

## »ALLERHÖCHSTE ALLGEMEINHEIT« UND »GENAUESTE BESTIMMTHEIT« MUSIKALISCHER BEDEUTUNGEN.

Ein Versuch, die Paradoxa Felix Mendelssohn-Bartholdys, Arthur Schopenhauers und Susanne Langers aufzulösen

KRZYSZTOF GUCZALSKI

*Institut der Philosophie, Abteilung für  
Ästhetik  
Jagellonen Universität Krakau, Polen  
E-mail: [uzguczal@cyf-kr.edu.pl](mailto:uzguczal@cyf-kr.edu.pl)*

UDC: 78.01 MENDELSSOHN, F.,  
SCHOPENHAUER, A., LANGER, S.

Original Scientific Paper  
Izvorni znanstveni rad  
Received: November 10, 2003  
Priljeno: 10. studenog 2003.  
Accepted: November 15, 2003  
Prihvaćeno: 15. studenog 2003.

### *Abstract — Résumé*

»Allerhöchste Allgemeinheit« und »genaueste Bestimmtheit« sind Schopenhauers Bestimmungen musikalischer Bedeutungen. Das darin enthaltene Paradoxon begegnet uns jedoch auch in zahlreichen anderen Kontexten, in denen die expressiven Bedeutungen der Kunst und insbesondere der Musik untersucht werden. Die ständige Wiederkehr dieses Paradoxon legt nahe, daß seine Auflösung von großer Relevanz für jede umfassende Theorie musikalischer Bedeutung ist. Seine Auflösung ist nicht nur für das bessere Verständnis der Natur musikalischer Bedeutungen wesentlich, sondern darüber hinaus auch für die Frage nach dem Verhältnis von musikalischen und sprachlichen Bedeutungen sowie in weiterer Folge für das häufig diskutierte Problem, inwiefern Musik als Sprache interpretiert werden kann.

Dieser Aufsatz unternimmt den Versuch, das Paradoxon aufzulösen. Dazu werden einige Bestandteile der Terminologie Susanne Langers verwendet, die sie in ihrer weithin bekannten Theorie musikalischer Bedeutungen herausgearbeitet hat. Der vorgeschlagene Lösungsversuch basiert auf der Unterscheidung zweier Begriffe der Allgemeinheit (»Allgemeinheit« vs. »Abstraktion«) und zweier Begriffe der Bestimmtheit (»Spezifik« vs. »Konkretheit«),

dergestalt, daß zwei unabhängige Paare entgegengesetzter Begriffe entstehen: Konkretheit vs. Abstraktion und Spezifik vs. Allgemeinheit.

Mit Hilfe dieser Begriffe kann gezeigt werden, daß Aussagen, die als Argumente für die Allgemeinheit musikalischer Bedeutungen vorgebracht werden, lediglich ihre Abstraktion beweisen. Aussagen, die als Nachweis der Bestimmtheit gelten, begründen lediglich ihre Spezifik (nicht aber ihre Konkretheit). Folglich können die Bedeutungen der Musik als abstrakt und gleichzeitig spezifisch bezeichnet werden, was keinen Widerspruch beinhaltet, da diese Begriffe unabhängig sind und miteinander nicht im Gegensatz stehen. Zugleich können die musikalischen Bedeutungen den sprachlichen gegenüber gestellt werden, die abstrakt und allgemein sind. Wenn aber die Begriffe der Abstraktion und Allgemeinheit so verstanden werden, daß ihre Graduierung möglich ist, so kann man sagen: Während sprachliche Bedeutungen allgemeiner (d.h. weniger spezifisch) sind, können musikalische Bedeutungen häufig als wesentlich abstrakter (d.h. weniger konkret) angesehen werden.

**Key words:** Musik, Expression, Bedeutung, allgemein, abstrakt, bestimmt, Schopenhauer, Suzanne Langer, Felix Mendelssohn

### I. Das Problem

Im dritten Buch (§52) des ersten Bandes des Hauptwerks von Arthur Schopenhauer findet sich folgende bedeutungsvolle Aussage über die Musik:

Sie [die Musik] drückt daher nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübniß, oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemüthsruhe aus; sondern die Freude, die Betrübniß, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Lustigkeit, die Gemüthsruhe selbst, gewissermaßen *in abstracto*, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu. ... Denn überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus ... Gerade diese ihr ausschließlich eigene Allgemeinheit, bei genauester Bestimmtheit, giebt ihr den hohen Werth, welchen sie als Panakeion aller unserer Leiden hat. (S. 308-309)

Die Musik ist demnach ... eine im höchsten Grad allgemeine Sprache ... Ihre Allgemeinheit ist aber keineswegs jene leere Allgemeinheit der Abstraktion, sondern ganz anderer Art, und ist verbunden mit durchgängiger, deutlicher Bestimmtheit. (S. 309-310)

[Die Wirklichkeit] nämlich, also die Welt der einzelnen Dinge, liefert das Anschauliche, das Besondere und Individuelle, den einzelnen Fall, sowohl zur Allgemeinheit der Begriffe, als zur Allgemeinheit der Melodien, welche beide Allgemeinheiten einander aber in gewisser Hinsicht entgegengesetzt sind; indem die Begriffe nur die allererst aus der Anschauung abstrahirten Formen, gleichsam die abgezogene äußere Schale der Dinge enthalten, also ganz eigentlich Abstrakta sind; die Musik hingegen den innersten aller Gestaltung vorhergängigen Kern, oder das Herz der Dinge giebt. (S. 311)

[die Musik] spricht in einer höchst allgemeinen Sprache das innere Wesen, das Ansich der Welt, welches wir ... unter dem Begriff Willen denken, aus, in einem einartigen Stoff, nämlich bloßen Tönen, und mit der größten Bestimmtheit und Wahrheit; (S. 312).<sup>1</sup>

Diese Aussagen enthalten scheinbar ein Paradoxon: die Bedeutungen der Musik wären zugleich allgemein und bestimmt. Keineswegs jedoch teilweise allgemein und teilweise bestimmt — denn eine solche Formulierung würde die Interpretation ermöglichen, daß die musikalischen Bedeutungen eine irgendwie beschaffene mittlere Klasse von Bedeutungen sind, zwischen den allgemeinen und den bestimmten gelegen. Schopenhauer unterstreicht hingegen mit Nachdruck: zugleich allerhöchste Allgemeinheit und genaueste Bestimmtheit.

Tatsächlich beruht das Paradoxon nicht einfach auf Schopenhauers Vorliebe für rhetorisch effektvolle Formulierungen. Es begegnet uns nämlich — offen oder implizit — in vielen Kontexten, in denen die expressiven Bedeutungen der Kunst und besonders der Musik untersucht werden. Die Auflösung des Paradoxon erscheint als sehr wesentlich für die Frage nach dem Verhältnis von musikalischen und sprachlichen Bedeutungen und folglich für das häufig diskutierte Problem,

<sup>1</sup> Arthur SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig: Brockhaus 1916, Bd. I, Drittes Buch, §52, S. 308-312. Hervorhebungen: Guetzalski.

inwiefern die musikalischen Bedeutungen in Anlehnung an das Paradigma der sprachlichen Bedeutungen interpretiert werden können. Nicht zufällig wird die Frage, ob die Bedeutungen der Musik allgemein oder bestimmt seien, immer dann gestellt, wenn man ihre Bedeutungen mit denen der Sprache vergleicht (Welche Bedeutungen sind allgemeiner? Welche stärker bestimmt? Welche abstrakter?). Dies wird bereits im vorangestellten Zitat Schopenhauers sichtbar, noch deutlicher wird es anhand einer bekannten, zentralen und häufig zitierten Aussage Felix Mendelssohns. Auf die Frage eines Herrn Marc André Souchays aus Lübeck, was einige seiner *Lieder ohne Worte* bedeuten, antwortete er in einem Brief wie folgt:

Es wird so viel über Musik gesprochen, und so wenig gesagt. Ich glaube überhaupt die Worte reichen nicht hin dazu, und fände ich, daß sie hinreichten, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen. — Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstünde doch ein Jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht bloß mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die Einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen, als Worten. Das was mir eine Musik ausspricht die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte. So finde ich in allen Versuchen diese Gedanken auszusprechen etwas richtiges, aber auch in allen etwas ungenügendes ... Fragen Sie mich, was ich mir dabei gedacht habe, so sage ich: gerade das Lied wie es dasteht.<sup>2</sup>

In der Aussage ist eben diese polarisierende Spannung angelegt. Häufig nimmt man die Musik als sehr viel unbestimmter, nebelhafter und abstrakter denn die Sprache wahr, und dieser weit verbreiteten Meinung stellt Mendelssohn seine eigene entgegen: daß die Musik viel bestimmter sei als Worte.

Es scheint somit, daß Schopenhauers Paradoxon zum Wesen des Problems expressiver Bedeutungen der Musik gehört. In diesem Aufsatz soll der Versuch unternommen werden, es aufzulösen. Dazu werden einige Bestandteile der Terminologie Susanne Langers verwendet, die sie in ihrer weithin bekannten Theorie musikalischer Bedeutungen herausgearbeitet hat. Diese Theorie formulierte sie erstmals im Kapitel *Vom Sinngehalt der Musik (On Significance in Music)* ihres Buches *Philosophie auf neuem Wege (Philosophy in a New Key)*<sup>3</sup> sowie später, leicht ergänzt, in ihrem Buch *Feeling and Form*<sup>4</sup>, wo sie Kunst im Allgemeinen bespricht.

Die Auswahl der Theorie Langers ist nicht zufällig. Erstens ist sie in einer unserer Zeit gemäßen Sprache abgefasst, die mit den Begriffen »Zeichen« und »Sym-

<sup>2</sup> Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY, *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, Leipzig: Hermann Mendelssohn 1864, S. 337f.

<sup>3</sup> Susanne LANGER, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1942. Deutsche Ausgabe: *Philosophie auf neuem Wege*, Frankfurt a. M.: Fischer 1965, <sup>2</sup>1984. Auf die beiden Ausgaben werde ich mich mit Hilfe folgender Abkürzungen beziehen: *Philosophy in a New Key* — PNK, *Philosophie auf neuem Wege* — PnW. Bei Zitaten wird erst die Seite der deutschen Übersetzung (Ausgabe <sup>2</sup>1984) angegeben und dann die entsprechende Seite des englischen Originals.

