

Musikalische Hermeneutik und Musikalische Pragmatik

Überlegungen zu einer Wissenschaftstheorie der Musikwissenschaft

Da die Menge von dem Charme, der Anmut, den Formen der Natur nur kennt, was sie den Clichés einer langsam verdauten Kunst verdankt, und jeder originale Künstler zuerst einmal diese Clichés verwirft...¹.

I. Einleitung

Parallel zur Entwicklung in den anderen Geisteswissenschaften setzte auch in der Musikwissenschaft eine Reflexion ein, die auf eine Explizierung des Wissenschaftscharakters dieser Wissenschaft, ihrer erkenntnistheoretischen Voraussetzungen, ihrer Erkenntnisinteressen und ihrer Methoden zielt. Anzeichen dafür sind etwa die Historismuskritik, das Wiederaufleben hermeneutischer Ansätze, Überlegungen, die Ansätze aus der Sprachphilosophie und -wissenschaft/Linguistik für die Musikwissenschaft relevant zu machen versuchen, die Diskussion um den methodischen Stellenwert sozialgeschichtlicher Argumentation, schließlich Überlegungen aus dem Bereich von Musikpsychologie und -pädagogik.

Diese Arbeit will versuchen, einen Beitrag zu dem Entwurf einer Wissenschaftstheorie der Musikwissenschaft zu erbringen, der sowohl Elemente der bisherigen Diskussion kritisch aufnimmt als auch den Versuch beinhaltet, von dem in letzter Zeit im philosophischen und sprachwissenschaftlichen Bereich ausgiebig diskutierten Ch. S. Peirceschen Ansatz zu einer *Pragmatik* aus neue und weiterführende Anregungen für die Entwicklung einer Musikalischen Pragmatik zu liefern.

Die Argumentation findet in fünf großen Schritten statt, die hier der Übersicht halber, quasi aporetisch, zu Anfang vorgestellt werden sollen, und damit gleichzeitig einen Einblick in die Methode dieser Arbeit gewähren:

1. Die Entstehung der Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert ist gekennzeichnet durch das gleichzeitige Vorhandensein zweier Strömungen, die sich komplementär zueinander verhalten: Die Musikalische Hermeneutik mit der sich anschließenden Tradition und der Historismus, der einerseits mit verschiedenen Begriffen von Wertfreiheit arbeitet: vom Positivismus bis zum historischen Skeptizismus — dem „relativistisch-wertfreien Historismus“, wie ich ihn nennen werde —, andererseits Ansätze umfaßt, die man einem „normativ-generalisierenden Historismus“ zurechnen kann.

Es ist kein Zufall, daß beide Strömungen etwa zur gleichen Zeit entstanden. In ihrer Komplementarität, die gleichsam arbeitsteilig verfährt, bedingen sie einander und sind voneinander abhängig. Elemente aus beiden Ansätzen werden in modifizierter Form heute in der musikwissenschaftlichen Diskussion verwendet. Es soll gezeigt werden, daß beide Ansätze von einem falschen Subjektbegriff ausgehen: die Musikalische Hermeneutik entweder von einem idealistischen oder sogar irrationalen Subjektbegriff, der sie in den Bereich des Subjektivismus verbannt und aus dem Horizont einer Wissenschaft mit intersubjektivem Anspruch entfernt; der Historismus von einem Subjektbegriff, der durch Absenz gekennzeichnet ist: Das Subjekt der Komposition und Interpretation wird nicht mitdiskutiert. Man versucht, alle Aussagen auf verifizierbare Sachverhalte zu redu-

¹ Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit I: Eine Liebe von Swann*, Frankfurt 1970, S. 39.

zieren. Beide Ansätze enden in Aporien, wenn sie in dieser Absolutheit gesetzt werden und jeder für sich wissenschaftlichen Alleinvertretungsanspruch erhebt. Mit der Aufnahme beider in ein pluralistisch orientiertes Wissenschaftsbild kann das Problem jedoch nicht gelöst werden, da beide Ansätze eine Reflexion auf den Subjektbegriff (im Bereich der Wissenschaft), wie er die zentrale Kategorie für alle Geisteswissenschaften ist, nicht erlauben. Daher muß eine Musikalische Pragmatik gefordert werden, die als Grundlegung einer Wissenschaftstheorie der Musikwissenschaft die Ebene der Sinnkonstitution sowohl des Komponisten wie des Interpreten (nicht im Sinne desjenigen, der ein Werk zu Gehör bringt, sondern im Sinne des interpretierenden Wissenschaftlers, der sich einer historischen Äußerung eines Subjekts gegenübersteht) zum Ausgangspunkt macht. Historismus wie Musikalische Hermeneutik weisen hin auf die Leerstelle, die von einer Musikalischen Pragmatik auszufüllen ist.

2. Die Diskussion der Pragmatischen Dimension², die in den Sprachwissenschaften schon Einzug gehalten hat, muß also in die Musikwissenschaft eingebracht werden. Über die Art, wie der Subjektbezug von Äußerungen wissenschaftlich expliziert werden kann, gibt es verschiedene Auffassungen, die sich in vier Gruppen einteilen lassen — vier verschiedene Pragmatikbegriffe also, von denen jedoch m. E. nur der letzte theoretisch fruchtbar gemacht werden kann: Die ersten drei bewegen sich im Denkhorizont der analytischen Philosophie, sie bauen kontinuierlich aufeinander auf — jeder von ihnen hinterließ implizit seine Spuren in Ansätzen der systematischen Musikwissenschaft.

Der erste, rein empirisch orientierte Ansatz versucht, mit der Sammlung von Beobachtungsdaten, die den Kontext einer bedeutungstragenden Handlung ausmachen, dem Sinn dieser Äußerung eines Subjekts auf die Spur zu kommen. Dieser Ansatz verläuft sich in einem unendlichen Regreß, da die gewonnenen Daten ja selbst wieder interpretiert werden müssen, was ebenfalls nur auf der Basis von Beobachtung geschehen soll. Im Prinzip entsprechen diesem Ansatz Versuche in der Musikwissenschaft, den Sinn musikalischer Texte durch Rekurs auf empirische Phänomene zu erklären, wie in der Verabsolutierung von Sozialgeschichte als einzigem Erklärungsfaktor, wie auch im „Linkspositivismus“, der alle „Überbauphänomene“ durch Rekurs auf die „Basis“ erklären will. Der zweite Pragmatikbegriff endet ebenfalls in einem Regreß: Theoretische Konstrukte werden herangetragen an die zu interpretierende Äußerung (in der Musikpsychologie etwa semantische Differentiale), die jedoch selbst, als Konstrukt, durch Korrespondenzregeln allererst mit dem Objektbereich in Bezug gesetzt werden müssen, so daß sich dieselbe Problematik auf die Korrespondenzregeln verlagert. Diese ersten beiden Ansätze von Rudolf Carnaps wurden abgelöst von dem Versuch Nelson Goodmans, der die am weitesten entwickelte Position der analytischen Philosophie darstellt und zugesteht, daß eine verbindende Instanz — er nennt sie Gewohnheit — bestehen muß zwischen dem Subjekt der Äußerung und dem der Interpretation, wenn der Sinn einer Äußerung expliziert werden soll. Von hier aus wäre ein Pragmatik zu explizieren gewesen, was nicht geschah. Diese Position soll jedoch ausführlich diskutiert werden, um die Aporien, die sich durch die Ausklammerung der Pragmatischen Dimension ergeben, herausstellen zu können. Alle drei Ansätze sind gekennzeichnet durch die Unterscheidung zweier Aspekte; die den Sinn eines Zeichens ausmachen: Das „Denotat“ bezeichnet die Klasse der bezeichneten Objekte, das „Designat“, das So-sein der Objekte. Letzteres soll durch Rückführung auf ersteres expliziert werden. Die Verwerfung eines Sinnbegriffes für die Musik wird von dieser Position aus geführt, da jener Zeichenbegriff nicht anwendbar ist (so etwa die Argumentationen von Tibor Kneif).

3. Ch. S. Peirce hat mit seinem Begriff des Interpretanten eine neue Kategorie eingeführt, die jene Unterscheidung im oben kurz angedeuteten Zeichenbegriff ablöst. Interpretanten sind die sinngebenden Momente, die für jede Äußerung vorausgesetzt werden müssen. Diese Interpretanten stehen für jeden Text in einer Hierarchie, was die Pragmatische Dimension dieses Textes ausmacht. Diese Dimension muß als vorgängig vorausge-

² Unter „Pragmatischer Dimension“ — so eine vorläufige Definition — versteht man den Aspekt, der den Sinn der Zuordnung eines Zeichens zu einem Sachverhalt ausdrückt und diese Zuordnung dadurch interpretiert, daß der Bezug zum Subjekt, der jene Zuordnung allererst ermöglicht, begrifflich expliziert wird.

setzt werden. Es soll gezeigt werden, daß von diesem Ansatz aus eine Pragmatik für die Musikwissenschaft erarbeitet werden kann, die die oben erwähnten Schwierigkeiten überwindet. In dieser Pragmatischen Dimension findet die Vermittlung von strukturellen und historischen Momenten statt. In der Herausarbeitung jener Spezifik der jeweiligen Pragmatischen Dimension liegt der logische Ort von Hermeneutik. Intentionalität wird an Pragmatik festgemacht statt an Semantik. Die Diskussion der jeweiligen Pragmatischen Dimension, deren Struktur im Laufe der Historie einem Wandel unterliegt, erlaubt auch zu begründen, wie weit der jeweilige Kontext gefaßt werden muß, um zu einer hermeneutischen Explikation zu gelangen, je nachdem, welche Interpretanten zur Sinnrekonstruktion herangezogen werden müssen.

Anschließend sollen die allgemeinen Postulate des dritten Kapitels erhärtet werden, indem gezeigt wird, inwiefern Ansätze von der linguistischen Zeichentheorie her zu kurz argumentieren, und inwiefern der konträre Ansatz der Adornschen „Materialen Analyse-kategorien“ vielleicht eine zu enge Auffassung von dem, was eine Materiale Analyse-kategorie sei sowie einen zu unvermittelten Übergang zu gesellschaftlichen Implikaten beinhaltet. Der Ansatz, mit Interpretantenhierarchien zu arbeiten, erlaubt eine vermittelte Argumentation und größere Differenzierungen.

4. Die Grundzüge der Musikalischen Pragmatik: Sinnbegriff, Werkbegriff und der Begriff der Träger des musikalischen Sinnes werden im letzten Teil skizziert. Ausgehend von den in der Hierarchie der voneinander abhängigen Interpretanten am höchsten stehenden Interpretanten (Was ist überhaupt musikalischer Sinn?) schreitet die Argumentation fort zur nächsten Frage, wie musikalischer Sinn konstituiert wird, bezogen auf den historisch sich ändernden Werkbegriff, um schließlich auf die Frage einzugehen, wie die Problematik auf der Ebene der unmittelbaren Interpretanten, bezogen auf die Träger des musikalischen Sinnes, das erklingende Musikalische Material, sich darstellt. Auf der Ebene der höchsten Interpretanten, der Auffassung von dem, was musikalischer Sinn und musikalischer Ausdruck überhaupt sei, sollen die Beispiele Beethoven und Josquin aufzeigen, wie die Auffassung von musikalischem Ausdruck geradezu gegenteilige Positionen umfassen kann im Laufe der Historie. Das Schubert-Beispiel soll zeigen, inwiefern die Träger des musikalischen Ausdrucks nicht „als solche“ vom Standpunkt eines entwickelten Gehörs aus diskutiert werden können, sondern nur historisch relativ.

Materiale Analyse-kategorien sind die einzig adäquaten, d. h. diejenigen, die erlauben, daß pragmatische Überlegungen ins begriffliche Material der Interpretation einfließen. Da es keine absoluten Instanzen gibt (die Werke können nicht als solche angesehen werden), von denen aus eventuell gebildete „Gesetze“ falsifiziert werden könnten, ist eine Gesetzesbildung im strengen Sinne nicht möglich, und die Erklärungen in der Musikwissenschaft können nicht deduktiv-nomologische Erklärungen sein, in denen das zu erklärende einzelne unter Gesetze subsumiert würde, sondern es kann lediglich dialektisch erklärt werden, d. h. das zu erklärende einzelne steht antithetisch dem Allgemeinen, das es bedingt, und umgekehrt, gegenüber. Nur dieser Begriff von Erklärung erlaubt eine historische Dynamisierung der Begriffe. Insgesamt richtet sich also die Arbeit gegen die verschiedensten Ansätze, die alle in der Ausklammerung der Pragmatischen Dimension als Bedingung der Möglichkeit von Interpretation ihren Mangel haben: Die Spielarten des Historismus, die psychologisierende, subjektivistische Musikalische Hermeneutik, die verschiedenen Spielarten einer empirischen Musikforschung, die wissenschaftliche Aussagen nur im Bereich der Rückführbarkeit auf Sachverhalte, die empirisch zu erkennen sind, zuläßt. Diese Auffassung ist sowohl im Bereich der analytischen Ansätze zu erkennen, die aus diesem Grunde Musik bestimmter Form als intentionslos bezeichnen, weil sie bestimmte Bedingungen einer empirischen Semantik als der einzig zugelassenen nicht erfüllt, als auch im Bereich des Linkspositivismus, der alle Phänomene ausschließlich auf die empirischen Phänomene des Bereiches, der als Sozialgeschichte etikettiert wird, zurückführt. Beide arbeiten mit Analogieschlüssen; erkenntnistheoretische Selbstreflexion jeweils für den konkreten Fall findet nicht statt.

Einerseits will diese Arbeit Kritik üben an der Musikalischen Hermeneutik in ihrer bisherigen Ausprägung, andererseits den Begriff jedoch mit neuem Inhalt füllen, indem ein Neuaufriß jener Hermeneutik unter Reflexion auf die Bedingungen ihrer Möglichkeit versucht wird. Diese Bedingung ist die Musikalische Pragmatik, die analog zur

sprachlichen Ebene der Pragmatik (als dritter neben Semantik und Syntax) entwickelt werden soll. Nur auf dieser Basis kann eine Theorie der sprachlichen Vermittlung von Musik — das Zentralproblem Musikalischer Hermeneutik und der ihr oft unberechtigterweise als entgegengesetzt angenommenen Musikalischen Analyse — entwickelt werden.

II. *Das Problem: Historismus in der Musikwissenschaft / Musikalische Hermeneutik*

Die Musikwissenschaft war im 19. Jahrhundert, dem Jahrhundert ihrer Entstehung also, durch zwei Strömungen gekennzeichnet, die komplementär zueinander stehen, jedoch nicht einfach als gegensätzlich bezeichnet werden können: Historismus in der Musikwissenschaft einerseits, Musikalische Hermeneutik als dessen Gegenpol auf der anderen Seite. Die Problematik, die dieser Aufspaltung zugrunde liegt, scheint mir idealtypisch immer noch relevant zu sein für das wissenschaftstheoretische Problem, dem sich die Musikwissenschaft heute gegenüberübersieht. Mit der wissenschaftstheoretischen Selbstreflexion trat die alte Problematik in den Vordergrund, gleichzeitig mit den Versuchen, Ansätze aus der Philosophie der Sprachwissenschaften in die Musikwissenschaft einzubringen. Zunächst soll jedoch die Problemstellung unter Diskussion der idealtypischen Gegenüberstellung von Historismus und Hermeneutik aufgezeigt werden.

Daß beide Strömungen etwa gleichzeitig entstanden sind und sich komplementär zueinander verhalten, ist kein Zufall: Beide nämlich stellen Versuche dar, die Konsequenz aus dem Bewußtsein zu ziehen, daß sich das interpretierende Subjekt historischen Texten gegenüberübersieht, die sich dem unmittelbaren Zugriff und Verständnis sperren. Paradigma beider Strömungen ist das zugrundeliegende Bewußtsein von der historischen Distanz.

In der Vorstellung beider Ansätze, was ihr Erkenntnisobjekt sei, könnte man geradezu eine Arbeitsteilung unterstellen: Der Historismus in allen seinen Varianten von Wertfreiheit geht von einem Objektbegriff aus, der sich in der Annahme von historischen Sachverhalten manifestiert. Diese werden entweder wertfrei-relativierend erfaßt — die radikalste Form ist die Archivierung — oder als für sich wertfrei, durch die Handlung und Entscheidung von Subjekten in der Gegenwart aber zur allgemeinen Norm erhoben (z. B. bei den Verfechtern des Palestrinastils). Beides sind Spielformen des Historismus — im folgenden wird weiter differenziert unter Bezug auf die aktuelle Diskussion.

