

Editorial Board / Uredniški odbor

Aleš Erjavec, Marina Gržinič, Peter Klepec, Gorazd Korošec, Vojislav Likar, Oto Luthar, Tomaž Mastnak, Rado Riha, Jelica Šumič-Riha, Alenka Zupančič

International Advisory Board / Mednarodni uredniški svet

Alain Badiou (Paris), Bohdan Dziemidok (Gdańsk), Manfred Frank (Tübingen), Axel Honneth (Frankfurt), Martin Jay (Berkeley), John Keane (London), Ernesto Laclau (Essex), Steven Lukes (Firenze), Chantal Mouffe (Paris), Ulrich Müller (Kassel), Herta Nagl-Docekal (Wien), Aletta J. Norval (Essex), Nicholas Phillipson (Edinburgh), J. G. A. Pocock (Baltimore), Ernst Vollrath (Köln)

Managing Editor / Glavni urednik

Vojislav Likar

Editor-in-Chief / Odgovorni urednik

Rado Riha

Filozofski vestnik is a journal of philosophy with an interdisciplinary and international orientation. The Journal is edited by members of the Institute of Philosophy in the Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences & Arts.

Editorial correspondence and enquiries, business correspondence and books for review should be addressed to

Filozofski vestnik, ZRC SAZU, P.P. 306, Gosposka 13, 1001 Ljubljana, Slovenia.

Tel.: + 386 61 125 6068 – Fax: +386 61 125 5253

E-Mail: fi@zrc-sazu.si – <http://www.zrc-sazu.si/fi/fi.html>

To order XIV ICA Proceedings: Založba ZRC • ZRC Publishing

p.p. 306, SI-1001 Ljubljana, Slovenia

E-mail: zalozba@zrc-sazu.si; Fax: +386 61 125 52 53

Part II of the *XIVth ICA Proceedings* has been published with a grant from The Ministry of Science and Technology of the Republic of Slovenia.

The Journal is published semi-annually, two issues constitute one volume.

Annual subscription: \$ 18 for individuals, \$ 36 for institutions.

Single issue: \$ 10 for individuals, \$ 20 for institutions. Back issues available.

The price of the XIV ICA Proceedings (2 vols.) is \$ 70 (one volume \$ 40).

Access / Master Card / Eurocard and VISA accepted.

Credit card orders must include card number and expiration date.

Filozofski vestnik is published with grants from The Ministry of Science and Technology and The Ministry of Culture of the Republic of Slovenia.

© Filozofski inštitut ZRC SAZU

Printed in Slovenia by Littera Picta, Ljubljana

FILOZOFSKI VESTNIK

ZNANSTVENORAZISKOVALNI CENTER SAZU
FILOZOFSKI INŠTITUT

**XIVTH INTERNATIONAL CONGRESS OF AESTHETICS
XIVÈME CONGRÈS INTERNATIONAL D'ESTHÉTIQUE
XIV. INTERNATIONALER KONGRESS FÜR ÄSTHETIK**

»Aesthetics as Philosophy«
«L'Esthétique comme philosophie»
»Ästhetik als Philosophie«

LJUBLJANA 1998

•
**PROCEEDINGS
PART II
SELECTED PAPERS**

LJUBLJANA 1999

Krzysztof Guczalski
Musik ist keine Sprache – Argumente
Susanne Langers revidiert
(und mit Hilfe der Ideen Nelson Goodmans untermauert).

1. Einleitung

Im achten Kapitel des Buches *Philosophy in a New Key*¹, mit dem Titel »On Significance in Music«, argumentiert Susanne Langer gegen die Auffassung, daß Musik als Sprache in irgendeinem nahezu wörtlichen Sinne zu verstehen ist. Diese Haltung folgt nicht aus einer formalistischen Einstellung, die es im allgemeinen bestreitet, daß der Musik irgendwelche außermusikalische Bedeutungen zustehen. Auch vertritt Langer nicht die Position, daß Musik zwar bedeutsam sein und expressive Qualitäten besitzen kann, aber keine Bedeutungen beinhaltet. Ganz im Gegenteil: sie sieht Musik als ein eindeutig semantisches Phänomen, das Träger emotionaler Bedeutungen ist. Diese Feststellung bedeutet bei ihr, daß Musik nicht als unmittelbares Symptom der Emotionen des Musikers und auch nicht lediglich als ein bei den Zuhörern gewisse Emotionen erregender Anreiz zu interpretieren ist, sondern daß gewisse Bedeutungen an der Musik selbst haften. In Langers Begriffen wird das durch die Feststellung ausgedrückt, daß Musik kein Signal sondern ein Symbol ist. In dieser Hinsicht ist Musik der Sprache ähnlich.

Mit der Anerkennung dieser Ähnlichkeit und mit der Überzeugung über die im Prinzip semantische Natur der Musik geht aber bei Langer eine feste Meinung zusammen, daß die Bedeutungen, welche in der Musik vorkommen, einer ganz anderen Beschaffenheit sind als in der Sprache. Anders gesagt, Musik symbolisiert die Gefühle auf eine ganz andere Art und Weise als die Sprache ihre Bedeutungen.

