

CODE UND TIEFENSTRUKTUR

Ein Vergleich musikwissenschaftlicher und linguistischer Analyse aus semiotischer Sicht*

Christoph Hubig, Berlin

Semiotische Überlegungen evozieren insbesondere, wenn sie den Bereich der Erkenntnis- und Sprachphilosophie verlassen und sich auf bestimmte fachwissenschaftliche Probleme beziehen, ein folgenschweres Mißverständnis: Daß sie die fachwissenschaftlichen Analysemethoden, die durch die ständige Herausforderung ihrer Aufgaben ausdifferenziert und subtil geworden sind, ersetzen wollen, oder auch nur komplementär bisher vernachlässigte Aspekte der Analyse ins Bewußtsein rücken könnten. Dieses Bewußtsein wurde teilweise durch dilettierende Semiotiker wie auch durch Fachwissenschaft genährt, die die „neue Methode“ vorschnell aufgriffen und ebenso schnell zum Scheitern brachten. Eine zu kurz verstandene Musikalische Semiotik scheint diesen Weg gegangen zu sein, und die Versuche einiger Semiotiker, mit dem Instrumentarium der neueren Linguistik das Feld musikalischer Analyse zu beleben, bestätigen offensichtlich jenes Urteil. Mit dem Hinweis, Musikalische Hermeneutik und Musikalische Analyse erfüllten von alters her die Ansprüche der „neuen“ Fragestellung, tut man der Fragestellung zwar Recht, der Semiotik jedoch unrecht: Denn diese hat eine andere.

Aus der Geschichte der Semiotik, deren neuere Tradition nach den Höhepunkten im Mittelalter und im deutschen Rationalismus durch Charles Sander PEIRCE bestimmt ist, läßt sich ihr wissenschaftstheoretischer Standort unschwer ausmachen: Sie ist eine Disziplin auf der Ebene von Metatheorie und Reflexion. Ihre Untersuchungsgebiete, Fragen der Genesis und Geltung verschiedener Zeichentypen, sind daher nicht mit dem Ansatz objektsprachlicher Analyse zu verwechseln. Was sie anbietet, Überlegungen zur Klassifikation von Zeichen, zur Konstitution von Codes, zur Bildung komplexer Texte etc. eignet sich daher nicht unmittelbar, um beispielsweise ein Gemälde Rembrandts oder das Credo der Missa solemnis zu analysieren. Die Beantwortung der Frage, ob ein Zeichen ein Symbol, ein Index oder Ikon sei, oder ob es gar kein Denotat habe, trägt insofern nichts zur Analyse seines konkreten Informationsgehaltes oder Kommunikationswertes bei. Sie wirft jedoch ein Licht auf den Rahmen, in dem sich die Analyseverfahren bewegen; sie bestimmt und artikuliert das Selbstverständnis dessen, der konkrete Methoden anwendet, indem sie auf die Voraussetzungen hinweist, unter denen er seinen Untersuchungsgegenstand kategorial vorstrukturiert. Als Instrument solcher Reflexion sind die von PEIRCE auf dem Boden seiner pragmatizistischen Philosophie entwickelten Definitionen und Klassifikationen des Zeichenbegriffs zu verstehen, die sich um die (metasprachliche) Kategorie der Pragmatik *Interpretant* als Zeichenkonstituens gruppieren. Mittels dieses Ansatzes kann man verwendete Zeichenbegriffe und Analyseverfahren (metasprachlich) beschreiben: Man kann die Voraussetzungen, die konkreten Methoden zugrundeliegen, explizit machen und Rechtfertigungen entwerfen bzw. kritisch auf Inkonsistenzen verweisen. Denn jede Wissenschaftstheorie umfaßt neben der Theorie der Methoden eine Rahmentheorie des Gegenstandsbereichs dieser Methoden,

nicht im Sinne konkreter Deskription dieser Gegenstände, sondern im Sinne ihrer Bestimmung als Gegenstand überhaupt. Semiotik steht so wissenschaftslogisch gesehen auf einer Stufe etwa mit der Hermeneutik, der Systemtheorie des Funktionalismus, empirischen Methodenidealen etc. Damit aus diesen Methodenidealen konkrete Methoden werden, ist eine Vielzahl an interpretatorischen, empirischen etc. Verfahren hinzuzufügen. (So ließe sich beispielsweise aus semiotischer Sicht die Kontroverse um den Test Hellmut FEDERHOFERS/Albert WELLEKS (in: *Mf* XXIV, 1971/4 sowie XXV, 1972/1 u. 2) rekonstruieren als Streit um die Adäquatheit der kategorialen Vorstrukturierung des Gegenstandsbereichs [der Musik Schönbergs], d.h. der verschiedenen Auffassung seiner Zeichenstruktur im weitesten Sinne.)

Die nachfolgende Untersuchung bewegt sich im Kontext des allgemeinen Problembewußtseins, daß sich Zeichenkonzepte aus dem Bereich der Sprache nicht oder nur beschränkt auf Musik und weite Bereiche sonstiger ästhetischer Gegenstände anwenden lassen. Der sprachliche Zeichenbegriff findet seine Substanz im zugrundeliegenden Begriff des Codes, der die Verständigung ermöglicht. Um eine konstruktive Alternative zu jener Unmöglichkeit seiner Anwendung zu geben, bieten sich zwei Möglichkeiten: Entweder muß ein anderes Konzept von Code als zugrundeliegend herausgearbeitet werden, insbesondere im Lichte der Abgrenzung zum Konzept des (formalen) Systems, oder es muß eine andere Möglichkeit des Verhältnisses ästhetischer Zeichen zu den zugrundeliegenden Codes angenommen werden. Die These wird dahingehend lauten, daß beides der Fall ist.

Von einer solchen semiotischen Fragestellung ist die Problemstellung der *Sémiologie* zu unterscheiden. Ein derartiger Ansatz, der substantiell mit einer strukturalistischen Verfahrensweise verknüpft ist, findet seine Motivation in bestimmten Schwierigkeiten des zu untersuchenden Objektbereiches: Eines Objektbereiches, zu dem kein hermeneutischer Zugriff möglich und kein Interpretationsrahmen vorgegeben ist. Dieses Problem stellt sich bei der Analyse der Struktur der Sprache, in der wir uns immer schon bewegen, der Analyse fremder Verhaltensweisen und Kulturen etc. Ausgehend von einer „tabula rasa“ müssen dann Analyseverfahren entwickelt werden, die nicht auf metasprachliche Zugänge zum Werk rekurrieren können – denn dies ist auf den primären Arbeitsgebieten der Analyse von natürlicher Sprache und der Mythen nicht möglich. (Metasprache der natürlichen Sprache ist nämlich diese selbst, und Metasystem zum Mythos ist dieser selbst: Auf die Frage von Forschern nach der Interpretation von Mythen antworten die Naturvölker mit neuen Mythen.) Diese in der Nachfolge Ferdinand DE SAUSSURES entwickelte Verfahrensweise hat den Status einer objektsprachlichen Analyseverfahren, die später zu einer universalistischen Metatheorie aller menschlichen Äußerungen durch Claude LEVI-STRAUS verabsolutiert wurde.

Eine semiologische Analyse, im Gegensatz zu einer semiotischen, stellt nun in der Tat eine Konkurrenz zu den tradierten Ansätzen dar: Indem sie die Relationen zwischen verschiedenen Elementen auf der Ebene des *Signifiant* analysiert, erfüllt sie auf den ersten Blick das, was man auch unter einer immanenten Analyse formaler musikalischer Sinnzusammenhänge resp. „musikalischer Logik“ verstehen könnte. Überdies erlaubt sie, Analogieschlüsse auf entsprechende Relationen auf der Ebene des *Signifié* zu ziehen und somit einen musikalischen Bedeutungsgriff zu explizieren. (Entsprechend verbreiteter Saussure-Entstellungen, stellt keineswegs das Signifié die „Bedeutung“ des Signifiant dar [zuletzt: Martin KRAMPEN, 1978], sondern es wird eine Korrespondenz zwischen Relationen (Oppositionen, Korrelationen etc.) verschiedener *Signifiants* zu den Relationen des *Signifiés* postuliert, d.h. der Sinngehalt ist einzig durch die Stellung im System bestimmt. (Vergl. einen analogen Versuch der Anwendung auf musikalische Strukturen durch Tibor KNEIF, 1971, insbes. S. 217 ff.). Innerhalb der Anwendung jenes Methodenideals wurde die Geschichte seiner Probleme-

wältigung in der Linguistik für die Musikwissenschaft nachvollzogen: Aus dem ursprünglichen distributionalistischen Methodenideal wurde eines, das Generierungsverfahren für eine musikalische Oberflächenstruktur aus einer musikalischen Tiefenstruktur zu entwickeln sucht im Rahmen einer musikalischen „Grammatik“.

