht überzeugen, wenn die Musik noch einmal, aber nun mit anderen Mitteln als bei Schopenhauer, als die bessere Philosophie ausgegeben wird³¹; vielleicht kann man sich aber an tentative-re, aber doch grundsätzliche Überlegungen wie die von Werner Stegmaier halten, der der Musik als »Prägnanz ohne Bedeutung«³² Relevanz für die philosophische Selbstreflexion zuspricht, die sich damit eben nicht ausschließlich als Reflexion auf die Sprache vollziehen kann oder zumindest sollte.

Die Frage nach dem Zusammenhang von Musik und Sprache ist schwierig, weil sich mit ihr nicht nur höchst unterschiedliche Verständnisse der beiden Bereiche und ganz verschiedene Dimensionen dieses Zusammenhangs verbinden, sondern immer auch diskurspolitische Fragen. Es wäre allerdings etwas gewonnen, wenn die Auseinandersetzung mit und über Musik weder ausschließlich unter Spezialisten noch in einem diskursiven Ghetto geführt würde, sondern einen selbstverständlichen Platz im Diskurs der unterschiedlichen Disziplinen einnehmen könnte. Ein Ansetzen bei Musik und Sprache scheint mir hier einen besonders produktiven Ansatzpunkt zu versprechen.

Ausgangspunkt des vorliegenden Bandes war ein Workshop zu Albrecht Wellmers *Versuch über Musik und Sprache*, der Anfang 2011 an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg stattgefunden hat. Die offene Diskussion wurde angereichert durch

³¹ Wozu Andrew Bowie neigt: Vgl. *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge: Cambridge UP 2007.

³² Werner Stegmaier, »Musik und Bedeutung. Zur Frage des Denkens des Denkens«, in: Riethmüller, Musik und Sprache, a. a. O. (Anm. 1), S. 37-47, hier 43.

von den Teilnehmern verfasste Kommentare zu dem Buch und seinen Themen, die vorab zirkuliert waren. Ausgehend von diesen Kommentaren und der Diskussion ist ein Teil der hier vorliegenden Texte entstanden; darüber hinaus sind einige Beiträge hinzugekommen, deren Autoren nicht an dem Workshop teilgenommen haben. Wellmers Buch ist ohne Zweifel die umfang- und detailreichste Auseinandersetzung mit dem Problemfeld Musik und Sprache, die bis dato vorliegt, und insofern ist ein Bezug auf sie fast unvermeidlich. Die hier versammelten Texte sind aber nicht als Kommentare zu diesem Buch verstehen, sondern als eigenständige Beiträge zu dem Problemfeld selbst und seinen Fragen. Dabei zeigen sie, dass die hier unterschiedenen Dimensionen sich in der Diskussion nur schwer trennen lassen. Wenn sie eine Gemeinsamkeit haben, so ist es der Versuch, das Verhältnis eher *von der Musik her* zu denken als von der Sprache.

Alexander Becker und *Matthias Vogel* machen sich an eine genaue Lektüre von Adornos *Fragment über Musik und Sprache*, dessen einzelnen Facetten sie interpretativ nachgehen. In Adornos Motiv der Musik als Namenssprache sehen sie einen erfolgversprechenden Ansatzpunkt für eine Theorie der Musik, die allen Aspekten des musikalischen Weltbezugs nachgeht. Daher versuchen sie, dieses schwierige Motiv in seinen theologischen Anklängen ernstzunehmen und zugleich einer nüchterneren Neuinterpretation zu unterziehen, die beim Vollzug ansetzt.

Wolfram Ette wendet sich in seinem Text der Frage nach der Sprachähnlichkeit der Musik zu, die er für zentral für ein Verständnis von Musik überhaupt hält. Der entscheidende Punkt liegt für ihn in der ontogenetischen Entwicklung, in der der gemeinsame Ursprung aufzusuchen ist. Dabei verbinden sich systematische mit entwicklungspsychologischen Fragen – die allerdings weit davon entfernt sind, abschließende Antworten zu finden.

Auch *Andreas Luckner* arbeitet am Problem der Sprachähnlichkeit, allerdings mit zeichentheoretischen Mitteln, und greift dafür auf Peirce, Goodman und Bierwisch zurück. Die Musik verkörpert, so seine These, einen Aggregatzustand von Zeichenhaftigkeit, der vor dem der entwickelten Sprache liegt. Insofern verspricht eine Beschäftigung eine zeichentheoretische Aufarbeitung der Musik nicht nur für diese selbst, sondern auch für die Sprache einen Mehrwert, die auf diese Weise zu einem vertieften Verständnis ihrer eigenen Grundlagen gelangen kann. Dabei kann sich die Untersuchung nicht auf die Kunstmusik beschränken, sondern muss auch anspruchslose, alltagsgebundene Musik einbeziehen.