*2. Prolegomena zu einer jeden künftigen Diskussion
über den Sprachcharakter von Musik*

Die Argumentation, daß Musik keine Sprache ist, hat in der Diskussion über die Bedeutung der Musik eine relativ wichtige Rolle zu spielen. Zum

¹ Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1942, deutsche Ausgabe unter dem Titel: *Philosophie auf neuem Wege*, Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 1965.

einen ist die Haltung, daß Musik in Anlehnung an das Paradigma der Sprache zu interpretieren ist und daß eine solche Interpretation aufschlußreich sein kann, keineswegs selten. Zu den Vertretern dieser Position zählen z.B. Deryck Cooke mit seinem Buch *The Language of Music*² und Wilson Coker mit dem Buch *Music and Meaning*³. Auch solche französische Autoren wie Jean-Jacques Nattiez und Nicolas Ruwet haben in einigen Artikeln, wie auch der polnische Musikwissenschaftler Michal Bristiger in seinem Buch *Zwiazki muzyki ze slowem (Die Beziehungen der Musik zu den Wörtern)*⁴ diese Auffassung vertreten. Nennen wir diese Position kurz für spätere Verweise: sprachliches Paradigma.

Andererseits stößt manchmal auch eine gemäßigtere Position – wie die von Langer – daß Musik gewisse Bedeutungen auf eine nichtsprachliche Weise ausdrückt und einen semantischen Inhalt hat, auf eine vehemente Ablehnung. Man kann vermuten, daß der Grund dafür vielleicht unter anderem darin liegt, daß häufig jede Art der Bedeutung in Anlehnung an das Paradigma der Sprache verstanden wird. Dadurch werden die Verfechter der lediglich semantischen (und nicht unbedingt sprachlichen) Position sofort so verstanden, als würden sie behaupten, daß wir in der Musik genau mit solchen Bedeutungen wie in einer Sprache zu tun haben. Und da solche Vermutung sehr vielen absolut unakzeptabel erscheint, sehen sie sich gezwungen, die Idee, daß Musik überhaupt etwas bedeutet, zu bekämpfen. Um also die Überzeugung, daß Musik ein bedeutendes Phänomen und nicht bloße Dekoration ist, vor solchen Angriffen zu verteidigen, sollte man zu begründen versuchen, daß ihre Bedeutungen eben einer ganz anderen Art als in der Sprache sind.

Man kann im allgemeinen sagen, daß die Argumentation, Musik sei Sprache der Gefühle, im Namen der Bedeutsamkeit der Musik geführt wird (so z.B. Deryck Cooke⁵), die entgegengesetzte Argumentation, daß sie keine Sprache ist, in Namen ihrer Autonomie (und der Autonomie der Kunst im allgemeinen). Wenn sie nämlich eine Sprache wie jede andere wäre, könnte sie vielleicht durch eine Wortsprache ersetzt werden, was ihre Einzigartigkeit untergraben würde. Die Haltung, daß Musik zwar ein semantisches, Bedeutungen beinhaltendes Phänomen ist, das sich aber von der Sprache wesentlich unterscheidet, stellt also einen Mittelweg zwischen den beiden extremen Positionen dar, die beide unakzeptabel erscheinen.

Die Argumentation, Musik sei keine Sprache, hat eine ähnlich lange Tradition wie das sprachliche Paradigma selbst. Man muß aber sagen, daß die Argumente sehr häufig nicht das bekämpfen, was die Verfechter des sprachlichen Paradigmas bereit zu behaupten wären, und gegen die Haltung der letzteren nicht wirksam sind. Wenn z.B. Werner Jauk unlängst in seinem Artikel »Sprache und Musik: der angebliche Sprachcharakter von Musik«⁶ sagt, Musik sei keine Sprache, da sie nicht Mittel einer intendierten Übermittlung der Komunikate von einem Sender zu einem Empfänger ist, oder daß sie nicht im Sinne einer Wortsprache, die konkrete Inhalte übermitteln, zu verstehen ist und daß in der Musik keine eindeutige Zuordnungen von Zeichen und Bezeichneten durch wiederholte Koppelungen erlernt werden, wäre es natürlich schwierig, nicht zuzustimmen. Man sollte aber fragen, wer irgendwann diese von Jauk angefochtene Auffassung vertreten hat.

Daß es Unterschiede zwischen Musik und Sprache gibt, ist offensichtlich. Selbst die Verfechter des sprachlichen Paradigmas würden viele dieser Unterschiede kaum bestreiten. Ihre Haltung könnte man eher wie folgt ausdrücken: auch wenn Musik äußerlich nicht unbedingt sofort wie eine Sprache aussieht, wenn man ihre innere Struktur und ihre Bedeutungen tiefer analysiert, kann man erkennen, daß sie auf eine ähnliche Weise strukturiert sind, wie die Bedeutungen einer Sprache. Diese tieferen Analogien zwischen der semantischen Struktur der Musik und der Sprache sind – ihrer Meinung nach – so weitgehend, daß sie eine Analyse der Musikbedeutungen mit Hilfe des Paradigmas der Sprache rechtfertigen und es erlauben, sich fruchtbare Ergebnisse einer solchen Analyse zu erhoffen. Um diese Analogie zu begründen werden verschiedene Argumente gebracht.

Aus dem Wesen der These von einer *Analogie* zwischen Musik und Sprache folgt, daß Musik eben nicht in wörtlichem Sinne eine Sprache ist, so wie Deutsch oder Englisch, sondern nur, daß sie der Sprache in wichtigen Punkten ähnelt. Das bedeutet aber gleichzeitig, daß auch gewisse Unterschiede existieren. Wenn es keine Unterschiede gäbe, wäre Musik im wörtlichen Sinne eine Sprache, was selbstverständlich von keinem behauptet wird. Die Anhänger und Gegner des sprachlichen Paradigmas können also lange genug die Ähnlichkeiten und die Unterschiede auflisten, beide Gruppen werden auch recht haben, wir werden uns aber durch eine solche Diskussion kaum der Entscheidung nähern. Ein bloßer Verweis auf die Tatsache, daß es gewisse Unterschiede zwischen Sprache und Musik gibt, was selbstverständlich ist, kann als Argument gegen das sprachliche Paradigma auf kei-

² Deryck Cooke, *The Language of Music*, London: Oxford Univ. Press, 1959.