Diese beiden Traditionen unterschiedlicher Aufgabenstellung, *Semiotics* und *Sémiologie*, für die paradigmatisch PEIRCE und Charles W. MORRIS auf der einen, SAUSSURE und LEVI-STRAUSS auf der anderen Seite stehen mögen, wurden nun im Laufe der Entwicklung einer Musikalischen Semiotik vermischt, was einen Kategorienfehler impliziert:

In dem voreiligen Glauben, die *Semiotics* seien selbst schon eine Methode, deren Resultate dann nur entsprechend „allgemein“ seien, wurde diese durch die konzisen Methoden des Strukturalismus „ergänzt“. Ähnliches geschah mit dem Strukturalismus: Aus der Feststellung, daß hier ein Defizit bezüglich der Pragmatik vorliege, zog man die Kategorie *Interpre-tant* heran, die jenes Defizit ausfüllen sollte (Jean Jaques NATTIEZ, 1975a). Hierbei gerät das ursprüngliche Anliegen, das ja gerade in der Aporie bestand, daß kein pragmatischer Zugang möglich ist, aus den Augen, und der Strukturalismus wird auf Gebieten praktiziert, die jenseits dieser Notwendigkeit liegen. Dazu gehören auch weite Teile der Musik. Die nachfolgenden Überlegungen folgen entsprechend jenem Problemaufriß einem anderen Leitfaden: Zunächst sind verschiedene Begriffe von Code, System und Tiefenstruktur gegeneinander abzugrenzen, um die Untersuchung ihrer Anwendbarkeit auf ästhetische Phänomene, insbesondere absolute Musik zu ermöglichen. Anschließend werden in einem zweiten Schritt vier paradigmatische Modelle musikalischer Tiefenstruktur und der dazugehörigen traditionellen Analysemethoden auf ihren semiotischen Status befragt. In einem dritten Schritt sind dann die konkurrierenden semiologischen Methoden einer *sémiologie musicale* in ihrem Anspruch und ihrer Leistung mit ersterem zu vergleichen. Das Resultat wird sein, daß durch diese Methoden nicht die konkreten Werke oder Texte, sondern nur ihre Schemata generiert werden können, wodurch das einzelne ästhetische Phänomen verfehlt wird. Schließlich ist zu zeigen, daß ästhetische Phänomene als Gesten der Abweichung von solchen Schemata interpretiert werden können; dieses Gestische macht ihren Zeichencharakter aus: Sie bezeichnen die Auseinandersetzung mit Vorgegebenem; die Art dieser Auseinandersetzung ist der Inhalt ästhetischer Zeichen.

1. Probleme des Code-Begriffes

Der sprachwissenschaftliche Terminus „Code“ ist mehrdeutig. Insbesondere seine Beziehung zum Begriff „System“ wird verschieden gefaßt; in letzterem liegt jedoch ein Anknüpfungspunkt für einen Vergleich mit der musikwissenschaftlichen Problematik. Im allgemeinsten Sinne wird unter dem Einfluß der Informationstheorie unter Code(1) eine Instanz verstanden, die Zustände der Mitteilung mit Zuständen im Sender und Zuständen im Empfänger korreliert. Die weiterführende Diskussion bringt Ausdifferenzierungen dieses Code-Begriffs hervor, die für unser Thema interessant sind; je nachdem, welcher Zeichenbegriff (anstelle des Begriffs der Information) zugrunde gelegt wird, fallen die Abgrenzungen des Begriffs Code zum Begriff System und zum Begriff syntaktischer und/oder semantischer Tiefenstruktur unterschiedlich aus. Als „Zeicheninventar“ stellt ein Code(2) eine unterschiedlich große (*elaboriert vs restringiert*) Menge von Regeln für die Korrelation von Ausdrucks- zu Inhaltselementen dar; er ist *notwendige und hinreichende Bedingung* (ECO 1978, S.171) für das Bestehen von Zeichen (also mit dem Bestehen von Zeichen identisch). Im Lichte des SAUSSURESCHEN Begriffs der *Langue* kommt dem Code(3) darüberhinaus die Funktion zu, die „Ausdruckssubstanz“ in eine systematische Form zu bringen, zu strukturieren; be-

trachtet man hingegen als Paradigma den „phonologischen Code“, hat er ausschließlich letztere Eigenschaft (4). Dieser Code(4) wird auch als System bezeichnet, der Codes(2) ermöglichen soll. Ergänzt um die Kopplungs- und Transformationsregeln, sowie ein Repertoire an „Umstandsregeln“, das *verschiedene Kommunikationsumstände vorsieht, die verschiedenen Interpretationen entsprechen*, will ECO (1972, S.129 ff.) dies alles unter dem Begriff „Code“ subsumiert wissen; hingegen tendiert ECO (1978, S.84 f.) dazu, zwischen System und Code zu differenzieren, wobei auf Code(4) abgehoben wird. Allerdings bleibt offen, auf welche Weise ein System einen Code „ermöglicht“. Als logische Voraussetzung, oder als faktische Bedingung, die eine zusätzliche Konvention oder Handlung erfordert, oder gar als hinreichende Bedingung? Ungeklärt bleibt auch die Frage nach dem Verhältnis solcherlei Systeme/Codes zu menschlichen Handlungen im Zuge der allgemeinen Problemverlagerung vom Zeichensystem als Produkt zur Zeichenverwendung als Produktion. Diese menschlichen Handlungen spielen, wie auch im Rahmen der psycholinguistischen Diskussion immer deutlicher wird, auf zwei Ebenen eine Rolle: Derjenigen des Übergangs von Systemen zu Codes („Codifizierung“), derjenigen von einem Code zu einem anderen („Umcodierung“) und derjenigen des Überganges von einem Code zu einem Zeichen („Encodierung, Decodierung“).

Es scheint angemessen, sich zunächst des differenziertesten Vokabulars zu bedienen. Das impliziert in unserem Fall zunächst die Unterscheidung zwischen System und Code, und weiterhin das Freihalten des Code-Begriffes von einem speziell auf Sprachsysteme gerichteten Zeichenbegriff (Inventar = Code(2)). Außerdem soll das Problem der Transformation nicht durch den Code-Begriff erschlagen werden; wenn zu vermuten ist, daß innerhalb der Codes Transformationen stattfinden, sollen diejenigen, die Ausgangspunkt der Transformation sind, als Tiefenstruktur bezeichnet werden. Außerdem ist zunächst offenzuhalten, ob diese Transformationen im deterministischen Sinne verlaufen oder nicht; vielmehr soll der schwächere Begriff der Möglichkeit übernommen werden; wenn für bestimmte Bereiche das Feld der Bedingungen als hinreichend herausgestellt wird, kann der Möglichkeitsbegriff noch relativiert werden.

Außerdem erlaubt jene Fassung des Code-Begriffs, einem Phänomen gerecht zu werden, das durch den informationstheoretischen Code-Begriff verstellt wird: Dieser impliziert, daß nach stattgefundener Auswahlhandlung der Information die anderen potentiellen Alternativen, die der Code bereitstellte, keine Rolle mehr spielen, was ihre Qualität und Quantität betrifft. (Vergl. dazu die problematische Anwendung jenes Ansatzes bei Abraham MOLES, 1971, S.178 ff.). Von verschiedenster Seite wurde dieses Postulat infragegestellt: Die Psycholinguisten, allen voran die kognitive Semantik, weisen nach, daß jedes Zeichen durch die anderen mitgedachten Alternativen erst verstehbar wird, und unter Voraussetzung dieser Verstehbarkeit erst formuliert wird (David OLSON, 1975, S.191 f.).

Zur Realisierbarkeit des Zeichens wird also nicht nur eine Regel als Element eines Codes vorausgesetzt, sondern ein ganzer Apparat virtueller Alternativen. Diese „realen Wahlkandidaten“, durch die nach Alfred SCHÜTZ der Sinnhorizont des zeichenverstehenden und -produzierenden Subjekts zusammengesetzt ist, sind also durch die Auswahlhandlung nicht negiert, sondern bestehen als reale Möglichkeit weiter fort. Die Aktualität jedes Erlebens wird so nur auf dem Boden der Transzendenz seiner anderen Möglichkeiten zu einer solchen. Dieser Möglichkeitsaspekt wird exemplarisch von Hans HÖRMANN in die Formulierung gebracht, daß Zeichen *Türen zwischen dem Allgemeinen und dem realen Einzelnen* (HÖRMANN, 1978, S. 290) seien; das Hindurchgehen und In-Bezug-setzen ist die Handlung der Subjekte, das diese Türen in verschiedenen Richtungen durchschreitet. Diese intentionsgeliteten Handlungen finden also in Sinnhorizonten statt, die sowohl der Konstitution von Codes (Codifizierung), als auch dem Umgang mit Codes (Decodierung und En-

codierung) vorausgehen. Dabei ist der Umgang mit Codes seinerseits nicht völlig codierbar (Henry GARFINKEL, 1972), sondern bildet sich im immer historisch sich verändernden Wechselspiel von Handlungen heraus und wieder zurück.

Im folgenden wird der Begriff „System“ in der Weise verwendet, daß er die Konstitutionsermöglichung von Codes erfaßt: In einem System wird aus einer Menge potentieller ausdrucks- und bedeutungstragender Wahlkandidaten eine Menge realer Wahlkandidaten. Diese Menge ist zudem strukturiert, d.h. die einzelnen Elemente sind diskret und in ihrer Beziehung untereinander festgelegt. Der Begriff „Code“ wird in der Fassung verwendet, die die Ermöglichung von Zeichen meint: Dies bedeutet, daß in einem Code die Zeichen wie auch immer an eine Bedeutung i.w. Sinne funktional gebunden sind, wobei „Bedeutung“ hier noch nicht in einem irgendwie auf Denotation o.ä. bezogenen Sinne gemeint ist. So können beide Termini zunächst in ihrem Verhältnis zu Entwürfen musikalischer und sprachlicher Orientierung untersucht werden. Findet die Ermöglichung von Zeichen nicht im Sinne einer Auswahlhandlung, sondern im Sinne einer Generierungshandlung statt, verwende ich statt Code den Begriff Tiefenstruktur. Eine Ermöglichung beschreibt noch nicht den Übergang von einem zum anderen; dazu sind vielmehr (Interpretations-)Handlungen der Subjekte nötig (einschließlich der Rezeptionshandlungen). Liegen diese Interpretationshandlungen in objektivierter Form vor, so tritt die PEIRCESCHE Konzeption des Interpretanten in ihr Recht.

Zwar können parallele Codes (visuelle Codes, Codes nichtsprachlicher Kommunikation, Sprachcodes) dazu beitragen, den Umgang mit dem jeweils anderen Code in gewisse Bahnen zu lenken, jedoch niemals im determinierenden Sinne. Sie haben dann im Prozeß der Semiose die Funktion von Interpretanten. (Der Begriff „Code“(5) als „System der Systeme“ [ebenfalls ECO, 1978, S.184 ff.] wird zugunsten des Sprachgebrauchs „Subsystem – System“ zurückgewiesen.)