<sup>4</sup> Susanne LANGER, *Feeling and Form*, New York: Charles Scribner's Sons 1953.

bol« sowie ihren verschiedenen Differenzierungen arbeitet. Sie berührt unter anderem das Verhältnis der musikalischen zu den sprachlichen Bedeutungen. Zweitens entsteht in dieser Theorie der Widerspruch »Allgemeinheit vs. Bestimmtheit« in einer von der Autorin unbeabsichtigten Art und Weise. Versuchen wir, die Theorie genau zu verstehen und einige Aussagen eindeutig zu interpretieren, so müssen wir die Frage beantworten, ob im Sinne der Autorin die Bedeutungen der Musik allgemein oder bestimmt sind. Mit anderen Worten: Obwohl die Autorin eine direkte Auseinandersetzung mit der Frage keineswegs beabsichtigte, sind wir offensichtlich gezwungen, eine Antwort zu finden. Die Frage ist also wesentlich und nimmt in jeder vollständigen Theorie musikalischer Bedeutungen eine wichtige Stellung ein. Langers Aussagen bieten Anlass zur Unterstützung beider Thesen. Unser Problem ist in der Tat paradox: will man die Erfahrung von Musik sorgfältig und adäquat beschreiben — Sorgfalt und einsichtige Intuition ist Langer sicherlich nicht abzusprechen — so lassen sich Formulierungen nicht vermeiden, die zwar jede auf ihre Weise intuitiv richtig und überzeugend zu sein scheinen, jedoch Allgemeinheit und Bestimmtheit musikalischer Bedeutungen im gleichen Atemzug suggerieren. Dadurch gelangen wir zu jenem Paradoxon, das Schopenhauer lokalisiert und so treffend in Sprache gefasst hat.

## II. Die Theorie Langers

Bevor der Versuch einer Auflösung des Paradoxon unternommen wird, sollen in aller Kürze die Hauptthesen Langers vorgestellt werden, wie auch die schon erwähnte Zweideutigkeit in ihrer Theorie, die von Lars-Olof Åhlberg treffend die »partikularistische« und »generalistische« Tendenz in Langers Denken genannt wird.<sup>5</sup>

Langers Ausgangspunkt ist die Überzeugung, daß die Musik — wie im Allgemeinen jede Kunst — zunächst ein bedeutungstragendes Phänomen ist, dessen Inhalt die Formen menschlichen Gefühlslebens sind. Da Langer fast alle bedeutungstragenden Phänomene unter den weit gefassten Begriff des Symbols subsumiert, läßt sich ihre Überzeugung wie folgt formulieren: Musik ist eine symbolische Form menschlichen Gefühlslebens.

Dieser Behauptung geht bei Langer eine grundsätzliche Differenzierung des weitläufigen Bereichs der Symbole voraus: diskursiven Symbolen werden präsentative Symbole gegenübergestellt. Erstere können bei guten Annäherungs-

<sup>5</sup> Lars-Olof ÅHLBERG, Susanne Langer on Representation and Emotion in Music, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 34, Nr. 1, Januar 1994, S. 71. Dieser Artikel ist zweifellos einer der besten, die über Langers Theorie verfasst wurden. Den Autor zeichnen — im Gegensatz zu vielen anderen — zwei seltene Vorzüge aus: zum ersten hat er Langers Theorie verstanden, zweitens bespricht er die Frage ihrer Richtigkeit, ohne »mit Argumenten zu spielen« und anhand der erstbesten widersprüchlichen Stelle darauf zu schließen, daß die Theorie abzulehnen wäre. Ein solches Vorgehen ist charakteristisch für viele analytische Philosophen im angelsächsischen Raum.

werten von sprachlichen Symbolen repräsentiert werden, sie sind vollständig konventionalisiert, auf grundlegende, kleinste Bedeutungsträger gestützt. Aus ihnen werden zusammengesetzte Symbole konstruiert, deren Bedeutung die Resultante der Grundbedeutungen und der jeweils auf sie angewendeten syntaktischen Regeln ist. Hingegen haben die einzelnen Elemente des bekanntesten präsentativen Symbols, des Bildes, keinerlei zugeschriebene und festgelegte Bedeutung. In der Isolation sind sie lediglich Farbflecke. Erst im Gesamtkontext nehmen sie Bedeutungen an. Daher können wie immer geartete Regeln zur Konstruktion eines Bildes nicht syntaktische Regeln heißen (welche ja unter anderem bestimmen, auf welche Weise zusammengesetzte aus elementaren Bedeutungen entstehen). Dasselbe grafische Element kann in verschiedenen Kontexten verschiedene Bedeutungen annehmen. Aber in einem einmal gegebenen Kontext kann es nicht — jedenfalls nicht ohne Änderung der Bedeutung — durch ein anderes ersetzt werden. Nach Langer versteht man die Bedeutungen der Elemente des präsentativen Symbols »nur durch die Bedeutung des Ganzen [...], durch ihre Beziehungen innerhalb der ganzheitlichen Struktur« (*PnW*, S. 103; *PNK*, S. 97). Eben die Struktur als Gesamtheit — und nicht ihre mit konventionellen Bedeutungen ausgestatteten Elemente — ist im präsentativen Symbol der Träger und Generator von Bedeutungen. Die Ähnlichkeit der Struktur — oder wie Langer mitunter sagt, der logischen Form — des Symbols einerseits und andererseits dessen, was es symbolisiert, ist ein wesentlicher Faktor in der Bedeutungskonstitution des präsentativen Symbols.<sup>6</sup> Dieser Begriff ähnelt, wie sich leicht bemerken lässt, dem zweifellos bekannteren Begriff des ikonischen Zeichens, den zuerst Charles Peirce einführte. Die Analyse von Langers Text zeigt jedoch eindeutig, daß sie ihren Begriff des präsentativen Symbols unabhängig von Peirce formuliert hat.

Ein weiterer charakteristischer und für das im Titel dieses Artikels formulierte Problem wesentlicher Unterschied zwischen diskursivem und präsentativem Symbolismus besteht nach Langer in der Allgemeinheit der Bedeutungen des ersten und der Individualität der Bedeutungen des zweiten. Nach Langer

... hat der verbale Symbolismus im Unterschied zu den nichtdiskursiven Arten in erster Linie den Charakter der Allgemeinheit. ... Eine Beschreibung mag noch so genau auf einen Schauplatz passen, es bedarf aber noch eines bekannten Eigennames, damit kein Zweifel möglich ist, daß sie sich auf diesen und nur diesen Ort bezieht. ... Der nichtdiskursive Symbolmodus, der unmittelbar zu den Sinnen spricht, kennt dagegen keine wesensmäßige Allgemeinheit. Er ist zuerst und hauptsächlich eine unmittelbare

<sup>6</sup> Genau betrachtet stellt Langer — in Anlehnung an die vom jungen Wittgenstein formulierte Bildtheorie der Bedeutung — die These auf, daß die logische Form jedes Symbols — sowohl des präsentativen Symbols als auch des diskursiven — der Form dessen ähnelt, was es symbolisiert. Jedoch führt die These, wird sie so weit gefasst, unweigerlich zu paradoxen Schlüssen. Um Langers Theorie in ihrem Kern aufrecht zu erhalten, muss die Geltung der These auf die präsentativen Symbole eingeschränkt werden. Sodann ist die Ähnlichkeit der Form ein konstitutives Merkmal dieser Symbole und ein Kriterium, mittels dessen sie von den diskursiven (sprachlichen) Symbolen unterschieden werden können.

Präsentation eines Einzeldings. ... An sich stellt es [ein Bild] nur einen Gegenstand dar — einen wirklichen oder vorgestellten, aber immer einen einzigartigen Gegenstand. (*PnW*, S. 102; *PNK*, S. 96)

Alle diese hervorstechenden Züge unterscheiden sie [die Sprache] vom ›wortlosen‹ Symbolismus, der nichtdiskursiv und unübersetzbar ist, keine Definitionen innerhalb seines eigenen Systems zuläßt und das Allgemeine nicht direkt vermitteln kann. Die durch die Sprache übertragenen Bedeutungen werden nacheinander verstanden und dann durch den als Diskurs bezeichneten Vorgang zu einem Ganzen zusammengefaßt; die Bedeutungen aller anderen symbolischen Elemente, die zusammen ein größeres, artikuliertes Symbol bilden, werden nur durch die Bedeutung des Ganzen verstanden, durch ihre Beziehungen innerhalb der ganzheitlichen Struktur. (*PnW*, S. 103; *PNK*, S. 97)

Als ein solches präsentatives Symbol — und nicht als diskursives oder sprachliches Symbol — versteht Langer die Musik, die in ihren Strukturen Formen des menschlichen Gefühlslebens widerspiegelt und vorstellt:

Die Klangstrukturen, die wir »Musik« nennen, weisen eine enge logische Ähnlichkeit zu den Formen menschlicher Gefühle auf — Formen des Anwachsens und Schwindens, des Fließens und Verharrens, des Konflikts und der Auflösung, der Geschwindigkeit, des Erstarrens und der großen Erregung, der Beherrschung oder aber der subtilen Regung und des Abgleitens in Traumbilder; möglicherweise nicht der Freude und der Trauer, aber doch ihrer Schärfe; der Größe, Vorläufigkeit und Vergänglichkeit all dessen, was lebhaft gefühlt werden kann. Dieser Art ist die Struktur beziehungsweise logische Form des Fühlens. Die Struktur der Musik ist eine eben solche Form, die in reinem, maßvollem Klang und in der Stille ihre Verkörperung fand. Die Musik ist das klingende Analogon des emotiven Lebens.<sup>7</sup>

Der nächste Schritt bei der Erklärung der These, daß die Musik Gefühle symbolisiert, erfolgt nach der Beobachtung, daß »manche musikalischen Formen ebenso gut eine traurige wie eine heitere Deutung zu vertragen scheinen.« (*PnW*, S. 233; *PNK* S. 238). Aus dieser Beobachtung zieht Langer die Schlussfolgerung: »Was nämlich die Musik tatsächlich widerspiegeln kann, ist lediglich die Morphologie des Gefühls; und es ist durchaus einleuchtend, daß der Zustand der Trauer und der der Heiterkeit einander in morphologischer Hinsicht ähnlich sind.« (*PnW*, S. 234, *PNK*, S. 238) Es scheint, daß Langer mit dem von ihr eingeführten Begriff »Morphologie des Gefühls« Folgendes unterstreichen möchte: der in der Musik wiedergespiegelte Gefühlsaspekt schließt entgegen unserer Erwartung nicht das ein, was man am ehesten als Gefühlsfärbung (z.B. heiter oder betrübt) bezeichnen könnte. Vielmehr zielt er auf die zeitliche Verlaufsstruktur des Gefühls, seine Dynamik und Wandlungen.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Susanne LANGER, *Feeling and Form*, New York: Charles Scribner's Sons 1953, S. 27.

