

Bedeutung und Symbol

Schwierigkeiten mit dem Thema

Reinhard Schneider

Hat die Frage nach der Bedeutung auf die Musik bezogen überhaupt einen Sinn? Ist es wirklich sinnvoll, in der Musik nach Bedeutungen zu suchen? Wenn ja, ist das nicht eher eine akademische oder schöngeistige Spielerei, die mit der Wirklichkeit des Musikunterrichts kaum etwas zu tun hat, eine Spielerei, die vielleicht in der Ausnahmesituation eines Leistungskurses in der Oberstufe des Gymnasiums noch vorstellbar ist? Ein weiteres Bedenken: Schleicht sich mit einem solchen Thema die im zurückliegenden Jahrzehnt kritisierte und ad acta gelegte Wissenschaftsorientierung wieder in die Musikdidaktik ein? Nehmen wir als Beispiel die Grundschule: Im Unterricht der Grundschule stehen doch heute Singen, Spielen und Tanzen im Vordergrund. Sicher, es soll auch etwas gelernt werden, aber doch nicht gerade, was ein musikalisches Symbol ist, oder wie und wo man in der Musik nach Bedeutungen fahndet. Diese und ähnliche Einwände sind zwar nachvollziehbar, gehen jedoch an der „Wirklichkeit“ des Themas vorbei, denn Ton, Klang, Rhythmus, haben für Kinder wie für Jugendliche und Erwachsene immer eine Bedeutung. Zumindest hat Musik für die Menschen, die sich auf sie einlassen, die sie für sich entdecken, sie auf irgendeine Art benutzen, eine Bedeutung im Sinne einer Funktion. Musik wird u. a. benutzt, um zu tanzen, um sich zu unterhalten, zu bilden, zu entspannen. Diese Funktionen sind in vielen Fällen vielleicht sogar immer mit einem Bedeutungskern oder

hof verbunden, und zwar in dem Sinne, daß etwa eine Tanzmusik „Ausgelassenheit“ bedeuten kann oder gar zu einem Symbol für eine entscheidende Begegnung im Leben werden kann. Die Bedeutung aufgrund von Funktionen reicht dementsprechend von vagen Assoziationen bis zum verdichteten Symbol. Diese Art der Bedeutsamkeit ist eine zentrale Ader im vielfältigen Geflecht zwischen Mensch und Musik, die selten deutlich hervortritt, sondern eher in hintergründiger Beständigkeit das angesprochene Beziehungsgeflecht lebendig erhält. Um diese Komplexität überschaubar zu machen, bedarf es einiger sachlicher und begrifflicher Klärungen: Ist Musik eine Sprache? Wie repräsentiert und vermittelt Musik Bedeutungen? Gibt es allgemeine Regeln? Was ist ein musikalisches Symbol?



Abb. 1: Hooligans

Das Absingen von Liedern, Liedfetzen oder das Deklamieren von „Schlachtrufen“ vorzugsweise bei Fußballspielen sind Beispiele für die Wirksamkeit einer Symbolik, die in ritueller Inszenierung durch und für ein Massenpublikum eine starke emotionale Bindung an Personen, Gruppen oder „Ideen“ erzielt. In einer Tageszeitung war vor kurzem anlässlich einer der regelmäßigen Ausschreitungen bei derartigen Ereignissen eine treffende Parodie auf den bekannten Spruch über die innige Beziehung von Gesang und gutem Charakter zu lesen: „Wo man singt, da laß dich ruhig niederschlagen“.

Musiksprache

Musik wird oftmals als Sprache bezeichnet. Eine solche Auffassung kann sich auf zahlreiche Tatsachen und Argumente berufen: Die Geschichte der abendländischen Musik läßt sich nachzeichnen als die Entwicklung einer spezifisch musikalischen Sprachfähigkeit. Vor allem in der Auseinandersetzung mit der gesprochenen und geschriebenen Sprache habe sich die Musik als Tonsprache entwickelt, so lautet die These, die beispielsweise Thr. Georgiades in seinen Schriften höchst anschaulich und theoretisch sehr anspruchsvoll expliziert hat.