2. Konzeptionen musikalischer „Tiefenstruktur“

An dieser Stelle soll nicht diejenige Dimension von Musik thematisiert werden, deren Struktur gewisse Ähnlichkeiten zur Semantik der Sprache aufweist: Also Programmusik, musikalische Prosa (vergl. Hermann DANUSER 1976), Musik die direkt (Kantaten) oder indirekt (durch Kantaten konventioniert) einer musikalischen Affektenlehre und Rhetorik verpflichtet ist, so daß bestimmten Stilelementen bestimmte Bedeutungskomplexe zugeordnet werden können (HUBIG 1972, 1975.) Vielmehr soll hier auf jenes Aufgabenfeld musikalischer Analyse reflektiert werden, das unter dem problematischen Überbegriff der „Absoluten Musik“ begriffen wird.

Da eine Idee (oder Intention), das *Hypokeimenon* (Zugrundeliegende), sich nicht unmittelbar in der erscheinenden Gestalt (*Morphe*), sondern im Verhältnis dieser Erscheinungsform zu einer Form (*Eidos*) als *Telos* ausdrücke, der inneren Einheit, ist allgemeiner Grundzug der Ansätze zu jeder Tiefenstruktur, von denen hier vier für die Musik idealtypisch-repräsentative Positionen angesprochen werden sollen: Die Doppelbedeutung von *Telos* als „Ziel“, aber auch „Vollendung“, dessen Realisierung die Form darstellt, impliziert hierbei einen spezifischen Begriffsrahmen für musikalisches Verstehen, dessen Ausfüllung jedoch unterschiedlich ist:

„Die Bedeutung, welche die Akkorde nach ihrer Stellung zur jeweiligen Tonika für die Logik des Tonsatzes haben“, bezeichnet Hugo RIEMANN (1909, Art. Funktionsbezeichnung) als „Funktion“. Die Akkorde sind zunächst, je nach Umkehrung, eine stärkere oder schwächere Erscheinungsform einer Harmonie; diese läßt sich, je nach Bezug zu einer bestimmten

Tonika, als Funktion ausdrücken, das „Repräsentierte“. Diese Rückführung des Erscheinenden auf das Repräsentierte operiert jedoch mit zwei Bezugsgrößen: Die musikalische Logik legt das Bezugssystem fest, so daß beispielsweise der F-Dreiklang die Subdominante von C, oder die Dominante von B je nach Kontext repräsentiert (ausgedrückt: $F = S(C)$ oder $D(B)$). Die Klassifikation von d-moll als Subdominantparallele von C (ausgedrückt $D = Sp(C)$), der die gleiche Funktion zukommt wie F, da sie unter Austausch der Akkordquint ($c \rightarrow d$) zustandekam, macht jedoch eine Schwierigkeit deutlich: Sie verbindet erstens ein Funktionszeichen mit einem Akkordzeichen (S mit p) und soll außerdem aus F im Zuge der Vertauschung, die trotzdem die Ausgangsbasis durchscheinen läßt, abgeleitet sein: Diese Ableitung ist jedoch keine logische, sondern eine psychologische, die mit der „apperzipierenden Tonphantasie“ (s. dazu 5.) begründet wird (vergl. Carl DAHLHAUS, 1969).

Die These, daß die tonalen Funktionen mit der Quintverwandtschaft der Akkorde -Kadenz- ($T - S - D - T$) und der abgeleiteten „Scheinkonsonanz“ der Nebenakkorde, die als Repräsentanten der gleichen Funktion wie die Hauptakkorde begriffen werden, zu begründen sei, vereint also „logische“ und „psychologische“ Kriterien. Allerdings ist unleugbar, daß in einem historisch gewachsenen musikalischen Ausdruckssystem, der Dur-Moll-Harmonik, die Funktionsgleichheit der Funktionen und ihrer Parallelen sich tatsächlich nachweisen läßt. Um in der unter 1. definierten Terminologie zu bleiben: Die „Musikalische Logik“ RIEMANNNS hätte hier die Funktion eines Systems; die Ableitungsmöglichkeiten haben eine gewisse historische Gültigkeit, wären also in erster Annäherung als Code zu beschreiben. Wenn jedoch Musik geschrieben wird, die diese Ableitungen absichtlich zweideutig und vage werden läßt, um damit dieses musikalische Paradigma zu verlassen und zu erweitern, betrifft dies zunächst den Code, der in seiner Orientierungsfunktion geschwächt wird (s. dazu 4.). Allerdings ist im Rahmen dieses Ansatzes nicht möglich, Code-, geschweige denn Systemwandel zu erklären. Die Funktionen haben im Paradigma dieses Entwurfs musikalischer „Tiefenstruktur“ im Gegensatz zur bloßen Angabe von Stufen ($I \rightarrow IV \rightarrow V \rightarrow I$) die Eigenschaft, auf dieser Ebene der Tiefenstruktur neben den Ableitungsregeln den Rahmen für die Progressionsregeln bereitzustellen; (eine analoge Ableitungstechnik betrifft die Schwerpunktbildung im Takt und in Taktgruppen). Diese determinieren jedoch nicht die musikalische Oberfläche. Man kann insofern diesen Ansatz dadurch charakterisieren, daß ein Primat der Ableitungsregeln über die Progressionsregeln besteht. (Die Progression wird, worauf hier nicht mehr eingegangen werden kann, durch die Aufgabe, im Durchschreiten der verschiedenen Stufen der Ableitung der Klänge (Quintverwandtschaft), die Tonart zu beschreiben, im Rahmen einer auf der Akustik HELMHOLTZ' basierenden idealistischen Metaphysik, entwickelt.)

Eine Umkehrung dieses Primats der Ableitungs- über die Progressionsregeln kennzeichnet die in den USA vorrangig verwendete SCHENKERSCHE Theorie vom Ursatz als musikalischen Hintergrund. Diese Kategorie soll normative Instanz sein, dergegenüber die erscheinenden Werke lediglich „Ausprägungen“ der „gleichen Kultur“ seien. Der Hintergrund hat hier weniger den Charakter einer regulativen Idee, sondern den einer Substanz. Über den „Mittelgrund“, der eine zeitliche Raffung des Oberflächensatzes darstellt, wird der „Hintergrund“ eines Stückes erreicht; er besteht aus einer Oberstimme, die einen Terz-, Quint- oder Oktavzug absteigend in Sekundschritten zum Grundton (der Tonika) darstellt, und einer Unterstimme, in der der Tonikadreiklang durch die Oberquinte gebrochen wird. Urlinie und Baßbrechung stellen den 2stg. Gerüstsatz dar, auf den sich alle Werke von Bach bis Brahms zurückführen ließen. Die Oktavlage der Oberfläche ist hierbei indifferent; ebenso wie beim Ansatz RIEMANNNS wird hier ein architektonisches Prinzip ebenfalls für die satzmäßige Gliederung (Paradigma ist die Sonate) gefunden. Der Hintergrund gewährleistet, daß die Oberfläche organisch strukturiert ist, was gleichzeitig Qualitätskriterium für die Werke ist. Durch Auskomponierung/Prolongierung entstehen die Werke, deren Bewußtsein

erst durch die Rückführung auf jenen Hintergrund möglich wird. Gemäß dem Primat der Urlinie werden die Harmonien und Einzeltöne so uminterpretiert, daß sie sich jenem Kriterium fügen. Der Ursatz ist hier ebenfalls ein System, dessen eigentümliche Ausfüllung in den Stimmführungs- und Profilationsklängen des Mittelgrundes codiert ist.

- Im System Paul HINDEMITHS spielen für die Rückführung der musikalischen „Oberfläche“ verschiedene Kriterien eine Rolle. Die Verwandtschaft zum Grundton: Grundtöne sind diejenigen, die „Oberhand gewinnen“ durch das Mitklingen der entsprechenden Oktave als Kombinationston (bei f-c ist C, bei g-e ist G Grundton), bei Akkorden entscheidet das „beste Intervall“ (dasjenige mit der größten Verwandtschaft zwischen seinen Einzeltönen) über den Grundton. (Die Reihe der Intervallverwandtschaften ist normiert.) Die Reihenfolge der Grundtöne legt den „Stufengang“ fest, der seinerseits einen Zentralton hat, der mit allen Verwandtschaften einen „tonalen Kreis“ bildet. Grundtöne von Akkorden, die durch Vorhalte und Durchgänge etc. entstehen, werden wie bei SCHENKER ausgeschlossen. Der Zentralton wird nach der Verwandtschaft der Grundtöne (Reihe der Tonverwandtschaften) ermittelt. Die Zentraltöne werden ihrerseits zu einem Stufengang zusammengefaßt, dem ein „zweiter Stufengang“, der aus den Grundtönen der Harmoniebezirke besteht, entspricht. Dieser ist unabhängig von den Akkordgrundtönen. HINDEMITHS System enthält von seiner formalen Anlage her Elemente der beiden vorhergehenden: Die „musikalische Logik“ besteht aus zwei Reihen, die die Tonverwandtschaften und Intervallverwandtschaften regelt, und insofern den gleichen Status hat wie die RIEMANNSCHE Kadenz – ein System. Dazu kommt die Festlegung der Stufengänge eines Kompositionsstils (ebenfalls kontrafaktisch), die die Progression beschreibt, jedoch nicht in dem normativen Sinne wie bei SCHENKERS Urlinie, und daher auch historisch limitiert, was in erster Annäherung zur Idee des Codes tendieren würde.
- Arnold SCHÖNBERGS Kompositionslehre mit zwölf Tönen hingegen anerkennt nicht ein jenseits der Werke virtuell gültiges Organisationssystem, aus dem die Oberflächengestaltung ermöglicht wird, und durch „Dekolorierung“ zurückgeführt werden kann. Die jeweils zugrundegelegte Reihe organisiert alle Einzeltöne der Oberfläche – sie ist in und nicht hinter diesen Tönen präsent. Sie determiniert gleichermaßen die Akkordzusammensetzung wie deren Abfolge nach dem Prinzip, daß „Kunst nicht schmücken soll“. Die Generalregel, daß kein Ton ein Zentrum bilden dürfe, schreibt dabei deren Auftrittsfrequenz vor. Jedoch wird die satzmäßige sowie die rhythmische Gestaltung hierdurch noch nicht determiniert, was erst durch die Erweiterung jener Kompositionstechnik in der seriellen Musik stattfand. Ein solchermaßen gefaßter Strukturbegriff hat weder die Funktion eines Systems, noch diejenige eines Codes, sondern ist ein Instrument der Komposition, das im Werk selbst präsent bleibt – die Oberfläche ist eine handlungsmäßige Erweiterung des Ausgangspunktes, der durch ein Mehr an Charakteristika gekennzeichnet ist, und nicht logisch oder kategorial von der Oberfläche verschieden ist.