³ Wilson Coker, *Music and Meaning*, New York-London: The Free Press-Collier-Macmillan Limited, 1972.

⁴ Michal Bristiger, *Zwiazki muzyki ze slowem*, Kraków: PWM, 1986. III

⁵ Deryck Cooke, *op. cit.*

⁶ Werner Jauk, »Sprache und Musik: der angebliche Sprachcharakter von Musik«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 26 (1995) 1, SS. 97 – 106.

nen Fall wirksam sein. Es muß gezeigt werden, daß die Analogien, die von den Anhängern dieses Paradigmas vorgeführt werden, nur scheinbar oder oberflächlich sind und in Wirklichkeit, bei einem genaueren Einblick in wichtigen Punkten brechen. Anders gesagt: ihre Argumente beweisen nicht, was sie zu beweisen meinen und was sie manchmal zu beweisen scheinen.

3. Argumente Susanne Langers untersucht und revidiert

In diesem Aufsatz möchte ich zuerst zeigen, daß die scheinbar überzeugenden Argumente Langers gegen das sprachliche Paradigma sich leider als inkonsistent erweisen. Zum zweiten aber möchte ich versuchen, standfestere und entscheidendere Argumente im Sinne von Langers Position vorzustellen. Ihre Argumentierung, daß Musik keine Sprache ist, fängt sie mit folgender Feststellung an:

Und doch ist sie [die Musik], logisch betrachtet, keine Sprache, denn sie besitzt kein Vokabular. Die Töne einer Tonleiter als »Wörter«, die Harmonie als »Grammatik« und die thematische Entwicklung als »Syntax« zu bezeichnen, ist eine überflüssige Allegorie, denn den Tönen fehlt gerade das, was das Wort von der bloßen Vokabel unterscheidet: die fixierte Konnotation oder »lexikalische Bedeutung«⁷.

Daß Musik kein Vokabular und keine feste Bedeutungen hat ist eine Offensichtlichkeit, die kaum erwähnt werden braucht. Die Anhänger des sprachlichen Paradigmas behaupten nicht, daß sie ein Vokabular hat, sondern eher, daß sie so semantisch funktioniert, als ob sie eins hätte, auch wenn wir uns nicht dessen bewußt sind. Und daß eine aufmerksame und sorgfältige Analyse dieses implizite Vokabular aufdecken könnte. Anders gesagt: auch wenn Musik keine Sprache in wörtlichem Sinne ist und keine expliziten, festen Bedeutungen hat, funktioniert sie *de facto* als ob sie eine wäre und als ob sie gewisse feste, durch die Analyse bloßzulegende Bedeutungen hätte.

Langers vermutliche Erwiderung zu solcher Vermutung kann man aus anderen Thesen ihrer Theorie folgern. Sie unterscheidet nämlich zwischen sogenannten diskursiven (sprachlichen) und präsentativen Symbolen. In dem ersten Fall entstehen die Bedeutungen eines zusammengesetzten Symbols aus den Einzelbedeutungen seiner einfachen Elemente nach gewissen Regeln der Syntax. In dem zweiten – und das paradigmatische Beispiel hierzu ist für Langer eine visuelle Darstellung – haben die einzelnen Elemente eines Symbols keine eigenständige Bedeutung: sie erlangen ihre Bedeutun-

gen erst im Kontext der gesamten Struktur des Bildes: separat betrachtet sind sie nur Farbflecken, die in verschiedenen Zusammenhängen ganz unterschiedliche Sachen darstellen, d.h. ganz verschiedene Bedeutungen haben könnten. In Langers Worten:

... die Bedeutungen aller anderen [nicht-linguistischen] symbolischen Elemente, die zusammen ein größeres, artikuliertes Symbol bilden, werden nur durch die Bedeutung des Ganzen verstanden, durch ihre Beziehungen innerhalb der ganzheitlichen Struktur.⁸

Auch Musik ist nach Langers Auffassung ein präsentatives Symbol. Sie präsentiert in ihrer Struktur die zeitlich-dynamische Formen des Ablaufs unseres Gefühlslebens. Durch diese Analogie der logischen Form wird sie als symbolisch für unsere Gefühle wahrgenommen und empfangen, wodurch sie ihre emotionale Bedeutung erlangt. Daraus folgt, daß die Bedeutungen in der Musik nur gewissen strukturierten Ganzheiten und nicht ihren Einzelementen zustehen. Die letzteren sind – aus dem Zusammenhang herausgenommen – bedeutungslos. Deshalb – so würde Langer wohl argumentieren – sind alle Versuche, ein Vokabular – also einzelne, feste Grundbausteine der Bedeutung – durch Analyse aufzudecken, ein aussichtsloses und fehlgerichtetes Unterfangen, das auf völlig falschen Prämissen beruht.

Darauf könnte man erwidern, daß aus der These, daß erst gewisse Strukturen Träger der Bedeutungen sind, nicht folgt, daß man über eine Bedeutung erst im Bezug auf ein gesamtes Musikstück bzw. mindestens auf ein geschlossener Teil davon sprechen kann. Aus dieser These folgt lediglich, daß nur an solchen Gebilden Bedeutung haften kann, die eine Struktur aufweisen. Dies muß nicht notwendigerweise das ganze Musikwerk sein. In der Tat haben schon zwei aufeinander folgende Töne oder ein einfaches rhythmische Motiv eine gewisse – wenn auch simple – Struktur. Ja, sogar ein Klang mit einer wechselnden Dynamik – wenn er z.B. leise anfängt, dann an der Lautstärke zunimmt und schließlich abrupt abbricht; oder aber wieder leiser wird und allmählich ausklingt – kann als strukturiert angesehen werden. Wenn die sprachlich eingestellten Denker ein emotionales Vokabular der Musik aufzudecken und zu formulieren trachten, suchen sie nach den Elementarbedeutungen keineswegs in isolierten Tönen, sondern eben in einfachen Strukturen dieser Art. Der prominenteste und umfangreichste Versuch, dieses implizite Vokabular bloßzulegen, ist wahrscheinlich der von Deryck Cooke, der in seinem Buch *The Language of Music* musikalische Figuren identifizierte, die mit ähnlicher Ausdrucksqualität in verschiedenen