Die Musikalische Hermeneutik hingegen geht davon aus, daß man nicht primär von historischen Sachverhalten sprechen kann, sondern diese erst erschlossen werden müssen unter Zugrundelegung von subjektiven Intentionen. Jener Subjektbegriff ist das Mittel, das die historische Distanz überwindet. Das Bewußtsein, durch Rekurs auf die Subjektivität verstehen zu können, überwiegt gegenüber dem Problembewußtsein von der historischen Distanz. Der Historismus klammert die Reflexion auf den Subjektbegriff aus, im Glauben, der Historiker könne sein eigenes Selbst auslöschen, was zu einem Relativismus der Epochen untereinander führt (am stärksten etwa bei Troeltsch). Die Musikalische Hermeneutik macht das Subjekt zur bedingungslosen Voraussetzung, im Glauben, dies sei das Ganze, und endet im Subjektivismus.

Beide Ansätze sind in ihrem Absolutheitsanspruch gescheitert. Die vielfältige Aufspaltung der Begriffe sowohl des Historismus wie der Musikalischen Hermeneutik zeigt jedoch (wie ein Blick auf die Wissenschaftsgeschichte im allgemeinen beweist), daß hier ein typisches Phänomen vorliegt, die Wucherung von Theorien, die sich in Aporien verrannt haben. Dies soll im folgenden kurz skizziert werden:

Allgemein lassen sich im Historismus der Musikwissenschaft (wie in dem Historismus der Literaturwissenschaft gleicherweise) die beiden oben schon erwähnten Grundtendenzen feststellen: Im Gegensatz zum philosophischen Historismus, der die Epochenrelativierung gegenüber einer Wertvorstellung apriorischer Natur behauptet, äußert sich der Historismus in der Musikwissenschaft einmal in der Behauptung der Wertfreiheit bei der Feststellung von historischen Sachverhalten (nicht dem Postulat dieser Wertfreiheit) und komplementär dazu in dem normativ-generalisierenden Ansatz, der meint, historische Sachverhalte, Meinungen, Normen zu *allgemeinen* Normen erheben zu können. Beiden ist gemeinsam, daß unvermittelt auf Historie rekurriert wird ohne Reflexion auf die Subjektposition des Interpreten.

Die Analyse des Historismusbegriffes in der Musikwissenschaft soll herausstellen, wie sich der Historismusbegriff zum Traditionsbegriff verhält, der ja schon ein pragmatisches Moment enthält, und sich weiterhin gegen die quasi abschließenden Definitionen in der jüngsten Diskussion wenden — „Überwiegen historischer Elemente“³ im Verstehen und Arbeiten —, die die immanenten Schwierigkeiten des Begriffes in die Verallgemeinerung übernehmen, statt sie aufzuzeigen und so zum Weiterreiben der Problematik in eine neue Dimension, nämlich die der Hermeneutik, beizutragen. Weiterhin muß gezeigt werden, daß hermeneutische Ansätze, die jene doppelte Definition des Historismus als normativ-generalisierender und relativistisch-wertfreier sowohl negieren als aufbewahren, ihrerseits die Notwendigkeit kritisch-selbstrelativierender Erklärung in der Pragmatischen Dimension voraussetzen und so zum zentralen Thema der Untersuchung führen.

Wenn man in einer ersten Annäherung vier Bereiche unterscheiden will, in denen historische Auffassungen in der Musikwissenschaft ihren Niederschlag finden, so sind dies Musikgeschichte/Musikästhetik, die zusammen genannt werden müssen, was eine Spezifik des Historismus ausmacht, Aufführungspraxis, Musiktheorie/Komposition und Rezeption.

Auf jedem dieser vier Anwendungsgebiete lassen sich jene oben schon fixierten Gegenpole feststellen, sowohl was die Auffassung von Geschichte, als auch, was die Auffassung von Tradition betrifft (Tradition ist als vorgestellte Gegenwart von Vergangenem Gegenbegriff zu distanzierter Geschichte und eine spezifische, in den Bereich von Pragmatik gehörende Kategorie). Der normativ-generalisierende Historismus rekurriert auf die Historie in der Ableitung allgemeiner Wahrheiten als verbindlicher. Demgegenüber unterscheiden sich die relativistisch-wertfreien Geschichtsauffassungen dadurch, daß die Gleichheit aller Epochen im Sinne einer theoretischen Eigenständigkeit nur einen epochenspezifischen Wahrheitsbegriff und Wahrheitsanspruch zuläßt, die Transformation in die Gegenwart sich also auf eine positivistische Materiallieferung beschränkt unter gleichzeitiger Negierung der Gegenwart als beeinflussendem Faktor der Interpretation. (Das psychologisierende Sich-hinein-Versetzen der Musikalischen Hermeneutik, das ebenfalls die Notwendigkeit einer Aktualisierung der behandelten Sujets nicht einsieht, übersieht in gleicher Weise die beeinflussende Wirkung der Situation in der jeweiligen Gegenwart.)

Jener Gegensatz innerhalb des Historismus selbst, was seine Geschichtsauffassung betrifft, manifestiert sich auch in einer zweifach verschiedenen Traditionsauffassung: Tradition als der einzige Begriff, der theoretischer Widerpart zum Historismusbegriff

³ Vgl. etwa W. Wiora, *Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik*, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (Hrsg. W. Wiora), Regensburg 1969, S. 303.

sein kann, und deshalb von beiden Spielarten des Historismus nicht neben sich geduldet wird — eine weitere Gemeinsamkeit, die rechtfertigt, trotz des Gegensatzes vom selben Phänomen zu sprechen. Die normativ-generalisierenden Richtungen nehmen durch die Generalisierung den Traditionsbegriff in sich auf, Tradition, Historie und Verhältnis zu Historie werden einander gleichgesetzt. Die relativistischen Richtungen hingegen negieren den Traditionsbegriff, da er ja eine normative Relevanz vergangener Verstehens- und Ausdrucksmodi für die Gegenwart beinhalten würde.

Jene Doppeltheit des Historismus, die von seiner Aporie zeugt als Folge der Ausklammerung jeder Reflexion auf das Subjekt äußert sich in den vier erwähnten Bereichen in folgender Weise:

I. Musikgeschichte/Musikästhetik:

Der normativ-generalisierende Historismus begründet Dogmen, die sich sowohl äußern in der Beurteilung aktueller Zielsetzungen der Wissenschaft, für die eine Metaphysik des Schönen, die unhistorisch aus einer Epoche abstrahiert ist, zugrunde gelegt wird, als auch in der Beurteilung alter Werke, indem eine historische Argumentation nur zur Erklärung der Bedingtheit von „Unnatur“ oder Geschmacklosigkeit, aber nicht des „Vernunftgemäßen“, herangezogen wird. In beiden Fällen erscheint Musikgeschichte als angewandte Ästhetik, deren Normen aus geschichtlicher Faktizität zu Unrecht abgeleitet werden. Jene schroffe Trennung innerhalb des Historismus auf diesem Gebiet findet sich etwa bei Spitta, der dem geschichtlichen Werden ein ästhetisches Sein im Sinne einer Metaphysik des Schönen gegenüberstellt, ohne dieser eine historische Komponente zuzubilligen. Analog ist die Unterscheidung Ulricis, der Geschichte auffaßt als Demonstrationmaterial ästhetischer Wertvoraussetzungen, weiterhin die Annahmen eines Chrysander, Kretzschmar, Kiesewetter, Ambros, die jeweil von der normativen Kraft des Faktischen überzeugt sind, die Historie als empirisches Beweismaterial verstehen. Bei Adler wird die Komplementarität zwischen normativ-generalisierendem Historismus und relativistisch-wertfreiem deutlich: Derselbe Adler, der der Musik seiner Zeit Stillosigkeit und Zerfahrenheit vorwirft (*Der Stil in der Musik*, 1911) hat als Wissenschaftsideal einen historischen Empirismus, der die Sammlung ästhetischer Normen ohne deren Rechtfertigung als seine Aufgabe sieht.

Der relativistisch-wertfreie Historismus erscheint in diesem Bereich in zwei Formen: Dem archivarischen, der sich also in der Sammlung von Fakten und ästhetischen Meinungen äußert, und komplementär dazu in einer komplexen Form, die später noch ausführlich diskutiert wird, derjenigen nämlich, die romantisch-hermeneutisierend vergangenes Schönes als Vergangenes, das wir nur auf seine Zeit relativieren können, betrachtet. Beiden liegt ein nicht selbst zum Gegenstand der Diskussion gemachter Begriff von Kunstwerk voraus, der in sich abgeschlossen ist.

(Interessant ist, in diesem Zusammenhang festzustellen, daß jene Aufspaltung des Historismus, wie kurz angedeutet, auch in der Literaturwissenschaft und Poetik bzw. Popularästhetik dieser Zeit festzustellen ist — Carrière, Gottschall, Vischer u. a. —, in denen eine Metaphysik des Schönen die Gefahr eines Relativismus bei normativen Argumentationen bannen soll. Nur „Unnatur“ und Abweichungen werden mit historischer Bedingtheit entschuldigt, die historische Bedingtheit einer solchen Argumentation, die durch die Historizität der Normen begründet wird, übersieht man in dieser Dogmatisierung mit dem Blick auf ein klassisches Genie.)

II. Aufführungspraxis:

Der normativ-generalisierende Historismus identifiziert Authentizität mit Wahrheit: Historische Konzerte sind die einzig wahren, adäquaten. Im Gegensatz zu dieser archivarisch-aktualisierenden Haltung ist der relativistische Historismus in diesem Bereich archivarisch-nichtaktualisierend: Die Übermittlung der Art, wie es gewesen ist, obwohl authentisch, bleibt einem Wahrheitsanspruch in der Gegenwart gegenüber neutral.

III. Musiktheorie/Komposition:

Der normativ-generalisierende Historismus spekuliert auf die gleichbleibende Wirkung von Vergangenen in der Gegenwart, die verpflichtend sein kann: Hierunter fällt beispielsweise die Auffassung, die im 19. Jahrhundert im Anschluß an die Mendelssohnsche

Bach-Renaissance herrschte, daß bestimmte Ausdrucksarten nur durch einen Bach-Ton-
satz zu erreichen seien, weiterhin alle Arten der Imitation. Die normativ stärkere Art,
die der Kopie, tritt etwa im Palestrinastil und dem Cäcilianismus auf. (Der Palestrina-
stil wurde zum ersten Male bereits bei Johann Josef Fux 1725 zur Norm.) Auch die
Verarbeitungen im weiteren Sinne, die ehrfürchtige Palestrinarezeption Pfitzners sowohl
wie die entgegengesetzte, fatalistisch bewahrende Geschichtsauffassung in den Komposi-
tionen Strawinskys und anderer gehen von einem gleichbleibenden „Wirken über den
Wandel von Menschen und Zeiten hinweg“ (Erich Doflein) als Voraussetzung aus. Die
korrespondierende relativistisch-wertfreie Komponente äußert sich ebenfalls in Formen
der Kopie, jedoch epochenrelativ ohne normativen Anspruch — Spohrs *Historische Sin-
fonie* in vier verschiedenen Stilen etwa als Beispiel. Weiterhin wirkt jene Auffassung in
allen Ansätzen nach, die durch ein neutrales Interesse an historischer Komposition, oder
dadurch, daß Vergangenes als Neutrales etwa zu Verfremdungszwecken (Henze) benutzt
wird, gekennzeichnet sind.

(Schwer zu beurteilen in dieser Hinsicht ist die ambivalente Position Hugo Riemanns,
der zwar von einem quasi neukantianischen Standpunkt aus argumentiert, was den
Anspruch seiner Lehre ausmacht, bei allem Allgemeinheitsanspruch jedoch sein Funda-
ment an Beethoven gewonnen hat und auch nur hier stringent explizieren kann. Insofern
ist er dem normativ-generalisierenden Historismus verwandt.)

IV. Rezeption:

Normativer Historismus geht davon aus, daß ein Verstehensanspruch an die Historie,
so wie sie objektiv ist, begründet werden kann. Auf Grund normativer Argumentationen
werden etwa bestimmten Entstehungszeiten von historischen Texten bestimmte Rezep-
tionszeiten zugeordnet (etwa Romantik — Bachzeit, jetzige Gegenwart — Spätromantik).
Feststellungen über Epochenaffinitäten ersetzen eine Problematisierung der Rezeption im
pragmatischen Sinne; der Argumentationshintergrund begründet sich ideologisch. Dem-
gegenüber erkennt die relativistische Konzeption etwa authentisch, ohne einen aktualis-
ierenden Verstehensanspruch als möglich zu begründen.

(Ergänzend könnte man feststellen, daß bei manchen Historisten jene Aufspaltung
in eine normativ generalisierende Komponente und eine relativistisch-wertfreie in der
Beurteilung des Phänomens Historismus selbst erscheint: In jener Argumentation [die
man als „metahistorische“ bezeichnen kann] tritt entweder der Historismus als einzig
adäquate Interpretationsmethode auf, oder die historischen Argumentationen werden
auf das 19. Jahrhundert relativiert, ohne daß ihr Wert, gleich in welchem Sinne, beurteilt
würde⁴.)

Im Historismus selbst sind schon Ansatzpunkte zu erkennen, die auf einer
Vermittlung jener beiden extremen Positionen beruhen und dadurch über den
Historismus hinaus in den Bereich einer wie auch immer gearteten Pragmatik
hineinweisen: Im Bereich der Musikwissenschaft etwa Überlegungen, die Ent-
wicklungs- und Wirkungsgeschichte der Werke mitzudiskutieren, um historisch
Normen zu begründen und die Anwendung musikalischer Logiken auf bestimmte
begrenzte Bereiche als normative Logik zu rechtfertigen. Auch Überlegungen, die
die Verwandtschaft verschiedener Stile und Normensysteme historisch begründen
wollen, gehören in diesen Bereich. Auf dem Gebiet der Aufführungspraxis wären
die nichtarchivarischen, aktualisierenden Aufführungsarten zu nennen, auf dem
Gebiet der Komposition die Versuche, historische Ergebnisse stringent wieder-
zubeleben, indem die Notwendigkeit ihrer Interpretation durch Komposition
erkannt wird, indem das Alte als altes Vorbild vermittelt wird oder abstrahierte
Prinzipien des Alten eine Aufgabe als Neues stellen (Webern). Für die Rezeption

⁴ Vgl. dazu: T. Kneif, *Historismus und Gegenwartbewußtsein*, in: *Ausbreitung des
Historismus*, a. a. O., S. 281 ff.

tritt analog an diese Stelle der reflektorische Miteinbezug der Wirkungsgeschichte und die Entwicklung des Gehörs als unvermeidbares Beurteilungsapriori, das entweder zur Effektverstärkung (z. B. bei Haydn) oder -abschwächung, oder sogar zum gedachten Effektumkehren (bei Werken mit anderen Ausdrucksidealen: Josquin) zwingt. Entgegen den geläufigen Versuchen wäre also eine abschließende Historismusdefinition zweifach zu geben, wodurch der innere Widerspruch, der durch die Ausklammerung der Reflexion aufs Subjekt sich ergibt, deutlich wird: Historismus tritt dort auf, wo einseitig entweder normativ-generalisierende Elemente im Denken aus der Historie übernommen werden oder relativistisch-wertfrei unvermittelt auf Historisches rekurriert wird.