Wenn man diese Systeme heranzieht, wofür unsere ersten drei Beispiele nur paradigmatisch, nicht erschöpfend gelten sollen, so ist damit keineswegs der Zugang zu den Werken selbst eröffnet. Das liegt zunächst am Charakter dieser „Tiefenstrukturen“ als System: Weder ist dabei geklärt – Systeme sind als immer identische vorausgesetzt –, durch welche zusätzlichen Faktoren hieraus bestimmte wie auch immer geartete Codes erwachsen; noch ist – aufgrund des Absolutheitsanspruches der Systeme außer dem SCHÖNBERGschen – in Sicht, wie auf dem Boden jener Ansätze der für die Musikgeschichte konstitutive Codewandel erklärt werden soll. Um erstere Frage zu beantworten, zieht die klassische Musikwissenschaft eine Fülle von Erklärungsinstanzen, die die Herausbildung von Gattungen, Personalstilen, Kompositionstechniken etc. erfassen, heran. Im Lichte dieser Instanzen soll

mittelbar deutlich werden, wie musikalischer Sinn im Spannungsfeld zwischen individuellen und kollektiver (sozio-kultureller, vergl. Peter FALTIN, 1973) Intentionalität sich herausbildet. (S. dazu Punkte 4 u. 5) Diese Prozesse lassen sich metasprachlich durch semiotische Termini beschreiben (HUBIG, 1975, 1978 Kap. 2, FALTIN, 1977).

Linguistisch affizierte Analyseideale können sich damit natürlich nicht zufriedengeben (NATTIEZ, 1971, 1973, Nicholas RUWET 1975). Insbesondere schwebt vor, Regelsysteme zu entdecken, mittels derer nicht nur in ermöglichender, sondern in determinierender Form die musikalische Oberfläche aus einem Hintergrund herleitbar ist, resp. auf eine Struktur zwingend zurückgeführt werden kann. Vorbild ist hierbei die CHOMSKYSISCHE Generierung von *well-formed sentences* idealer Sprecher aus einer Tiefenstruktur mittels Transformationsregeln. Die Schwierigkeit, die sich im Terminus „idealer Sprecher“ verbirgt, reproduziert sich jedoch auch für die Musikwissenschaft.

3. Tiefenstrukturkonzeptionen in der Linguistik – Anregungen für eine Semiotik der Kunst?

Jenseits der Alternative, daß die semantische Dimension soweit vorhanden, mittels der Zeichenklassifizierung aus der Tradition der *Semiotics* erfaßbar sei, und der formale Charakter absoluter Musik jeglichen Zeichencharakters entbehre, versucht die linguistisch orientierte *Sémiologie musicale* Analysesysteme zu entwerfen, die eine Zeichenhaftigkeit gemäß dem strukturalistischen Paradigma herausarbeiten, daß *Signifiant* und *Signifié* nur zwei Seiten derselben Sache seien. Vorweg ist jedoch zu bemerken, daß diese Überlegungen, da sie die vorliegenden Ansätze einer musikalischen Analyse, die unter 2. exemplarisch vorgestellt wurden, ignorierten, zunächst einen Rückfall hinter deren Problemstellung bildeten: Allen diesen Konzeptionen nämlich war gemeinsam, daß die Oberflächenphänomene nur kontextabhängig klassifiziert wurden, und daß die Tiefenstrukturen sowohl die „Bedeutung“ der einzelnen Phänomene, als auch die Abfolge/„Syntax“ generierten – ein Punkt, der heute im Rahmen der Linguistischen Diskussion durch die generative Semantik erreicht ist; diese überschreitet insofern die Ansätze von CHOMSKY 1965, die unter dem Primat der Syntax die Semantik als komplementär erachtete, als auch die Semantik von FODOR/KATZ 1963, die eine Matrix von „semantical markers“ und „-distinguishers“ als situativ unabhängige und kontextunabhängige Struktur der Bedeutung annahm. Indem nun die Problemgeschichte der Linguistik mit einiger Verspätung nachgeholt wurde, mußte das Problem zunächst unter den verfehlten Hoffnungen des Taxonomismus und Distributionalismus angegangen werden, bis sich die verschiedenen Konzeptionen „generativer Grammatiken“ für die Musik durchsetzen konnten. Nicht aus deren Durchführung, allenfalls aus ihrer Architektonik, lassen sich u.U. Anregungen für eine musikalische Analyse gewinnen. Darüberhinaus ist festzustellen, daß im Zuge der Diskussion, die hier skizziert werden soll, erst spät die Dimension der Pragmatik als Zeichenkonsituens in ein neues Licht geriet.

Die Zeichenhaftigkeit auch der Musik wird im Rahmen der *Sémiologie musicale* LEVI-STRAUSS folgend dahingehend begründet, daß alles vom Menschen hervorgebrachte symbolische Aktion sei. (vergl. die Diskussion in: *Musique en Jeu*, 12) Neben diesem universalen Zeichenbegriff versucht man einige musikspezifische Konkretisierungen: (1) RUWET (1972) definiert als *Signifié* des musikalischen *Signifiant* „la description du signifiant“. G. G. GRANGER nennt dies „sens“ im Gegensatz zu *Signification*. Hier ist eine weiterzudiskutierende Pointe enthalten, die darin besteht, die Bedeutung von Musik in der Möglichkeit zu suchen, wie man über Musik sprechen kann – und in Erweiterung dieses Bezugs zur verbalen Interaktion zu Interaktion überhaupt: welche Rolle Musik in menschlicher Interaktion spielt (vergl. hierzu HUBIG 1972).

Jenem Rahmenkonzept musikalischen Sinns entspricht die konkretere Fassung (2), eine „signification“ sei lediglich als „signification intrinseque“ (NATTIEZ, 1971, S.11) zu explizieren, und man könne nur Wirkungen dieser Bedeutung empirisch-psychologisch konstatieren. Das bedeutet, daß Musik nicht wie Sprache sich auf zwei Niveaus, dem des Bedeutenden und dem der Bedeutung bewegen könne. Ein musikalisches Zeichen könne Bedeutung für den Zuhörer gewinnen, jedoch würde die Funktion der Semantik im sprachlichen Bereich in der Musik von der Syntax übernommen, sie habe nicht eine „kognitive“, sondern eine „fonction esthétique“. Zu deren Erfüllung, so Jean MOLINO (1975) und RUWET, soll die Musik ein zu erforschendes „Inventar“ und eine „Typologie“ musikalischer Strukturen umfassen.

Der Ansatz ist darin begründet, daß ein musikalischer Bedeutungsbegriff als „Signifikat“ eines Signifikanten im Sinne des Strukturalismus begriffen wird – im reinen Strukturalismus entsteht ja „Bedeutung“ als „andere Seite“ der Signifikantenrelationen – also nicht als zusätzlicher Gegenstand, auf den verwiesen wird, sondern immanent als Bündel von Relationen. Solche finden sich in der Musik, und man kann darüber reden – erst über diesen „Umweg“ kommt man zu einer bedeutungskonstitutiven „Pragmatik“. Nach NATTIEZ können nun strukturalistische Methoden auf den musikalischen Text Anwendung finden: Der zu untersuchende Gegenstand, als „Corpus“ ist in den meisten Untersuchungen der Notentext eines Stückes – diese Grenzziehung ist jedoch, wie RUWET (1967) betont, willkürlich. Ihre Willkürlichkeit ist größer als im Falle einer Sprachuntersuchung, da zwischen einer Auswahl von „wohl formulierten Sätzen“ eine Sprache als zu untersuchendem Corpus und der Sprache selbst keine ontologischen Unterschiede bestehen. Demgegenüber lassen sich Elemente eines Stückes, ein Stück insgesamt, ein Ensemble von Stückes eines Komponisten, alle seine Werke, Werke seines Zeitstils usw., keineswegs von vornherein auf eine schematisch vergleichbare Position bringen. Die Auswahl eines Corpus ist also zunächst ein willkürlicher Zugriff. (Mit Francois Bernard MACHES (1971) Einschränkung, in der Musik sei ein Corpus selbst schon ein diachronisch-immanenter Veränderung unterliegender Ausschnitt, was bei der Selektion zu berücksichtigen sei, ist die Problemlage keineswegs erschöpft.)

Ein solches Corpus wird nun etwa als solches nicht analog der Phonologie betrachtet (wie es JAKOBSON für die Musik vorgeschlagen hatte), indem das Verhältnis Phonem-Phonem-artikulation auf die musikalische Relation Ton-Tonwiedergabe abgebildet würde, was ein redlicher, wenn auch bescheidener Ansatz wäre. Vielmehr wird er mit allen Konsequenzen wie ein sprachliches Corpus begriffen, und zwar als „série (d'oeuvres)“ desselben Feldes, ein Begriff, den RUWET selbst als intuitiv verwirft, dessen nichtintuitive Begründung jedoch ein äußerer Zugriff wäre, der gemäß der NATTIEZSCHEN Auffassung von einem strukturalistischen Ansatz („tabula rasa“) unwissenschaftlich ist. (vergl. RUWETS Kritik am eigenen Ansatz (RUWET 1975)).