⁷ Susanne K. Langer, *op. cit.* S. 225 (Alle Zitate nach der deutschen Ausgabe: *Philosophie auf neuem Wege*, Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 1965)

⁸ Susanne K. Langer, *op. cit.* S. 103

Musikwerken vorkommen. Langer selbst erwähnt ähnliche, auf die Musik von Bach begrenzte Versuche von Albert Schweitzer und André Pirro.

Zur Zurückweisung dieses Ansatzes bezieht sich Langer auf die Feststellungen Kurt Hubers, die in seiner Studie zur Psychologie der Musik unter dem Titel *Ausdruck musikalischer Elementarmotive* enthalten sind. Im Gegensatz zu dem, was der Titel vermuten lassen würde, scheint aus seinen Feststellungen zu folgen, daß die Unterscheidung von einfachen Grundelementen des musikalischen Ausdrucks, aus welchen sich die Expression grösserer Gebilde zusammensetzen würde, nicht möglich ist. Langer sagt:

Solche genauen Ausdeutungen einzelner Figuren sind deshalb nicht überzeugend, weil es – wie Huber in seiner psychologischen Studie bemerkt – unmöglich ist, den absoluten Ausdrucksgehalt der einzelnen Intervalle (Terzen, Quarten und Quinten usw.) zu bestimmen; da die absolute Tonhöhe die Klanghelligkeit ihrer Bestandteile beeinflußt und somit auch die Qualitäten des Kontrastes, der Faßlichkeit usw.⁹

Anders gesagt, man kann die Ausdrucksqualität eines Intervalls, z.B. einer Terz, im allgemeinen nicht bestimmen, da diese Qualität von der absoluten Höhe, auf welcher dieses Intervall erklingt, von der Farbe des jeweiligen Klangmaterials usw. abhängig ist. Diese These könnte man noch durch eine Bemerkung verstärken, daß die Ausdrucksqualität eines Intervalls weiterhin noch von seiner Funktion in der Entwicklung einer melodischen Linie – oder allgemein gesagt, vom Kontext in welchem es auftritt – abhängig ist. In Langers Worten: von seinen Beziehungen innerhalb der ganzheitlichen Struktur. Eine musikalische Figur hat also in verschiedenen Kontexten und Ausführungen keine feste Ausdrucksqualität. Für Langer scheint daraus eindeutig zu folgen, daß alle Versuche, ein emotionales Vokabular der Musik zu entdecken, also Elemente mit festen Ausdrucksqualitäten, mit festen Bedeutungen, aus welchen sich die Bedeutung ihrer Zusammensetzungen ergibt, von vornherein zum scheitern verurteilt sind.

Wenn man aber diese Argumente genauer betrachtet, scheint es, daß sie auch auf die Sprache zutreffen könnten, selbstverständlich ohne den Schluß zu implizieren, daß ihr ein festgelegtes Vokabular fehlt. Das erste Argument von Huber besagt, daß die Ausdrucksqualität einer Terz auf verschiedenen Tonhöhen – im allgemeinen: in ihren verschiedenen Ausführungen – nicht identisch ist. Dasselbe könnte man auch über die Bedeutung eines Wortes sagen, das mit verschiedener Intonation ausgesprochen wurde. Daraus folgt aber nicht, daß es keine feste Bedeutung hat. Ein Wort hat eben eine feste Bedeutung, die in allen Akten seines Aussprechens präsent und eindeutig mit dem geschriebenen Wort verbunden ist.

⁹ Susanne K. Langer, *op. cit.* S. 228

Zurück zu Musik: es wäre schwierig zu widersprechen, daß ein auf verschiedenen Höhen oder Instrumenten gespieltes Intervall oder eine Melodie – auch wenn sie nicht in allen diesen Ausführungen eine genau gleiche Expression besitzen – dann doch eine gewisse, eindeutig erkennbare und immer ähnliche Ausdrucksqualität bewahren. Wenn es wiederum um den Kontexteinfluß auf die Bedeutung geht, haben wir auch in der Sprache mit einem solchen Phänomen zu tun. Langer selbst macht sogar eine Bemerkung, die man so verstehen könnte, als ob dieser Einfluß genauso wie in der Musik wäre:

... hinzukommt noch ein beachtliches Moment: daß sie [musikalische Motive] in der Kombination eines des anderen Charakter wechselseitig modifizieren, ganz wie die Wörter auch, indem alle für jedes einzelne einen Kontext bilden.¹⁰

Es scheint eher klar zu sein, daß der Einfluß des Kontextes auf die Wortbedeutungen und auf den Ausdruck musikalischer Phrasen weder in seiner Art noch in seinem Umfang gleich ist. Wenn wir aber zugeben, daß der Kontexteinfluß auf die Wortbedeutungen existiert, woraus nicht folgt, daß die Worte keine feste Bedeutungen haben, dann beweist dieses Argument in Bezug auf den musikalischen Ausdruck auch nicht, daß man sein Vokabular nicht identifizieren und formulieren kann. Man könnte sogar überspitzt sagen, daß die Leistung Deryck Cookes genau das Gegenteil konklusiv beweist. Um also überzeugende Argumente dafür zu finden, daß das von Cooke vorgestellte Vokabular des musikalischen Ausdrucks kein Beweis liefert, daß Musik in ihrer tieferen Struktur wie eine Sprache funktioniert, muß man genauer die Rolle eines Vokabulars in einem semantischen System, im besonderen in der Sprache und in der Musik, analysieren.