<sup>8</sup> Es mag wohl manchmal der Fall sein, aber häufig kann man genauso unangefochten sagen, daß die Musik außer der reinen zeitlich-dynamischen Verlaufsstruktur ziemlich eindeutig auch eine allgemeine Gefühlsfärbung ausdrückt. Diese Meinung scheint von mehreren Autoren geteilt zu werden, wie z.B. Malcolm BUDD (*Music and the Emotions*, London: Routledge & Kegan Paul 1985, S. 115) und

### III. Allgemeinheit oder Bestimmtheit

Bei der Interpretation der These, daß die Musik Gefühle repräsentiere, entsteht in Langers Theorie eine Zweideutigkeit. Einerseits kann man das musikalische Werk oder einen Ausschnitt so verstehen, daß er eine spezifische Form repräsentiert, die wiederum auf ein — wie auch immer geartetes — konkretes und individuelles Gefühl zurückgeht; andererseits aber auch so, daß er nur allgemeine Formen von Gefühlen widerspiegelt. Für jede dieser beiden Interpretationsweisen lässt sich bei Langer eine ganze Reihe von Indizien finden. Bei der Einführung ihres Begriffs von Musik als einer Form, die Gefühle symbolisiert, sagt sie:

... Gegenstand musikalischer Darstellung [sind] ... Liebe und Sehnsucht, Hoffnung und Furcht, das Wesen der Tragödie und Komödie. Hier handelt es sich nicht um den unmittelbaren Ausdruck des Selbst, sondern um die beschreibende Darstellung von Gefühlen, wie sie die handelnden Personen auf der Bühne oder die fiktiven Charaktere einer Ballade beseelen könnten. (*PnW*, S. 218-219; *PNK*, S. 221)

Dieses Zitat enthält bereits die erwähnte Zweideutigkeit. Selbstverständlich können literarischen Gestalten nur konkrete Gefühle zugeschrieben werden. Doch das Wesen des Tragischen und Komischen ist, wie man meinen sollte, etwas höchst Allgemeines und Abstraktes. Ein weiteres Argument zugunsten der partikularistischen Interpretation besteht darin, daß die Musik als präsentatives Symbol angesehen wird. Langer bringt das präsentative Symbol in Verbindung mit individuellen Bedeutungen und stellt es den sprachlichen Symbolen gegenüber, die prinzipiell allgemeine Bedeutungen tragen. Auch Langers direkter Vergleich von Musik und Sprache und die Gegenüberstellung ihrer jeweiligen Vermögen weisen in diese Richtung. Die Sprache kann von Emotionen nur in allgemeinen Ausdrücken sprechen, sie fasst sie in Klassen einander ähnlicher Erscheinungen zusammen. Die Musik hingegen kann den dynamischen Verlauf einer konkreten Emotion direkt darstellen. Verdeutlicht wird dies vom Nachdruck, den Langer auf die Präzision und Genauigkeit legt, mit welcher die Musik — im Gegensatz zur Sprache — Emotionen zu zeigen vermag. Als Beleg dazu können die folgenden Aussagen dienen:

Nicht nur deutet der Komponist subtile Gefühlskomplexe an, welche die Sprache nicht einmal nennen, geschweige denn sinnfällig dartun kann, sondern er artikuliert sie. (*PnW*, S. 220; *PNK*, S. 222)

Weil die Formen des menschlichen Fühlens den musikalischen Formen viel kongruenter sind als denen der Sprache, kann die Musik die Natur der Gefühle in einer Weise detailliert und wahrhaftig offenbaren, der die Sprache nicht nahekommt. (*PnW*, S. 231, *PNK*, S. 235)

Peter KIVY (*The Cordell Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton: Princeton University Press 1980, S. 46-47). Lars-Olof Åhlberg in 'Susanne Langer on ...' (wie Anm. 5, S. 75) sagt zwar, daß er, anders als Kivy, dazu tendiert, die Musik als expressiv in einem nichtspezifischen Sinn zu hören, d.h. ähnlich wie Langer. Gleichzeitig weist er auf ein gewisses Minimum an Bestimmtheit der expressiven Bedeutung zumindest einiger Werke hin, wodurch er die extreme Position Langers in Frage stellt.

Das letzte Zitat birgt wieder eine Zweideutigkeit. Einerseits spricht es von der Genauigkeit der Musik, andererseits sagt es, daß die Natur der Gefühle offengelegt wird, also etwas, was eher mit Allgemeinheit denn mit Bestimmtheit verbunden wird. Mehrmals wiederholt Langer die These, der Künstler drücke in seinem Werk nicht die ihm zuteil gewordenen konkreten Gefühle aus, sondern sein *Wissen über Gefühle* (*PnW*, S. 219; *PNK*, S. 221), eben nicht Gefühle, sondern Vorstellungen von Gefühlen. Diese These stützt offensichtlich die generalistische Interpretation. Am deutlichsten zeigt sich diese Tendenz, wenn Langer — wie es scheint, positiven — Bezug auf die These von Moritz Hauptmann und Moritz Carriere nimmt: »... die Musik [teile] allgemeine Formen des Gefühls [mit], die sich zu spezifischen verhalten, wie algebraische Ausdrücke zur Arithmetik« (*PnW*, S. 234; *PNK*, S. 238). Und zwar ist dies zu verstehen als »ein 'logisches Bild', in das alle Anwendungsfälle passen müssen, aber kein 'Bild' irgendeines aktuellen Anwendungsfalles« (*PnW*, S. 235, *PNK*, S. 239). Langer suggeriert, daß die beiden Autoren sich von der Intuition leiten ließen, daß die Musik eben nur die Morphologie von Gefühlen wiedergeben kann, die verschiedenen konkreten Gefühlen entsprechen kann. Das heißt, daß ein musikalisches Werk sich auf viele verschiedenen Gefühle beziehen kann, wenn diese die gleiche Morphologie aufweisen.

Viele, die die Thesen Langers kommentierten, ließen sich von der tatsächlich zweideutigen Ausdrucksweise irritieren und hielten schließlich die generalistische Tendenz für Langers wirklichen Standpunkt, den sie zu Recht kritisierten.<sup>9</sup> Es erscheint hingegen durchaus möglich, in Langers Text *Philosophie auf neuem Wege* überzeugende Prämissen für die These zu finden, daß gerade die partikularistische Interpretation ihre wirkliche Absicht besser erfasst. Dennoch, wesentlich wichtiger als das Problem einer adäquaten Interpretation von Langers Text ist die Frage, ob in einer allgemeinen Theorie expressiver musikalischer Bedeutungen die partikularistische oder die generalistische These als zutreffend gelten muss.

Daß Schopenhauers Aussagen so eindeutig und zugleich paradox sind, weckt den Verdacht, daß die antagonistische Spannung zwischen Allgemeinheit und Bestimmtheit der musikalischen Bedeutungen nicht aufgrund einer unpräzisen Ausdrucksweise Langers entstand, sondern vielmehr unmittelbar zum Wesen des Problems gehört. Im Grunde genommen scheinen die Prämissen, die bei Schopenhauer hinter der Überzeugung von der Allgemeinheit und gleichzeitigen Bestimmtheit der Musik stehen, ähnlich denen, auf die bei der Argumentation zugunsten verschiedener Interpretationen Langers zurückgegriffen werden kann: »Allgemeinheit« ergibt sich aus der These, daß Musik nur die Morphologie eines Gefühls ausdrückt und sich daher auf viele Gefühle beziehen kann, die an verschiedene Umstände, Gegenstände und Gedanken gebunden sind, jedoch ein und dieselbe Morphologie aufweisen. Dem entspricht die bereits zitierte For-

<sup>9</sup> Vgl. beispielsweise Peter KIVY, *The Cordell Shell* (wie Anm. 8), S. 62-63; Lars-Olof ÅHLBERG, 'Susanne Langer on ...' (wie Anm. 5), S. 73-74. Letzterer schlägt jedoch auch eine mögliche Verteidigung des generalistischen Standpunktes vor.



mulierung Schopenhauers, daß »[die Musik] daher nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude aus[drückt] ...; sondern die Freude ... selbst, gewissermaßen *in abstracto*, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu.«<sup>10</sup> In beiden Fällen beruht die Allgemeinheit darauf, daß von einigen — man könnte sagen: eher äußerlichen — Aspekten der Gefühle abstrahiert wird und das musikalische Werk dadurch in die Lage versetzt wird, auf mehrere konkrete Gefühle zugleich Bezug zu nehmen. Hingegen die Bestimmtheit musikalischer Bedeutungen beruht bei Langer darauf, daß die Musik eine gewisse konkrete Gefühlsmorphologie darstellt. Dies geschieht mit Präzision, auf eine Art und Weise, die der Sprache unzugänglich bleibt, da diese nur mit allgemeinen und ungefähren Begriffen arbeitet. Dies entspricht der Aussage Schopenhauers, daß die Musik »alle Bewegungen des menschlichen Herzens ... in allen ihren feinsten Schattierungen und Modifikationen getreu abbilden und wiedergeben«<sup>11</sup> kann.

Das Problem, ob die Bedeutungen von Musik allgemein oder individuell aufzufassen seien, wird von Langer nicht *explicite* formuliert. Das Geheimnis der mit »genauester Bestimmtheit« verbundenen »höchsten Allgemeinheit« wird auch von Schopenhauer nicht aufgeklärt. Sein Verdienst besteht jedoch im deutlichen Aufzeigen der Untrennbarkeit dieser Dinge in der Musik, so daß klar wurde, daß unser Problem nicht in der Entscheidung liegt, welche der beiden gegensätzlichen Ansichten die richtige sei. Vielmehr stehen wir vor einem wirklichen Paradoxon: keine der beiden Ansichten kann in einem solchen Sinne akzeptiert werden, daß die jeweils andere zu verwerfen wäre. Wir können nicht eine Allgemeinheit musikalischer Bedeutungen annehmen, die — als ähnliche Kategorie wie die Allgemeinheit sprachlicher Begriffe (und eine andere Auffassung von Allgemeinheit steht uns streng genommen nicht zur Verfügung) — die Bestimmtheit ausschließen würde. Genauso wenig können wir eine Bestimmtheit annehmen, die dem Faktum widerspräche, daß Musik Trauer als solche und Sehnsucht als solche ausdrückt, ohne sich auf eine konkrete, individuelle Trauer oder Sehnsucht einer bestimmten Person zu beziehen. Mit anderen Worten: wir sehen uns gezwungen — wie Schopenhauer deutlich machte — beide einander gegensätzliche Attribute der musikalischen Bedeutungen zu akzeptieren, was streng logisch unmöglich ist.

Daher ist eine Erklärung vonnöten, auf welche Weise die Allgemeinheit sich nicht mit der Partikularität bzw. Bestimmtheit im Widerspruch befinden könnte. Daraus ergibt sich die grundsätzliche Frage nach dem Wesen beider. In Übereinstimmung mit der Suggestion Schopenhauers können wir vermuten, daß die Lösung des Problems die Unterscheidung zweier Begriffe von Allgemeinheit und in weiterer Folge auch zweier Begriffe von Bestimmtheit enthalten muss. Dabei werden umfangreiche und detaillierte Betrachtungen notwendig. Die Recht-

<sup>10</sup> Arthur SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. I (wie Anm. 1), S. 308.

<sup>11</sup> Arthur SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig: Brockhaus 1916, Bd. II, Kapitel 39, S. 516.

fertigung dafür ergibt sich, wie ich hoffe, aus der Tragweite der damit verbundenen Probleme<sup>12</sup> und daraus, daß Festlegungen, die wir für die musikalischen Bedeutungen treffen, auch auf expressive Bedeutungen anderer Künste Anwendung finden können.

#### IV. Konkretheit — Abstraktion — Spezifik — Allgemeinheit

Anstatt Schopenhauers Vorschlag zu folgen und zwei Begriffe der Allgemeinheit zu unterscheiden, wollen wir mit der komplementären Unterscheidung zweier Begriffe der Individualität beginnen. Dieser Terminus kann zunächst mit der Singularität und Unwiederholbarkeit, und sodann mit der Konkretheit einer individuellen Existenz verbunden werden.