In der Sémiologie musicale herrscht allerdings von Anfang an ein schon sehr „transformationell aufgeweichter“ „Distributionalismus“ vor: Zunächst wird segmentiert, d.h. die kleinsten konstitutiven Elemente eines Corpus sollen als solche erfaßt werden; Kriterium, das die Identität eines solchen Elementes garantiert, ist die Repetition dieses Elements irgendwo im Zusammenhang, seine Wiederholung als Element.

Denn nicht wie im sprachlichen Bereich findet man solche Einheiten als distinktive vor, deren Distinktheit dann im Laufe der Analyse verfeinert, modifiziert und qualifiziert werden kann, sondern man muß hier von Anfang an Distinktionen vornehmen. Ein Verfahren, das sich nach diesem Kriterium richtet, bezeichnen die Semiologen als „mise en série“ – die gewonnenen Elemente sollen dann zu Paradigmen nach bestimmten Ähnlichkeitskriterien sortiert werden. Dieses Verfahren würde jedoch schnell an seine Grenzen stoßen, denn nur in

selteneren Fällen wiederholen oder verdoppeln sich Phrasen, Melodieelemente, Töne, ohne daß sie dabei verändert wären. Daher finden sich in dieser frühen Form eines musikwissenschaftlichen Distributionalismus schon „Transformationsregeln“ innerhalb der Paradigmen: Mittels dieser Regeln sollen ähnliche, aber modifizierte Elemente (Varianten) aufeinander bezogen werden (dies entspricht dem allerersten Begriff von Transformation bei CHOMSKY 1957 und früher), oder von „Ur“-Elementen als verwandte abgeleitet werden. Sind diese Paradigmen der „unités de message“ aufgestellt, samt den sie verknüpfenden Regeln, so soll damit der „Code“, der einem Stück oder einem Feld von Stücken zugrunde liegt, rekonstruiert sein.

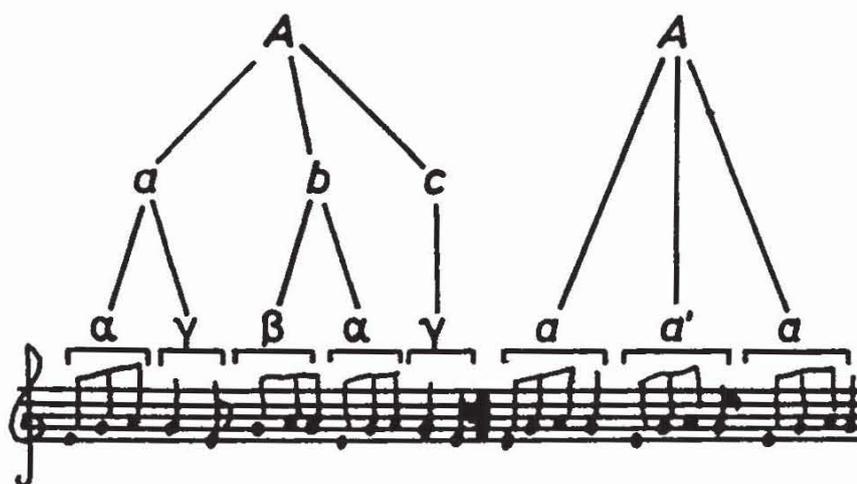
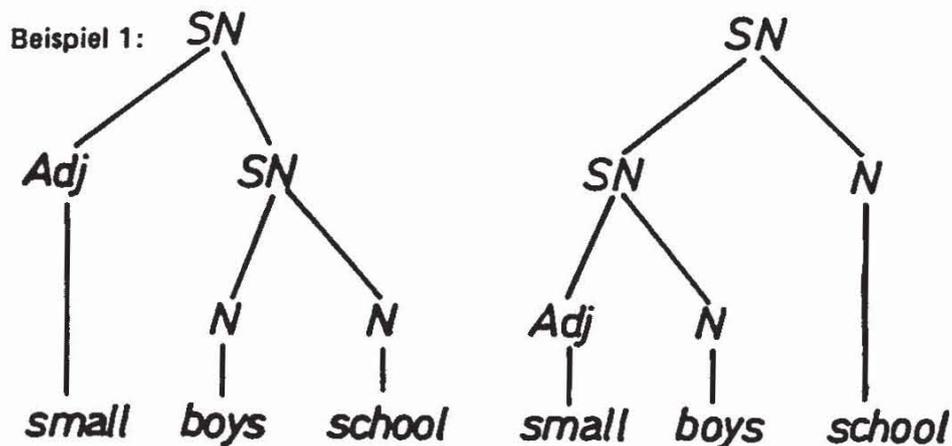
Für die letzteren erwähnten Veränderungen im Paradigma verwenden die Semiologen verschiedene Typen von „Transformationsregeln“, die jedoch nicht alle solche im Sinne von CHOMSKY 1965 sind, d.h. nicht aus einer „Tiefenstruktur“ einen konkreten musikalischen Verlauf generieren:

- Transformation nach OSMOND-SMITH (1975): Extension und Expansion einzelner Segmente
- Transformation nach MACHE (1972), NATTIEZ und RUWET(1): Die Segmentation findet ihrerseits schon auf verschiedenen Niveaus statt, die jeweils Elemente gleicher Länge zusammenfassen; diese Elemente lassen sich nun durch vier Transformationsarten in Verwandtschaftsbeziehung setzen: *transformation mélodique* (dies wieder untergliedert), *transformation par transposition*, *transformation à l'octave*, *transformation rythmique*, *transformation par permutation*. Harmonie wird hierbei als Sekundärphänomen begriffen.

CHOMSKY (1965) sind hingegen die fortgeschrittenen Transformationstypen verpflichtet:

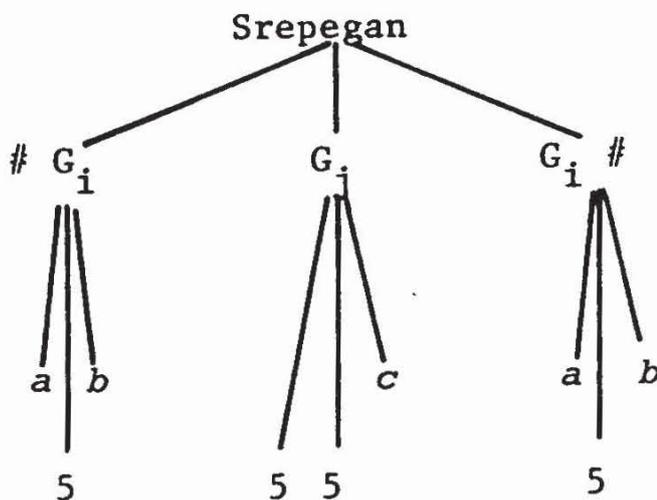
- Transformation nach RUWET(2) (1975): R. verwirft in einer radikalen Kehrtwendung die Transformationsarten, die NATTIEZ in Überwindung des ursprünglichen RUWETSCHEN Distributionalismus, aber ausgehend von diesem entwickelt hat. Vielmehr fordert er eine radikal deduktive Analyse, die sich nicht auf induktiv gewonnene, willkürliche Segmentierungen stützen muß, sondern auf hypothetisch angenommene Tiefenstrukturen; der Bezug des Klangphänomens zu diesen besteht in einer Rückführung qua Exhaustion der individuellen Sonderheit und ist insofern SCHENKER verwandt.
- LIDOVSCHE Generierung: David LIDOV entwirft für alle Komponenten des Tonsatzes Grammatiken als Regelsysteme, mittels derer aus abstrakten musikalischen Tiefenstrukturen konkrete Tonsätze generiert werden können. Seine Grammatiken konnte er allerdings erst für Musik im Bereich tonaler Harmonik ansatzweise entwickeln.

Diese Ansätze von RUWET(2) und LIDOV dienen u.a. dazu, besonders eine Schwierigkeit des ursprünglichen NATTIEZSCHEN Transformationsbegriffes zu vermeiden: Infolge der Diachronie des Corpus ist selbst eine „Wiederholung“ bei äußerer Gleichheit des Elements eine neue Qualität, da an anderer Stelle im Zeitverlauf stehend. Ihre Unterschiedlichkeit muß sich in einer unterschiedlichen Rückführung auf die Tiefenstruktur manifestieren. Zwei Beispiele NATTIEZ' (1975, S.372, 385) verdeutlichen die Parallele zur Linguistik.