Nicht unbedingt mit dieser Auffassung verträglich, aber auch bemüht, den Sprachcharakter von Musik, und zwar grundsätzlich über alle Kulturen und Zeiten hinweg,

zu begründen, ist der kommunikationstheoretische Ansatz, der besonders auf die Mitteilungsfunktion von Musik abhebt. Dieser Ansatz hat sich auch auf Musikpädagogik und Musikdidaktik ausgewirkt. Erinnert sei an die theoretische Grundlegung der musikdidaktischen Handlungsorientierung durch die Pilotschrift *Hören und Verstehen* von Hermann Rauhe, Hans-Peter Reinecke und Wilfried Ribke aus dem Jahre 1975, in der Musik als „eine spezifische Kommunikationsform“ dargestellt wird.

Exkurs: Handeln und Verstehen

In der nunmehr fast 20jährigen Rezeptionsgeschichte dieser Schrift haben die zen-

tralen Kapitel, die das Verstehen von Musik und die Komplexität und Spezifik der Bedeutungsvermittlung beleuchten, kaum eine Rolle gespielt. Vielmehr hat sich das fachdidaktische Interesse auf einen, wenn auch zentralen Punkt konzentriert, nämlich auf den Zusammenhang von Handeln und Verstehen. Die vielen theoretischen Verlautbarungen und praxisbezogenen Anleitungen im Zeichen der Handlungsorientierung, die seither erschienen sind, bewegen sich aber zumeist nicht auf dem Niveau der Rauhe/Reinecke/Ribke-Veröffentlichung und haben einen wenig reflektierten Praxistrend in der Musikpädagogik verstärkt, der leider die irrige Überzeugung gestärkt hat, daß man schon etwas versteht, wenn man nur etwas tut. Oder man verzichtet gleich auf das Verstehen, weil ein aktionistischer Musikunterricht sich wie von selbst zu tragen scheint. Die musikdidaktische Handlungsorientierung bedarf dringend einer zweiten Aufklärung, um nicht an ihrem Hauptschlagwort, das wie ein Gütesiegel benutzt wird, zu ersticken. Den symbolischen Gebrauch von Musik zu pflegen und zu üben bedeutet auch, ihn aufzudecken, zu befragen, zu kritisieren, ihn bewußt zu machen, indem man zu verstehen versucht, was sich ereignet, wenn man Musik macht und hört.

Symbolische Aktivität

Daß Musik überhaupt mit einer symbolischen Dimension verknüpft werden kann, geht auf einen Grundzug menschlicher Geistestätigkeit zurück, nämlich die Wirklichkeit mit Hilfe von Zeichen zu repräsentieren und zu interpretieren. In diesen umfassenden Prozeß ist auch die Musik eingebunden, allerdings auf eine sehr differenzierte Art und Weise. Musik ist nicht schlechthin ein Zeichensystem und längst nicht alles in der Musik hat eine Bedeutung im Sinne der Semantik. Für einen Hörer kann allerdings grundsätzlich alles Klingende zum Zeichen und damit auch zum Symbol werden. Ein Komponist kann ganz präzise bestimmte Tonfolgen als Zeichen setzen und damit den Prozeß der Bedeutungsvermittlung lenken, allerdings nur unter der Voraussetzung, daß das Zeichen wiedererkannt und entschlüsselt wird. Ein problematisches Beispiel: In vielen Lehrplänen, Richtlinien und Schulbüchern für die Grundschule findet sich der Lernbereich „Musik kann etwas erzählen“, in dem nicht selten *Peter und der Wolf* von Sergej Prokofjew als beliebtes Beispiel auftaucht. Allseits bekannt ist, daß der Komponist einzelne Instrumente Personen und Tieren zuordnet. Es ist nicht auszuschließen, daß die frühe und damit prägende Verknüpfung von Instrument und Person zu einer lebenslangen symbolistischen Schädigung