Wie die neuere Diskussion zeigt, hebt sich der Historismus selbst auf zugunsten eines kritischen Verstehensbegriffes, wenn diese beiden Gegenpole miteinander vermittelt werden. Epochenrelativismus bringt die Position der Gegenwart mit ein, indem die Relativierung auf das relativierende Subjekt selbst ausgedehnt wird. Von dieser Subjektposition aus wird nun, nicht mehr wertfrei, sondern mit expliziertem Normensystem, die Historie dechiffriert, bis schließlich die Unmöglichkeit einer unmittelbaren Transformation der Historie in die Gegenwart erkannt wird. Die beiden unvermittelt in die Historie zurückgreifenden Verstehensbegriffe weichen einem vermittelnden Verstehensbegriff, der die Pragmatische Dimension, das zentrale Thema der Untersuchung, zu seiner Voraussetzung hat. Der normative Historismus erinnert an die hermeneutischen Kategorien: Zirkel, Vorverstehen, Einheit Historie—Tradition, der relativistische an die Kategorien eines kritischen Ansatzes: Distanz Subjekt—Objekt, Wirkungsgeschichte, differierende Verstehenstraditionen, Bedingtheit der Subjektposition, permanente Korrektur usw. Ein kritischer Verstehensbegriff geht von der Erkenntnis aus, daß die Subjektposition durch Normentraditionen bestimmt ist, und daher relativiert werden muß, um umgekehrt relativierend von der Gegenwart aus die Historie in den Verstehenshorizont der Gegenwart zu integrieren. Carl Dahlhaus postuliert demgemäß einen sentimentalischen Historismus, der sich darin äußert, daß die historische Methode selbst Gegenstand eines Urteils über ihr Recht oder Unrecht wird. (Die Postulate eines Historisten wie Ranke werden nicht als Behauptung über den Inhalt einer Wissenschaft, sondern als unumgängliche Postulate aufgefaßt, unter denen Wissenschaft betrieben werden soll.) Das Vorgehen ist kein historisches, sondern ein historisierendes. Dabei entstehen Probleme, auf die weiter unten eingegangen werden soll (im zweiten Teil der Explikation einer Musikalischen Pragmatik), wenn der Werkbegriff etwa die Methode rechtfertigt, sich selbst jedoch einer weiteren Kritik entzieht (vgl. auch die ähnliche Argumentation Roman Ingardens, der von einer Existenz der Werke jenseits ihrer historischen Interpretation ausgeht).

Adolf Nowak hat darauf hingewiesen, daß das Bewußtsein die Geschichte nur erfassen kann mit Kategorien, die die Geschichtlichkeit übersteigen⁵. Die Rechtfertigung solcher Kategorien kann nicht die Historie selbst leisten, sondern nur eine kritische Argumentation im Rahmen einer Musikalischen Pragmatik.

⁵ A. Nowak, *Geschichtsbewußtsein als Problem neuer Musikästhetik*, in: *Zwischen Tradition und Fortschritt* (Hrsg. R. Stephan), Mainz 1973, S. 31 ff.

Während die philosophische Hermeneutik seit ihrer Ausbildung durch Dilthey die Interpretation in ihrem Allgemeingültigkeitsanspruch gegen subjektivistisch-„romantische“ Willkür einerseits und den Skeptizismus des positivistisch orientierten Historismus andererseits abgrenzt, ist dies nicht in gleicher Weise von der Musikalischen Hermeneutik zu behaupten. Denn diese geht davon aus, daß es z w e i Bereiche gebe: die Dimension der formalen Aspekte einerseits und die „weniger selbständige und deutliche“ der „Sinn- und Ideengehalte, die die Formen umschließen“, andererseits. E. T. A. Hoffmann konzentrierte seine interpretatorischen Bemühungen als erster vornehmlich auf diesen Aspekt, und Hermann Kretzschmar sieht in ihm den Gegenstand der musikwissenschaftlichen Erkenntnis, den „geistigen Inhalt“, für den die Form nur „Hülle und Schale“ sei. Formale Elemente (Themen, Motive, Figuren etc.) werden als Träger von etwas anderem aufgefaßt — daraus resultiert die prekäre Trennung von Form und Inhalt, die die Musikalische Hermeneutik mit den analytischen Ansätzen auf der anderen Seite gemeinsam hat. Während in diesen Ansätzen dann die Nichtintentionalität der Musik wegen mangelnder inhaltlich(-semantisch) exakter Bezüge behauptet wird, insistiert zwar die Musikalische Hermeneutik gerade auf diesem Punkt (der Inhaltlichkeit), findet jedoch keine intersubjektive Basis, auf der die Allgemeingültigkeit inhaltlicher Aussagen behauptet werden kann, weil sie nicht an formalen Überlegungen festgemacht sind. Zwar wird bei Kretzschmar Musikalische Hermeneutik abgegrenzt gegenüber „frei und summarisch poetisierenden Auslegungen“, jedoch durch die Behauptung, daß eine Art restituierte Affektenlehre diese Aufgabe erfülle, der Zugang zur Behauptung allgemeiner Inhalte, die jene quasirationalistische Psychologie überschreiten, versperrt. Wie Walter Gerstenberg hervorhebt, verhindert gerade der kunsttheoretische Psychologismus, die Korrespondenz von musikalischen Phänomenen und menschlicher Empfindungsweise bzw. der Art, als was etwas rezipiert wird, wissenschaftlich zu begründen⁶.

Es muß jedoch hervorgehoben werden, daß der Kretzschmarsche Affektbegriff entgegen geläufigen Mißverständnissen schon dynamisch konzipiert war und insofern vom Affektbegriff des Barock und des Rationalismus differiert. Der Unterschied wird etwa deutlich, wenn man die Kontroverse zwischen Kretzschmar und Hanslick vergleicht mit dem ähnlichen Gegensatz zwischen Sulzer und Heinse, der unter dem Gesichtspunkt der rationalistischen Problemstellung des Barock zu verstehen ist, wo Sulzer, auf die Affektenlehre gestützt, einen Inhalt von Musik behauptet und Heinse die Absolutheit von Musik dagegen setzt. Eher könnte man annehmen, daß unter dem Begriff „Affekt“ sich bei Kretzschmar Elemente der Musikalischen Rhetorik niedergeschlagen haben — der Musikalischen Rhetorik, die von Forkel (1788) als „höhere und eigentliche Theorie der Musik“ bezeichnet wurde. Meines Erachtens jedoch ist die Musikalische Hermeneutik als spezifische Ausprägung des 19. Jahrhunderts nur sehr vermittelt mit früheren Ansätzen in Verbindung zu bringen. Eher läge es nahe, besonders im Hinblick auf E. T. A. Hoffmann, die Musikalische Hermeneutik im Zusammenhang mit dem Postulat der „Einheit der Künste“ zu sehen, die die Transformation der Inhalte von einem Medium des Ausdrucks ins andere erlaubt, was allerdings im Bezug auf bestimmte Ausprägungen nur noch mit der Argumentation vom „abgesunkenen Kulturgut“ zu treffen ist, wie Norbert Miller etwa ähnliches mit der Kategorie der „lebenden Bilder“ erfaßt⁷.

⁶ W. Gerstenberg, Artikel *Hermeneutik*, in: MGG 6, Sp. 234 ff.

⁷ N. Miller, *Mutmaßungen über lebende Bilder*, in: *Das Triviale in Musik, Kunst, Literatur*, Frankfurt/Main 1972, S. 106 ff.

Exemplarisch für die obigen Andeutungen sei Kretzschmars Äußerung zu Brahms' 1. Sinfonie erwähnt:

„... Namentlich der erste Satz ist durch und durch dämonisch, ... und wo er friedlich wird, ist es die Stille des Kirchhofs. Das chromatische Motiv ... ist das Gespenst im Hause, das in allen Ecken lauert und mit dem Aufgebot von Riesenkräften nicht verscheucht werden kann“ (1887)⁸.

In der Figur Kretzschmars wird die Komplementarität Historismus — Musikalische Hermeneutik deutlich, wenn derselbe Kretzschmar schreibt: „Die Musikgeschichte ist eine musikalisch angewandte Ästhetik, eine Sammlung von durch wirkliche Erfahrung gewonnenen ästhetischen Gesetzen ...“ (1905)⁹. Die historische Distanz wird in beiden Fällen durch „wirkliche Erfahrung“ überwunden.

Auch der quasi-objektive Ansatz Robert Lachs¹⁰, der die Wirkung musikalischer Ausdrucksmittel, die durch Einfühlung/„Anthropomorphisierung“ zustande kommt, mit naturwissenschaftlichen Mitteln erfassen will, da sie sich auf physiologische Momente zurückführen lasse, stellt eine ahistorische Betrachtungsweise des Inhalts von Musik dar. Der Begriff des Affekts ist lediglich durch den Begriff des psychischen Prozesses ersetzt. Während Dilthey den Begriff des Erlebnisses bzw. den Lebensbegriff zum methodologischen Ausgangspunkt seiner Hermeneutik nahm, ist diesen Ansätzen der Musikalischen Hermeneutik ein „romantischer“ bzw. psychologisierender Grundzug, wie auch Hermann Abert¹¹ bemerkt, gemeinsam.

Der differenziertere Ansatz Arnold Scherings¹² geht von drei Ebenen im Bereich Musikalischer Hermeneutik aus: Zunächst sind die „im Kunstwerk zur Erscheinung kommenden“ ästhetischen Ideen zu Bewußtsein zu bringen, auf einer höheren Ebene dann die Entsprechung zwischen Tonvorgängen und Vorgängen des Seelenlebens zu prüfen, was schließlich in eine umfassende Symbolkunde mündet — ein Symbolbegriff, der zwar weiter gefaßt ist als der subjektiv-psychologisierende Affektbegriff Kretzschmars es erlauben würde, auch Merkmale anderer Qualität mit einarbeitet, jedoch, was hier interessiert, immer noch in einem Subjektbegriff gründet, der lediglich psychologisch und nicht historisch expliziert wird. Ähnlich wie bei Kretzschmar werden die Töne nur als Träger, Vehikel für die Mitteilung psychischer Prozesse angesehen, deren Beschreibung einen objektiven Erkenntniswert hat, von dem — scharf abzugrenzen — dann eine „Deutung“ zu einem Resultat führt, das lediglich einen subjektiven Erkenntniswert beansprucht. Schering differiert in dieser Hinsicht insofern von Kretzschmar, als dieser für die subjektiv gewonnene Erkenntnis einen allgemeinen Gültigkeitsanspruch erhebt, wogegen Schering die Geltung subjektiviert. Für Schering fällt die Musikalische Hermeneutik in den Bereich der angewandten Ästhetik. Die musikalischen Konflikte sind als unmittelbarer Ausdruck emotionaler Willensregungen zu verstehen. Diese Behauptung von Unmittelbarkeit, die die Musikalische Hermeneutik von der philosophischen unterscheidet, setzt den Rekurs

⁸ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, Leipzig 1887.

⁹ ders., *Neue Anregungen zur Förderung einer musikalischen Hermeneutik*, in: Jb. Peters XII, 1905.

¹⁰ R. Lach, *Das Inhaltsproblem in der Musik*, in: Fs. Kretzschmar, Leipzig 1918.

¹¹ *Zum Gedächtnis H. Kretzschmars*, in: Jb. Peters 1924.

¹² A. Schering, *Das Symbol in der Musik*, Leipzig 1941.

auf ein Subjekt voraus, das in dieser psychischen Reinheit, unabhängig von historischen und sozialen Implikaten, nicht gedacht werden kann, wie die Musikalische Pragmatik zeigen will. Auch Gustav Beckings¹³ Begriff der „Einführung“, auf dem er seine Musikalische Hermeneutik aufbaut, unterliegt dieser Kritik.

Von jenen Ansätzen unterschieden sind die Überlegungen von Heinrich Bessler¹⁴ und Hermann Zenck¹⁵. Bessler unterscheidet unterschiedliche Höreinstellungen, den verschiedenen Epochen der Historie zugeordnet, etwa die Tatsache, daß man den „*Stimmstrom der Motette*“ vernimmt, der Musik der Klassik aktiv-synthetisierend zuhört, was für die Musik des 19. Jahrhunderts ergänzt wird durch den daneben existierenden Hörtypus der „*Hingabe*“. Der Ansatz, in dem zum ersten Male die historische Komponente in ihrer Relevanz für die Untersuchung explizit mitgedacht wurde, krankt jedoch daran, daß die Hörtypen aus der Perspektive der Gegenwart subjektiv begründet und nicht zum Gegenstand einer pragmatischen Dechiffrierung gemacht werden, die zur Selbstrelativierung der Subjektposition führt. Immerhin ist die Verabsolutierung eines einzigen subjektiven Zugriffs auf den Text aufgehoben. Zenck treibt die Problematik weiter, wenn er den historisch dynamisierten Begriff einer musikgeschichtlichen Wirklichkeit als Resultat der Konfrontierung der „*Gegenständlichkeit musikalischer Formen*“ mit „*subjektiven Lebensenergien*“ sieht. Deutlich wird jedoch, daß selbst in diesen historisierten hermeneutischen Ansätzen jene Aufspaltung in die Betrachtung von Form und die von Inhalt beibehalten wird, die sich äußert in der Aufspaltung zwischen der gegenständlichen Wirklichkeit der Musik und dem psychologisch gekennzeichneten Subjekt. Demgegenüber bedeutet die neuere Arbeit von Niels Eric Ringbohm¹⁶ für die Problemstellung wieder einen Rückfall, da er lediglich die „*Funktionsformen*“ — zweckrational auf psychologische Wirkung hin orientiert — für analysierbar hält, die „*Ausdruckerscheinung*“ aber als nicht „*meßbar*“ (!) darstellt.

Insgesamt gesehen ist also zu postulieren, daß die Musikalische Hermeneutik zunächst unabhängig von einem Rückgriff auf die Poetik und Rhetorik der Epochen vor Bach einerseits (Burmeister) und die an sie anschließende Affektenlehre (Mattheson, Heinichen, Quantz, Sulzer) andererseits neu entworfen werden muß. Die neueren Ausprägungen der Musikalischen Hermeneutik und ihre Erfolge auf dem Gebiet der Erforschung bestimmter Epochen (die Bachforschung von Arnold Schmitz und die Forschungen zum Symbolbegriff von Schering) sind selbst zum Gegenstand einer Betrachtung zu machen, die zur Begründung eines pragmatischen Ansatzes führt, da in solche Ansätze unbewußt pragmatische Überlegungen eingeflossen sind, wenn die Spezialisierung auf bestimmte Forschungsobjekte verhindert hat, daß eine unreflektierte Verallgemeinerung der kategorialen Apparate eintrat, obwohl diese ursprünglich allgemein konzipiert waren. Die epochenspezifische Adäquatheit mancher hermeneutischen Kategorien zeigt, daß diese sich nur durch ihren Allgemeinheitsanspruch widerlegen, nicht jedoch, wenn sie pragmatisch relativiert werden. Erst eine Musikalische Pragmatik, die die rationalen Voraussetzungen von „*Empfindungen*“ bzw. die Vermittlung von rationalen, soziologischen,

¹³ G. Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Augsburg 1928.

¹⁴ H. Bessler, *Grundfragen des musikalischen Hörens*, in: Jb. Peters 1925 sowie *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959.

¹⁵ H. Zenck, *Numerus und Affectus*, Kassel 1959.

¹⁶ N. E. Ringbohm, *Über die Deutbarkeit der Tonkunst*, Helsinki 1955.

psychologischen, historischen Aspekten zur Grundlage einer Rechtfertigung des Ansatzes macht, führt hinaus aus dem Dilemma, das sich in der Form-Inhalt-Trennung äußert, und der daraus resultierenden Notwendigkeit, jenseits der historisch sich ändernden Formen immergleiche Charaktere, Affekte usw. zu postulieren, was zur Errichtung von Motiv- und Themenästhetiken führt, die als fester Kanon absoluten überhistorischen Anspruch erheben.

Bevor die allgemeine Erläuterung einer Musikalischen Pragmatik begonnen wird, erscheint es sinnvoll, die sehr viel weiter vorgetriebene Diskussion des Hermeneutikproblems in der Philosophie zu betrachten, aus der sich einige Anhaltspunkte für die Fortführung der Überlegung ergeben.