„Au niveau d'un modèle syntagmatique, il est possible; de la même manière, d'assigner, aux trois premières mesures de l'Intermezzo analyse, deux structures arborescentes qui expliquent pourquoi, comme on l'a vu, il peut être interprété (au niveau de l'analyse et au niveau de l'exécution) de deux manières différentes:“

Beispiel 2: (Analyse eines japan. Srepegan)



Nous pouvons passer à la présentation des six règles qui permettent d'engendrer toutes (et rien que) les pièces musicales appartenant à ce genre:

$$\begin{array}{l}
 1. \text{ Srepegan} \longrightarrow \# G_1 + G_j + G_1 \# \\
 2. G_j \longrightarrow (a) + 5 + b \\
 3. G_j \longrightarrow 5 + 5 + c \\
 4. a \longrightarrow (G_j) + 5 \\
 \\
 5. b \longrightarrow \left\{ \begin{array}{l} \left[\begin{array}{l} 5 \\ 2 \end{array} \right] / \left[\begin{array}{l} \# 5 + 5 _ + x \\ x + 5 + 5 _ \# \end{array} \right] \\ \\ 1 / \begin{array}{l} a \left[\begin{array}{l} 5 _ \\ \end{array} \right] a \\ 6 \end{array} \end{array} \right. \\
 \\
 6. c \longrightarrow \left\{ \begin{array}{l} G_j / \# 5 + 1 + x _ + y \\ 2 + 2 / \# 5 + 6 + x _ + y \\ \\ 20 / \begin{array}{l} G_j \left[\begin{array}{l} G_j \left[\begin{array}{l} x _ \\ \end{array} \right] G_j \end{array} \right] G_j \\ 6 \end{array} \end{array} \right.
 \end{array}$$

Il suffit de s'exercer à appliquer ces règles pour comprendre les dépendances contextuelles qui constituent les caractéristiques distributionnelles de ce genre musical, pour saisir les possibilités et les restrictions d'enchâssement et de conjonction qui lui sont propres. Précisons quelques points techniques de notation pour faciliter la lecture:

1° les # marquent le début et la fin de la pièce: ils permettent de se situer par rapport à deux;

2° les symboles entre parenthèses sont optionnels;

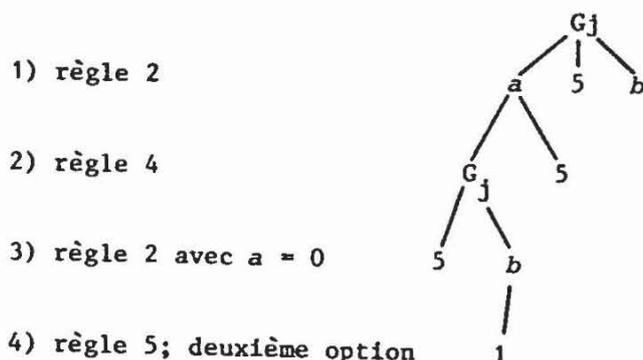
3° la barre / signifie «dans le contexte de»;

4° les symboles entre crochets sont en alternance.

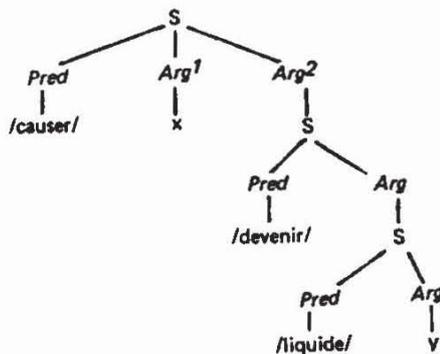
Ainsi la règle 5 se lit: «*b* se réécrit 5 si, au début de la pièce, il est précédé de 5 + 5 et suivi de n'importe quoi; il est réécrit 2 si, à la fin de la pièce, il est précédé de «n'importe quoi + 5 + 5».

5° Si cette règle ne s'applique pas, c'est-à-dire si les contraintes contextuelles ne sont pas remplies, on passe à la deuxième possibilité de la règle 5: «*b* se réécrit 1 s'il est précédé de 5, mais à la condition que 5 + 5 soit dominé dans l'arbre par le symbole *a*».

On comprend ainsi que cette deuxième option pour *b* ne s'applique pas si le *a* du premier G_1 a été réécrit $(G_1) + 5$ selon la règle 4. De la même façon la troisième option de la règle 6 signifie que *c* est réécrit 20 si $x + c$ est deux fois dominé par G_1 ce qui arrive si on réalise la première option de la règle G_1 où *c* peut dominer G_1 . Ceci toutefois n'est possible que si la pièce débute par 5 + 1. Pour cela, il faut qu'antérieurement on ait appliqué les règles suivantes:



Der neueste Ansatz LIDOVs folgt hingegen in ihrer Architektur dem Paradigmenwechsel von der generativen Grammatik CHOMSKYS zur Generativen Semantik G. LAKOFFS: Während erstere rein syntaktische Strukturen generiert und durch angehängte Lexikonregeln semantisch interpretierte, ist für letztere die Semantik schon für die Generierung relevant. (Beispiel: „liquefier“ (nach GRANGER, 1971, S.391)).



Die grammatisch-logischen Kategorien der Tiefenstruktur repräsentieren bereits die Konstituenten der Semantik.

In Analogie hierzu wird nicht zuerst eine rhythmische Struktur generiert mit einer angehängten tonalen „Interpretation“, sondern die LIDOVSCHE „Rhythmische Grammatik“ erzeugt eine Folge von Dauern, in der durch entsprechende Indices die tonalen Akzente bereits festgelegt sind. Mittels der „Tonhöhengrammatik“ werden dann diese Indices interpretiert, und ihre Tonhöhe zugewiesen. Die LIDOVSCHE Grammatik insgesamt besteht aus einer abstrakten metrischen Struktur, die er in traditioneller Weise als Folge von leichten und schweren Taktzeiten, Takten und Taktgruppen beschreibt, wobei die Akzentabstufungen berücksichtigt sind, sowie einer tonalen Struktur, in der die Tonqualitäten auf dem Hintergrund eines „harmonischen Gefälles“ zwischen Tonika und Dominante klassifiziert, d.h. mit tonalen Akzenten versehen werden. Die taxonomisch-induktivistischen Ansätze weist LIDOV mit dem Argument zurück, daß sie nicht ermöglichen, codierte Strukturen anzunehmen, dergestalt, daß eine endliche Anzahl von Modellen erlaubt, unendliche Kombinationen zu bilden. Indem das Operieren mit tonalen Akzenten schon für die rhythmische Generierung konstitutiv ist, füllt hier LIDOV den Anspruch aus, der insbesondere von RIEMANN aufgestellt wurde, in der Hoffnung jedoch, nicht nur ein System, sondern einen Code bereitzustellen: Daß LIDOV, um in der Terminologie aus 1. zu reden, sich hier nicht auf der Ebene der Systeme, sondern der durch sie ermöglichten Codes bewegt, wird daran deutlich, daß er an die Strukturen, die die tonalen Systeme bereitstellen, gebunden ist, bevor er seine „Grammatik“ entwickeln kann: Die Begriffe der Tonalität, Rhythmik, Harmonik, wie sie jeweils in historisch limitiertem Rahmen sich herausgebildet haben. Wir werden unter 4. hierauf weiter eingehen.

Überblickt man die unter (2) und (3) geschilderten Ansätze, so treten einige Probleme hervor, die weder durch die Ansätze selbst, noch durch eine Kombination etwa i.S. von Komplementarität gelöst werden können. Die Systeme, wie sie im RIEMANNSCHEN und SCHENKERSCHEN Paradigma bereitgestellt werden, können nicht das Zustandekommen der musikalischen „Oberfläche“ vollständig erklären: Bei RIEMANN aufgrund des Primats der Ableitungs- über die Progressionsregeln, bei SCHENKER durch das Primat der festgelegten Progression, gegenüber der die Ableitung des konkreten musikalischen Phänomens

kontingent wird. Diese Lücke versuchen die Semiologen zu füllen: Da sie jedoch nicht Systeme bereitstellen, sondern den konkreten Code der Autoren beschreiben wollen, sind sie gezwungen, die Ableitungsregeln als determinierende, nicht als ermöglichende, entsprechend präzise zu formulieren. Dennoch können sie hierbei nicht ein konkretes Werk, selbst ex post facto nicht, in seinem Ausdrucks- und Sinngehalt erfassen. Denn dasjenige, was abgeleitet oder generiert wird, ist immer noch nicht das konkrete Werk, sondern ein Werk-schema – korrespondierend zu dem *well-formulated sentences* jeder linguistischen Generierung. Diese These, die unter Punkt 4. erhärtet werden soll, mag zunächst durch ein Indiz erläutert werden: Die mit den „Grammatiken“ verschiedener Personalstile gefütterten Computer z.B. L.A. HILLERS produzieren eine Musik, die sich allenfalls nach den jeweiligen Kleinmeistern einer Epoche anhört. Gerade diese aber reproduzieren (im Idealtyp) die Schemata ihrer Vorbilder. Die Schemata jedoch sind zwar konstitutiv für musikalischen Ausdruck, erfassen ihn jedoch keineswegs. Jene Unsicherheit, die sich in zahlreichen Wendungen wie „Die Seite des Signifiant ist in der Musik voll codiert, diejenige des Signifié hingegen offen“ niederschlug, veranlaßten NATTIEZ (1975a) und LIDOV, zur Interpretation der Werke, deren Schema generiert wurde, auf die Kategorie *Interpretant* zurückzugreifen, also sinnstiftende Kategorien aus dem Bereich der Pragmatik. Damit wurde aber ein Grundprinzip des Strukturalismus verlassen: Daß man gerade durch eine Strukturanalyse des Signifiant die Strukturiertheit der Bedeutungsebene erfährt. Wenn für die Herausbildung musikalischen Sinns soziokulturelle Instanzen herangezogen werden, die hermeneutisch beschreibbar sind, stellt sich allerdings die Frage, warum diese nicht schon bei den Systemen ansetzen, diese relativieren und auf die konkrete historische Situation hin in ihrer Bedeutung interpretieren sollen. Denn dieses war ja gerade das Verfahren, das den „traditionell“ Analysierenden veranlaßte, das eine oder andere System als idealtypisches Instrument seiner Interpretation einzusetzen. Und die historische oder gar personale Eingrenzung der Gültigkeit jener Systeme wurde ebenfalls hermeneutisch-pragmatisch begründet. (Interpretiert man nämlich jene Systeme als Tiefenstrukturen im strikten Sinne, also dem Code zugehörig, so lassen sich Phänomene wie die Tatsache, daß in der Wiener Klassik die Subdominante selten in ihrer logisch-reinen Form auftritt, sondern meistens als Sextakkord der zweiten Stufe, nicht erklären, geschweige denn Probleme wie z.B. Brahms' Apell an Bachsche Harmonik und Satztechnik im 3. Satz des 2. Klavierkonzertes „generieren“.)