Nun ist ein Symbol, auch wenn es ein individuelles Objekt originalgetreu und sehr genau darstellt, niemals in der Lage, alle Aspekte dessen wirklicher Existenz zu erfassen. Daher ist es niemals individuell im zweiten Sinne, man könnte sagen: es ist niemals zur Gänze individualisiert. Des Weiteren sagen sowohl Langer als auch Schopenhauer, daß sich das im jeweiligen Werk Ausgedrückte auf viele konkrete Gefühle beziehen kann. Wir werden uns im Folgenden überzeugen, daß sich dasselbe auch von der Mehrheit der präsentativen Symbole — oder gar von allen — aussagen lässt: ihre Bezüge sind nicht singulär. Daher ist ihre Bedeutung auch nicht individuell im ersten Sinn, dem der Singularität.

Wenn man daraus nicht automatisch folgern will, daß alle präsentativen Symbole allgemeine Bedeutung haben,<sup>13</sup> und wenn die intuitiv richtige Behauptung möglich bleiben soll, daß die Bedeutung zumindest einiger präsentativer Symbole tatsächlich bestimmt oder gar individuell ist, so benötigen wir einen Begriff von Individualität, der nicht zwangsläufig mit der Singularität des Bezugs verbunden ist. Anders gesagt: die Allgemeinheit darf nicht als automatische Folge der Vielheit verstanden werden.

Die beiden gesuchten Bedeutungen der »Individualität« finden wir in den Begriffen Konkretheit und Spezifik, die Langer in ihrem Essay *Abstraction in Sci-*

<sup>12</sup> Die Partikularität musikalischer Bedeutungen hat unmittelbare Konsequenzen für mehrere Streitfragen, die in der vorliegenden Arbeit nicht besprochen werden können. Zunächst betrifft dies den Vergleich der symbolischen Vermögen von Sprache und Musik im Zusammenhang mit der weithin anerkannten und auch von Langer aufrechterhaltenen These, daß die Sprache unfähig sei, die Spezifik unseres Gefühlslebens auszudrücken. (Der Grund ist, daß die von Langer stammende Begründung dieser These unbefriedigend ist.) Daraus wiederum ergeben sich Konsequenzen für die häufig diskutierte Frage, ob es möglich sei, ein emotionales Wörterbuch des musikalischen Ausdrucks zu verfassen (vgl. beispielsweise Deryck COOKE, *The Language of Music*, London: Oxford University Press 1959). Die Betrachtung der Frage, ob die Bedeutungen der Musik bestimmt seien, ist wesentlich für die Lösung dieses Problems. Siehe dazu die eingehendere Darstellung in: Krzysztof GUCZALSKI, Musik ist keine Sprache — Argumente Susanne Langers revidiert (und mit Hilfe der Ideen Nelson Goodmans untermauert), *Filozofski Vestnik/Acta Philosophica*, Vol. XX, Nr. 2/1999-Supplement, S. 335-348.

<sup>13</sup> Im Sinn der Allgemeinheit, die Begriffen zukommt. Der Terminus wird von uns nur in diesem Sinn verwendet.

*ence and Abstraction in Arts*<sup>14</sup> vorstellt. Um sie uns nutzbar zu machen, müssen wir sie zunächst auf adäquate Weise definieren. Langer liefert keine solche Definition, sondern deutet ihre Bedeutung und den Bedeutungsunterschied lediglich unscharf an.

»Konkret« bedeutet für Langer und für uns einfach »real existent«. Wie bereits gesagt, erfasst die Darstellung eines realen Gegenstandes niemals alle seine Aspekte. Ein Bild stellt beispielsweise nicht dar, wie die gemalten Objekte auf der abgewandten Seite aussehen, wie sie riechen, wieviel sie wiegen usw. Theoretisch könnte sich jede noch so originalgetreue und detaillierte Darstellung eines individuellen Objekts auch auf ein anderes Objekt beziehen, wenn es sich vom dargestellten ausschließlich in jenen Aspekten unterscheidet, die die Darstellung nicht berücksichtigt. Die bildliche Darstellung eines Bauwerks kann ebenso gut für die Darstellung eines anderen, nach identischem Plan konstruierten gelten, solange zumindest, als die wahrscheinlich verschiedene Umgebung beider Bauwerke nicht sichtbar gemacht wird. Die Linie des Elektrokardiogramms von Herrn X kann ebenso gut die Entwicklung des Aktienkurses der Firma Y an der Frankfurter Börse darstellen oder auch Temperatur- oder Druckschwankungen an einem bestimmten Ort. Das Bild eines serienmäßig produzierten Autos kann für die Abbildung eines beliebigen anderen Exemplars dieses Modells gehalten werden, wenn nicht etwa Zulassungs- oder Motornummer zu sehen sind.<sup>15</sup> Jedoch haben wir es in keinem dieser Fälle mit allgemeinen Symbolen zu tun. Wollte man sie angesichts des Umstands, daß sie sich theoretisch auf mehr als einen Gegenstand beziehen können, als allgemeine Symbole bezeichnen, würde man damit alle präsentativen Symbole zu allgemeinen Symbolen erklären. Der Begriff der Allgemeinheit würde dann in diesem Kontext überflüssig. Jene Art von Individualität, die den präsentativen Symbolen zukommt und nicht notwendigerweise einen individuellen Bedeutungsbezug aufweist, werden wir im Folgenden als Spezifik bezeichnen. Es stellt sich nun die Frage nach dem Kriterium der Unterscheidung zwischen spezifischen und allgemeinen Symbolen. Die bloße Fähigkeit, einen vs. mehrere Bedeutungsbezüge zu haben, kann nicht das gesuchte Kriterium sein. Bevor wir uns dieser Frage zuwenden, die Langer übrigens völlig außer acht läßt, wollen wir den neuen Begriff näher explizieren.

Die so verstandene Spezifik ist eine Übergangskategorie zwischen der Konkretheit real existenter Gegenstände und der Allgemeinheit. Ein konkreter Gegenstand kann in der Gesamtheit seiner realen Existenz oder aber beschränkt auf gewisse Aspekte gedacht werden. Wir können in einem ersten Schritt von seiner

<sup>14</sup> In: Susanne LANGER, *Problems of Art. Ten Philosophical Lectures*, London: Routledge & Kegan Paul 1957, S. 163-180.

<sup>15</sup> Der Eigentümer, der das Bild seines geliebten fahrbaren Untersatzes bestellt hat, kann selbstverständlich behaupten, daß es nur sein eigenes, singuläres Auto darstellt und kein anderes Auto von identischem Aussehen. Dem ist möglicherweise zuzustimmen. Aber eine solche Entscheidung wäre eine arbiträre Festlegung und erwüchse nicht aus dem Wesen des präsentativen Symbols als solchem, daß vor allem das darstellt, was man in ihm erblicken kann.

Existenz abstrahieren und uns ausschließlich auf sein Aussehen konzentrieren.<sup>16</sup> (Langer sagt, daß diese Art der Abstraktion für die Kunst charakteristisch sei.<sup>17</sup>) Anschließend können wir von bestimmten Aspekten des Aussehens abstrahieren. Auch wenn Farben und reale Maße des Objekts nicht mehr gegeben sind, kann dessen abstrahierte Gestalt — beispielsweise ein Schattenriss, der eine konkrete Person darstellt — noch immer spezifisch und nicht allgemein sein. Auf eben diese Weise wollen wir den Begriff »spezifisch« anwenden. Unsere terminologische Hierarchie stellt sich demnach wie folgt dar: Am einen Ende befindet sich die Konkretheit, die als im höchsten Grad spezifisch und völlig unabstrakt anzusehen ist. Singularität ist im eigentlichen Sinne nur mit diesem Begriff verbunden. Abstraktion führt zum Verlust der Konkretheit, jedoch nicht zum Verlust der Spezifik. Die meisten präsentativen Symbole gehören in diese Klasse: sie sind abstrakt (und daher nicht konkret), jedoch spezifisch. Auf der nächsten Stufe führt die Verallgemeinerung zu allgemeinen, nicht spezifischen und nicht konkreten Begriffen. Die drei soeben unterschiedenen Ebenen lassen sich mit Hilfe aller bereits eingeführten Begriffe beschreiben:

1. Konkret, nicht abstrakt, spezifisch, nicht allgemein.
2. Nicht konkret, abstrakt, spezifisch, nicht allgemein.
3. Nicht konkret, abstrakt, nicht spezifisch, allgemein.

In dieser Zusammenstellung sehen wir deutlich zwei Paare entgegengesetzter Begriffe: das eine Paar ist »konkret« — »abstrakt« (was daraus folgt, daß die Konkretheit immer mit der Nicht-Abstraktion einhergeht und *vice versa*) und das andere Paar »spezifisch« — »allgemein«.<sup>18</sup> Die Begriffspaare tauchen so zusammengesetzt in einer Formulierung auf, mit der Langer ihren Essay *Abstraction in Science and Abstraction in Art* apostrophiert: »... viele behaupten hartnäckig, daß die Kunst konkret und die Wissenschaft abstrakt sei.<sup>19</sup> Richtig sollten sie sagen — und vielleicht denken sie es in Wirklichkeit auch so —, daß die Wissenschaft allgemein und die Kunst spezifisch ist.«<sup>20</sup> Man kann hinzufügen: keine von beiden ist konkret, beide jedoch abstrakt, so daß dieser Gegensatz den Unterschied zwischen ihnen nicht erfasst.

<sup>16</sup> Wenn wir vom Aussehen eines Symbols sprechen, so meinen wir immer die perzeptive Gestalt, die von einem beliebigen Sinnesorgan und keinesfalls nur vom Gesichtssinn geliefert wird.

<sup>17</sup> Susanne LANGER, *Abstraction in Science and Abstraction in Art* (wie Anm. 14), S. 178f.

<sup>18</sup> Zwei Paare entgegengesetzter Begriffe ergeben üblicherweise durch Kombination 4 potentielle Kategorien. Die vierte neben den drei erwähnten wäre die Verbindung von Konkretheit und Allgemeinheit. Man könnte dafürhalten, daß eine solche Charakteristik den platonischen Ideen zukommt, sofern man geneigt ist, ihre Existenz anzunehmen.

<sup>19</sup> Als Exempel auf diese Diagnose Langers kann z.B. folgende Aussage von Władysław TATARKIEWICZ dienen: »... sowohl die schönen Künste als auch die Literatur arbeiten mit Zeichen, jedoch mit verschiedenartigen: jene mit konkreten, diese mit abstrakten ...« (*Ekspresja i sztuka [Expression und Kunst]*, in: *Estetyka [Ästhetik]*, Bd. 3, Warszawa 1962, S. 55)

<sup>20</sup> Susanne LANGER, *Abstraction in Science and Abstraction in Art* (wie Anm. 14), S. 180.

Kehren wir zurück zur Frage nach dem Kriterium für die Unterscheidung spezifischer und allgemeiner Symbole. Es wurde festgehalten, daß die bloße Fähigkeit, einen vs. mehrere Bedeutungsbezüge zu haben, als Kriterium nicht taugt. Zunächst muss vor allem die Frage beantwortet werden, welche Art von präsentativen Symbolen als allgemein anzusehen ist. Häufig werden sie nämlich als von Natur aus spezifisch bzw. bestimmt empfunden.<sup>21</sup> Deshalb sollen einige Beispiele folgen, die dieser verbreiteten Meinung widersprechen.