Aus dem philosophischen Historismus und der subjektiven Hermeneutik Diltheys erwuchs die historische Hermeneutik. Die Diskussion der Fragestellung wurde insofern weitergetrieben, als mit den Überlegungen Hans-Georg Gadamer die historische Komponente wieder stärker ins Blickfeld geriet. Hatte Martin Heidegger noch das Vor-Urteil, den Ausgangspunkt zu Überlegungen im Hermeneutischen Zirkel zwischen Text und interpretierendem Subjekt, an eben diesem Subjekt selbst festgemacht, so geht Gadamer davon aus, daß jene Antizipation von Sinn nicht die Handlung eines Subjekts ist (als Funktion seines In-der-Welt-Seins), sondern bestimmt ist aus der Gemeinsamkeit, die uns mit der Überlieferung, also etwas Übersubjektivem, verbindet. Schleiermacher glaubte noch, daß der Interpretationsakt auf eine Verschmelzung der Sinnhorizonte von Autor und Interpret hinauslaufe, ungeachtet der historischen Distanz, eine psychologisierende Rekonstruktion also als „divinatorischer Akt“ ein Einfühlen in das Leben des Schöpfers eines historischen Textes darstelle. Bei Gadamer, der die historische Distanz mitdiskutiert, wird das Vorurteil hingegen nicht vom Text direkt her beantwortet, wie es die idealistische Konstruktion für möglich hielt (durch die Annahme eines „Allebens“ bei Schleiermacher bzw. die Annahme einer „Erlebniseinheit“ als universalem Sinnträger bei Dilthey), sondern die Antwort wird vermittelt durch die Wirkungsgeschichte und die Überlieferung. Die Fakten des Textes werden erst als gedeutete für die Menschen der Gegenwart relevant. Die eigene Geschichtlichkeit wird mitgedacht in der Frage an den Text, jedoch — und das ist die Pointe — resultiert die Annahme der Wahrheit der Vorurteile, die durch die Untersuchung erwiesen werden soll, und die das Weiterbestehen der jeweiligen Vorurteile rechtfertigen soll, aus einem verstehenden Konsens über die Wahrheit der im Text behaupteten Sachverhalte. Die hermeneutische Diskussion kann also nicht nur nicht verlassen werden (durch Hinterfragen der Methode), sondern es ist auch nicht möglich, erklärend und kritisch den Anspruch und die Aussage der Texte gültig zu hinterfragen.

Darin besteht die Gegenposition der historischen Hermeneutik sowohl zur herkömmlichen Hermeneutik wie zum Historismus, dessen relativierender Anspruch kritisiert wird, wie es etwa in folgendem Zitat Gadamer über den Begriff des Klassischen deutlich wird: *„Klassisch ist, was der historischen Kritik gegenüber standhält, weil seine geschichtliche Herrschaft, die verpflichtende Macht seiner sich überliefernden und bewahrenden Geltung aller historischen Reflexion schon vorausliegt und sich in ihr durchhält“*¹⁷. Die Frage stellt sich jedoch, welche Möglichkeit der Kritik offenbleibt, wenn dasjenige, dessen Relevanz durch sein Standhalten gegenüber der Kritik gezeigt werden soll, dieser schon vorausliegt.

Weitergeführt wurde die Diskussion zunächst in der Debatte zwischen Gadamer und Emilio Betti. Gadamer, der hermeneutisches Verstehen als jeder Methode zugrundeliegend ansieht, also einen universal-apriorischen Anspruch für die Hermeneutik erhebt, wurde von Betti insofern kritisiert, als dieser Hermeneutik als eine Methode unter anderen ansieht, die entsprechend relativiert werden muß. Nur nahm Betti kein eigenes ursprüngliches Fundament an, das an die Stelle der in dieser Hinsicht kritisierten Hermeneutik treten konnte, und insistierte auf einem Methodenpluralismus.

¹⁷ H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1965, S. 271; zum Problem der Wirkungsgeschichte in der Musik vgl. C. Dahlhaus, *Zur Wirkungsgeschichte musikalischer Werke*, in: NZ 4/1973, S. 215 ff.

Von anderer Seite wurde der Ansatz insofern kritisiert, als von den Hauptvertretern der folgenden Argumentation, Karl-Otto Apel und Jürgen Habermas, der zugrundeliegende Subjektbegriff in Frage gestellt wird: Der Anspruch, allein hermeneutisch einen Text explizieren zu wollen, setzt voraus, daß eine *u n g e b r o c h e n e* Äußerung eines Subjektes vorliegt, der der Verstehenshorizont des Interpreten allein durch das Arbeiten im hermeneutischen Zirkel angenähert werden kann. Demgegenüber ist jedoch hervorzuheben, daß die vielfältigsten Einflüsse von außen die Voraussetzung für diesen Prozeß stören können und daher kritisch mitdiskutiert werden müssen (wozu erklärende Verfahrensweisen notwendig sind), als auch berücksichtigt werden muß, daß jene „äußeren“ Einflüsse die Intention des historischen Subjekts des Autors selbst schon gebrochen haben können (was Adorno „*Ablenkung durch gesellschaftliche Kraftfelder*“ nennt), so daß sie zur *E r k l ä r u n g* von Unstimmigkeiten im Verstehen herangezogen werden müssen. An diesem Punkt setzt dann die Kritik am Universalitätsanspruch dieser Hermeneutik ein, wo soziologische, psychologische Argumente zur Erklärung herangezogen werden müssen, wo historische Strukturen genannt werden müssen, um die nichtsubjektiven Komponenten eines Textes, die sich dem *V e r s t e h e n* sperren, *e r k l ä r e n* zu können. Dies führt zur Explikation einer Pragmatik, was im weiteren Verlauf für unser spezielles Gebiet versucht werden soll.

Festzuhalten ist, daß der Ansatz Gadamers ein Weitertreiben der romantischen wie existentialistischen Hermeneutik darstellt und schon Motive einer Pragmatik wie „intersubjektive Gemeinsamkeit, Überlieferung, Wirkungsgeschichte“ enthält, jedoch nicht reflektiert, inwiefern über die immanent gestellte Sinnfrage hinaus in Bereiche vorgeschritten werden muß, mit denen von außen, über den subjektiven Horizont hinweg, mit Hilfe anderer Faktoren zum Text Stellung bezogen werden muß. Dies ist möglich, weil diese Faktoren, obwohl sie jeweils vom Interpreten als Subjekt herangezogen werden, nicht etwa lediglich subjektiv begründet werden können, sondern ein intersubjektiv expliziertes „Eigenleben“ führen, das eine Argumentation von diesen Faktoren aus auf den Text hin erlaubt.

Diese Untersuchung geht davon aus, daß Ähnliches auch für den Bereich der Musikwissenschaft angenommen werden muß, die es mit historischen Texten historischer Subjekte zu tun hat, und daß eine Musikalische Pragmatik die Grundlage dafür bildet, in der Musikwissenschaft der Hermeneutik einen logischen Ort zuzuweisen, der Verstehen ermöglicht. Verstehen selbst als geschichtliches Phänomen benötigt einen Hintergrund, der diese Geschichtlichkeit reflektiert.

III. *Über die Aporie als Folge einer Ausklammerung der P r a g m a t i s c h e n D i m e n s i o n in der Ästhetik und die Begründung einer Pragmatik für die Wissenschaftstheorie der Musikwissenschaft*¹⁸.

Seit die Kunstsprachen (i. S. von Zeichensystemen, die auf einen Kalkül zurückführbar sind) und die „normale“ Sprache (i. S. von Umgangssprache) Gegenstand der im angelsächsischen Bereich verbreiteten Analytischen Wissenschaftstheorie sind, beginnt man sich darüber hinaus in zunehmendem Maße auf die Sprachen der Kunst zu konzentrieren, d. h. zu untersuchen, wie mit einem exakten kategorialen Apparat, der sich aus Nominaldefinitionen rekrutiert, die Phänomene der Kunst beschrieben werden können. Der neueste Versuch auf

¹⁸ Vgl. hierzu meinen ersten Problemaufriß zu diesem Thema: *Zum Problem der Vermittlung Sprache-Musik*, in: *Die Musikforschung* 2/1973, S. 191 ff. sowie meine demnächst erscheinende Arbeit: *Conceptions de pragmatique dans la philosophie des sciences*, in: *Studi internazionali di Filosofia* 1974, in der ausführlicher auf die wissenschaftstheoretischen Hintergründe eingegangen wird.

diesem Gebiet ist die Untersuchung Nelson Goodmans, der zusammen mit Quine die nominalistische Schule in Amerika anführt.

Im Gegensatz zur Untersuchung von Kunstsprachen, und parallel zur Untersuchung der „normalen“ Sprache, ist der erkenntnistheoretische Zugang zu den Sprachen der Kunst dadurch gekennzeichnet, daß nicht das Untersuchungsobjekt als *Objekt* konstituiert ist, sondern vorliegt in Formen von *Objektivierungen* anderer Subjekte. Im ersten Fall — der Kunstsprache — sind die Kategorien der Analyse dieselben wie diejenigen der Metasprache des Konstitutionsvorganges. Dadurch ist gewährleistet, daß die Kategorien ihr Objekt auch erfassen. (Zu untersuchen wäre, ob für einige Aspekte musikalischer Strukturen dasselbe Verfahren anwendbar ist.) Der analytische Ansatz ist zunächst dadurch gekennzeichnet, daß er in den normalen wie in den Kunstsprachen ein Untersuchungsobjekt sieht. Daß eine Bedeutungslehre ohne Berücksichtigung des Verwendungskontextes eines Zeichens nicht aufgestellt werden kann, wurde früh erkannt. Dieser Kontext jedoch, als „Pragmatische Dimension“ bezeichnet, wurde nun selbst im Objektbereich angesiedelt, d. h. der Forscher gelangt zu einer Bedeutungslehre über die Beobachtung des Verhaltens (im weitesten Sinne) seiner Objekte. Hierbei ergibt sich jedoch, wie aus den letzten Aufsätzen Carnaps¹⁹ hervorgeht, ein Zirkel:

Zunächst wurde im ersten Ansatz von Carnap (wie auch von Gilbert Ryle) für die Explikation von Bedeutungen ein behavioristisch-operationales Verfahren angenommen: Auf Grund der Beobachtung von Sachverhalten, die den Kontext einer Äußerung ausmachen, wurde über die Bedeutung dieser Äußerung eine empirische Hypothese formuliert. Hierbei wird übersehen — so die Kritik —, daß die Falsifikationsmöglichkeit der Hypothese davon abhängt, wie die interpretierenden Subjekte den Kontext ihrerseits wieder interpretieren. Wenn auch dies wiederum auf empirischer Basis geschehen soll, endet man in einem unendlichen Regreß. Eine Lösung dieses Problems wurde versucht, indem man in der Beobachtungssprache mit Dispositionsbegriffen, also Begriffen betreffend mögliches Verhalten von Subjekten in gleichen Situationen arbeitete bzw. die Subjekte zu ihrem Verhalten befragte — was bei historischen Subjekten sowieso entfällt —: in jedem Falle landete man bei der Notwendigkeit, nichtempirisch interpretieren zu müssen.

Daher versuchte man, die Grundbegriffe der Pragmatik zu konstituieren als theoretische Konstruktionen in der theoretischen Sprache, eingeführt auf der Grundlage von Postulaten und durch Korrespondenzregeln mit der Beobachtungssprache verbunden. Hier stellt sich dasselbe Problem jedoch insofern, als die Notwendigkeit der Interpretation und theoretischen Rechtfertigung, die zunächst die Begriffe betraf, die den Kontext bezeichneten, nun für die Korrespondenzregeln auftritt.

Ansätze sowohl der Musikgeschichtsschreibung wie der Musiksoziologie, die mit Analogieschlüssen (von Sachverhalten auf Bedeutungen) arbeiten, sehen sich mit der Problematik, auf die der erste Ansatz hinausläuft, konfrontiert.

Die Vertreter einer analytisch orientierten Musikpsychologie, die die Bedeutungen musikalischer Äußerungen mit der Konstruktion semantischer Differentiale (Polaritätsprofile) erforschen will, werden von der Kritik des zweiten Ansatzes mitbetroffen, da keine theoretische Rechtfertigung der Korrespondenzregeln zwischen Untersuchungsobjekt und empirisch gewonnenem Resultat besteht.

(Dies wird besonders deutlich, wenn man sich den theoretischen Hintergrund vergegenwärtigt, vor dem die ersten Skalierungsverfahren entstanden sind. Die Aufgabe, Intentionen zu messen und nicht nur Reaktionen, wobei in der Diskussion oft übersehen

¹⁹ R. Carnap, *Meaning and Synonymy in Natural Languages* sowie *On some Concepts of Pragmatics*, beide in: *Philosophical Studies* 6/1955.

wurde, daß es sich hier auch um Intentionen auf der Interpretenseite handelt, wird im Titel eines der frühesten Werke zu dieser Methode, nämlich Osgood/Suci/Tannenbaums *The measurement of Meaning*²⁰, deutlich.)

Die extensionalen Daten, die die Begründung für den Charakter der Zeichen liefern sollen, müssen selbst interpretiert werden, da es verschiedene Möglichkeiten gibt, wie sie sich intentional auf die Zeichen beziehen können (Ironie, Irreführung, Behauptung, Ausdrucksgrad usw.). Es muß also eine allererst zu erarbeitende pragmatische Dimension im apriorischen Sinne vorausgesetzt werden, die dem Interpretieren wie den Subjekten, deren Äußerungen untersucht werden sollen, gemeinsam ist. Diese Ebene der vorgängigen Sinnkonstitution kann nur hermeneutisch erarbeitet werden. (Interessant ist, in diesem Zusammenhang festzustellen, daß bestimmte linkspositivistische Ansätze in oben skizzierter aporetischer Situation arbeiten, indem plumpe Analogieschlüsse aus der Beobachtung von sozialen Verhaltensweisen im Umkreis von Kunstwerken vorgenommen werden — etwa ein restringierter Begriff von „Rezeptionsgeschichte“ usw.)

An der Problemstellung Goodmans wird ersichtlich, in welche Schwierigkeiten Reflexionen über Bedeutung gelangen, die die pragmatische Dimension ausklammern. Bedeutung (oder Denotation) eines wie auch immer gearteten Zeichens wird dadurch exakt definiert, daß man seine Extension — die Klasse der Objekte, auf die es sich bezieht — angibt (bei singulärer oder kollektiver Denotation), oder die Klasse aller Eigenschaften, die Intension. Über Intentionen ist bisher nichts ausgesagt. Die erste Schwierigkeit tritt dann auf, wenn die Bedeutung sich auf Fiktionen bezieht. Es handelt sich dann um eine „Null-Denotation“ oder „Null-Extension“. (Man kann darüber hinaus Fälle konstruieren, wo auch analog eine „Null-Intension“ vorliegt.) Goodman versucht das Problem dadurch zu lösen, daß er „bedeutet“ einmal als einstelliges —, im anderen Falle als zweistelliges Prädikat interpretiert. („Bedeutet“ also einmal logisch gleichwertig mit „Grün-Sein“, das andere Mal gleichwertig mit „Größer-als-Sein“.) Im ersten Fall besteht dann nicht mehr der Zwang, einen Sachverhalt herauszufinden, auf den sich das Prädikat bezieht. Übersehen wird jedoch, daß hierbei ja auch etwas gemeint sein muß, also eine Intention vorliegen muß, die sich in dem zeichensetzenden Akt manifestiert. Diese Intention als dahinterstehende kann sich in Zeichen manifestieren, die nicht als notwendige Eigenschaft Bedeutung (im alternativen ein- oder zweiwertigen) Sinn haben. Daher schlage ich vor, von Bedeutung in einem doppelten Sinn zu sprechen: Die herkömmliche Verwendung von Bedeutung bezeichne ich als „progressiven Aspekt von Bedeutung“, da der Zuhörer durch das Zeichen zu einem Sachverhalt geführt wird (fortschreitend in Richtung auf etwas . . .). Diese Bedeutung setzt einen „regressiven Aspekt von Bedeutung“, ein (für den Zuhörer) „Zurückverweisen“, Appellieren an eine dahinterstehende Ebene der Sinnkonstitution voraus, die sich im Zeichen manifestiert und eine „progressive“ Komponente haben kann, aber nicht muß.

Indem ein restringierter Begriff von Bedeutung herangetragen wird, der selbst im sprachlichen Bereich auf Probleme in seiner Anwendung stößt, geht Goodman von der Gleichsetzung Intentionalität — Semantik (i. S. des progressiven Aspek-

²⁰ Urbana (Ill.) 1957, vgl. auch die Arbeiten von P. R. Hoffstätter, H. P. Reinecke.

tes von Bedeutung) aus. Musik als absolute Musik ist in diesem restringierten Sinne bedeutungslos, nichtintentional.

