

**Vladimir Karbusicky: Grundriß der musikalischen Semantik.- Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1986, 316 S., DM 79,-**

Die Grundfrage der Musiksemantik lautet: Musik hat keine Denotation, wie kann sie dann etwas 'bedeuten'? - Der Mensch kommt musikalisch und sprachfähig auf die Welt. Über die phylo- und ontogenetische Entwicklung dieser Menschsein mitkonstituierenden Fähigkeit gibt es bislang nur Mutmaßungen. Fest steht, daß ein Kind das Hören und Hervorbringen zunehmend 'musikalisch' werdender Laute lernt. Dieses Lernen geschieht in einer dazu mehr oder weniger stimulierenden konkreten sozialen Umgebung. Diese wiederum ordnet sich einer Klasse zu, einer geographischen Region, einer historischen Epoche, einem überregionalen sozioökonomischen und soziokulturellen System

von Interessen und Werten. Alle diese Strukturen nehmen in unterschiedlichem Ausmaß Einfluß auf die Sozialisation des Individuums zur Persönlichkeit. Diese Lernprozesse können sich auf gänzlich voneinander abweichende Zugänge zur 'Bedeutung' von Musik beziehen. Mit anderen Worten: Es gibt nicht die eine, verbindliche Bedeutung von Musik, sondern jede Bedeutung von Musik beruht auf sozialem Konsens.

Karbusickys 'Grundriß der musikalischen Semantik' bietet Beispiele dieses historisch, soziologisch und psychologisch relativierenden Ansatzes in Fülle: So, wenn er auf die semantischen Klischees zu sprechen kommt, die "z.B. für die Werbeindustrie in bequemen Tabellen geordnet sind. (...) Mandoline: Italien, Mittelmeer. Einzeltöne apart für kurze Melodien intimen Charakters", oder auf die Rolle der Intensionalität: "Ein begeisteter Chopin-Spieler sieht denselben Bösendorfer-Flügel anders als der Mann von der Spedition, der ihn mit Gurten zum Transport verseht, ein Schüler, der üben muß, wiederum anders als der Klavierstimmer." (S. 250) Intentionen sind nicht kontextfrei, sondern sozial bedingt; daher dürfte der begeisterte Chopin-Spieler den Flügel wieder anders sehen, wenn er ihn zusammen mit anderen wegschleppen soll. Ein drittes Beispiel erhellt ethnische Aspekte: "Ein Fall 'primitiver Melopoei' war für ihn ein Gebilde aus Australien (...). Der Forscher interessierte sich analytisch nur für die Komponente der 'Melodie'; dieser Teil repräsentiert ihm das Ganze, so daß die geradezu kunstvoll kultivierte Komponente des Rhythmus als etwas Akzidentielles übersehen wird. Das ist so, als ob jemand die Erfindungskraft auf dem Gebiet des Rhythmus für 'Musik' halten und das C-Dur-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier I mit 'Primitiver Rhythmus' überschreiben würde." (S. 235 f) Diese deutliche Relativierung von Möglichkeiten des eurozentrischen Ansatzes musikwissenschaftlicher Analyse wird freilich nicht umgemünzt in wissenschaftssoziologische Untersuchungen zur Begründung einer Semantik musikalischer Äußerungsformen.

Von der anscheinend dem Prager Strukturalismus und humanen Materialismus verdankten Vorgehensweise praxisnaher und funktionaler Analyse der Bedeutung von Musikformen hebt Karbusicky doch eher ab zu idealistischen Höhenflügen: "Jede Farbe (...) ist uns eine Kraft, schon von Natur aus in sympathetischen Zusammenhang mit gewissen Stimmungen gesetzt (...) In ähnlicher Weise sind uns die elementaren Stoffe der Musik: Tonarten, Akkorde und Klangfarben schon an sich 'Charaktere'." (S. 49) Hier bleibt die Frage, wie vor dem Übergang zu Metaphysik und Transzendenz historische Faktoren und anthropologische Konstanten methodisch sauber analysiert und kommuniziert werden können.

Der Autor hütet sich, die ihm bekannten Pfade der europäischen Klassik und osteuropäischen Folklore zu verlassen, so daß er nur wenige Male moderne oder elektronische Musik streift. Da sich bisher gegenüber Computerhervorbringungen wie Video Animation oder elektronische Boulez- und Stockhausen-Klänge kein kunstbetrieblicher Konsens einstellte, ist davon auszugehen, daß derlei Musik vorläufig bedeutungslose, semantemfreie, eben reine Musik sei: Warum auch darf Musik dem Hörwilligen nicht einfach Klang, aufregender, ein-

schläfernder, zirkularstimulativ-unassoziiert oder bildlos-meditativ wirkender Klang, reine Form in der Zeit sein? Der Germanist Franz Mauthner schreibt über 'Das Wortspiel und seine Bedeutung' (1974): "Wer auch für 'sinnlose', rein ornamentale Scherze etwas übrig hat, kann, wenn sie ihm gelegentlich begegnen, darüber einen Augenblick lächeln (...). Wie ist es zu erklären, daß solche 'geistlosen' Wortspiele bei Shakespeare, in romantischen Stücken bis zu Büchners 'Leonce und Lena', bei Nestroy, bei Nietzsche, im schriftstellerischen Alltag der Größten so häufig sind?" - Diese formalistisch schöpferische Ästhetik, hörbar in Kalauer und Bonmot, in sprachlichem Herumalbern und geistreichem Wortgeplänkel, findet ihr Pendant auch in der Musik: im versimpelt Vor-sich-hinimprovisieren, in der Klangfetzen-Montage des Free Jazz, im absichtslosen Konstruieren von präzisen Klangkörpern, tonalen Symmetrien, oder einfachen Überlagerungen mit mehrfacher Auflösung. Allen Semantisierungsunterstellungen zum Trotz berufe sich der Musikhörer vor der Flucht in die Metaphysik auf das von Karbusicky verbürgte "Recht, eine Musikstruktur 'falsch' zu verstehen und auf seinem Urteil des 'Gefallens' zu beharren" (S. 81).

Harald Millonig