Es scheint, daß schematische Diagramme oder Zeichnungen mitunter zweifellos allgemeine Bedeutung haben können. Eine besondere Art von Darstellungen, in denen man wohl richtigerweise allgemeine Bedeutungen vermutet, sind die in Wörterbüchern verwendeten schwarz-weißen Schemazeichnungen, die der leichteren Definition von Stichwörtern dienen und beispielsweise zeigen, wie eine Okarina aussieht oder an welcher Stelle im Bauchraum sich das Epigastrium befindet (Beispiele aus *Webster's II New Riverside University Dictionary*, Boston 1984). Doch kann bezüglich dieser Darstellungen — und im weiteren Sinne möglicherweise aller präsentativer Symbole — folgende Vermutung entstehen: Selbst dann, wenn wir sie als allgemeine Darstellung (z.B. des Menschen allgemein und nicht eines bestimmten Menschen) ansehen, geschieht dies nur deshalb, weil wir es mit einer Exemplifikation zu tun haben, daß heißt, mit der Darstellung eines individuellen Menschen, der in der gegebenen Situation als Beispielmensch und Repräsentant aller Menschen verstanden wird. Diese Argumentation würde uns zur Schlussfolgerung führen, daß präsentative Symbole für sich genommen individuell sind und gegebenenfalls in einem bestimmten Kontext zur Exemplifizierung eines allgemeinen Begriffes dienen können.

Da diese Ansicht relativ stark verbreitet und gefestigt erscheint, sollten wir ein weiteres Beispiel eingehend analysieren, um uns davon zu überzeugen, daß tatsächlich auch präsentative Symbole allgemeine Bedeutungen haben können. Nehmen wir die Zeichnung eines biologischen Lehrbuchs, die den Bau einer organischen Zelle darstellt. Wir sehen diese Zeichnung nicht als Darstellung einer konkreten Zelle; vielmehr ist sie Ausdruck unseres allgemeinen Wissens über Zellen, so etwas wie eine visuell dargestellte Beschreibung. Man könnte sie in Sprache übersetzen: ovale oder leicht längliche Gestalt; kugelförmiger Kern, dessen Durchmesser ungefähr den sechsten Teil des Zellendurchmessers beträgt; Mitochondrien in der Form länglicher Ovale, mitunter leicht gekrümmt und bumerangförmig, Anzahl 2 bis 4, ein endoplasmatische Retikulum in Form eines

<sup>21</sup> Erinnern wir uns an die Aussage Langers: »Der nichtdiskursive Symbolmodus, der unmittelbar zu den Sinnen spricht, kennt dagegen keine wesensmäßige Allgemeinheit. Er ist zuerst und hauptsächlich eine unmittelbare Präsentation eines Einzeldings. ... An sich stellt es [ein Bild] nur einen Gegenstand dar — einen wirklichen oder vorgestellten, aber immer einen einzigartigen Gegenstand.« (*PnW*, S. 102; *PNK*, S. 96). Und in Nelson Goodmans bekanntem Buch *Languages of Art* (Indianapolis-New York: Bobbs-Merrill 1968, <sup>2</sup>1976 Deutsche Ausgaben: *Sprachen der Kunst*, übers. von Jürgen Schlaeger, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973; *Sprachen der Kunst*, übers. von Bernd Philippi, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995) wird die Spezifik — die seinem Begriff der Dichte symbolischer Systeme recht nahe kommt — sogar zum definitorischen Kriterium des Darstellungssymbols (*representation*).

verzweigten Netzes an der Zellwand, usw. Unsere Zeichnung gilt als Darstellung jeder Zelle, die dieser Beschreibung entspricht — jeder Zelle, die nicht allzu stark in einem der als wesentlich angenommenen Aspekte von dieser Zeichnung abweicht: Gestalt, Proportionen, Anzahl der Elemente usw. (Was die »nicht darstellenden« Aspekte des Symbols betrifft, so ist natürlich keine Ähnlichkeit gefordert. Dies sind in unserem Beispiel solche Aspekte wie Zweidimensionalität vs. Dreidimensionalität der Zelle, reale Größe, häufig auch die zwecks Übersichtlichkeit verwendeten Farben.) Folglich bewirkt die geringe Veränderung beliebiger Aspekte (und sogar beliebige Veränderung der »nicht darstellenden« Aspekte) keine Änderung der Bedeutung der Zeichnung. Wenn der Lehrer vom Schüler die Zeichnung einer Zelle verlangt, erwartet er ausschließlich, daß alle wesentlichen Bestandteile der Zelle enthalten sind, nicht aber die maximal originalgetreue Wiedergabe der Lehrbuchzeichnung. — Es ist unverkennbar, daß die Bedeutung eines solchen präsentativen Symbols ebenso allgemein ist wie die Bedeutung der formell gleichwertigen Beschreibung, die oben angeführt wurde.

Somit gelangen wir zur Schlussfolgerung, daß eine kleine Veränderung<sup>22</sup> an einem allgemeinen präsentativen Symbol keine Änderung seiner Bedeutung nach sich zieht. In der mehrere Zentimeter großen Zeichnung der Zelle können wir durchaus ein beliebiges Element um einen Millimeter vergrößern oder verkleinern oder seine Lage minimal verändern oder auch ein Mitochondrium hinzufügen. Hingegen im Falle des spezifischen Symbols bewirkt die kleinste Veränderung eines Aspekts, der als spezifisch dargestellt wird, eine Bedeutungsveränderung des Symbols. Eine kleine Linienveränderung einer Schwarzweißzeichnung kann z.B. dazu führen, daß die Zeichnung nicht mehr die gleiche Person darstellt. Gleichwohl haben wir, wenn wir die Zeichnung auf blaues Papier kopieren, noch die selbe Darstellung vor uns.<sup>23</sup> Dies bedeutet, daß das Symbol in einem nicht darstellungsrelevanten Aspekt stark verändert werden kann, ohne daß sich seine Bedeutung ändert. Das gesuchte Kriterium kann daher wie folgt beschrieben werden:

1. Ein Symbol hat spezifische Bedeutung, wenn es einen Aspekt (im Falle visueller Darstellungen z.B.: Gestalt, Farbe, Größe, Anzahl der Elemente usw.; im Falle anderer Darstellungen: zahlreiche andere Aspekte) von solcher Art beinhaltet, daß jede kleinste Veränderung des Symbols unter diesem Aspekt eine Bedeutungsänderung des Symbols bewirkt.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Selbstverständlich ist vom jeweils gegebenen Kontext abhängig, was eine »kleine« Veränderung ist. Zulässig ist möglicherweise nur eine sehr kleine Veränderung, jedoch größer als Null. Es kann aber auch eine beträchtliche, jedoch nicht beliebige Veränderung zulässig sein. Im Fall, daß jede beliebige Änderung eines bestimmten Aspektes möglich ist, haben wir es mit einem nicht darstellungsrelevanten Aspekt des Symbols zu tun.

<sup>23</sup> Selbstverständlich unter der Voraussetzung, daß wir die Zeichnung nur als visuelle Darstellung eines Gegenstandes betrachten und nicht als Kunstwerk. Dann nämlich hätte die Änderung der Hintergrundfarbe ästhetische Bedeutung.

<sup>24</sup> Der hier eingeführte Begriff der Spezifik entspricht annähernd dem Begriff der Dichte symbolischer Systeme, den Nelson Goodman in seinem bereits erwähnten Buch *Languages of Art* (wie Anm. 21) einführt. Trotz des Anscheins großer Genauigkeit, den die sehr technische Exposition

2. Ein Symbol hat allgemeine Bedeutung, wenn in ihm kein Aspekt der oben beschriebenen Art auftritt, das heißt, wenn alle seine Aspekte zumindest eine geringfügige Veränderung des Symbols zulassen, ohne daß dies die Änderung seiner Bedeutung verursachen würde.

Soviel zur Unterscheidung von Spezifik und Allgemeinheit. Wenden wir uns nun einem weiteren Aspekt der gegenseitigen Abhängigkeit zu, in der die beiden Begriffe »Spezifik« und »Allgemeinheit« mit dem vorgeschlagenen Begriff der Abstraktion stehen können. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß Abstraktion von der Konkretheit zur Spezifik (die gleichzeitig abstrakt ist) und anschließend, auf höherer Ebene, die Verallgemeinerung von der Spezifik zur Allgemeinheit führt. Es könnte daher scheinen, daß die Allgemeinheit sozusagen den höchsten Grad von Abstraktion darstellt. Diese Aussage ist vielleicht kein augenfälliges Paradoxon, wirkt jedoch nicht sehr überzeugend. Ohne Weiteres können wir Situationen benennen, in denen wir von einem hohen Abstraktionsgrad sprechen, ohne dabei an Allgemeinheit zu denken. Mitunter sprechen wir auch von Allgemeinheit, ohne einen hohen Abstraktionsgrad zu implizieren. Z.B. sind wir üblicherweise zu der Meinung geneigt, daß abstrakte Gemälde spezifische Bedeutungen haben. Andererseits halten wir Ausdrücke wie »Hund« oder »Tisch« nicht für abstrakt, obwohl sie zweifellos allgemeine Begriffe sind. Ein Arzt, der mit höchster Präzision ausschließlich spezifische Elektrokardiogramme und Computertomogramme seiner Patienten analysiert, muss den Vorwurf hinnehmen, daß er seine Patienten als reine Abstrakta und nicht als konkrete, lebende Menschen behandelt. Ihm gegenüber steht der Arzt, der nichts genau und alles nur in allgemeinen Zügen analysiert, jedoch nicht verabsäumt festzustellen, wie der Patient aussieht, in welcher Stimmung und familiären Situation er sich befindet, usw. In Wirklichkeit verhält es sich auch in unserem Modell nicht so einfach: Allgemeinheit tritt keineswegs immer gemeinsam mit einem hohen Abstraktionsgrad auf und folgt auch nicht automatisch aus diesem.