Behauptungen über die Nichtintentionalität von Musik haben als Vorbild immer die „absolute Musik“ vor Augen, also die Ausprägung einer bestimmten historischen Epoche. Phänomenologisch wird dann insofern argumentiert, als zwar die Spezifik des Objekts, die Spezifik seiner Veränderung (etwa gegenüber einer früheren Funktionalität) mitgedacht wird, nicht jedoch, daß sich die Auffassung dessen, was Musik überhaupt sei, geändert hat, also der Vorgang der dahinterstehenden Sinnkonstitution ein ganz anderer geworden ist in der Pragmatischen Dimension, die eine Änderung erfuhr.

Ohne Berücksichtigung dessen, was Musik in bezug auf die Sinnfrage überhaupt sei, ergibt sich dann folgende Unterscheidung:

Die Verfahren der Analyse haben die Form zum Gegenstand, Inhalt ist nicht analysierbar. Dem liegt eine Unterscheidung zugrunde, die sich durch die verschiedensten Standpunkte aufrechterhält, exemplarisch seien genannt: die Alternative, die von den Informationstheoretikern gemacht wird:

„Ästhetisch“	—	„Semantisch“ z. B. Moles, Bense
Form	—	Bedeutung
Gestalt	—	Gehalt

oder die Unterscheidung Adam Schaffs: Mitteilung
intellektueller — emotionaler Zustände

Die Vermittlungsmöglichkeit über eine gemeinsame Pragmatik liegt, wie zu zeigen ist, jenseits dieser Alternative. Ebenso beruht die Trennung

Nichtintentionalität der Musik — Intentionalität der Sprache

(die u. a. von so verschiedenen Argumentierenden wie Hanslik, Rilke — „Musik . . . Gefühle zu wem? . . . der Gefühle Wandlung in was?“²¹ —, partiell Wagner²², Verlaine — „... *musique . . . plus vague et plus soluble dans l'air sans rien en lui que pèse ou qui pose*“²³ — gemacht wird) auf diesem Ansatzpunkt. Hier wird fälschlicherweise Intentionalität an Semantik festgemacht statt an Pragmatik.

(Ebenso falsch wäre es, den „mimetischen Anteil“ nur dem ästhetischen Bereich zuzuordnen, da er — akzeptierte man die Trennung — den semantischen Bereich durch Modifikation, Verstärkung, Relativierung, Verkehren ins Gegenteil „beeinflussen“ würde, was eben gerade kein „Beeinflussen“ mehr ist. Ästhetisches und Semantisches sind selbst im sprachlichen Bereich nur schwer trennbar — bestimmte rhetorische Wendungen und lyrische Pointen z. B. bei Rilke können „semantische Gehalte“ ins Gegenteil verkehren.)

Für die Wirkung dieser Aufspaltung in zwei Bereiche auf hermeneutischer Seite mag etwa H. Meyers Unterscheidung kennzeichnend sein, der in einem programmatischen Aufsatz geradezu eine Trennlinie zwischen „Wissenschaft“ und der — wenn auch notwendigen — Hermeneutik zieht²⁴. Diese Auffassung schließt sich explizit an Albert Welleks Unterscheidung zwischen einem „analytisch-desintegrierenden“ und „gefühlsganzheitlich-zyklisch-integrierenden“ Herangehen an die Musik an, wobei dem ersten das Attribut „wissenschaftlich“, dem zweiten „hermeneutisch“ zukommt²⁵. Es wird übersehen, daß nur aus dem konstruktiven Stellenwert heraus, bzw. unter Hinzuziehung der gesamten Hierarchie der Interpretanten, verstanden werden kann.

Th. Georgiades behauptet die Nichtintentionalität der Musik mit dem Argument, die Musik sei unnennbar und nicht benennend in einem, da der Ton, und somit die Musik,

²¹ R. M. Rilke, *An die Musik*, 1918, dreibd. Inselausg. 1966, II, S. 111.

²² R. Wagner, *Werke* I, S. 183, VII, S. 172, u. a. a. O.

²³ P. Verlaine, *Art poétique*, in: *Jadis und Naguère*, 1884.

²⁴ H. Meyer, *Analytische und/oder hermeneutische Werkbetrachtung*, in: *Musica* 4/1970, S. 346 ff.

²⁵ *Musikpsychologie und Musikästhetik*, Frankfurt 1963.

nicht so unmittelbar mit dem Menschen verbunden sei wie der Sprachlaut, in dem eine nicht subjektgebundene Art der Hervorbringung möglich sei²⁶. Wie gerade dieser „über-subjektive“ Aspekt musikalische Intentionalität beeinflusst, wäre zu diskutieren gewesen. Man darf nicht von vornherein von einem dermaßen restringierten Begriff von Semantik ausgehen, der alle anderen Phänomene in den Bereich des Bedeutungslosen verweist. Von einem ebenfalls zu engen Begriff von Bedeutung geht T. Kneif²⁷ aus, wenn er, ohne die Funktion der Pragmatischen Dimension zu diskutieren, Bedeutung am engen sprachlichen Zeichenbegriff festmacht: Er kann dann nur noch unterscheiden zwischen Mitteilung, die nicht stattfindet, und „ästhetischer Ausstrahlung“. Eine Bedeutung von Musik kann nicht verstanden werden, Musik vermag lediglich sinnlich zu affizieren. Als Funktion der Intonation können unter bestimmten Umständen semantische Felder entstehen.

Derselbe zu eng gefaßte Bedeutungsbegriff liegt zugrunde, wenn für manche Musikstücke eine „Befreiung des Ausdrucks“ auf Grund einer Destruktion der Semantik behauptet wird — gerade dadurch entsteht eine präzise Bedeutung des Stückes, die sich aus dem Hintergrund herleiten läßt und auch einen Vorgang zum Objekt hat. Wenn K. Kropfinger von einer „Aufhebung des Sprachlichen“ zugunsten des Sprechaktes spricht²⁸, so scheint er zu übersehen, daß der Sprechakt ja eine der pragmatischen Voraussetzungen von Bedeutungsgebung ist und lediglich ein Rekurs auf die Voraussetzung stattfindet, um diese deutlich zu machen, was dann gerade die Bedeutung einer entsprechenden Passage, etwa bei Berio, ausmacht. Im Zusammenhang mit der Diskussion des Gestischen in seiner Bedeutung für den Pragmatischen Bereich werden die Ansätze Kropfingers näher diskutiert.

H. H. Eggebrechts Position zu dem Thema Nichtintentionalität der Musik ist dadurch geprägt, daß er annimmt, das Selbst des Tones unterscheide sich vom Sprachlaut, der nur Träger sei²⁹. Er engt jedoch diesen Begriff des Selbst des Tones auf einen Begriff von klingender Natur ein, der nicht berücksichtigt, daß in von Subjekten historisch geprägten Systemen komponiert wird und — wichtiger — von diesen Ordnungen abgewichen wird, was erst den subjektiven Ausdruck ausmacht: „Töne . . . sagen die Ordnung, das Sein. Doch sie sagen es nach dem Willen des Menschen, der im Blick auf den Ton die Natur des Klingenden so immer wieder neu, immer verschieden entdeckt, wie das verschieden ist, was er sagen will, wenn er diese Natur zur Sprache bringt.“ Das Moment des Strukturellen hat bei Eggebrecht eine hervorragende Stellung, lediglich die Entdeckung der Natur/Struktur ist intentional gefärbt. Im weiteren Verlauf wird der Stellenwert von Natur/Struktur als vorgefundener in der Pragmatischen Dimension weiter diskutiert werden, hinsichtlich einer Theorie vom Ausdruck als Abweichung, der zu seiner Interpretation „Natur“ voraussetzt, die jedoch auf verschiedene Weise zustande kommen kann, was durch die Interpretanten bestimmt wird.

Goodman erkennt erstmals, daß entgegen der Auffassung, Denotation sei eine notwendige Bedingung für Repräsentation, es Repräsentation auch ohne Denotation gebe. Er treibt die Fragestellung jedoch nicht weiter in dem Sinne, daß es also Sinn gibt ohne konkreten semantischen Bezug im engeren Sinne, sondern löst das Problem nominalistisch durch den Begriff der Null-Denotation.

Hierbei steht Goodman in folgender begriffsgeschichtlichen Tradition, von der aus sich dann Problemkreise öffnen, die in den pragmatischen Bereich führen:

²⁶ Th. Georgiades, *Sprache, Musik und schriftliche Musikdarstellung*, in: AfMw XIV, 1957.

²⁷ T. Kneif, *Zum Problem „Semantisierung der Musik — Entsemantisierung der Sprache“*, und

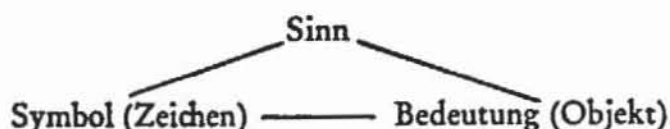
²⁸ K. Kropfinger, *Lautfelder und kompositorisches Gefüge bei Luciano Berio*. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 14.

²⁹ H. H. Eggebrecht, *Musik als Tonsprache*, AfMw XVIII, 1961.

Frege unterschied zwischen „Sinn“ und „Bedeutung“, wobei er sich auf das Beispiel „Venus“ als Bedeutung bezog, deren „Sinn“ sowohl Morgen- als auch Abendstern sein kann. Die analogen Verwendungen dieser Unterscheidung sind folgende:

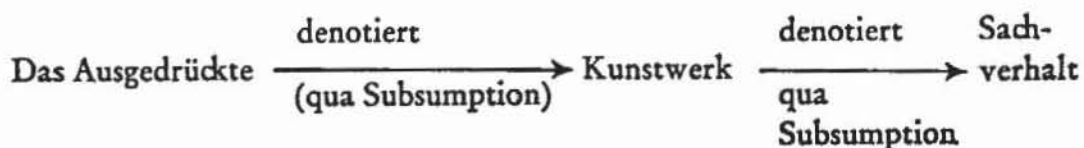
	„Sinn“:	„Bedeutung“:
Saussure:	Bedeutung	Umweltreferent
Ogden/Richards:	Reference	Referent
Morris:	designatum/significatum	denotatum
Carnap:	Intension/sense	Extension/nominatum
Mill:	Connotation	denotation
Russell und Schaff:	Meaning	Denotation
Ullmann:	Information	Name
Quine und Antal u. a.:	Meaning	Reference
Bloomfield:	—	Meaning
Goodman:	Repräsentation	Denotation bzw. „Null-Denotation“ ³⁰

Dem späten Carnap, Quine und Goodman fiel anhand einiger Extremfälle auf, daß Sinn nicht auf Bedeutung zurückführbar ist, noch umgekehrt. Das Dreieck



verbirgt also eine wichtige Komponente, die Konstruktion erweist sich, wie Umberto Eco gezeigt hat, als unzulässig. Da von diesem Ansatz aus die Zeichenlosigkeit von absoluter Musik behauptet wurde, entfällt dieser Ansatz somit auch für die Musikwissenschaft (vgl. die entsprechenden Arbeiten von Tibor Kneif^{30a}).

Goodman schon erkennt, daß seine Theorie der Repräsentation nicht das Ganze trifft. Daher fügt er in seine Theorie eine zweite Komponente ein, die das Problem des Ausdrucks behandelt. Zunächst stellt er fest, daß sich Ausdruck offensichtlich von Repräsentation nicht dadurch unterscheidet, daß er weniger eine Sache der Nachahmung als vielmehr der Verursachung sei, oder umgekehrt. Er stellt vielmehr fest, daß die Ausdruckseigenschaften von Kunstwerken offensichtlich davon abhängen, welche Prädikate das Kunstwerk denotieren.

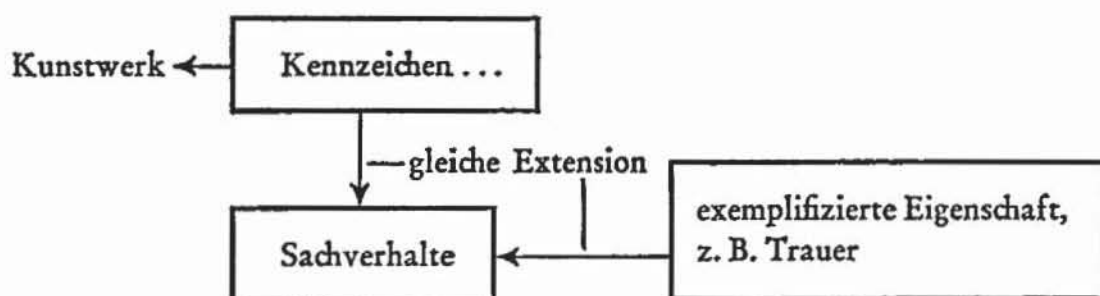


³⁰ Vgl. eine ähnliche Zusammenstellung bei U. Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1972, S. 70.

^{30a} In seinem grundlegenden Aufsatz *Zur Theorie des musikalischen Meinens* geht Kneif von jenem Ansatz aus. Es wird deutlich, daß eine historisch-pragmatische Diskussion von hier aus nicht möglich ist, da auf jener Basis der Strukturbegriff nur formal definiert wird: „Das Prinzip der Krestechnik, die eine strenge Symmetrie ergibt, ist bei Machaut und Schönberg, bei Coclico und Strawinsky dieselbe.“ Zu zeigen wäre, daß jeweils andere Interpretanten zugrunde liegen, die Pragmatische Dimension eine andere ist (in: *The Int. Rev. of the Aest. and Soc. of Music* II, 1971). Vgl. auch: *Musik und Zeichen*, in: *Musica* 1/1973. In seinen neueren Arbeiten scheint sich eine Hinwendung zu Aspekten der Pragmatik anzudeuten: *Zur Semantik des musikalischen Zitats*, in: *NZ* 1/1973, und: *Collage oder Naturalismus*, in: *NZ* 10/1973.

Diese Beziehung, daß nämlich das Kunstwerk nicht selbst denotiert, sondern denotiert wird, bezeichnet Goodman als Exemplifikation. Denotieren bedeutet immer: „Bezug nehmen auf etwas“; „Denotiert-Werden“ jedoch impliziert dies nicht. Die Frage stellt sich jedoch, was dann mit Exemplifikation gemeint sein kann. Goodman löst dieses Problem im Rahmen seines Ansatzes, indem er die Kategorie der Koextensivität einführt. (Beispiel: Sokrates exemplifiziert Rationalität, wenn er ein Kennzeichen exemplifiziert, das mit „rational“ koextensiv ist, d. h. die gleiche Extension besitzt.)

Damit sind wir jedoch wieder beim gleichen Problem angelangt, bei der Aporie, immer wieder zu einem Rekurs auf die Extension gezwungen zu sein. Ein Musikstück kann also z. B. Trauer exemplifizieren — nur stellt sich die Frage, ob dieser Begriff von Exemplifikation wirklich trifft. Goodman erklärt weiter: Exemplifikation impliziert eine Umkehrung der Denotation, ist eine Bezugnahme, die vom Denotatum zurück zum Zeichen läuft. (Wenn lediglich diese umgekehrte Relation vorliegt, spricht er von „Besitz“, der keine Bezugnahme voraussetzt.)



Letzte Instanz bleibt also immer ein denotierter Sachverhalt.

Die Problematik ist also nur verschoben, nicht aufgelöst. Außerdem ist nicht geklärt, wer darüber befindet (der Interpret?), ob Koextensivität vorliegt. Auf diese Frage kommt Goodman noch zurück.