Aus der Not, daß nur Schemata strikt zu generieren sind, wurden nun die Semiologen veranlaßt, bezüglich des Ausdrucks- und Sinngehalts der konkreten Werke sich in Metaphern zu flüchten, die für diesen Sektor eine Kapitulation des Methodenideals umschreiben.

Man kann aber, so meine ich, aus der Not insofern eine Tugend machen, als man aus ihr Impulse zur Bestimmung des spezifisch Ästhetischen an ästhetischen Zeichen gewinnen kann. Denn offenbar sind diese noch gegenüber einer (Schrift-)Sprache aus *well-formulated sentences* dadurch bestimmt, daß

- ihr Gehalt sich gerade nicht durch eine strikte Rückführbarkeit auf Codes konstituiert
- ihr Gehalt ohne das Konzept der Denotation bestimmt werden muß.

Interpretiert man Gehalt, als *Relation* zwischen ästhetischem Phänomen und einem System (z.B. beschrieben durch die rein formale Kategorie der Abweichung), so kann man beiden Forderungen entsprechen: Gehalt kann bestimmt werden als die spezifische Art dieser Relation (wir werden es unten unter dem Begriff des Gestischen fassen), der konstitutive wie gleichzeitig nicht hinreichende Charakter der Systeme zur Gehaltsbestimmung wird ebenfalls deutlich. Überdies kann dadurch für den ästhetischen Bereich der *Systemwandel* resp. Codewandel beschrieben und erklärt werden, was strikte Systeme mit Absolutheitsanspruch nicht leisten. Der Code-Begriff, der für die Musik aufgrund des offengelassenen Zeichenbegriffs ebenfalls offenblieb, kann nun bestimmt werden als Repertoire von Gesten, das

durch ein System ermöglicht wird. Diese Gesten wirken nicht unmittelbar, sondern nur, wenn ihr Bezug zum System, von dem sie abweichen, geklärt ist. (S. Brahms-Beispiel, vergl. etwa auch die Geste des Trugschlusses.)

4. Die Verschränkung der Dynamik von Codierung und Codifizierung als historischer Prozess.

„Eines Tages wird es eine Theorie geben, die Regeln von diesen Kompositionen ableitet. Sicherlich: eine Bewertung der Struktur dieser Klänge wird wiederum auf den Möglichkeiten ihrer Funktionen beruhen. (Hervhg. v. mir) – Dieses Diktum SCHÖNBERGS (1957) beschreibt eine Seite musikalischen Codewandels zutreffend, nämlich diejenige, die zur Normierung des Codes, einer Codifizierung ex post facto führt. Die andere Seite, die Frage nach der Destruktion des Codes durch seinen Gebrauch, verweist auf die seit der Aussage der griechischen Mythen angelegte Polarisierung von Struktur und Ausdruck (HUBIG 1975), dergestalt, daß Ausdruck durch die intentional bestimmte Abweichung von der Struktur entsteht. Wären die musikalischen Systeme und Codes in irgendeinem Sinne determinierend, so würde das musikalische Phänomen nichts anderes darstellen als ein Fragment ihrer Realisierung oder Konkretisierung. Hier von einer musikalischen „Bedeutung“ zu sprechen, erscheint überhöht. Andererseits ist bereits aus dem Bereich der Sprache bekannt (s.o.), daß eine gewählte Alternative der Realisierung ihren „Sinn“ erst bekommt durch die virtuelle Präsenz derjenigen, die anstelle ihrer möglich gewesen wären. Ihre Spezifik also ist zunächst der Kern einer individuellen Bedeutung. Jedoch wäre auch diese kaum ausreichend, jenen Begriff der „Bedeutung“ hier zu reklamieren. Die (auf der Basis der Systeme) codifizierte Tradition von Gattung und Stil wird von jedem einzelnen Werk in einer ihm spezifischen Art verlassen. Und gerade dies ist es, was die Spezifik einer musikalischen „Tatsache“ ausmacht. Während natürliche Sprache die Wissenschaftssprachen und die Sprachen der Logik nur eine Bedeutung durch die Rückführbarkeit auf Codes herausbilden können, ist für den Bereich der Sprachen der Kunst jenes Abweichungsprinzip konstitutiv. Abweichungen selbst, die durch ihre Art die Intention der Autoren wie Rezipienten realisieren, tragen durch ihr Auftreten selbst zu neuer Codifizierung bei. Dies bedingt einen Codewandel auf der Basis der ihn ermöglichenden Systeme. Diese Systeme ihrerseits stellen keinen unbegrenzten Möglichkeitsspielraum bereit; die Codifizierungsmöglichkeit ist zu bestimmten Punkten erschöpft, Schwellen, an denen neue Systeme herausgebildet werden, die durch eine Codifizierung von Gattungen und Stilen unter sich legitimiert werden müssen (ein Prozeß, der wie die Diskussionen über die Schönberg-Schule zeigt, konfliktreich ist). Insofern kann man sowohl von einer „Tendenz des Materials“ (ADORNO) – in unserer Terminologie: Der Systeme – sprechen, wie von einer Tendenz der Codes – des Gesterrepertoires/Stil/konventionierter Ausdruck –; die Intentionalität dieses Prozesses veranlaßte ADORNO (1949) zu der These, daß in dieser Heraus- und Zurückbildung „Geschichte sedimentiert“ sei. Werden diese Codes nun als Instanz für die Identifizierung der Abweichung durch den Autor und Rezipient wirksam, so bekommen sie den Status von Interpretanten. „Interpretant“ ist also das intentionale Korrelat für Code: „Code für . . .“. Wäre nun in unserem Fall dieselbe Situation gegeben wie in der Wissenschaft und der Alltagskommunikation, dann gäbe es nur eine akademische Kunst, z.B. akademisches Komponieren. Denn feste logische Interpretanten würden dann die Zeichenauffassung des künstlerischen Vorrates und ebenso die Rezeption diktieren. (Eine Konzeption, die Kunst auf solche Schemata (des Stils) reduziert, nennt NIETZSCHE „stilisierte Barbarei“.) Dies bedeutet, daß ein Kunstwerk nicht (vollständig) auf den Interpretanten reduziert werden kann, wie dies insbesondere bei Fachsprachen der Fall ist. Denn in der Kunst müssen zwar ebenfalls wie in

der Wissenschaft Interpretanten vorausgesetzt werden, will man die Produktion und Rezeption von Kunstwerken als Zeichen verstehen. Dies ist aber nur notwendig, um die spezifische Abweichung des Kunstwerkes von der vorausgesetzten Norm, die eben gerade die Originalität und den spezifischen künstlerischen Ausdruck ausmacht, zu erkennen, denn er spezifische künstlerische Ausdruck besteht gerade in der charakteristischen Abweichung von den Interpretanten als Interpretationsschemata. Dasselbe gilt übrigens für die Interpretation: „*There are no paradigmatic examples of expressive playing from which a universal rule could be extracted and applied to other phrases. No phrase can be played expressively without some deviation from literal note values, without some modulations in the dynamic level, but the choice of where and how is not rule-governed.*“ (Alan TORMEY, 1971, S.114), Interpretation wird ebenfalls zum Konstituens von Ausdruck.

(Um die Spezifik Beethovens zu erkennen, brauchen wir die Kenntnis der Komposition nach dem Sonateschema als einem Interpretanten. Ebenso müssen wir die romantische Harmonik kennen, um die spezifische Abweichung Wagners hiervon verstehen zu können.) Dieses Rahmenprinzip realisierte sich exemplarisch in der „kontrastierenden Ableitung“ Beethovenischer Sonaten (SCHMITZ) sowie z.B. Brahms' Rückgriff auf alte Stile, deren Aura noch gegenwärtig war, und dennoch als Abweichung erschien. Gerade an dieser Stelle stellt sich jedoch die Frage, ob nicht im Zuge der aufklärerischen Idee des Neuen hier ein Ausdrucksprinzip einseitig verabsolutiert wird, das in der mittelalterlichen Kunst etwa nicht denselben repräsentativen Status innehatte. Sie kann ihre Antwort in einem Verweis auf den rein formalen Charakter der Kategorie „Abweichung“ finden: Diese meint lediglich das Nichtreproduzieren der Schemata, oder: Daß die Schemata und deren Kenntnis, resp. das Verfügen über Kompositionsprinzipien keine hinreichende Bedingung sind, um Werke zu erstellen, sondern eine notwendige, auf der sich Gestik erst entfalten kann. Die Werke lassen sich dementsprechend keineswegs auf kulturelle Einheiten reduzieren, auch nicht im *asymptotischen* Sinne, wie ECO (1972) annimmt (vergl. dazu HUBIG, 1976). Betrachtet man Kunst also als Abweichung von Interpretanten in der Produktion und Rezeption, dann kann das Prinzip gefunden werden, das auf dieser Basis die Entwicklung von Kunst erklärt: Abweichungen selbst können nämlich, im Bewußtsein der historischen Subjekte, zur Norm werden – etwa wenn sich stilistische Schulen und Traditionen bilden. Dann sind zur Herstellung persönlichen Ausdrucks neue Abweichungen vonnöten, die sukzessive immer größer werden, bis das ursprünglich dahinterstehende System nicht mehr zu erkennen ist. Dies ist dann der Punkt, an dem neue stilistische Normen, neue Systeme, neue Interpretanten, entstehen. In dieser Mittelbarkeit kann man davon reden, daß in den Werken neue Codes gebildet würden – nämlich nicht als *erstes* Ziel, sondern implizit durch die Abweichung. Im anderen Falle wären die Werke – privatsprachenhaft – unverständlich. Die Geschichte und Entwicklung der Kunst ist die Geschichte immer neuer Abweichungen von immer neuen Interpretanten. (Im Gegensatz hierzu verläuft die Entwicklung der Wissenschaft oder natürlicher Kommunikation auf völlig anderem Wege: Hier werden – auch implizit – neue *Habits* durch die *Community of investigators* konventioniert, hier wird im Verständnisprozeß der Forscher in the long run das Kategoriensystem der Interpretation verändert – jedoch auf der Basis von Konsensen, nicht durch den Mechanismus der Abweichung.) Eine Semiotik als Metatheorie der Kunstwissenschaften hätte diesen Unterschied zu berücksichtigen.