Jeder Einzelaspekt des dargestellten Gegenstandes kann im Symbol spezifisch oder allgemein dargestellt oder ganz ausgelassen werden. Abstraktion haben wir als Auslassung einzelner Aspekte in der Darstellung bestimmt. Hingegen sollte

Goodmans hervorrufft, ist die Definition seines Begriffs und auch der assoziierten Begriffe voller logischer Widersprüche und Lücken. (Siehe auch: Krzysztof Guczalski, *Krytyka pojęcia gęstości systemów symbolicznych Nelsona Goodmana* [Kritik des von Nelson Goodman vorgeschlagenen Begriffs der Dichte symbolischer Systeme], in: *Studia Semiotyczne* [Semiotische Studien], Warszawa 1998, Vol. XXI-XXII, S. 143-164). Goodman verwendet darüber hinaus den von ihm geschaffenen Begriff in unglücklicher Weise, indem er darauf beharrt, daß die Dichte mit der Kategorie der Darstellung verbunden sei. Damit versperrt er den Weg zur Verwendung dieses Begriffs bei der Unterscheidung zwischen allgemeinen und spezifischen präsentativen Symbolen. Wir müssten daher den Begriff der Dichte, wenn wir ihn bei der Lösung unseres Problems nutzen wollten, zunächst korrekt definieren und anschließend seine Rolle in der Theorie symbolischer Systeme neu formulieren. Dies würde jedoch den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Die hier definierte Kategorie der Spezifik enthält in vereinfachter (und zugleich möglicherweise zutreffender und logisch widerspruchsfreier Form) all das, was sich hinter Goodmans eher technischem Begriff verbirgt.

man den Übergang von der spezifischen zur allgemeinen Darstellung eines Aspektes besser als Verallgemeinerung bezeichnen. Selbst wenn man ihn als Abstraktion vom Spezifischen zum Allgemeinen ansehen will, wäre das noch immer eine weniger radikale Form der Abstraktion als die völlige Auslassung einiger Aspekte. In einem rein theoretischen Modell können wir uns beispielsweise vorstellen, in einem Objekt vier relativ unabhängige Aspekte zu unterscheiden, die potentiell im Symbol widergespiegelt werden können. Im Falle visueller Darstellungen können dies beispielsweise Gestalt, Farben, reale Größe und die relative Lage der dargestellten Objekte sein.<sup>25</sup> In der Darstellung des Wetters am Ort X über einen gewissen Zeitraum können dies Temperatur sowie Intensität von Niederschlägen, Sonneneinstrahlung und Wind sein. Jede dieser Größen kann nun spezifisch dargestellt werden, das heißt mit einer Diagrammlinie, die ihre Veränderung in der Zeit markiert. Die Darstellung kann aber auch allgemein sein, beispielsweise in Form des Temperaturmittels der einzelnen Tage oder der Niederschlagssummen, die nur in bestimmten Sprüngen angegeben werden (unter 1 mm Wassersäule, zwischen 1 und 10 mm und über 10 mm). In beiden Beispielen kann jeder der vier Aspekte spezifisch oder allgemein dargestellt oder aber ganz ausgelassen werden, wobei wiederum verschiedene Kombinationsmöglichkeiten hinsichtlich der Darstellung der übrigen Aspekte bestehen. Insbesondere können wir uns — einerseits — eine Situation vorstellen, in der ein Aspekt spezifisch dargestellt und die übrigen ausgelassen werden, und — andererseits — eine Situation, in der kein Aspekt spezifisch dargestellt, kein Aspekt ausgelassen und alle Aspekte allgemein dargestellt werden. In Übereinstimmung mit unserer Definition ist das erste Symbol als solches in seiner Ganzheit ein spezifisches, das zweite hingegen ein allgemeines. Bedeutet nun Abstraktion die Auslassung einzelner Aspekte, so müssen wir das erste Symbol, in dem nur ein einziger Aspekt dargestellt wird, als viel abstrakter ansehen denn das zweite. Dies scheint auch mit dem üblichen Gebrauch der beiden Ausdrücke übereinzustimmen. Denn die Darstellung des Wetters am Ort X mittels einer genauen, spezifischen Diagrammlinie der Sonneneinstrahlung würde uns zwar eine verlässlichere Identifikation des Ortes X ermöglichen, wäre aber dennoch abstrakter als die allgemeine Aussage, daß die Temperaturen mäßig, die Niederschläge reichlich, sowie Wind und Sonneneinstrahlung schwach sind. Fassen wir zusammen: weder impliziert ein hoher Abstraktionsgrad Allgemeinheit, noch umgekehrt Allgemeinheit einen hohen Abstraktionsgrad, das heißt, beide Eigenschaften des Symbols sind voneinander unabhängig. Der Abstraktionsgrad ist das quantitative Maß der Aspekte, die in

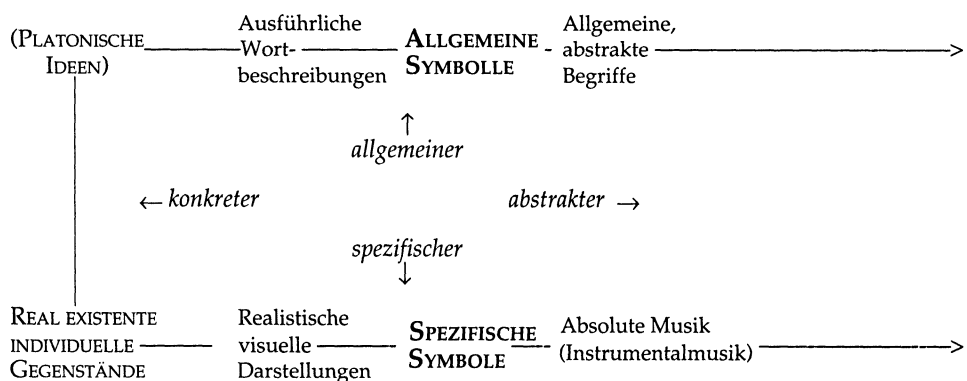
<sup>25</sup> Selbstverständlich gibt es keinen absoluten Standard für die Unterscheidung solcher Aspekte. Statt von Größe könnte man jeweils von Höhe und Breite sprechen, statt von Gestalt jeweils von Kontur (Umriss) und Faktur (räumlicher Ausdehnung), statt von relativer Lage beispielsweise von Perspektive. Die Beobachtung, um die es uns hier geht, ist keineswegs davon abhängig, wie wir die Aspekte unterscheiden oder ob es im gegebenen Fall leicht ist, sie zu unterscheiden und voneinander zu trennen. Es geht lediglich darum, daß eine größere oder kleinere Anzahl bedeutungstragender Eigenschaften in einem Symbol auftreten kann. Modellhaft und sicherlich mit einer gewissen Vereinfachung kann dies ausgedrückt werden, indem man von den dargestellten Aspekten spricht.



der Darstellung ausgelassen werden. Die Allgemeinheit wird von der Art und Weise der Behandlung jener Aspekte bestimmt, die nicht ausgelassen werden. Von zwei Symbolen, von denen eines spezifisch und das zweite allgemein ist, muss keinesfalls das zweite abstrakter sein. Anders gesagt: manche spezifischen Symbole können abstrakter als manche allgemeinen Symbole sein.

Da kein einziges präsentatives Symbol konkrete Bedeutung hat, ist der Ausdruck »konkret« in seinem bisherigen Sinn (»etwas wird in der Gesamtheit seiner realen Existenz verstanden«) für unsere Zwecke ungeeignet. Wir können uns daher eine kleine Umdeutung erlauben, durch die er uns wieder zur Verfügung stehen wird. Wie wir wissen, ist die Konkretheit das Gegenteil der Abstraktion. Letztere wurde bestimmt als Auslassung von Aspekten in Darstellung bzw. Symbol. Man kann daher von höherem und niedrigerem Abstraktionsgrad sprechen. Die Konkretheit hingegen stand nur an einem extremen Ende des Spektrums: vollständige Berücksichtigung aller denkbaren Aspekte ohne Auslassung eines einzigen. Im Sinne eines symmetrischen Verhältnisses zur Abstraktion kann jedoch die Konkretheit auch so verstanden werden, daß ihre Graduierung sinnvoll wird. »Konkreter« wird dabei einfach heißen: »weniger abstrakt«, was bedeutet: »eine größere Anzahl von Aspekten berücksichtigend«. Nunmehr können wir die bisherige Bedeutung des Ausdrucks »konkret« als »vollständig konkret« wiedergeben. Präsentative Symbole sind daher niemals »vollständig konkret«, doch können einige von ihnen als konkreter denn andere gelten. Es scheint, daß diese terminologische Entscheidung uns dem üblichen Wortgebrauch näher bringt und beim Vergleich der Ausdrucksmöglichkeiten von Musik und Sprache hilfreich sein wird.

Dank dieser terminologischen Festlegung können wir die Unabhängigkeit der Abstraktion von der Allgemeinheit nun in folgender Form ausdrücken: ein Symbol kann verhältnismäßig konkret (wenig abstrakt) und dennoch allgemein, andererseits aber auch höchst abstrakt und dennoch spezifisch sein. Die gegenseitigen Beziehungen — oder eigentlich die Unabhängigkeit — von Abstraktion und Allgemeinheit können durch die folgende Zeichnung veranschaulicht werden:



Die Anordnung der kleingedruckten Stichworte (d.h. links oder rechts auf der Konkretheits-/Abstraktions- Achse) wird wahrscheinlich erst nach der Lektüre des letzten, fünften Kapitels völlig klar.

Fassen wir zusammen: alle präsentativen Symbole sind — mehr oder weniger — abstrakt. Von ihrer Individualität lässt sich nur im Sinne der Spezifik sprechen, die keine Singularität impliziert. Abhängig davon, wieviele Aspekte in einem Symbol dargestellt sind, kann dieses Symbol als mehr oder weniger abstrakt (mehr oder weniger konkret) bezeichnet werden. Hingegen abhängig davon, ob mindestens einer der Aspekte spezifisch dargestellt wird, ist das Symbol spezifisch oder allgemein. Selbst ein hoher Abstraktionsgrad — das heißt die Auslassung einer großen Anzahl von Aspekten — macht eine Darstellung nicht automatisch unspezifisch, solange wenigstens ein Aspekt spezifisch dargestellt wird. Ist kein Aspekt spezifisch dargestellt, haben wir es mit einem allgemeinen Symbol zu tun. Finden in einem Symbol viele Aspekte ihre Widerspiegelung, so kann dieses Symbol weniger abstrakt (d.h. konkreter) als manche sehr abstrakte, aber spezifische Darstellung sein.

#### *V. Ein Lösungsversuch*

Die bislang erfolgte Analyse der präsentativen Symbole verweist möglicherweise bereits auf die Lösung der Frage, ob die Bedeutungen der Musik allgemein oder bestimmt seien. Da wir nun über präzisere Unterscheidungen verfügen, müssen wir uns nicht mehr auf die einfache Alternative (allgemein vs. bestimmt) beschränken. In Wirklichkeit war keine der beiden Varianten akzeptabel, obwohl beide nach Akzeptanz verlangten. Wie leicht nachzuvollziehen ist, lautet die gegenwärtig mögliche Entscheidung wie folgt: Die Bedeutungen der Musik sind nicht individuell konkret, sie sind vielmehr abstrakt, jedoch spezifisch und daher nicht allgemein. Doch zurück zur Reihenfolge der Argumente.