4. Auf der Suche nach neuen Argumenten – dichte und diskrete Symbolsysteme

Bevor ich dazu übergehe, möchte ich noch folgende Bemerkung machen: ich werde die Bestimmungen Cookes, die die Ausdrucksqualität verschiedener musikalischer Motive betreffen, nicht in Frage stellen. Eine solche Kritik, die zwar möglich ist (sie wurde z.B. von Donald Ferguson in dem Appendix zu seinem Buch *Music as Metaphor*¹¹ geübt), würde uns wahrscheinlich kaum der Lösung unseres Problems näherbringen. Auch wenn wir diesen oder jenen konkreten Bestimmungen Cookes nicht zustimmen, kann

¹⁰ Susanne K. Langer, *op. cit.* S. 225

¹¹ Donald N. Ferguson, *Music As Metaphor: The Elements of Expression*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1960, SS. 191 -195.

man doch mit ziemlicher Konfidenz annehmen, daß in der Musik wohl Figuren oder Elemente auftreten, die einen gewissen Grundaussdruck in verschiedenen Ausführungen und Zusammenhängen bewahren (angeführt wird beispielweise die selbstverständliche Unterscheidung zwischen Dur und Moll). Die Frage lautet also: warum kann ein Inventar solcher Figuren – in der von Deryck Cooke vorgeschlagenen oder einer anderen Form – nicht als Vokabular des musikalischen Ausdrucks angesehen werden?

Um diese Frage zu beantworten, kann man gewisse Ideen und Unterscheidungen benutzen, die mit denen aus Nelson Goodmans Buch *Languages of Art*¹² verwandt sind. In dem vierten Kapitel dieses Buches unter dem Titel »The Theory of Notation« unterscheidet Goodman zwischen sogenannten dichten und endlich differenzierten Symbolsystemen, die man anders diskret nennen kann, auch wenn Goodman selbst diese Bezeichnung nicht benutzt. Die Notationen der natürlichen Sprachen – z.B. das lateinische oder kyrillische Alphabet – sind nach Goodman endlich differenziert oder diskret. Ein dichtes Symbolsystem dagegen bilden beispielweise die Anzeigen eines Thermometers, wo jeder noch so kleine Unterschied in der Höhe der Quecksilbersäule einen Unterschied der Temperatur bedeutet. Allgemein gesagt sind prinzipiell alle sogenannten Analoganzeiger, als Symbolsysteme betrachtet, dicht. Im Bezug auf die Kunst hält Goodman Malerei für ein dichtes Symbolsystem, wo auch, ähnlich wie im Falle des Thermometers, jeder kleinste Unterschied, jede kleinste Veränderung der visuellen, sinnlich wahrnehmbaren Gestalt für die Bedeutung des Bildes wichtig sein kann.

Diese intuitiv, anhand der Beispiele, dargestellte Idee der Unterscheidung zwischen dichten und diskreten Symbolsystemen ist aber alles, was uns Goodman zu bieten hat: er vermag sie nicht richtig zu formulieren und in konsistente formale Begriffe umzusetzen. Die von ihm vorgeschlagene formale Definitionen der endlich differenzierten und dichten Symbolsysteme sind logisch fehlerhaft und unbrauchbar. Deshalb werde ich diese Definitionen hier nicht zitieren, da sie uns nicht von Nutzen wären. Darüber hinaus ist Goodmans Betrachtung der Musik auf ihre Notation begrenzt, was in diesem Fall zur Analyse ihrer Bedeutung nichts beiträgt. Eine völlige Neuformulierung der Idee Goodmans würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen. Versuchen wir aber, diese Idee ein bißchen näher zu betrachten und sie so weit (anders als Goodman) zu explizieren, wie es zur Lösung unseres Problems nötig ist.

Wenn man irgendwelche Symbolsysteme ganz allgemein betrachtet, sind sie zuerst Mengen von physikalischen Objekten (man kann sie,

Goodman folgend, Marken nennen), denen gewisse Bedeutungen – darüber, was sie selbst bloß sind – zustehen. Jede solche Marke zusammen mit ihrer Bedeutung kann als Symbol angesehen werden. In manchen Systemen werden aber gewisse Marken gleichgesetzt und als äquivalent betrachtet. So z.B. in einem Alphabet werden verschiedene Aufschriften eines Buchstabens (d.h. verschiedene materielle Objekte, die fast identisch, oder aber ziemlich unterschiedlich aussehen können) als äquivalent und gleichbedeutend betrachtet. Auf diese Weise werden Äquivalenzklassen von gewissen Marken gebildet. In einem solchen Fall könnte man vielleicht, wie Goodman es tut, solche Äquivalenzklassen als eigentliche Symbole eines Systems betrachten. Die Bedeutung eines Symbols wird dann mit einer solchen Klasse verbunden, in dem Sinne, daß jeder Marke dieser Klasse diese, also für alle Marken dieselbe, Bedeutung zusteht. Man könnte auch sagen, daß die Gleichheit der Bedeutungen der Hauptgrund für die Gleichsetzung gewisser Marken ist: es hat ja keinen Sinn zwischen verschiedenen, auch anders aussehenden Aufschriften eines Buchstabens oder eines Wortes zu unterscheiden und sie als verschiedene Symbole zu betrachten, wenn ihre semantische Funktion genau die gleiche ist.