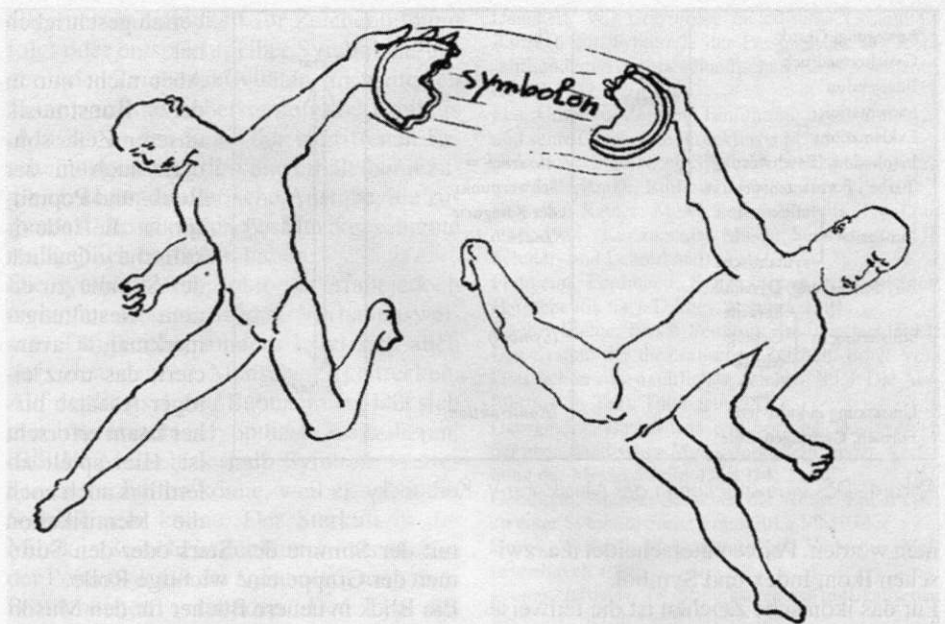


Abb. 2: Francesco Clemente, *Symbolon*

führt, wenn etwa der Klang des Fagotts nunmehr für den „Großvater“ steht. Was aus der Sicht der Erwachsenen eine gelungene charakteristische Instrumentierung ist, und zwar eine besondere Verknüpfung vor dem Hintergrund eines offenen Assoziationsfeldes, bekommt im Musikunterricht der Grundschule leicht den Charakter des Allgemeinen. Es ist deshalb wichtig, Symbolisierungen zu fördern und damit das musikalische Bewußtsein zu stärken und zugleich eine Öffnung für neue Assoziationen anzustreben, indem z. B. „das Fagott“ in unmittelbarem Zusammenhang durch weitere Hörbeispiele aus der symbolistischen Isolierung herausgeführt wird.

Zur Terminologie

Leider ist die Terminologie in den Disziplinen (Semiotik, Semantik, Sprachphilosophie, Logik etc.), die sich mit Zeichen und Bedeutung beschäftigen, nicht einheitlich. Selbst innerhalb der Semiotik gibt es verschiedene terminologische Traditionen, die, will man Klarheit und eine gemeinsa-

me Gesprächsgrundlage erreichen, mühsam entwirrt und aufeinander bezogen werden müssen. Was im einen Fall ein Symbol, ist im anderen Fall z. B. ein Zeichen. Hilfreich für die Durchsicht der verschiedenen Auffassungen des Symbols ist die Erinnerung an den griechischen Ursprung des Wortes, in dem schon zwei sich ergänzende Bedeutungen vereint sind. Zum einen bedeutet Symbol das „Zusammengefügte“ und zum anderen „Erkennungs-marke“, woraus dann die Bedeutung „Sinnbild“, „Wahrzeichen“ abgeleitet wurde (Abb. 2).

Die erste Bedeutung hebt auf die Struktur des Symbols, den allgemeinen Zeichencharakter, ab, die zweite weist auf eine besondere Funktion hin, die Zeichen haben können, nämlich ein Sinnbild einer Idee, eines Gedankens oder einer Empfindung zu sein. Im vorwissenschaftlichen Sprachgebrauch ist diese Funktion meist gemeint, wenn von Symbolen die Rede ist. Die Zeichenklassifikation, die Charles S. Peirce (1839-1914) Anfang des Jahrhunderts entworfen hat, ist auch in einige musikbezogene semiotische Konzeptionen übernom-