Wenn *Johannes Picht* sich dem systematischen Vergleich von Musik und Sprache zuwendet, so geschieht dies weniger im Hinblick auf ihre Ähnlichkeit als vielmehr im Hinblick auf ihre Differenz, ja Inkommensurabilität, die gleichwohl auf eine Komplementarität verweist. Sein Ansatzpunkt ist dabei die je unterschiedliche Zeitlichkeit, von der ausgehend Musik gerade nicht als Zeichensystem, sondern als Ordnung von Ereignissen verstanden wird. Bewegung und Bedeutung werden dabei als komplementäre Momente ausgemacht, vermittels derer Musik und Sprache sich voneinander unterscheiden und aufeinander verweisen.

Elfie Miklautz geht von der Musik als einer spezifischen Form der Welterschließung aus, die besser auf ihre spezifische Evidenz und der Art, wie sie Welt erscheinen lässt, befragt werden sollte als im direkten Vergleich mit der Sprache. Im Anschluss an Schopenhauer, Proust, Wittgenstein und Schönberg zeichnet sie ein Bild einer musikalischen Welt, die die sprachliche Beschreibung prekär werden lässt, sie aber immer wieder anstößt, und die uns auf unmittelbare Weise angeht.

Simone Mahrenholz bezieht die These der Sprachähnlichkeit der Musik speziell auf die Neue Musik. Auch wenn Musik sich weit von der Sprache entfernt, muss sie doch, so ihre These, strukturelle Ähnlichkeiten zur Sprache aufweisen, um überhaupt rezipierbar zu sein. In Bezug auf die Bedeutung des sprachlichen Diskurses über die Musik artikuliert sie einige Skepsis angesichts von Versuchen, der Sprache hier ein konstitutive Rolle zuzusprechen. Sprachverwiesenheit und konstitutive Sprachabhängigkeit müssten hier deutlich unterschieden werden.

János Weiss nimmt sich in seinem Text eine Theorie des musikalischen Kunstwerks im Ausgang von Adorno vor, für die das Verhältnis von Musik und Sprache, Musik und Sinn eine zentrale Rolle spielen. Die Fragen nach der Einheit eines Musikwerks und ihrem Verhältnis zur Prozessualität und nach seinem Weltbezug lassen sich Weiss zufolge ohne eine Reflexion auf die unterschiedlichen Dimensionen, in denen Sprache ins Spiel kommt, nicht sinnvoll behandeln. Die Fixierung auf die Werke als solche soll dabei durch eine Berücksichtigung der Rolle von Rezeption und Diskurs für ihre eigene Realisierung relativiert bzw. komplementiert werden.

Steffen A. Schmidt versucht in seinem Text eine Bestandsaufnahme des Komplexes Musik und Sprache als einer bestimmten Kultur, also weniger theoretisch-systematisch als historisch und im Hinblick auf die Funktion der unterschiedlichen theoretischen und praktischen Dimensionen, die hier im Spiel sind. Dabei beschränkt er sich nicht auf die abendländische Kunstmusik, sondern bezieht populäre Musik mit ein, um ein cursorisches, aber reichhaltiges Bild der kulturellen Orte zu zeichnen, an denen das Verhältnis von Musik und Sprache eine Rolle gespielt hat und spielt.

Ingrid Allwardt widmet sich dem konkreten Zusammenspiel von Musik und Sprache anhand von drei sehr unterschiedlichen Umgangsweisen mit Texten von Friedrich Hölderlin bei Luigi Nono, Hans Zender und Peter Ruzicka. Im Mittelpunkt steht für sie dabei nicht nur die sprachliche Gestalt der Texte, sondern die je verschiedene Rolle der Stimme in den einzelnen Stücken als verschwiegene, verschränkte oder verschweigende. Die Zuwendung zu Hölderlins eigener Poetologie, auf die sich alle Komponisten auf unterschiedliche Weise bezogen haben, bildet dafür den Ausgangspunkt.

Cornelius Schwehrs Reflexionen über unterschiedliche Weisen, in denen Musik und Sprache zusammengehen, sind wesentlich eine Selbstreflexion, denn er beschäftigt sich mit einer Reihe von eigenen Stücken. Seine Ausführungen machen deutlich, wie weit sich die Einbeziehung von Sprache von der Vertonung als Normalfall entfernen kann und wie unterschiedlich die jeweiligen Bezugnahmen sein können. Die Rolle der Sprache beschränkt sich dabei nicht auf ihr eigenes Vorkommen in der fertigen Musik,

sondern reicht von der Evokation bestimmter Stimmungen bis zu manifesten strukturellen Einflüssen.

Albrecht Wellmer selbst schließlich wendet sich den Themenkreisen seines Buches noch einmal zu und reagiert präzisierend und erweiternd auf direkte Kritik und andere Positionen. Er bezieht sich auf symboltheoretische Positionen, um mit ihnen bestimmte Aspekte – die Rolle anderer künstlerischer Medien, die (mit)konstitutive Rolle der Sprache für die Musik, das untrennbare Mit- und Gegeneinander von Sprach- bzw. Sinnnähe und -ferne etc. – zu klären und zu schärfen, und verfolgt das Motiv einer Krise des Subjektes in der zeitgenössischen Musik. Sein Text weist noch einmal deutlich darauf hin, dass die Linien des Problemfeldes Musik und Sprache weit über die Frage ihres unmittelbaren Zusammenhangs hinausweisen und Implikationen für die Situation der zeitgenössischen Musik als solche haben.