Wie bereits im vorangegangenen Abschnitt gesagt wurde, sind präsentative Symbole niemals vollständig konkret. Alle sind (mehr oder weniger) abstrakt, und die Musik stellt in dieser Hinsicht keine Ausnahme dar. Langer wie auch ihre Kritiker sind sich prinzipiell über die offensichtliche Tatsache einig, daß die Musik, insofern sie gewisse Emotionen und seelische Inhalte darstellt, mit Sicherheit viele Aspekte auslässt, die in konkreten, realen Gefühlen vorhanden sind. Aus den folgenden Formulierungen Schopenhauers erkennen wir einmal mehr, wie sehr sich Langer seinen Ansichten angenähert hat:

... die unmittelbarste [Erkenntnißweise] nämlich ist die, für welche die Musik die Regungen des Willens selbst ausdrückt, die mittelbarste aber die der durch Worte bezeichneten Begriffe. ... Die Musik vermag zwar aus eigenen Mitteln jede Bewegung des Willens, jede Empfindung, auszudrücken; aber durch die Zugabe der Worte erhalten wir nun überdies auch noch die Gegenstände dieser, die Motive, welche jene veranlassen. ... Denn für sie [die Musik] sind bloß die Leidenschaften, die Willensbewegungen vorhanden, und sie sieht, wie Gott, nur die Herzen. ... Zugleich aber

sprechen aus dieser Symphonie alle menschlichen Leidenschaften und Affekte: die Freude, die Trauer, die Liebe, der Haß, der Schrecken, die Hoffnung u.s.w. in zahllosen Nuancen, jedoch alle gleichsam *in abstracto* und ohne alle Besonderung: es ist ihre bloße Form [vergleiche: logische Form oder Morphologie des Gefühls bei Langer], ohne den Stoff, wie eine Geisterwelt, ohne Materie.<sup>26</sup>

Die Musik sagt also nichts über Gegenstand, Ursachen und äußere Umstände der tatsächlichen Gefühle, über die Situationen, in denen sie auftreten, über die Gedanken und Bestrebungen, die mit ihnen unauflöslich verbunden sind. Sehr viele Aspekte des Phänomens Gefühlsleben werden ausgelassen und Musik stellt ausschließlich »die Regungen des Willens selbst«, »die bloße Form [der menschlichen Gefühle], ohne den Stoff, wie eine Geisterwelt, ohne Materie« dar. Langer spricht in ähnlicher Weise von zeitlich-dynamischen Mustern des Gefühlslebens, von seiner logischen Form oder gar von der Morphologie des Gefühls.<sup>27</sup> Diese Tatsache bedeutet in unserer Terminologie, daß Musik hochgradig abstrakt ist. Häufig wird sie auch so wahrgenommen und der Konkretheit der Worte gegenüber gestellt. Worte sind — nach unserer Terminologie — zwar nicht vollständig konkret, aber zweifellos konkreter als Musik. Sie sind in der Lage, die meisten der oben erwähnten Aspekte, die mit Gefühlen zusammenhängen und in der Musik nicht widergespiegelt werden, zu übertragen. Jedoch tun sie dies gewöhnlich nur auf allgemeine Weise. Hingegen schließt der hohe Abstraktionsgrad der Musik — wie bereits gesagt — keinesfalls die Spezifik der in ihr widergespiegelten Gefühlsaspekte aus.

Auf diese Weise werden grundlegenden Argumente für die Allgemeinheit musikalischer Bedeutungen — die Musik kann viele emotionale Aspekte nicht wiedergeben und abstrahiert daher von ihnen, was dazu führt, daß ein musikalisches Werk sich potentiell auf eine Vielzahl von konkreten Gefühlen bezieht, die sich nur in diesen nicht dargestellten Aspekten unterscheiden — nur als Beweis des hohen Abstraktionsgrades der Musik gewertet. Dies tut der Spezifik musikalischer Bedeutungen an sich keinen Abbruch.

Es muß allerdings bemerkt werden, daß die Allgemeinheit der musikalischen Bedeutungen auf diese Weise nicht widerlegt — und deren Spezifik nicht bewiesen wurde. Wir haben lediglich die stets zugunsten der Allgemeinheit vorgebrachten Argumente entwaffnet, indem wir gezeigt haben, daß sie lediglich die Abstraktion dieser Bedeutungen beweisen. Vielleicht aber können andere Argumente zugunsten der Allgemeinheit der musikalischen Bedeutungen angeführt werden? Vielleicht

<sup>26</sup> Arthur SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. II (wie Anm. 11), S. 513f.

<sup>27</sup> Ein adäquater Ausdruck für den Gefühlsaspekt, der in der Musik ausgedrückt wird, ist schwer zu finden. Am ehesten geben ihn teilweise metaphorische Bestimmungen wieder: »die Regungen des Willens selbst«, »Seelenregungen« oder der von metaphysischen Konnotationen freie, jedoch unübersetzbare englische Ausdruck »how the feeling feels«. Seinen Inhalt könnte man vielleicht wie folgt wiedergeben: »reine, innere Gefühlswahrnehmung, die mit der jeweiligen Emotion verbunden ist«. Da all diese Bestimmungen recht ungeschickt wirken, werden wir als *terminus technicus* Langers Formulierung »Morphologie des Gefühls« verwenden.

sind die Bedeutungen der Musik doch allgemein? Was bedeutet angesichts des bisher Gesagten noch die These von der Allgemeinheit musikalischer Bedeutungen?

Sie bedeutet mehr oder weniger, daß die Musik zwar die Morphologie eines Gefühls darstellt, jedoch nur in allgemeinen, groben Umrissen. Das musikalische Werk widerspiegelt somit nur die allgemeine Gefühlsform, die vielen einzelnen leicht veränderten Morphologien verschiedener konkreter Gefühle ähneln kann. Welche unmittelbaren Argumente gegen ein solches Verständnis der Allgemeinheit und für die Spezifik der Musik stehen uns zur Verfügung? Es scheint, daß beispielsweise die Aussagen Schopenhauers und Langers selbst solche Argumente liefern. Indem wir ihre Tendenz zur Allgemeinheit korrigiert und sie lediglich als Beweise für die Abstraktion der Musik interpretiert haben, konnten ihre Aussagen, die Individualität und Bestimmtheit der musikalischen Bedeutungen unterstreichen, ungehindert als Zeugnis für ihre Spezifik angesehen werden. Sind ihre Aussagen aber mehr als nur Ausdruck ihrer tiefen persönlichen Überzeugung? Enthalten sie starke Argumente für die These von der Spezifik musikalischer Bedeutungen? In der Tat legen beide Autoren den Grundstein für eine solche Argumentation, indem sie sich auf die Erfahrung musikalischer Perzeption berufen. Wie man meinen sollte, ist nach der Auffassung beider Autoren diese Erfahrung eine allgemeine. Demnach kann die Musik »alle Bewegungen des menschlichen Herzens ... in allen ihren Schattierungen und Modifikationen getreu abbilden und wiedergeben«<sup>28</sup>, sagt Schopenhauer. Langer meint, daß sie »die Natur der Gefühle in einer Weise detailliert und wahrhaftig offenbart, der die Sprache nicht nahekommt« (*PnW*, S. 231; *PNK*, S. 235).

Schopenhauer und Langer legen Wert gerade auf diesen Aspekt, der an die Spezifik gebunden ist: weitgehende und subtile Differenzierung von Bedeutungen. Damit weisen sie wohl in die richtige Richtung. Bedient man sich der Sprache, kann man zwar jede Beschreibung beliebig präzisieren. Aber gerade dieser Umstand zeigt, daß eine Beschreibung nie spezifische Bedeutung hat. Wenn es möglich ist, sich immer noch genauer auszudrücken, so heißt dies, daß eine Beschreibung nie zwischen bestimmten, sehr nahe beieinander liegenden Bedeutungen unterscheidet, daß sie niemals »vollständig genau« ist, und das heißt, daß sie letztlich immer allgemein bleiben muss.

Demgegenüber vermag Musik, wie es scheint, den bestimmten, besonderen und individuellen Gefühlsverlauf in eine nur ihr eigene Form zu gießen und darzustellen. Die Sprache, die sich allgemeiner Begriffe bedient, ist dazu in keiner Weise in der Lage. Der deutsche Romantiker Wilhelm Heinrich Wackenroder fasst dies treffend in einer Aussage zusammen, die auch der Sichtweise Langers genau entspricht:

Ein fließender Strom soll mir zum Bilde dienen. Keine menschliche Kunst vermag das Fließen eines mannigfaltigen Stroms, nach allen den tausend einzelnen, glatten und bergichten, stürzenden und schäumenden Wellen, mit Worten fürs Auge

<sup>28</sup> Arthur SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. II (wie Anm. 11), S. 516.

hinzuzeichnen, — die Sprache kann die Veränderungen nur dürftig zählen und nennen, nicht die aneinanderhängenden Verwandlungen der Tropfen uns sichtbar Vorbilden. Und ebenso ist es mit dem geheimnisvollen Strome in den Tiefen des menschlichen Gemütes beschaffen. Die Sprache zählt und nennt und beschreibt seine Verwandlungen, in fremdem Stoff; — die Tonkunst strömt ihn uns selber vor.<sup>29</sup>

Diese Aussage können wir mit Hilfe unserer Begriffe wie folgt zusammenfassen: Die Bedeutungen der Sprache sind allgemein und die der Musik spezifisch. Die Sprache ist ein System nichtdarstellender Symbole, die prinzipiell mit dem, was sie symbolisieren, keine Ähnlichkeit aufweisen. Die Musik hingegen ist ein präsentatives Symbol, das die Form von Gefühlen widerspiegelt.

Die Relation zwischen musikalischen und verbalen Bedeutungen fasst Mendelssohn in der zu Anfang dieses Artikels zitierten Aussage ähnlich auf: Die Bedeutungen der Musik sind stärker bestimmt und eindeutiger als die Bedeutungen der Worte. Sie sind sogar zu stark bestimmt, um in Worten Ausdruck zu finden. Die Ansicht, daß man die Bedeutungen der Musik nicht in Worten ausdrücken kann, ist keine neue. Sie wurde so häufig geäußert, daß sie schon fast als Gemeinplatz gilt. Aber die Erklärung, die Mendelssohn für diese Unmöglichkeit gibt, ist originell und anfangs auch überraschend, denn üblicherweise sucht man den Grund in zu großer Unbestimmtheit, Nebelhaftigkeit und Abstraktion dessen, was die Musik ausdrückt. Mendelssohns Begründung zielt genau in die entgegengesetzte Richtung: Musik ist für die Worte zu stark bestimmt, und die Worte sind vieldeutig.

Interpretieren wir diese Aussage mit unseren Begriffen! Halten wir fest, daß der Autor der *Lieder ohne Worte* die Unmöglichkeit aufzeigt, die spezifischen Bedeutungen der Musik mit den allgemeinen Begriffen der Sprache auszudrücken. Dabei — und das ist charakteristisch — sagt er nicht, daß die Bedeutung der Musik in Worten überhaupt nicht ausgedrückt werden könne: »So finde ich in allen Versuchen, diese [von der Musik ausgedrückten] Gedanken auszusprechen, etwas Richtiges, aber auch in allen etwas Ungenügendes.« Dies heißt, daß man mit den allgemeinen Begriffen der Sprache sich den spezifischen Bedeutungen der Musik zwar annähern, sie aber niemals genau und erschöpfend ausdrücken kann.

Eine derartige Begründung der Unmöglichkeit, Bedeutungen der Musik sprachlich auszudrücken, ist jedoch nicht sehr verbreitet. Was ist also anzufangen mit der wahrscheinlich bekannteren, scheinbar entgegengesetzten Argumentation, die sich auf die im Vergleich mit den Worten stärkere Vieldeutigkeit, Unbestimmtheit und Abstraktion der Musik stützt und Mendelssohns Auffassung widerspricht? Er selbst verweist auf diese Argumentationslinie: »Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein Jeder.« Dieser Aussage kann eine intuitive Richtigkeit nicht abgesprochen werden. In einem gewissen Sinn ist

<sup>29</sup> W. H. WACKENRODER, *Phantasien über die Kunst*, 1799. Neuere Ausgabe in: W. H. WACKENRODER, *Dichtung, Schriften, Briefe*, Berlin: Union Verlag 1984, S. 325f.