1. a) dünn [klein]	– dick [groß]	= hoch – tief;
b) scharf (spitz)	– stumpf (schwer)	(vom Tone)
2. schnell, beweglich (leicht)	– langsam, schwerfällig (schwer)	= hoch – tief;
3. α) hoch	– tief (im Raume)	= hoch – tief;
auf	– ab (Steigen – Fallen)	= höher – tiefer;
β) Linie		= Tonfolge;
Horizontale		= Tondauer (-gleichheit)
Wellenlinie		= Triller (oder Bebung);
4. a) klar	– trüb	= hoch – tief;
b) grell (leuchtend), satt	– blaß (grau), matt	= stark – schwach;
5. a) hell (weiß)	– dunkel (schwarz)	= hoch – tief;
b) warm	– kalt (auch von Farben)	= hoch – tief;
6. vielfarbig (bunt)	– einfarbig (unbunt)	= klangvoll – eintönig

Abb. 3: Wellek, *Urentspruchungen*

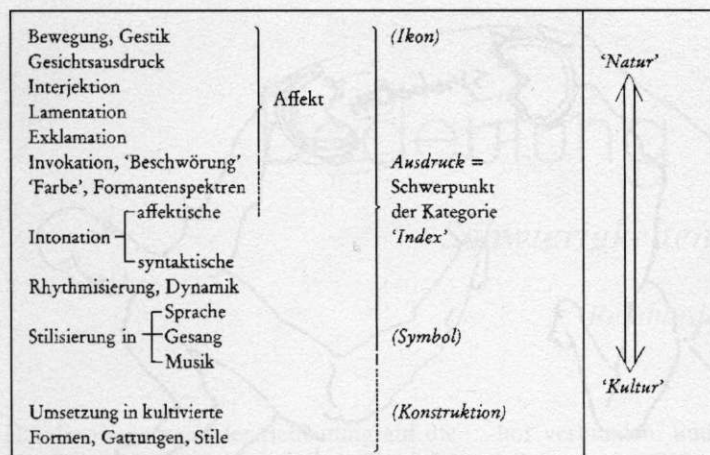


Abb. 4: Das Indexzeichen in der Musik von V. Karbusicky

men worden. Peirce unterscheidet u.a. zwischen Ikon, Index und Symbol.

Für das ikonische Zeichen ist die teilweise Übereinstimmung von Objekt und Bedeutung kennzeichnend. In der Musik basieren ikonische Zeichen sehr oft auf Bewegungsanalogien. Beispiele für diesen Zeichentyp sind zuhauf in der barocken Figurenlehre, aber auch in der Musik früherer und späterer Epochen zu finden. Ikonische Zeichen finden sich in zahlreichen programmmusikalischen Werken. Die Tonmalerei stützt sich in und außerhalb der Programmmusik vornehmlich auf diesen Zeichentyp. Die von Arnold Schmitz herausgearbeitete „Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs“ beruht nicht zuletzt auf dem Prinzip der Ikonizität. Außerhalb der Semiotik hat Albert Wellek schon in den 30er Jahren die „Mechanismen“ aufzudecken versucht, die der ikonischen Relation zugrundeliegen. Er sprach damals von „Urentsprechungen“, ein Begriff, der auch für die Untersuchungen von Arnold Schmitz leitend wurde. Wellek hat die Vielfalt der Bezüge in sechs Klassen eingeteilt, die seiner Meinung auch die historische Entwicklung vom Einfachen zum Verwickelten und Differenzierten widerspiegeln (Abb. 3 siehe Seite 5).

Für die Praxis des Musikunterrichts läßt sich aus dieser Übersicht, wie überhaupt aus diesem Ansatz, vielfältiger Nutzen ziehen, etwa bei der Vorbereitung und Besprechung der Verklanglichung eines Bildes oder beim anschaulichen Sprechen über Musik. Die Zeichenqualität, die etwas anzeigt, die indexikalische, tritt besonders deutlich in Ausrufen und expressiven Passagen hervor. In stimmlichen Äußerungen ist sie stets mit gegenwärtig. Komponisten der Gegenwart haben diesen Bereich erstmals ausgelotet und die menschliche Stimme in ihrer ganzen Breite und Ausdruckstiefe musikalisch erkundet. Die *Aventures* und *Nouvelles Aventures* von György Ligeti sind in diesem Zusammenhang zu nennen wie auch die *Sequenza III* für Frauenstimme, die Luciano Berio für Cathy Ber-

berian geschrieben hat.