Die Gleichsetzung der Marken kann nach verschiedenen Prinzipien erfolgen, die nicht unbedingt ein diskretes System ergeben müssen. Wenn z.B. genau die gleiche Höhe der Quecksilbersäule auf verschiedenen Thermometern natürlicherweise als ein und dasselbe Symbol verstanden wird, wird dadurch dieses Symbolsystem immer noch nicht diskret. Andererseits ist unseres Alphabet mit einer begrenzten Anzahl der Symbole diskret. Wenn in einem Symbolsystem keine Gleichsetzungskonventionen im Spiel sind, funktioniert jede einzelne Marke – als materielles Objekt betrachtet – als ein getrenntes Symbol. In einem solchen Fall können alle wahrnehmbaren Merkmale dieser Marke auf ihre Bedeutung Einfluß haben. Die Marke bedeutet dann durch alles, was und wie sie ist. In den Systemen dagegen, wo gewisse Marken gleichgesetzt werden, spielen ihre sinnlich wahrnehmbare Merkmale nur insoweit eine Rolle, insofern sie für die Zuordnung zu einer gewissen Äquivalenzklasse nötig sind, d.h. die Marke als dieses oder jenes Symbol zu identifizieren erlauben. Alles weitere ist für die Bedeutung irrelevant. So ist z.B. im Falle der Temperaturanzeige die Breite oder die Farbe der Quecksilbersäule unerheblich. Und für die Identifizierung einer Marke als ein gewisser Buchstabe sind viele weitere Qualitäten, wie z.B. ihre absolute Größe, irrelevant.

Die Systeme, in welchen keine Gleichsetzungskonventionen funktionieren, könnte man als dicht in strengem Sinne bezeichnen – was bedeuten würde, daß nach einer noch anzugebenden allgemeinen Definition der

¹² Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis-New York: The Bobbs-Merrill Company, 1968.

Dichte auch manche Systeme mit Gleichsetzungskonventionen, wie z.B. die Temperaturanzeigen, als dicht gelten könnten.

5. Warum kann man in der Musik kein Vokabular der emotionalen Bedeutungen entdecken?

Wenn wir jetzt zu unserem Problem zurückkehren, können wir auf folgende Weise Langers Betrachtungen fortsetzen. Sie sagt uns, daß es nicht möglich sei, ein Vokabular der expressiven Bedeutungen der Musik zu formulieren, da die Ausdrucksqualität jeder einzelnen Figur von ihrer jeweiligen Ausführung (von der Höhe, Klangfarbe, vermutlich auch von der Dynamik und mehreren weiteren Faktoren) und von ihrer Funktion in einem strukturierten Ganzem, oder einfacher gesagt vom Kontext, abhängig ist. Wie aber schon ausgeführt bewahren auch in diesem Fall viele musikalische Figuren in verschiedenen Realisierungen eine gewisse konstante, grundlegende Ausdrucksqualität, ähnlich wie auch Worte in verschiedenen Aussagen oder Aufschriften immer eine gewisse, feste Bedeutungen haben. Diese Grundausdrucksqualität war die Basis des von Deryck Cooke formulierten Vokabulars.

Mit Hilfe der oben vorgestellten Unterscheidung zwischen dichten und diskreten Symbolsystemen können wir uns jetzt klarmachen, warum eine musikalische Figur trotzdem nicht als Wort angesehen werden kann und nicht wie ein Wort funktioniert. Ein Wort ist eine Klasse aller seiner Aufschriften und Akten des Aussprechens, die alle als »gleiches Wort«, als ein und dasselbe Symbol betrachtet werden. Dadurch haben alle diese Aufschriften eine Bedeutung – die, welche dem Wort als Klasse verstanden, zusteht. In der Musik aber, werden – anders als in der Sprache – verschiedene Ausführungen einer Figur nicht miteinander gleichgesetzt. Um uns dessen bewußt zu werden, kann man sich fragen, was es heißen würde, wenn wir verschiedene Ausführungen einer musikalischen Figur tatsächlich gleichsetzen würden. In einem solchen Fall würden zwei so gleichgesetzte Marken ein Symbol vertreten und folglich beide nur eine, gemeinsame Bedeutung haben, die dem Symbol als Klasse zusteht. Wenn aber die Bedeutung einer musikalischen Figur seine Ausdrucksqualität ist, dann ist sie eben in verschiedenen Ausführungen nicht genau gleich, auch wenn sie ähnlich ist. Nehmen wir als Beispiel Goldberg Variationen gespielt von Wanda Landowska, von Glenn Gould und dann noch von einem Musikschüler – man kann selbstverständlich nicht sagen, daß sie alle gleiche Bedeutung vermitteln, da der Ausdruck dieser drei Aufführungen klarerweise unterschiedlich ist.

Anders betrachtet könnte man auch sagen, daß verschiedene Marken dann gleichgesetzt werden können, wenn sie für gleichbedeutend gehalten werden. In der Musik haben wir aber keine funktionierenden Regeln zur Identifizierung der Bedeutung, wie in der Sprache, wo wir z.B. sagen können, daß die Wörter »Hund« und »dog« die gleiche Bedeutung haben, da sie den gleichen Begriff herbeirufen. Die expressive Bedeutung einer musikalischen Phrase ist ihre Ausdrucksqualität. Diese ist mit der Phrase in ihrer konkreten Gestalt und Ausführung, mit allen konkreten Klangqualitäten, untrennbar verbunden. In diesem Sinne haben zwei musikalische Phrasen nur dann gleiche Bedeutung, wenn sie genau gleich klingen; d.h. wenn sie für die Wahrnehmung praktisch identisch sind. Anders gesagt, man kann die Identität der Bedeutung in der Musik nicht mit dem Verweis auf etwas Außerklangliches begründen – man kann es also nur mit dem Verweis auf die Identität der Marken selbst, also der konkreten Klangereignissen, tun. Das heißt wiederum, daß eine musikalische Figur in verschiedenen Ausführungen verschiedene, auch wenn manchmal ähnliche, Bedeutungen hat. Sie kann also nicht als ein und dasselbe Symbol – das durch verschiedene Marken vertreten wird – verstanden werden.