Musik zweifellos weniger bestimmt und weniger eindeutig als Worte. Nun erlauben es die von uns herausgearbeiteten Unterscheidungen, beide Argumentationsweisen als miteinander nicht im Widerspruch stehend zu interpretieren und die Richtigkeit beider anzuerkennen. Die stärkere Bestimmtheit und Eindeutigkeit von Worten im Vergleich mit Musik beruht auf ihrer stärkeren Konkretheit, so wie wir sie im vorangehenden Abschnitt definiert haben: Worte können eine größere Anzahl von Gefühlsaspekten wiedergeben als Musik; darüber hinaus sind dies äußere, intersubjektiv zugängliche Aspekte. Die Musik ist in diesem Sinne abstrakter und ihre Bedeutungen sind weniger bestimmt. In der Musik hingegen werden Gefühlsaspekte spezifisch widerspiegelt und in diesem Sinne stärker bestimmt, während alles, was Worte ausdrücken, prinzipiell allgemein ist. Somit muss gesagt werden: die Musik ist spezifischer, aber auch abstrakter als Worte; Worte sind zwar allgemeiner, aber auch konkreter. Erfasst diese Aussage das, was wir intuitiv über das Verhältnis der Bedeutung von Musik und Sprache sagen würden, auf richtige Weise, so ist die Schlussfolgerung erlaubt, daß die vorgeschlagenen *termini technici*: konkret — abstrakt — spezifisch — allgemein dem natürlichen Sprachgebrauch weitgehend entsprechen.

Auf Grundlage unserer Interpretation können wir nun guten Gewissens die Aussage Mendelssohns als Argument dafür betrachten, daß die Bedeutungen der Musik spezifisch sind. Voraussetzung ist, daß mögliche Gegenargumente — dahingehend, daß Worte stärker bestimmt sind — auf stärkere Konkretheit und nicht auf stärkere Spezifik bezogen werden. Aaron Ridley kommentiert Mendelssohns Aussage wie folgt:

... der Nachdruck, mit dem Mendelssohn von der *Bestimmtheit* musikalischer Expression spricht, steht im Einklang mit einer Empfindung, die viele von uns haben, nämlich daß jedes Stück wirklich expressiver Musik etwas ausdrückt, was in keinem anderen Musikstück vorkommt ... Musik kann in einem wesentlichen Sinne für die Worte zu bestimmt sein. Dies ist meiner Meinung nach eine Intuition oder Wahrheit über die Musik, die in jeder angemessenen Interpretation musikalischer Expressivität berücksichtigt werden muss.<sup>30</sup>

Erfassen wir die Expressivität der Musik mit dem Begriff des abstrakten spezifischen Symbols, das diesen und keinen anderen Gefühlsverlauf — »alle Bewegungen des menschlichen Herzens ... in allen ihren feinsten Schattierungen und Modifikationen« — darstellt, so scheint es, daß Ridleys Forderung Genüge geschieht.

<sup>30</sup> Aaron RIDLEY, *Musical Sympathies: The Experience of Expressive Music*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, Nr. 1, Winter 1995, S. 49. In diesem Artikel befindet sich noch eine weitere Feststellung, die im Zusammenhang mit Mendelssohns Aussage bemerkenswert ist: »Wenn Schumann gefragt wurde, was ein bestimmtes Musikstück ausdrücke, so setzte er sich zurück ans Klavier und spielte das Stück noch einmal mit der Bemerkung: ‚Das!‘« Auffallend ist die Analogie oder gar Identität der Schumannschen »Antwort« mit der Aussage Mendelssohns, beim Komponieren seiner Werke denke er »gerade das Lied wie es dasteht« (wie Anm. 2).

*Summary*

»THE UTMOST GENERALITY« AND »THE MOST PRECISE DISTINCTNESS«  
OF MUSICAL MEANINGS.

An Attempt at a Solution of the Paradoxes of Felix Mendelssohn-Bartholdy,  
Arthur Schopenhauer and Susanne Langer

In *The World as Will and Representation* (Vol. I, Book 3, § 52) by Arthur Schopenhauer we find the following, striking words:

It is just this universality that belongs uniquely to music, together with the most precise distinctness, that gives it that high value as the panacea of all our sorrows. (p. 262)

Accordingly, music ... is in the highest degree a universal language ... Yet its universality is by no means that empty universality of abstraction, but is of quite a different kind; it is united with thorough and unmistakable distinctness. (p. 262)

... music expresses in an exceedingly universal language, in a homogeneous material, that is, in mere tones, and with the greatest distinctness and truth, the inner being, the in-itself, of the world, which we think of under the concept of will (p. 264).

These quotations contain an outright paradox: the meanings of music should be at the same time universal in the highest degree and characterised by the greatest distinctness. As it turns out this paradox does not follow merely from Schopenhauer's liking for brilliant, rhetorical formulations. For it occurs in many contexts concerned with the expressive meaning of art, and especially music. Other occurrences of the dilemma are to be found in the writings of Felix Mendelssohn-Bartholdy and in the aesthetic theory of Susanne Langer formulated in chapter VIII, »On the Significance in Music« of her book *Philosophy in a New Key* and it would be possible to quote many other sources.

The persistently recurring nature of this paradox confirms that the issue will be central to any attempt at a complete theory of musical meaning. Furthermore, it may be essential for it to be resolved first if one aims to make sense of the relationship between musical and linguistic forms of meaning and, consequent upon this, to address the much debated question of whether music itself can be considered to be a language of the emotions.

An attempt at a solution to the paradox in question constitutes the subject of this paper. For this purpose the framework and some notions of Langer's theory are used. The solution which I propose takes the form of distinguishing between two distinct notions of generality (which I will term 'generality' and 'abstractness'), as well as two distinct notions of particularity (which I will term 'specificity' and 'concreteness'), and involves assigning technically precise meanings to these with a view to constructing two relatively independent oppositions: on the one hand the *concrete* versus the *abstract* and, on the other, the *specific* versus the *general*. (Hints at such a solution are to be found both in Schopenhauer and in Langer).

With the help of these notions it is, I believe, then possible to show that the arguments often quoted to the effect that musical meanings possess a certain generality in fact justify no more than their abstractness, while arguments usually thought to demonstrate that they possess a certain particularity in fact show only their specificity (but not concreteness). Consequently, musical meanings are shown to be abstract but specific, which does not entail any contradiction since these notions are independent and not opposed to each other. At the same time, musical meanings may then be contrasted with linguistic meanings, which themselves are abstract and general. If, however, each of the notions of abstractness and generality is understood as also permitting gradations, it will be the case that whereas linguistic meanings may be said to be more general (i.e. less specific) than musical ones, the latter are without any doubt more abstract than the former.

## Sazetak

»NAJVIŠA OPĆENITOST« I »NAJTOČNIJA ODREĐENOST« GLAZBENIH ZNAČENJA.  
Pokušaj razrješenja paradoksa Felixa Mendelssohna-Bartholdyja,  
Arthura Schopenhauera i Susanne Langer

U djelu *Svijet kao volja i predodžba* (sv. I, knj. 3, par. 52) Arthura Schopenhauera nalazimo ove dojmjljive riječi:

»Upravo ona univerzalnost koja pripada isključivo glazbi, zajedno s najtočnijom određenosti, daje joj onu visoku vrijednost kao panaceji svih naših tuga.

Prema tome, glazba ... je u najvišem stupnju univerzalni jezik ... Ipak, njezina univerzalnost nipošto nije ona prazna univerzalnost apstraktnosti, nego je od sasvim drukčije vrste; ona je sjedinjena s temeljitom i nepogrešivom određenosti.

... glazba izražava u krajnje univerzalnom jeziku, u homogenom materijalu, to jest u sânim tonovima, i s najvećom određenosti u istinom unutarnje biće, u-sebnost svijeta o kojem mislimo pod pojmom volje.« (str. 264)

Ovi citati sadrže izravni paradoks: značenje glazbe trebalo bi biti istodobno na najvišem stupnju univerzalno i karakterizirano najvećom određenosti. Kako se pokazalo, ovaj paradoks ne proizlazi samo iz Schopenhauerove naklonosti briljantnim retoričkim formulacijama. On se događa u mnogim kontekstima koji se tiču izražajnog značenja umjetnosti, a posebno glazbe. Drugi slučajevi ove dileme mogu se naći u napisima Felixa Mendelssohna-Bartholdyja i u estetičkoj teoriji Susanne Langer, formuliranoj u »O značenju u glazbi«, 8. poglavlju njezine knjige *Philosophy in a New Key (Filozofija u novome ključu)*, a moglo bi se navesti i mnoge druge izvore.

Ustrajno ponavljajuća priroda ovoga paradoksa potvrđuje da će on biti ključan za svaki pokušaj kompletne teorije glazbenog značenja. Nadalje, za njega bi moglo biti bitno da ga se prvo razriješiti ukoliko se uvidi smisao veze između glazbenih i lingvističkih formi značenja i, posljedično, ako se obrati često raspravljanom pitanju može li se glazbu smatrati jezikom emocija.

Pokušaj rješenja navedenog paradoksa predstavlja predmet ovoga rada. U tu svrhu rabe se okvir i neki pojmovi teorije S. Langer. Rješenje koje predlažem poprma oblik razlikovanja između dva različita pojma općenitosti (koje imenujem kao 'općenitost' i 'apstraktnost'), kao i dva različita pojma pojedinačnosti (koje imenujem kao 'određenost' i 'konkretnost'), a uključuje pripisivanje njihovih tehnički preciznih značenja s namjerom da se konstruiraju dvije relativno neovisne protivnosti: konkretno nasuprot apstraktnom s jedne, te određeno nasuprot općem s druge strane. (Naznake za takvo rješenje mogu se naći i kod Schopenhauera i kod Langerove.)

Vjerujem da je uz pomoć ovih pojmova moguće pokazati da argumenti koji se često navode za efekt prema kojemu glazbena značenja posjeduju izvjesnu općenitost ustvari potvrđuju tek njezinu apstraktnost, dok argumenti za koje se obično misli da pokazuju da glazbena značenja posjeduju izvjesnu pojedinačnost ustvari pokazuju samo njihovu određenost (ali ne i konkretnost). Prema tome, pokazuje se da su glazbena značenja apstraktna i određena, što ne povlači za sobom nikakvu kontradikciju jer ovi su pojmovi međusobno neovisni a ne suprotstavljeni. Istodobno, glazbena se značenja onda mogu protustaviti lingvističkim značenjima koja su pak apstraktna i općenita. Međutim, ako se dopusti da se svaki od pojmova apstraktnosti i općenitosti shvati kao da dopušta gradacije, onda bi se za lingvistička značenja moglo reći da su općenitija (tj. manje određena) od glazbenih, a da su glazbena značenja nesumnjivo apstraktnija nego lingvistička.