Aber nicht nur in der Kunstmusik unserer Zeit, sondern auch in der Rock- und Popmusik ist die indexikalische Qualität der Stimme zu einem Gestaltungsmerkmal avanciert, das trotz einiger Ansätze bisher kaum erforscht ist. Hier spielt allerdings auch noch die Identifikation

mit der Stimme des Stars oder den Stimmen der Gruppe eine wichtige Rolle.

Ein Blick in neuere Bücher für den Musikunterricht zeigt, daß inzwischen nicht nur ein erweiterter Liedbegriff zum Tragen gekommen ist, sondern auch in Improvisationsanleitungen für die Stimme vorsichtige Schritte in Richtung einer expressiven und damit auch indexikalischen Ausweitung versucht werden. Auch in diesem Bereich lassen sich praktische Übungen mit kognitiven Lernsequenzen verbinden, lassen sich Persönlichkeitsentwicklung und musikalisches Lernen miteinander verknüpfen. Die dritte von Peirce im Objektbezug herausgearbeitete Zeichenqualität ist die symbolische. Im Rahmen dieser Systematik ist ein Symbol ein willkürlich verabredetes, ein künstliches Zeichen. Die Umgangssprache besteht im wesentlichen aus Elementen dieser Zeichenklasse. Etwas vereinfacht kann man sagen: Ikone imitieren, Indices zeigen an und Symbole bezeichnen. Vergleicht man diese zeichentheoretische Einordnung des Symbols mit den beiden oben angegebenen Bedeutungsdimensionen, so wird deutlich, daß von Peirce (im Objektbezug) nur ein Aspekt herangezogen wird: Symbol als das willkürlich Zusammengefügte. Der andere Aspekt, die sinnbildliche Funktion bleibt unberücksichtigt.

Auf der Basis der Peirceschen Begriffe hat Vladimir Karbusicky seine musikalische Semantik entwickelt und ist dabei zu einer außerordentlich differenzierten Darstellung gelangt (Abb. 4).

Grundsätzlich kann man feststellen, daß in der Musik Symbole (= willkürlich verabredete Zeichen) recht selten vorkommen. Musik ist eben keine Sprache im Sinne der Wortsprache, ihr fehlt fast völlig die Bezugsdimension. Die oben erwähnte These, daß die abendländische Musik sich in der Auseinandersetzung mit der Wortsprache zu einer eigenen Sprache entwickelt habe, hebt gerade auf die Eigenständigkeit ab und lenkt den Blick eher auf vergleichbare „syntaktische“ Strukturen

wie Satz, Periode etc. Karbusicky hat herausgearbeitet, daß in der Musik die Mischung der beiden anderen Zeichentypen üblicher und häufiger anzutreffen ist, nämlich der ikonisierte Index oder das indexikal angereicherte Ikon, die beide in die Funktion des Sinnbilds treten können. Ein charakteristisches Beispiel für diesen Zeichentyp findet sich zu Beginn des 4. Konzerts aus den *Vier Jahreszeiten* von Antonio Vivaldi. In diesem Konzert thematisiert der Komponist in den beiden Ecksätzen das gefährliche und unangenehme Gehen über eine Eisfläche. In der Eröffnungspassage wird das Zittern vor Kälte durch gleichmäßige Staccati dargestellt und zugleich durch einen für damalige Zeiten – zumindest bei Satzanfängen – ungewöhnlichen Akkord, einen sich langsam aufschichtenden Sekundakkord, charakterisiert: frostig-schneidend.