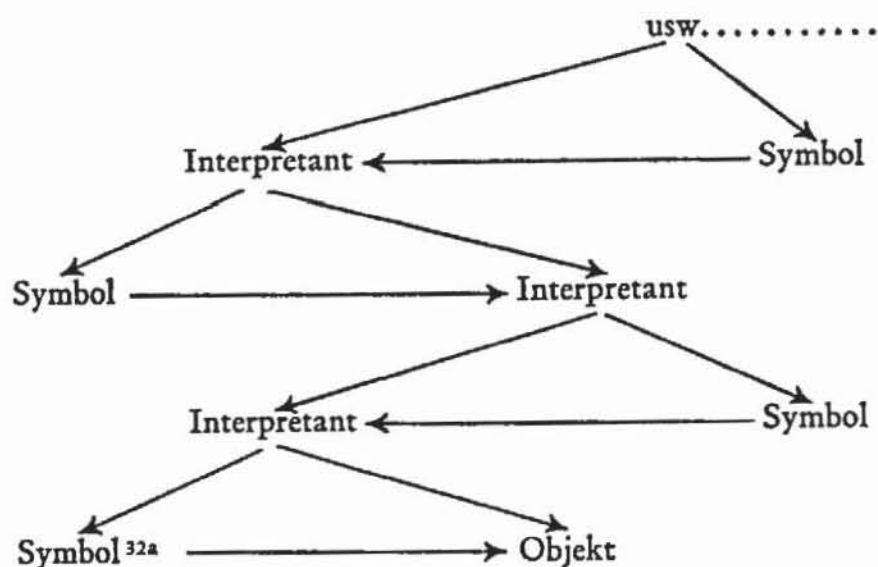
Von diesem Begriff der Exemplifikation aus expliziert Goodman dann den Ausdrucksbegriff. Hierbei kommt er zu der überraschenden Feststellung, daß offensichtlich der Unterschied zwischen Exemplifikation und Ausdruck „eine Sache der Gewohnheit“ ist. Um nämlich in Ausdruck eine Exemplifikation von etwas zu erkennen, muß man mit den kulturellen und anderen Hintergründen vertraut sein. Von hier aus hätte der Übergang in eine Diskussion der Pragmatischen Dimension stattfinden müssen. Durch den Begriff der Koextension jedoch wird das Problem nur scheinbar gelöst: Wenn die Denotation in umgekehrter Richtung angenommen wird, ist das Problem der Null-Denotation damit keineswegs gelöst. Wie ist dann außerdem zu verstehen, daß im Falle von Poesie etwa, wie Goodman behauptet, die exemplifizierende Komponente relevanter sein kann als die denotierende, wenn erstere auf dem Wege der Koextensivität doch von letzterer abhängt, wenn sie auch umgekehrt verläuft. Es muß also eine eigenständige Begründung jener zweiten (Ausdrucks-)Komponente geben, die im folgenden weiter diskutiert werden soll.

Zwei Gedankenstränge führen von hier aus in den Bereich der Pragmatik: Der erste ist begründet durch den Ansatz von Ch. S. Peirce, der statt reference die Kategorie des Interpretans setzt:

„Anything which determines something else (its interpretant) to refer to an object to which itself refers (its object) in the same way, the interpretant becoming in turn a sign, and so on ad infinitum“³¹.

Dazu Eco:

„Das Interpretans ist als eine weitere Repräsentation zu betrachten, die sich auf dasselbe Objekt bezieht. Anders gesagt: Um zu benennen, was das Interpretans eines Zeichens ist, muß man es mittels eines anderen Zeichens benennen, das seinerseits ein Interpretans hat usf.“³².



Die Sinnklärung findet also durch aufeinanderfolgende Systeme von Konventionen statt. Das Interpretans ist die in ihrem Wesen als kulturelle Einheit verstandene Bedeutung eines Signifikans, die durch ein anderes Signifikans aufgezeigt wird (metasprachlich).

In einer ersten Annäherung ist zu sagen, daß die Interpretanten die sinngebenden Momente sind, die die Zuordnung eines Begriffs zu einem Sachverhalt, den jener erfassen will, bestimmen. Diese Interpretanten stehen in einer Hierarchie, da sie ja ihrerseits wieder interpretiert werden müssen. Die Art der Hierarchie, in der die Interpretanten stehen, bestimmt die Art der Struktur einer Theorie, die einen Sachverhalt erklären will. In der Hierarchie stehen jeweils strukturelle (etwa konventionierte) Momente in Verbindung mit akzidentell historischen, soziologische Bedingungen vermittelt mit originär-subjektiven Reflexen darauf, wie zu zeigen sein wird. Der Stellenwert mimetischer Momente im Vergleich zu konstruktiv-gesetzten ist zu diskutieren, weiterhin der Stellenwert

³¹ Ch. S. Peirce 2.300, zit. nach Eco, a. a. O., S. 77; ausführlichere Erläuterungen zur Theorie des Interpretant (oder -s) s. K. O. Apel, *Einführung zu Ch. S. Peirce, Schriften I/II*, Frankfurt 1967, I/90 ff. u. bes. II, 86—100 sowie die entsprechenden Peirceschen Aufsätze ebenda. Von P. selbst als Zusammenfassung seiner Theorie: „Über Zeichen“ (*Aus Briefen an die Lady V. Welby*), in: *Die Festigung der Überzeugung und andere Schriften*, Baden-Baden 1965; sowie Ch. S. Peirce, *Graphen und Zeichen*, Stuttgart 1971.

³² Eco, a. a. O., S. 77.

^{32a} In unserem Fall bedeutet „Symbol“ sprachliche Bezeichnung für den musikalischen Sachverhalt.

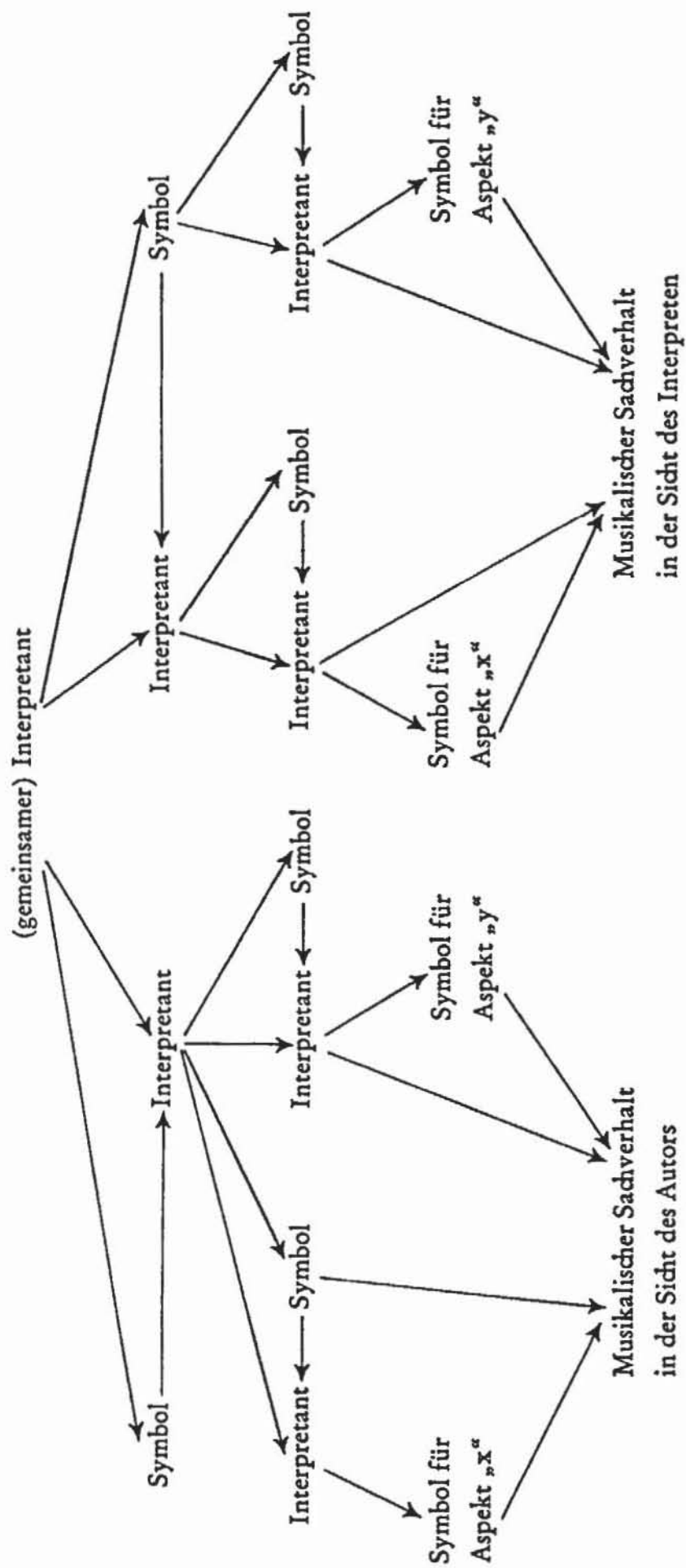
der entsprechenden verstehenden bzw. erklärenden Verfahrensweisen in der Interpretation. Der logische Ort von Hermeneutik, deren Universalitätsanspruch zurückgewiesen wird, ist in diesem Ansatz abzugrenzen, weiterhin der Frage nachzugehen, ob man, ähnlich der Sprache, in der Musik „letzte Interpretanten“ annehmen kann.

Wenn auch die Zeichenstruktur in einem Stück unzerlegbar ist, so sind doch für ein und denselben Sachverhalt verschiedene Interpretanten anzugeben, die auf höherer Stufe ineinander übergehen: So kann z. B. die Instrumentation einer Passage zum besonderen Gegenstand der Betrachtung gemacht werden, weil hier schon auf niedrigerer, unmittelbarer Stufe der Interpretanten soziologische Implikate die Interpretanten bestimmen (die soziale Herkunft eines Instrumentes z. B.). Ebenso kann es mit der Heranziehung von Formschemata geschehen, harmonischen Modellen usw., für die zunächst andere Interpretanten zur Sinnexplikation notwendig sind und erst auf vermittelter Stufe soziologische Überlegungen die Interpretanten bestimmen, ohne für ein unmittelbares Verständnis des Sinnes, das sich seiner Einschränkung bewußt ist, relevant zu werden. Die Art der Hierarchie der Interpretanten bestimmt die Struktur der Theorie, die zur Sinngebung eines Textes herangezogen wird.

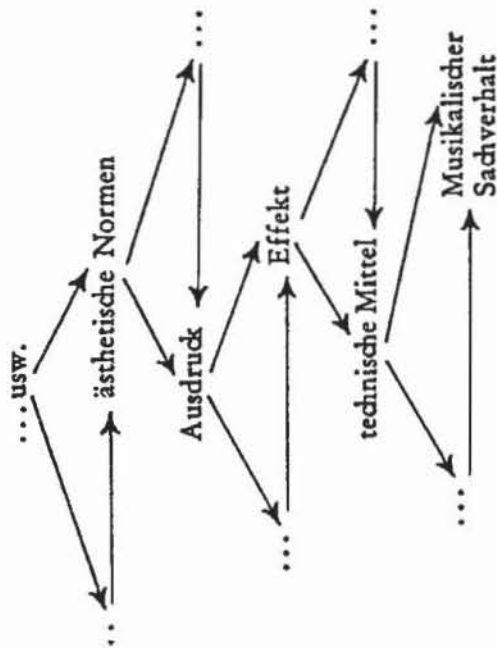
Peirce differenziert weitergehend zwischen drei Klassen von Interpretanten — eine Unterscheidung, die für die Musikwissenschaft noch relevant zu machen wäre: Die unmittelbaren „*emotionalen Interpretanten*“ als Funktion des Gebrauchs, die „*dynamischen Interpretanten*“ als psychophysische Effekte der Kommunikation im Sinne von Stimulus-Respons, schließlich die für den Forschungs- oder Interpretationsprozeß interessanten „*logischen Interpretanten*“ mit normativem Anspruch auf Verstehen im Sinne der Intention des Autors, die schließlich auf die Explikation eines „*ultimate logical Interpretant*“ hinauslaufen. Dieser „*ultimate logical Interpretant*“ besteht aus sogenannten „*Habits*“, die soziologisch/anthropologisch (zu ergänzen wäre: historisch) bestimmt sind. Das „*Reale*“, der „*Sachverhalt*“ ist erst „*in the long run*“ durch die „*Community of Investigators*“ definiert — durch das kollektive Subjekt der Interpretation, wie es Adorno nennt.

Der Peircesche kategoriale Apparat zur Analyse verschiedener Zeichen ist äußerst differenziert. (Peirce unterscheidet theoretisch $3^{10} = 59049$ verschiedene Zeichenklassen. Eine ausführliche Erläuterung würde an dieser Stelle zu weit führen.) Für unsere Untersuchung ist die schon erwähnte Unterscheidung zwischen Ikon (Zeichen hat seine Qualität schon unmittelbar als Zeichen), Index (Zeichen hat seine Funktion aus dem Kontext der Situation — zweistellige Relation) und Symbol (Zeichen als konventioniertes Zeichen — dreistellige Relation) wichtig.

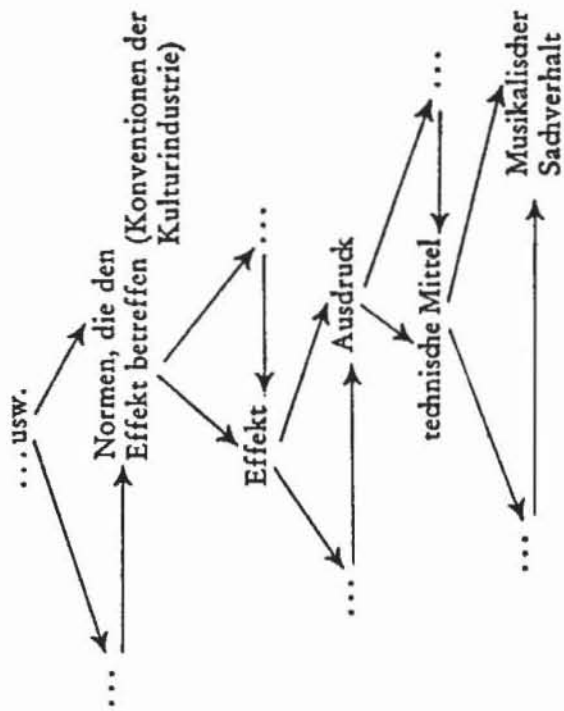
Für ein und denselben musikalischen Sachverhalt müssen oft verschiedene Interpretantenhierarchien angegeben werden, um seinen verschiedenen Aspekten gerecht zu werden. Auf allgemeinerer „höherer“ Ebene münden diese dann in gemeinsame Interpretanten, bis ein Interpretant gefunden ist, der sowohl vom Autor wie vom Interpreten her gesehen als gemeinsames sinngebendes Moment angesehen werden kann, wodurch ein Sachverhalt verstanden bzw. erklärt ist. Abstrakt etwa so:



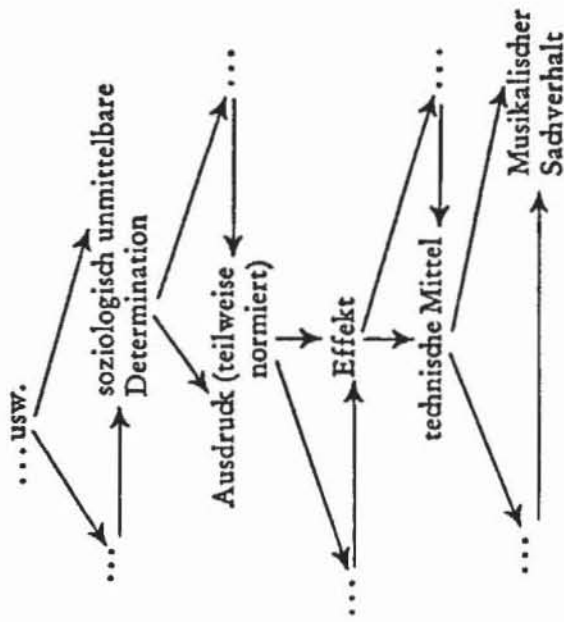
Kunstmusik:



Trivialmusik:



Populärmusik:

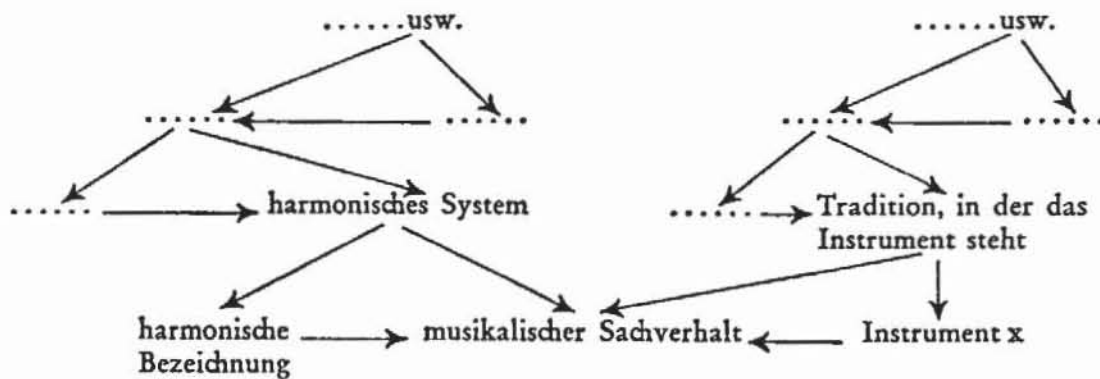


(Skizze zum Text auf S. 144, 2. Abschnitt)

Vorläufig kann man als Definition des Interpretanten „Sinngabendes Moment“ festhalten. Die Struktur der Pragmatischen Dimension (wie man auch die Hierarchie der Interpretanten bezeichnet) wird im folgenden schrittweise expliziert.