Um Mißverständnisse vorzubeugen sollte man vielleicht sagen, daß in der Musik selbstverständlich gewisse Identifizierungsregeln von verschiedenem Klangmaterial funktionieren. Ohne dies könnte man die Musik gar nicht notieren. Man sagt z.B., daß die *gleiche* Melodie in verschiedenen Tonarten oder mit verschiedenen Instrumenten gespielt werden kann. Und sicherlich werden alle richtigen Aufführungen eines Musikwerkes miteinander identifiziert in dem Sinne, daß sie alle das gleiche Musikwerk vertreten. Aber selbstverständlich können verschiedene Aufführungen eines Musikwerkes unterschiedliche Ausdrucksqualitäten, also unterschiedliche Bedeutungen, haben. Wir können sie also nicht als *ein* Symbol, als verschiedene »Aufschriften« oder Marken *eines* Symbols betrachten. Das bedeutet weiterhin, das ein Symbol in der Musik nicht mit einem Musikwerk gleichzusetzen ist. Musik, wie sie tatsächlich funktioniert und verstanden wird, bildet ein dichtes Symbolsystem, wo auch die kleinsten Unterschiede der Klangqualitäten für die Bedeutung wesentlich sind, wo also jede klangliche Marke, somit auch jede Aufführung eines Musikwerkes, als ein getrenntes Symbol betrachtet wird. Verschiedene Musikereignisse werden nicht wegen der Gleichheit der Bedeutungen, sondern wegen der Erfordernisse der Notation gleichgesetzt. Und die Notation, die ihrerseits diskret ist, hat letztendlich den funktionierenden Begriff des Musikwerkes am wesentlichsten mitgestaltet.

Wenn wir jetzt nach diesen Bestimmungen noch einmal zu der Idee eines Vokabulars des musikalischen Ausdrucks zurückkehren, können wir folgendes beobachten: mit dem Begriff des Vokabulars eines semantischen Systems ist die Vorstellung verbunden – wie Langer bemerkte – daß die »Wörter«, d.h. Elemente dieses Vokabulars, Grundbausteine der Bedeutung sind, aus welcher sich die Bedeutungen größerer Symbole zusammensetzen. Um die Bedeutungen der zusammengesetzten Symbole aus der Bedeutungen der Grundelemente zu konstruieren, muß es möglich sein, diese Elemente in der Struktur größerer Symbole zu identifizieren. Wir müssen sagen können: hier haben wir ein »Wort« (eine musikalische Figur) und da tritt dieses »Wort« in einem Musikwerk auf. Das aber bedeutet genau, daß man gewisse Teile größerer Symbole mit anderen Fällen des Auftretens dieser »Wörter« gleichsetzen muß. Anders gesagt, es müssen eben gewisse Konventionen der Gleichsetzung zwischen verschiedenen Marken (d.h. materiellen Objekten) vorhanden sein, die besagen, daß zwei an verschiedenen Stellen auftretende Marken ein Symbol und somit eine Bedeutung vertreten. Solche Konventionen funktionieren aber in der Musik eben nicht. Aus dieser Überlegung folgt, daß man in einem System, das dicht in strengem Sinne ist, d.h. wo keine Gleichsetzungskonventionen funktionieren, aus prinzipiellen Gründen kein Vokabular entdecken kann.

Zu dieser Argumentation würden die Anhänger des sprachlichen Paradigmas vielleicht sagen, daß sie sehr wohl gleiche Figuren oder Elemente in verschiedenen Musikwerken identifizieren können. Wenn wir es momentan um des Argumentes willen akzeptieren und solche Figuren als Elemente eines Musikvokabulars betrachten würden, sollte es möglich sein, die Bedeutung eines Musikwerkes aus solchen Grundbedeutungen zu konstruieren. Wir sollten also versuchen, uns den Ausdruck des Werkes aufgrund der Ausdruckqualitäten seiner getrennt betrachteten Bausteine vorzustellen. Da sie – wie schon früher beobachtet – im Kontext des Werkes einen etwas anderen Ausdruck haben können, kann man vermuten, daß das Ergebnis solcher Kombination der Grundausdrücke nur annäherungsweise den Ausdruck des Werkes widerspiegeln würde. Vielleicht wäre aber der Unterschied so klein, daß man es trotzdem berechtigterweise als die Bedeutung des Musikwerkes anerkennen könnte? Um diese Frage entscheiden zu können, müssten wir wissen, was es heißt, daß zwei Bedeutungen gleich sind, d.h. würden wir ein Kriterium für die Gleichheit der Bedeutungen brauchen. Ein solches Kriterium funktioniert in Musik aber nicht, wie wir gesehen haben (außer der Feststellung, daß zwei genau gleich klingende Ausführungen gleiche Bedeutung haben).