Um diesen Satzanfang in seiner Bedeutung zu verstehen, bedarf es trotz der deutlichen Musiksprache Vivaldis noch eines außermusikalischen Schlüssels, was der Komponist schon berücksichtigt hat, denn in der Partitur finden sich genaue Hinweise auf den Text des zugrundeliegenden Sonnetts, so daß immer durch den Text abgesichert ist, was die Musik meint. Bei aller Deutlichkeit in der Darstellung erreicht die Musik, nicht nur die von Vivaldi, fast nie eine Eindeutigkeit im Sinne einer genau angebbaren Bedeutung. Dies ist eigentlich auch nicht verwunderlich, denn Musik und Wortsprache haben im Rahmen der menschlichen Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten unterschiedliche Funktionen. Mit der sprachlichen Identifizierung des Konzertanfangs als „Bewegen auf einer Eisfläche“ ist nämlich noch wenig über die musikalische „Bedeutung“ dieser Stelle gesagt. Das Verstehen dieses Anfangs kann sich nur in der Durchdringung und wechselseitigen Erhellung der musikalischen und der begrifflichen Dimension ereignen. Es dürfte ohne weitreichende Erläuterungen einsichtig sein, daß auch die Entschlüsselung von Zahlensymbolen oder eines *Soggetto cavato*, eines aus Buchstaben abgeleiteten Themas oder Motivs, wie etwa A-S-C-H oder B-A-C-H nur der Anfang einer Auseinandersetzung mit den entsprechenden Werken darstellt. Die Unterscheidung in Sinn und Bedeutung, die sich auf den Mathematiker Gottlob Frege (1848- 1925) zurückführen läßt, kann auch in der Semiotik der Musik genutzt werden, um der Komplexität der musikalischen „Sinnvermittlung“ insgesamt gerecht zu werden. Auf das Vivaldi-Beispiel bezogen bedeutet dies, daß die Identifizierung des Konzertanfangs als ikonisch-indexikalischer Komplex zur Bedeutungserhellung führt und die Identifizierung der Funktionen der musikalischen Gestalten zur Sinnerhellung. Zu bedenken

ist allerdings, daß die musikalische Wirklichkeit nicht einfach eine Addition von Dimensionen, sondern wesentlich komplizierter und nuancierter ist, fließende Übergänge kennt, aber auch die völlige Ausblendung von semantischen Strukturen. Mit diesen Hinweisen ist die eingangs gestellte Frage, wie in der Musik Bedeutungen repräsentiert und vermittelt werden, selbstverständlich nicht erschöpfend beantwortet. Die verschiedenen Forschungsansätze lassen sich zu einem Mosaik zusammensetzen, die Grundfragen sind jedoch nur in einem interdisziplinären Ansatz zu klären, den es bisher noch nicht gibt.

Subjektive Symbolisierungen

Mit der semiotischen Begrifflichkeit, die in den vorangehenden Abschnitten dargestellt wurde, läßt sich nicht ohne weiteres das Phänomen erklären, daß Musik für viele Menschen Anlaß für subjektive Symbolisierungsprozesse ist. Wenn ein Musikstück beispielsweise zum Symbol (= Sinnbild) einer bestimmten Landschaft wird, weil jemand auf einer Reise gerade diese Musik im Autoradio hört, so ist diese Verknüpfung für eine andere Person zwar theoretisch nachvollziehbar, sie bleibt aber ein persönlicher und einmaliger Vorgang. Dennoch dürfte gerade diese Art der Symbolisierung besonders häufig auftreten, und zwar in unterschiedlichsten Situationen und ohne daß eine zweite Person etwas davon erfährt. Die Symbolisierungsaktivität klinkt sich an einer bestimmten Stelle in den Wirk- und Merkprozeß ein, in dem sich der hörende und/oder musizierende Mensch befindet. Auf diesem Prozeß sitzt die Zeichenaktivität auf, sie ist im Hinblick auf die musikalischen Aktivitäten des Menschen eine Besonderheit, die seiner

allgemeinen Fähigkeit zur Zeichenbildung folgt oder entspricht. Über Symbolisierungen oder Zeichenaktivitäten im weitesten Sinne wird das außersemiotische Ereignis „Musik“ in den Kreis der begriffenen Erscheinungen integriert und erhält damit zugleich neue gestalterische Anstöße, die zumindest die europäische Musikgeschichte maßgeblich bestimmen haben.