Zwei Beispiele mögen vorläufig dies verdeutlichen: Die Diskussion um die Abgrenzung zwischen Kunst- und Trivialmusik könnte etwa dadurch eine Lösung erfahren, daß man zeigt, wie die Interpretanten, die „Ausdruck“ und „Effekt“ interpretieren, sich in der Hierarchie der Interpretanten zueinander verhalten. In der Kunstmusik wird ein Effekt nur dann als sinnvoll verstanden, wenn er vom höheren Interpretanten, der die Art des Ausdrucks, der vermittelt wird, erklärt, seinen Sinn bekommt. Dieser Interpretant fehlt entweder in der Trivialmusik, oder er ist — als klischeehaft — dem Effekt untergeordnet. Dies erlaubt auch eine Abgrenzung der Effekt- bzw. Trivialmusik zur Populärmusik/Volksmusik, indem gezeigt wird, daß bei dieser der Effekt sich zum Ausdruck gleichfalls in anderer Weise verhält als in der Kunstmusik, der Ausdruck, der dem Effekt übergeordnet sein kann, qualitativ ein anderer sein kann, d. h. von anderen höheren Interpretanten abhängt, die etwa in bestimmtem Sinn funktional, vom Milieu her usw. unmittelbar bestimmt sind (siehe Skizze auf S. 143):

Wie die Sinndimension eines musikalischen Sachverhaltes durch verschiedene Interpretantenhierarchien zu dechiffrieren ist, wird z. B. deutlich, wenn die verschiedenen Aspekte eines musikalischen Sachverhalts verschieden in ihrer Auswirkung qualifizierte soziologische Implikate aufweisen:



In der Interpretantenhierarchie der rechten Seite werden historische und soziologische Implikate auf sehr viel niedrigerer Stufe der Interpretation relevant, als auf der linken, wo zunächst musiktheoretisch-strukturelle Überlegungen einsetzen, die erst auf einer höheren Stufe, mittelbarer, historisch/soziologisch im Zusammenhang gesehen werden etwa durch Materiale Analysekatoren, in die beide Hierarchien münden. Abzusehen ist die unterschiedliche Struktur einer Theorie der Instrumentation gegenüber einer Theorie der Form oder der Harmonik.

Wenn man das „Weiterleben“ von Werken analysiert, interessiert man sich weniger für die Interpretantenhierarchien, ausgehend vom Subjekt des Autors, der ein Werk geschaffen hat, sondern untersucht vielmehr historisch abhängige intersubjektive Consensus über bestimmte Aspekte eines Werkes, die eine neue Sinngebung erfahren haben. Es interessiert dann also das Verhältnis verschiedener Interpretantenhierarchien der verschiedenen Interpreten-Subjekte untereinander, bzw. die sich sekundär herausbildenden historisch wechselnden obersten gemeinsamen Interpretanten — der Gegenstand der Rezeptionsforschung. Man könnte Adornos Kategorie des „kollektiven Subjekts“ dahingehend übersetzen, daß hier die intersubjektiv gemeinsamen sinngebenden Momente, der oberste Interpretant, gemeint ist.

An diesem Stand der Diskussion ist eine Zusammenfassung angebracht: Wir haben nicht in neopositivistischer Manier Pragmatik insgesamt in den Objektbereich verwiesen, sondern als Ebene der Bedingung der Möglichkeit von Sinn aufgefaßt. Wie dieser Sinn *konstituiert* wird (1), *wer sein Träger* ist (2), und *was „Sinn“ überhaupt* sei (3), sind die drei Fragen, die im Anschluß zu klären sind, und deren historisch wechselnde Beantwortung nur durch eine Exploration des pragmatischen Bereiches gegeben wird. Hierbei wird zu berücksichtigen sein, daß wir mit der „Musikalischen Pragmatik“ als Metabegriff für jene Kategorien wie „Musikalisches Material, Subjekt der Komposition, Struktur, Wahrnehmung usf.“ zwar einen Erkenntnisgegenstand haben, nicht jedoch ein *Objekt* als Gegensatz zu Subjekt. Das bedeutet, daß die Explikation eine hermeneutische sein muß, da wir uns in diesem Gebiet, sowohl was seine Faktizität als Prozeß (Geschichte) wie auch als Gegenstand (Struktur) betrifft, immer schon befinden. Das Problem einer direkten Semantik und ihrer Widerlegung wurde bereits ausgeklammert, ebenso analog dazu die Verwendung eines „direkten“ Wahrheitsbegriffs (im Gegensatz zu einem „metaphorischen, vermittelten“), der ja die Übereinstimmung mit einem außerhalb existierenden (u. a. „gesellschaftlichen“) Sachverhalt ausdrückt. Im musikalischen Bereich werden Sachverhalte allererst aufgestellt, sind aber gleichzeitig intentional, d. h. keine Objekte, sondern Objektivationen von Subjekten. Diese Objektivationen sind nur über den pragmatischen Hintergrund zu verstehen; über das Verhältnis dieser Objektivationen zu den Systemen der Konvention, die dahinterstehen, lassen sich Diskussionsstränge verfolgen, die sich in den anderen Sozial- und Geisteswissenschaften fortsetzen und vielleicht Impulse für die musikwissenschaftliche Diskussion geben.

Adornos Theorie findet ihre Grundlegung in der Auffassung, daß sich im Musikalischen Material, mit dem das „kollektive Subjekt“ der Komposition konfrontiert wird, Gesellschaftliches manifestiert. Diese These findet ihren Widerspruch im Ansatz der orthodoxen Marxisten, die gemäß der sechsten Feuerbach-These das Individuum als Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse betrachten, was zu einer Disqualifikation einer eigenständigen Qualität künstlerischen Materials führt und zu der Behauptung, daß eine positive Verfügbarkeit über dasselbe durch „fortschrittliche Kräfte“ gegeben sei: das Material als Objekt des gesellschaftlichen Subjekts und das Kunstwerk, unbeeinflusst vom Material, als Widerspiegelung desselben. (Diese sogenannte linkspositivistische Position stellt eine Rekonstruktion der Subjekt-Objekt-Relation dar, wie sie im westlichen Bereich formal ihre Entsprechung findet in der Idealisierung durch den methodischen Solipsismus.)

Adornos Materialbegriff findet seine Entsprechung in Sartres Begriff des „Praktisch-Trägen“, der in der *Kritik der dialektischen Vernunft* expliziert wird. Sartres Begriff des „Praktisch-Trägen“, in dem sich vergangene Objektivationen niederschlagen, und in dem ebenso ein Moment von Wahrheit als gesellschaftlicher Wahrheit wie von Selbstentfremdung enthalten ist, bezeichnet den Gegenstand, mit dem sich das Subjekt, auch das künstlerische, auseinandersetzt. Alle Entscheidungen sind nur in bezug auf jenes möglich und nur in bezug auf jenes im Nachhinein als sinnvoll zu erkennen. (Arnold Gehlen — so die extreme Position, die kaum noch Subjektspielraum offen läßt —, bezeichnet dies als Institu-

tion, die Entlastungsstrategien für Entscheidungen birgt; der von ihm beeinflusste Niklas Luhmann verarbeitet diesen Ansatz in seiner Systemtheorie.)

Diese Verabsolutierung von Struktur, bzw. die Problematik ihres Verhältnisses zur Geschichte war Gegenstand des Pariser Strukturalismus-Streites, in dem Sartre und Merleau-Ponty den „Strukturalisten“ gegenüberstanden, deren Ansätze metatheoretisch mit den Systemtheoretikern konform gehen:

Die Kategorie der Struktur mit ihrer immanenten Logik ersetzt die Kategorie des Subjekts (Lacan). Die Hypostasierung der Struktur als einzigem Aspekt von Pragmatik, der alles bestimmt, führt zu einem extrem unhistorischen Standpunkt. Vergleiche mit den Versuchen zur Begründung von „Musikalischer Logik“ liegen auf der Hand. Sartres Ansatz: „Subjekt gegen Praktisch-Träges“, und Adornos Fundament: „Komposition gegen Musikalisches Material“ gehen beide davon aus, daß die intersubjektive Basis, also Struktur, Logik, Code, notwendig sind, um überhaupt Kommunikation zu erzielen, nicht jedoch etwas aussagen über die Differenz zwischen ontologischen und historischen Grundlagen von Musik oder Sprache überhaupt. Konventionen sind ihrerseits konventioniert.

Eine Hypostasierung von Struktur als einzigem Faktor im pragmatischen Bereich endet aporetisch in der Begründungsfrage. Dennoch muß angenommen werden, daß strukturelle Momente insofern eine Selbständigkeit besitzen können, als sie nicht jeweils von dem konkreten Subjekt, das ihnen unterliegt, begründet werden. Sie werden gesellschaftlich konventioniert oder konventionieren sich selbst auf dem Wege der Selbstentfremdung der Subjekte.

Man könnte einwenden, daß mimetische Momente ihrem Wesen nach unhistorisch seien, d. h. selbst wenn nur als Teilaspekt aufgefaßt, außerhalb einer musikalischen Pragmatik anzusiedeln wären. Diese Auffassung setzt ebenso einen explizierten Naturbegriff voraus wie einen Bewertungsmaßstab dafür, was als natürlich im Gegensatz zu konventioniert bezeichnet werden könne, und fällt in eine Dogmatik zurück, die von Adornos Kategorie des „Nichtidentischen“ wie durch die begründete Aussageverweigerung aller Dialektiker über das Positive, das uns fehle, kritisiert wird.

Zwar gibt es die Unterscheidung, die durch alle Zeichentheorien der Geschichte hindurch aufrechterhalten wurde und eine Grundstruktur eines mimetischen Moments annimmt, hier exemplarisch mit der Unterscheidung von „Zeichen durch φύσει, von Natur aus, und „Zeichen durch θέσει“, also willkürliche Setzung. Goethe unterscheidet zwischen „bloßen Zeichen“ und „Symbolen“, deren Struktur mit dem Bezeichneten identisch sei. Die vergleichbare Unterscheidung Cassirers lautet: „Diskussives“ und „Präsentatives Symbol“, diejenige von Morris: „Symbol—Ikon“. Der „Physei“-Anteil hält über die Lautgestalt apriori eine Verbindung zur Sache.

Diese Argumentation ist jedoch nur gültig, wenn man „progressive“ Bedeutung im obigen Sinne annimmt und übersieht, daß sich Mimetisches auch über Zusammenhänge vermittelt, daß Gesten in ihrer Bedeutung Resultat der Abweichungen von konventionierten Normen sind, also in ihrer Spontaneität gesellschaftlich vermittelt. Es ist jedoch vielleicht deutlich geworden, daß über den ahistorischen Zugang, der auf Mimesis insistiert, die Pragmatische Dimension nicht erschlossen werden kann, da jene Mimesis ihrerseits pragmatisch vermittelt ist. Bei der Diskussion programmatischer Musik wird meist der progressive

Aspekt von Bedeutung hervorgehoben und weniger beachtet, daß dessen Bedingung der Möglichkeit jene regressive Komponente ist, die sich von derjenigen der „Absoluten Musik“ u. a. dadurch unterscheidet, daß die Konventionierung meist sprachlich und in jedem Fall explizit unternommen ist, die Pragmatik absoluter Musik gleichzeitig aber mit voraussetzt.

Die Trennung selbst wurde zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt problematisch: Eine Fanfare bei Mahler etwa, von Adorno als Einspruch gegen den Schein des gelungenen Werkes interpretiert³³, setzt vom strukturellen Aspekt her den entwickelten Begriff des abgeschlossenen Werkes voraus, die Fanfare als niemals in solchen Zusammenhängen vorkommenden Störfaktor, ihre Verwendung als über die Objektivierung eines Individuums gebietende usw. Der Einspruch wird nicht durch die Fanfare gekennzeichnet, sondern manifestiert sich — er ist das Interpretans ihrer Bedeutung, die sich nicht auf ein konkretes Objekt bezieht. Die Strukturkomponente gibt den pragmatischen Hintergrund für den Werkbegriff ab, die historisch-soziale Komponente den Hintergrund für die Wertung des Werkbegriffs und die Bedeutung der Fanfare. Die Intention des Komponisten sollte über die Dimension der Pragmatik dechiffriert werden — sie kann nicht etwa sprachlich ersetzt werden.

Die Struktur dieser Pragmatik bestimmt die Struktur der musikwissenschaftlichen Kategorien. Zunächst stellt sich die Pragmatik, die dadurch gekennzeichnet ist, daß begriffliche Konstruktion und Rekonstruktion identisch sind, nicht unvermittelt in ihrer Eigenschaft als Pragmatische Dimension dar. Bei historischem oder sonstigem intersubjektiven Abstand ist diese Ebene allererst hermeneutisch herauszuarbeiten. Das ist eben der hermeneutische Zirkel, daß Pragmatik Voraussetzung und Ziel des hermeneutischen Unterfangens ist. Auf dem Boden dieser Pragmatik kann dann Musik sprachlich vermittelt werden (nicht: ersetzt werden) im Sinne von Decodierung, also nicht auf der künstlerischen Aussagenebene. Man muß also unterscheiden zwischen dem Verfahren der Herausarbeitung einer gemeinsamen Pragmatik, das etwa bei der Textinterpretation im sprachlichen Bereich das Ganze ist, und dem hermeneutischen Verfahren der Erarbeitung einer Decodierungsmöglichkeit auf dem Boden einer gemeinsamen Pragmatik im musikalischen Bereich. Diese Ebene der zugrundeliegenden Konventionen, sobald bekannt, ist Bedingung der Möglichkeit der Erkenntnis von musikalischem Ausdruck überhaupt, der, wie an anderen Stellen angedeutet, und wie noch genauer herauszuarbeiten ist, in der Abweichung von Konventionen besteht. Die historischen Kategoriengebäude, die sich in Lehrbüchern und Traktaten manifestiert haben, ästhetische Schriften usw., haben einen wichtigen Stellenwert, müssen jedoch mit sehr viel mehr anderen Faktoren in Relation gesetzt werden, als das vielleicht für den sprachlichen Bereich zutrifft. Neben den sozialgeschichtlichen Implikationen, die uns durch Briefe, Tagebücher, Reiseberichte usw. überliefert sind, und die Veränderung z. B. der Sprachspiele der Interpretation aufzeigen, müssen andere Faktoren hinzugezogen werden.

Denn nicht wie im sprachlichen Bereich ist lediglich die Veränderung des begrifflichen Verstehens herauszuarbeiten, sondern das Verständnis von Musik selbst hat andere Formen angenommen. Um dies zu berücksichtigen, muß zu-

³³ Th. W. Adorno, *Musikalische Monographien*, Frankfurt 1971, S. 151 ff.

nächst der gegenwärtige Entwicklungsstand des Gehörs, das musikalische Erfassen in der Gegenwart bewußt gemacht werden, damit diese Konventionen als bewußter Relativierungsfaktor mitberücksichtigt werden. Die Schwierigkeit besteht jedoch hauptsächlich darin, eben dies auch für die historische Ebene herauszuarbeiten. Wie im vierten Kapitel gezeigt werden wird, sind die Instrumente dieses Aufzeigens die Materialen Analysekatégorien. Historisch vorhergehende Wort-Ton-Kompositionen spielen beispielsweise eine wesentliche Rolle im Konventionierungsprozeß auch Absoluter Musik, weiterhin musikalische Traditionen, die heute vielleicht verblaßt sind, auf der historischen Ebene jedoch auf Grund anderen sozialen Stellenwerts ganz anders aufgenommen wurden. Jede teleologische Betrachtungsweise, die den Betrachtungspunkt in der Gegenwart, aus dem Nachhinein, als einzigen hypostasiert, ist verfehlt. Es liegen also zwei Grundaspekte — im Gegensatz zu einem einzigen sprachlichen — im musikalischen Bereich vor, beide eng miteinander vermittelt: Konventionierung durch sprachliche Tradition der Interpretation und Konventionierung durch die musikalischen Werke selbst. Bei beiden spielen wiederum soziologische und sozialhistorische Gesichtspunkte eine wesentliche Rolle. Erst auf dem Boden einer so für jedes Werk neu zu erarbeitenden speziellen Pragmatischen Dimension, die die jeweils spezifischen Konventionen und Konventionierungen, die vom Werk ausgingen, berücksichtigt, findet unter Selbstrelativierung des Betrachtungspunktes in der Gegenwart eine adäquate Dechiffrierung statt, die dadurch als meta-hermeneutisch, jenseits eines primär hermeneutischen Verfahrens, und als dessen Voraussetzung, erscheint. Dies im Gegensatz zur Sprache, wo das Verfahren ein einziges ist, da die Struktur sprachlicher Konventionierung nicht einem Änderungsprozeß unterlag, wie diejenige der Musik.