Wir sehen also, daß uns alle Überlegungen bezüglich eines Vokabulars des musikalischen Ausdrucks zum Schluß bringen, daß ein solches in der Musik aus prinzipiellen Gründen – wegen der Dichte des Symbolsystems – nicht funktionieren kann. Das heißt aber nicht, daß es keine allgemeine Prinzipien des musikalischen Ausdrucks, wie sie von Deryck Cooke dargestellt wurden, gibt. Sie funktionieren aber nicht wie ein Vokabular in einer Sprache, wegen des grundlegend anderen Aufbaus des dichten Symbolsystems der Musik und des diskreten Symbolsystems der Sprache. Die in der Musik fehlenden Konventionen der Gleichsetzung zwischen den Marken könnte man natürlich einführen, z.B. durch die Festlegung für gewisse musikalische Figuren, daß jede in allen ihren konkreten Ausführungen und Kontexten als ein und dasselbe, gleichbedeutende Symbol betrachtet wird (man könnte z.B. festlegen, daß die Bedeutung einer Figur in allen Kontexten mit ihrem Ausdruck in Tonart C-Dur, auf einem Klavier ausgeführt, gleich ist). Es wäre sozusagen eine Einfrierung eines natürlichen Grundausdrucks dieser Figur. Mit Hilfe eines derartigen Vokabulars könnten wir musikalische Darstellungen der Gefühle konstruieren. Ein solches System könnte man vielleicht damit vergleichen, was tatsächlich bei dem Komponieren banaler Filmmusik gemacht wird: gewisse feste, immer gleiche Elemente eines begrenzten Standardrepertoires der expressiven Formeln werden da kombiniert, um diese oder jene Filmstimmung zu illustrieren.

Durch die Einführung der Gleichsetzungskonventionen würden wir also ein Symbolsystem bekommen, wo die expressiven Bedeutungen mindestens teilweise fixiert und festgelegt sind. Eine beliebig nuancierte, beliebig genaue und spezifische Expression wäre dort nicht mehr möglich. Es wäre ein teilweise konventionalisiertes, denotatives, undichtetes und mindestens in seiner Grundform künstlerisch uninteressantes System, das sich in seinem Funktionieren grundlegend von der Musik, wie wir sie verstehen und betrachten, unterscheiden würde.

Um ganz allgemein unsere Ergebnisse bezüglich des Funktionierens eines Vokabulars in einem Symbolsystem zusammenzufassen, kann man folgendes sagen: ein solches Vokabular kann nur in solchen Systemen vorhanden sein, wo gewisse Konventionen der Gleichsetzung zwischen Marken, und damit Symbole als Klassen der äquivalenten Marken, funktionieren. Man kann also zugespitzt sagen: ein Vokabular in einem Symbolsystem kann man nicht entdecken, wenn es dort nicht explizit funktioniert. Man kann es höchstens festlegen. Das führt aber zu einem ganz anderen Symbolsystem, das sich grundlegend von dem ursprünglichen System ohne Vokabular unterscheidet.

Zum Schluß sollte man vielleicht noch bemerken, daß das oben besprochene Phänomen selbstverständlich das Thema der Unterschiede zwischen Sprache und Musik bei weitem nicht ausschöpft. Diese Unterschiede sind, wie am Anfang des Aufsatzes gesagt wurde, ganz offensichtlich vielfältig. Meine Frage lautete eher: warum zeigen die scheinbaren Ähnlichkeiten, die von den Anhängern des sprachlichen Paradigmas vorgeführt werden, im wesentlichen nicht, daß Musik wie eine Sprache funktioniert; und wie man tiefergehende Unterschiede unter der Oberfläche dieser äußeren Ähnlichkeiten aufspüren kann. Diese Frage verfolgend habe ich mich auf einem Aspekt des Problems, das aus der Argumentation Langers folgt, nämlich auf der Rolle und dem Funktionieren eines Vokabulars in einem Symbolsystem, konzentriert. Man kann ja nur eine Sache auf einmal behandeln.

Werner Jauk
Musikalisches Sprechen

Interaktion – Strukturierung durch kommunizierendes Verhalten

Einleitung

»Musik als Sprache« impliziert meist die Betrachtung von Musik als Wortsprache, die ein eindeutiges Codesystem zur Vermittlung von Gedanken darstellt und letztlich Denken repräsentieren dürfte. Die schriftlich fixierte Sprache als der am meisten kontrollierte Code, legt formalisiertes Denken frei und ermöglicht exakten forschenden Zugang. Das Werk verleitet zur Analogiebildung und damit zur Untersuchung des mit der schriftlichen Fixierung von Musik entstandenen vollkommensten Code einer musikalischen Idee, oftmals willkürlich algorithmisch geregelt. Unabhängig voneinander gefundene Parallelen in zutiefst liegenden Strukturen der Sprache und Musik verstärken die experimentell orientierte Forschung darin, jene im Umfeld von absolutem Verständnis der Musik postulierten Gemeinsamkeiten prüfend zu erforschen.

N. CHOMSKY's (1957, 1965, 1968) generative Grammatik basiert darauf, daß »at a deep level, all natural languages have the same structure, and this structure tells us something universal about the human intellect« (J. SLOBODA 1985 S. 12), H. SCHENKER's (1935) wertende analytische Betrachtung von Musik führt zu dem Schluß, daß »at a deep level, all good musical compositions have the same type of structure, and that this structure reveals to us something about the nature of musical intuition« (J. SLOBODA 1985 S. 12).

Die Tiefe und Allgemeingültigkeit jener Gemeinsamkeit in Sprache und Musik läßt vermuten, daß es sich um allgemeine menschliche Äußerungen handelt, denen Denken zugrundeliegt. Die Analyse beider, auch der Musik, legt Denken frei.

»The same relationship to a musical sequence as a thought bears to a linguistic sequence« (J. SLOBODA 1985 S. 20) ist in der treibenden Kraft von Spannung – Lösung zu vermuten, wie sie narrativen Strukturen zugrundeliegt. Im SCHENKER'schen (1935) Ursatz sei dieses Verhältnis (für die abendländische Musik) optimal verwirklicht. Vom Dreiklang der Grundstufe, dem »ultimate resting place in music« (J. SLOBODA 1985 S.21) ausgehend drängt es nach motivierter Irritation wieder zu diesem zurück. Diese