Die Symbolisierungsaktivität erfaßt jedoch nicht nur Klänge, Bilder, Verhaltensweisen, Tätigkeiten, sondern kann sich auch auf „den ganzen Menschen“ erstrecken. Auf der Basis dieser Beobachtung läßt sich die interessante Hypothese formulieren, daß der Mensch deshalb Symbole verstehen und schaffen könne, weil er selbst ein Symbol sein könne. Der Starkult in der Musik ist sowohl in der Kunst- als auch in der Popmusik mit der Symbolisierung ihrer Protagonisten verbunden. Der Typ des Künstlers in all seinen Varianten ist – unabhängig von der jeweiligen Personifizierung – das Ergebnis komplexer Symbolisierungsprozesse. Im 19. Jahrhundert ist dieser Prozeß besonders befördert worden. Musik galt als Offenbarung des Unausprechlichen und bekam als Ganzes einen symbolischen Rang.

Der Umgang mit musikbezogener Symbolisierung sollte sich im Musikunterricht deshalb auch auf die symbolische Formung des Künstlerbildes und die symbolischen Rituale und Handlungen im Konzertbetrieb richten. Um Musik zu verstehen, muß man nicht nur die „Sprache der Musik“ kennen, sondern auch ebenso das bedeutungsvolle Umfeld und ihre Inszenierung.

Literatur

- Benedetti, Gaetano/Rauchfleisch, Udo (Hrsg.): Welt der Symbole, Göttingen 1988.
 Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M. 1970.

Danckert, W.: Ursymbole melodischer Gestaltung. Beiträge zur Typologie der Personalstile aus sechs Jahrhunderten der abendländischen Musikgeschichte, Kassel 1932.

Eco, Umberto: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt a.M. 1977.

Elders, W.: Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer, Bilthoven 1968.

Fanslau, Rainer: Musik und Bedeutung, Frankfurt a.M. 1984 (Kursmodelle Musik. Sekundarstufe II. Schüler- und Lehrband)

Fellmann, Ferdinand: Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey, Reinbek 1991.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Bd.1: Das System der theatralischen Zeichen. Bd.2: Vom künstlichen zum natürlichen Zeichen. Bd.3: Die Aufführung als Text, Tübingen 1983.

Georgiades, Thr.: Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin u.a. 1974, 2. Aufl.

Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, Frankfurt a.M. 1973.

Gruhn, Wilfried: Wahrnehmen und Verstehen, Wilhelmshaven 1989.

Jiranek, Jaroslav: Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik, Berlin 1985.

Karbusický, Vladimír (Hrsg.): Sinn und Bedeutung in der Musik, Darmstadt 1990.

Karbusický, Vladimír: Grundriß der musikalischen Semantik, Darmstadt 1986

Kneif, Tibor: Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik in: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, Regensburg 1975, S. 63-72.

Langer, Susanne R.: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst, Frankfurt a.M. 1965.

Rauhe, Hermann/Reinecke, Hans-Peter/Ribke, Wilfried: Hören und Verstehen. Theorie und Praxis handlungsorientierten Musikunterrichts, München 1975.

Schering, Arnold: Das Symbol in der Musik, Leipzig 1941 Schmitz, Arnold: Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs, Laaber 1976, 2. Aufl.

Schneider, Marius: Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik, in: Musikforschung 1951. Schneider, Reinhard: Semiotik der Musik, München 1980

Volek, Jaroslav: Programmusik aus semiotischer Sicht in: Archiv für Musikwissenschaft 39/ 1982, S. 234-237.

Wellek, Albert: Der Sprachgeist als Doppelpfeiler, in: Zeitschr. f. Ästhetik und allgem. Kunstwiss. 25/1931, S. 226 – 262.



Abb. 4: Nationalhymne oder eine patriotische Feier

Daß Musik eine von vielen Menschen akzeptierte und geschätzte symbolische Dimension hat, läßt sich besonders deutlich am Beispiel der Nationalhymnen studieren. Sie dienen, wo auch immer, vorzugsweise der emotionalen Verankerung der Idee des Nationalstaates, die als solche den derart eingestimmten Menschen ziemlich fremd bleiben dürfte. Mit den Nationalhymnen wird derselbe Zweck verfolgt, die musikalische Symbolisierung ist jedoch wesentlich „packender“, da der akustische Modus andere Wirkungsmöglichkeiten bietet als der visuelle.