Daß die Abweichung von bestimmten Codes, und die dadurch bedingte Transformation von Systemen sich auf eine bestimmte Aura dieser Bezugsinstanzen berufen kann, so daß die einzelne künstlerische Handlung am *pole poétique* oder *pole esthétique* (NATTIEZ, 1975a), MOLINO 1975) intentional erscheint, wirft ein Licht auf den ontologischen Status dieser Systeme. Ihre Universalität wurde vom Kantianer RIEMANN ebenso behauptet wie von ei-

nem abstrakter operierenden ontologischen Strukturalismus, der jene Strukturen induktiv ermitteln will. Sie wird material vorausgesetzt von der Organismustheorie SCHENKERS wie von dem pseudopositivistischen Harmoniepostulat HINDEMITHS. Die Universalien Diskussion im Bereich musikalischer und linguistischer Codes und Systeme darf dabei nicht hinter die Differenzierungen zurückfallen, die die verschiedenen philosophischen Diskussionen um den Universalienbegriff bereitgestellt haben: Einmal die Frage, ob theoretische (1) oder metatheoretische (2) Universalien angenommen werden sollen (bestimmte Allgemeinbegriffe, z.B. „Sonate“, „Kadenz“ (1) oder Konzepte wie „Ähnlichkeit“, „Differenz“ (2) im Bewußtsein existent sein sollen) zweitens die Frage, ob diese Existenz für die Genesis bestimmter Vorstellungen notwendig zu postulieren sei (3) und durch Reflexion überstiegen werden kann, oder ob sie Geltung über die durch sie ermöglichten Akte der Identifikation und Erkenntnis hinaus beanspruchen müssen (4). Auf unsere Fragestellung bezogen: Ob bestimmte Systeme der Tonalität oder anderer Organisation reale Existenz beanspruchen können, und nur entdeckt werden, oder ob es ein metatheoretisches Universale für Musikwissenschaft darstellt, daß Code und System zum Einzelwerk in dieser Funktion stehen, wie oben aufgezeigt, also ein musikalischer Code- und Systembegriff allgemeingültig sei. Bezogen auf die zweite Unterscheidung: Ob dies nur regulative Ideen sind, die historisch relativ zum Verständnis einzelner Werke beitragen, darüberhinaus jedoch keine Funktion haben, oder ob sie konstitutiv das ausmachen, was Musik sein kann, also den Begriff von Musik objektiv festlegen.

Auf der Basis des in 1. bis 4. Gesagten liegt eine Antwort der neuen Frage in der Tradiertheit des Postulats, daß künstlerische Intentionalität nur im Bezug auf durch Systeme ermöglichte Codebildung sich konstituieren sollte. Der im Sinne WITTGENSTEINS privatsprachenhafte Charakter bestimmter Kunstformen der Gegenwart scheint diese Forderung ex negativo zwar zu bestätigen, wobei allerdings das Postulat solcher metatheoretischen Universalien durch den hypothetischen Zusatz: „Wenn Intentionalität identifizierbar sein soll...“ zu relativieren ist; die Identifizierbarkeit von Intentionalität ist nicht immer erstrebt. Die Gültigkeit der entsprechend theoretischen Universalien ist insofern historisch begrenzt – es sind „relative Aprioris“. Der Versuch, bestimmten historischen Codes objektive Gültigkeit zuzuweisen, ist bisher immer gescheitert, umso schneller, wenn wie z.B. bei HINDEMITH die Entwürfe im blinden Glauben an eine Objektivität der Erkenntnis sich auf eine wie immer geartete Weltharmonie beriefen. Demgegenüber ist jedoch als relatives Apriori die Existenz bestimmter Systeme und Codes für die Rezeption als Apperzeption, d.h. als bewußte Identifizierung des musikalischen Phänomens als etwas vorzusetzen. Um diese apperzipierende Tonphantasie (RIEMANN) zu postulieren, muß man kein Kantianer sein; die scheiternden Versuche der Musikpsychologie, „unmittelbares“ Tonempfinden zu erforschen, zeigen, daß bewußt oder unbewußt, historisch „adäquat“ oder nicht solcherlei Codes als Tiefenstrukturen historisch präsent sind, nicht im determinierenden Sinne, sondern um den intentionalen Umgang mit ihnen zu identifizieren.

Bibliographie

- Adorno, Theodor, 1949, Philosophie der Neuen Musik, Tübingen
 Borbé, Tasso, 1978 (ed.), Angewandte Semiotik, Wien
 Chomsky, Noam, 1957, Syntactic Structures, La Haye
 Chomsky, Noam, 1965, Aspects of the Theory of Syntax, Cambridge
 Dahlhaus, Carl, 1969, Über den Begriff der tonalen Funktion, in: M. Vogel (Ed.), Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, Regensburg

- Danuser, Hermann, 1976, *Musikalische Prosa*, Regensburg
- Eco, Umberto, 1972, *Einführung in die Semiotik*, München
- Eco, Umberto, 1978, *Zeichen, Einführung in seinen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt
- Faltin, Peter, 1973, *Die Bedeutung von Musik als Ergebnis sozio-kultureller Prozesse*, in: *Die Musikforschung* 4/1973
- Faltin, Peter, 1977, *Die Freischütz-Ouvertüre. Eine semiotische Interpretation der bedeutungsgebenden Prozesse*, in: R. Posner/H.P. Reinecke (ed.), *Zeichenprozesse*, Wiesbaden
- Fodor I./Katz, J.J., 1963, *The structure of Semantic theory*, Lang. 1963/39
- Garfinkel, Henry, 1972, *Remarks on Ethnomethodology*, in: Gumperz et. al. (ed.), *Directions in Sociolinguistics*, New York
- Granger, G.-G., 1971, *Language et systèmes formelles*, in: *Languages* 21
- Hiller, L.A., 1964, *Informationstheorie und Computermusik*, Mainz
- Hindemith, Paul, 1937, *Unterweisung im Tonsatz 1*, Mainz
- Hörmann, Hans, 1976, *Meinen und Verstehen*, Frankfurt
- Hubig, Christoph, 1972, *Zum Problem der Vermittlung Sprache - Musik*, in: *Die Musikforschung* 2/1973
- Hubig, Christoph, 1975, *Musikalische Hermeneutik und Pragmatik*, in: C. Dahlhaus (ed.), *Musikalische Hermeneutik*, Regensburg
- Hubig, Christoph, 1976, *Is it possible to apply the concept „interpretant“ to diverging fields univormly . . .*, *Proceedings of the C.S. Peirce Bicentennial Congreß*, Amsterdam 1976
- Hubig, Christoph, 1978, *Dialektik und Wissenschaftslogik. Eine sprachphilosophisch-handlungstheoretische Analyse* Berlin - New York
- Jacobson, Roman, 1973, *Questions de poétique*, Paris
- Kneif, Tibor, 1971, *Bedeutung, Struktur, Gegenfigur. Zur Theorie der musikalischen „Bedeutung“*, in: *Int. Rev. of Mus.Aest.and Soc.* II/2
- Krampen, Martin, 1978, *Zur psychologischen Begründung einer Sémiologie der visuellen Kommunikation*, in: Borbé, a.a.O., S. 95-111
- Lakoff, G., 1971, *On Generative Semantics*, in: *Semantics*, ed. by Steinberg et al., Cambridge
- Lidov, David, 1975, *On Musical Phrase*, Univ. de Montréal
- Mâche, Francois B. 1971, *Méthodes linguistiques et musicologie*, in: *Musique en jeu* 5, Paris
- Moles, Abraham A., 1971, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, Köln
- Molino, Jean, 1975, *Fait musical et sémiologie de la musique*, in: *Musique en jeu* 17, Paris
- Nattiez, Jean Jaques, 1971, *Situation de la sémiologie musicale*, in: *Musique en jeu* 5, Paris
- Nattiez, Jean Jaques, 1973, *De l'analyse taxinomique à la caractérisation stylistique*, Montréal
- Nattiez, Jean Jaques, 1975a, *De la sémiologie à la sémantique musicale*, in: *Musique en jeu* 17, Paris
- Nattiez, Jean Jaques, 1975b, *Fondéments d'une sémiologie de la musique*, Paris
- Olson, David R., 1975, *Sprache und Denken. Aspekte einer kognistischen Theorie der Semantik*, in: Leuniger et.al. (ed.) *Linguistik und Psychologie*, Bd. 1
- Osmond-Smith, David, 1973, *Formal Iconism in Music*, in: *VS Quaderni die Study semiotici*, 3(1973)
- Riemann, Hugo, o.J., *Musikalische Logik. Ein Beitrag zur Theorie der Musik*, in: ders., *Präludien und Studien III*, Leipzig
- Riemann, Hugo, 1909, *Musiklexikon*, Leipzig
- Ruwet, Nicholas, 1967, *Musicologie et linguistique*, in: *Rev.Int. Sc. Soc.* XIX, 1
- Ruwet, Nicholas, 1972, *Language, Musique, Poésie*, Paris
- Ruwet, Nicholas, 1975, *Théories et méthodes dans les études musicales*, in: *Musique en jeu*, 17, Paris
- Schenker, Heinrich, 1906, *Harmonielehre*, Stuttgart – Berlin
- Schmitz, Arnold, 1923, *Beethovens „Zwei Principe“*, Bonn
- Schönberg, Arnold, 1957, *Formbildende Tendenzen der Harmonie*, Mainz
- Schütz, Alfred, 1972, *Das Wählen zwischen Handlungsentwürfen*, in: *Ges. Aufsätze* 1, Den Haag
- Tormey, Alan, 1971, *The Concept of Expression*, Chicago