IV. Grundzüge einer Musikalischen Pragmatik

Bisher wurde in einer ersten Annäherung festgestellt, daß im pragmatischen Bereich zwei Momente miteinander vermittelt sind: Struktur und Geschichte. Konventionen und Systeme, auf die das Verhältnis der Einzelemente zum Gesamtzusammenhang bezogen ist, machen den strukturellen Aspekt von Pragmatik aus, der jedoch nicht unabhängig von der historischen Dimension gedacht werden kann, sowohl was seine Genese, als auch was seine Interpretation betrifft.

Die extreme Form des Strukturalismus, die Struktur an die Stelle des historischen Subjekts setzt, wurde modifiziert und historisiert besonders durch die Diskussion mit Sartre, dessen Kategorie des Praktisch-Trägers, die an die Stelle von Struktur tritt, mit Adornos Materialbegriff harmoniert (wie so viele Aspekte der Spätphilosophie beider). Struktur, von gesellschaftlichen Implikationen isoliert, als unhistorische Kategorie einem Theoriebegriff äquivalent, der Theorie als Glasperlenspiel jenseits der ihr entfremdeten Subjekte konstituiert, wird selbst als historisches Phänomen zu diskutieren sein. Auch ein Hineintragen von theoretischen Konstrukten in die Hörersubjekte, wobei jene Konstrukte dann noch als empirische ausgegeben werden, kann eine historische Reflexion nicht ersetzen, wie es die Neigung einiger Vertreter der neueren Musikpsychologie ist.

Analog der Vermittlung von Struktur und Geschichte, von denen jede als isolierte leer bleibt, muß eine Vermittlung von verstehendem und erklärendem Vorgehen postuliert werden, da ein auf Struktur bezogenes Erklären, um einen

Stellenwert in der Interpretation einzunehmen, mit historischem Verstehen verbunden werden muß, und ein auf das historische Einzelphänomen bezogenes Verstehen notwendig irrational bleibt, solange die Strukturen, die die Prämissen abgeben, nicht mitdiskutiert werden. In diesem vierten Teil soll jetzt näher untersucht werden, wie ein Interpretationsprozeß, der die Pragmatische Dimension als Bedingung seiner Möglichkeit ansieht, strukturiert ist.

Drei Problemkreise werden hierbei relevant:

Auf der allgemeinsten Ebene (1) muß jeweils für den historischen Gegenstand die Frage gestellt werden, wie musikalischer Sinn als Sinn überhaupt verstanden wurde.

Ähnlich wie der Begriff von musikalischem Sinn überhaupt in der Historie gewechselt hat, unterlag die Sinnkonstitution (2) im musikalischen Werk Änderungen in ihrem Wesen. Die Frage, dieses zweite Problem betreffend, muß sich also auf das Verhältnis des geklärten Sinnbegriffs zum Werkbegriff beziehen; das Problem ist also, in einer ersten Konkretion, wie „Werk“ bzw. musikalischer Zusammenhang aufgefaßt wurde.

Die dritte Frage führt in einer weiterführenden Konkretion zu dem Problem, wer jeweils die bevorzugten Träger musikalischen Sinnes sind, bzw. wie sich im Gesamtgefüge der Stellenwert einzelner Elemente jeweils ändert. (Dies steht im Gegensatz zu jeder Phänomenologie der Musik.)

1. Die Frage nach dem musikalischen Sinn wurde im Laufe der Geschichte verschieden beantwortet. Ein Rekurs auf diese scheinbare Trivialität ist jedoch notwendig, um zeigen zu können, wie diese Unterschiede ihre Konsequenzen hinsichtlich der Struktur einer pragmatischen Dimension und damit auch ihre Auswirkungen auf die Methode der Dechiffrierung haben. Die unterschiedliche Beantwortung der Sinnfrage kann einmal diskutiert werden unter Berücksichtigung der Entstehungszeit, was das primäre wissenschaftliche Interesse ausmacht, weiterhin jedoch unter Berücksichtigung der Tatsache, daß die Werke in der Geschichte ihres Bestehens Sinnimplikate bekamen, die über die Autorenintentionen hinausgehen — die Werke weisen über sich selbst hinaus. Im unmittelbaren hermeneutischen Zugriff ist beides zunächst nicht zu trennen, die fortschreitende pragmatische Dechiffrierung weist jedem jedoch unterschiedliche Interpretanten zu.

Angenommen, man kann idealtypisch unterscheiden etwa zwischen Musik, die primär durch soziologische Komponenten in ihrem Wesen bestimmt sei — funktionale Musik, z. B. Kirchenmusik —, Musik, die als „absolute“ ihre Sinnkonstitution aus einem im System ästhetischer Normen oder musikalischer Logiken fundierten Begriff von Konsequenz, Zweck³⁴ usw. ableitet, Musik, die programmatisch orientiert ist von anthropologischen Konstanten bis zu (virtuell) sprachlich konzipierten Programmen, und Musik, die zwar „absolut“ ist, die Idee einer Notwendigkeit aber nicht aus ästhetischen Normen bezieht, die für sich außerhalb der Werke stehen, sondern aus dem Inneren der Werke selber, wie es Kandinskys oder Schönbergs Begründung ästhetischer Notwendigkeit impliziert, oder wie es Busoni in seiner Ästhetik postuliert.

³⁴ Zum Teleologiebegriff in der Kantschen *Kritik der Urteilskraft* s. u.

Dann bedeutet dies für die Explikation des Sinnbegriffes, daß jeweils die Konstellation in der Hierarchie der Interpretanten eine andere ist, denn eine primäre Determination durch ein Konventionssystem bedeutet keinesfalls, daß damit auch die pragmatische Ebene gefunden ist, die unmittelbar die Interpretation für alle Elemente ermöglicht, sondern lediglich ein — um mit Peirce zu sprechen — Interpretant, der auf höherer pragmatischer Ebene liegt und Begründungen für weitere, von ihm abhängige Interpretanten liefert.

Damit ist ebenfalls noch nicht gesagt, daß durch jene idealtypischen Annahmen der oberste Interpretant gefunden ist, denn das Phänomen „Absolute Musik“ z. B. ist selbst wieder hinterfragbar, Funktionslosigkeit intendiert einen anderen Funktionsbegriff, der Zweckbegriff der Kantschen *Kritik der Urteilskraft*, wie er die Grundlage seiner Musikbeschreibung gibt, ist selbst wiederum begründbar.

Jenem Begriff von Absoluter Musik liegt in der gleichen Einseitigkeit, mit der Lukács das mathematische Moment in der Musik verwirft (s. dazu unten), umgekehrt die Annahme zugrunde, daß einzig das Mathematische musikalische Form konstituiert (*Kritik der Urteilskraft* § 53). Dieses Zusammenstimmen hat als Zweck die Vollkommenheit des Dinges, die die Kunstschönheit allererst ermöglicht (§ 48), und das so gekennzeichnete teleologische Urteil ist Bedingung des ästhetischen Urteils. Da das mathematische Moment jedoch verborgen bleibe, ist die manifeste Musik bloßer Genuß. Die historisch pragmatische Argumentation, die das expressive Moment (Empfindung) und das mathematische (Struktur) als notwendig einander bedingend analysiert, vermittelt durch die Kategorie der Abweichung, vermeidet sowohl die eine wie die andere Hypostasierung. (Jene Doppeltheit, die sich auch in den beiden griechischen Mythen über die Entstehung der Musik wiederfindet, wird unten weiter diskutiert werden.)

Ob musikalische Notwendigkeit aus musikalischen Normen begründet wird oder aus jenseits des Werkes liegenden Sachverhalten oder als „innere Notwendigkeit“ aus dem Werk selbst (wie bei Schönberg), dies stellt einen anderen Interpretanten des Interpretanten, der der musikalischen Notwendigkeit ihren Sinn gibt, dar.

Die Frage nach dem „Was“ des Sinnes ermöglicht also eine Antwort, die über die Hierarchie der Interpretanten, ob sie nun Konventionssysteme, mimetische oder gestische Aprioris, gesellschaftliche Determinanten oder andere umfassen, Auskunft gibt. Somit ist dies die erste und allgemeinste Frage, mit der sich die hermeneutische Explikation des pragmatischen Bereiches beschäftigt, und die dann in weiterführender Konkretisierung Verstehen ermöglicht.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob über die Feststellung unterschiedlicher Interpretantenhierarchien, bezogen auf soziologische, ästhetische, anthropologische Erklärungssysteme, hinaus der letzterklärende Interpretant gefunden werden kann.

Dazu könnte man annehmen, es möge vielleicht hilfreich sein, entsprechende Ansätze in den Metatheorien der Sprachwissenschaft zu diskutieren, um von hier aus die Problematik eines Überganges zur Musikwissenschaft zu erörtern. Habermas etwa nimmt als letzte Instanz die kommunikative Kompetenz an, die intersubjektiv verbindlich und historisch unberührt den letzten Erklärungshorizont liefert. Analog dazu konzipiert ist Apels transzendentes Sprachspiel, das den Wittgensteinschen Terminus aufgreift, jedoch ergänzend das von Heidegger explizierte Moment des *Immer-schon-in-der-Welt-seins* enthält und daher apriorisch konzipiert ist.

Außer einigen gestischen Momenten, die sie mit der natürlichen Sprache gemeinsam hat, scheint in der Musik keine einheitliche Letztinstanz auffindbar zu sein,

aus der unter Zuhilfenahme anderer Faktoren sich ein musikalischer Text erklären ließe. Und sogar dieses wenige wird als methodischer Zufluchtsort in seiner Wertlosigkeit offenbar, wenn man zeigt, daß auch das Gestische historischen Wandlungen unterliegt.

Selbst die abstrakteste und formalste Sinnfrage, Musik betreffend, wird unterschiedlich beantwortet, wie die beiden gegensätzlichen Mythen der Griechen über die Entstehung der Musik aussagen. Musik als erklingende vorgegebene Struktur, als Hermes die Saiten über den Schildkrötenpanzer, der ihm die Maße diktierte, spannte, und subjektiver Ausdruck im emphatischsten Sinne in der Klage der Schwester Athenes³⁵. Die Letztinstanz im sprachlichen Bereich ist Kommunikation, nicht hintergebar, da derjenige, der sie abstreiten will, zum Zweck des Abstreitens selbst kommunizieren muß. Deutlich wird, daß im musikalischen Bereich das Problem anders strukturiert ist, da die tiefere Ebene der Verweisung nicht mit dem sprachlichen Modell von Kommunikation zu erfassen ist, genauso wenig, wie aus dieser Unmöglichkeit geschlossen werden kann, Musik habe überhaupt keinen Verweisungscharakter. Auf dieser allgemeinsten Ebene tritt offensichtlich der Unterschied der musikspezifischen Pragmatik zur sprachlichen darin hervor, daß die musikalische lediglich auf eine Doppelseigenschaft zurückzuführen ist, als letztem für die Erklärung entscheidenden Punkt, jedoch nicht real: Denn der Aspekt von reiner Struktur und reinem subjektiven Ausdruck, die im Mythos unvermittelt einander gegenüberstehen, sind in dieser reinen Form nicht real, und ihre Vermittlung ist gerade das, was Geschichte ausmacht. Jene Doppelseigenschaft manifestiert sich im ambivalenten Charakter musikalischen Materials, Funktion geronnener Ausdruckstraditionen zu sein, mit eigenen Qualitäten, die ihm quasi Subjektcharakter verleihen, und andererseits Gegenstand des Subjekts der Komposition, dem die Struktur gegenübertritt und das seinen Ausdruck nur in bezug auf jene in Gestalt bringen kann, eben überhaupt nur auf der Basis jener Tradition allererst vorstellen kann. Musikalisches Material als Gegenstand wie als Funktion von Apperzeption, subjektabhängig und zugleich Subjektcharakter implizierend — Sartres „Praktisch-Träges“.

Dies bedingt, daß nur dialektische Weisen der Erklärung den Gegenstand treffen, da das Allgemeine (Material usf.) nicht das Besondere unter sich subsumiert (die konkret historische Erscheinung), wie es die deduktiv-nomologischen

³⁵ G. Lukács rekurriert in seinen Überlegungen zur Musikästhetik auf jenen doppelten Begründungsansatz der Griechen. Er versucht jedoch nicht, den Mythos als Mythos, d. h. als (von ihrem Anspruch her) überhistorische Darstellungsform von Habits und Patterns, die zu idealtypischer Reinheit stilisiert sind, zu dechiffrieren, und begibt sich dadurch der Möglichkeit, den wahren Kern beider Ansätze und das Spezifische ihrer Doppelheit (Ausdruck und Struktur) für den historisch realen Charakter der Musik relevant zu machen, indem sie in die Beziehung gesetzt würden, die die Konstitution von Ausdruck erklärt. Vielmehr verwirft er den strukturell orientierten Ansatz mit dem Hegelschen Argument gegen den Qualitätsbegriff als hypostasieren und stützt sich einzig auf den ersten Begründungsansatz (das Expressive) im Sinne einer Abbildtheorie des Innerlichen. Die Hegelsche Pointe, inwiefern Quantität und quantitativ bestimmte Struktur allererst Voraussetzungen sind zur realen Konkretisierung von Qualitäten, und somit ebenfalls qualitativen Charakter bekommen, wird zwar erwähnt, in ihrem Stellenwert für die Begründungsproblematik jedoch nicht erkannt.

Erklärungsweisen annehmen, sondern beide, das Allgemeine wie das Besondere, als Prämissen auf gleicher Ebene stehen, sich wechselseitig bedingen und nicht unabhängig voneinander zu denken sind.

Jener pragmatische Kontext in seiner Explikation auf allgemeinsten Ebene darf nicht mit dem Argument, hier werde abstrakter Ästhetizismus betrieben, abgetan werden, wie die im ersten Kapitel aufgezeigten Aporien beweisen, die eben jenes nicht mitdiskutieren.

Diese erste und allgemeinste Stufe, noch abstrakt, wird weder hypothetisch angenommen noch induktiv aus den Interpretanten niedrigerer Hierarchiestufen gewonnen, sondern hermeneutisch expliziert — der logische Ort musikalischer Hermeneutik ist die Pragmatik.

Die „*Kommunikative Kompetenz*“^{35a} in der Musik, falls man sie annehmen will im Sinne jener tieferen Ebene der Verweisung, hat also eine strukturelle und eine subjektive (und somit gesellschaftliche) Komponente, was bewirkt, daß jene Kompetenz historisch-dynamisch ist, da sie abhängig ist von transzendenten Faktoren, was gerade verbietet, sie analog dem Sprachspiel der Kommunikationsgemeinschaft als transzendente Begründungsebene für Musik überhaupt anzunehmen.

Im Anschluß daran wird deutlich, daß das Problem, wie groß der jeweils zum Verständnis eines bestimmten Ausschnittes eines Werkes herangezogene hermeneutische Kontext sein muß, nicht selbst hermeneutisch, sondern nur pragmatisch gelöst werden kann. In der absoluten Musik wird es so sein, daß der Interpretant der gesellschaftlichen Vermittlung für bestimmte abgegrenzte Erkenntnisinteressen nicht unmittelbar relevant wird. Er tritt erst auf fernerliegenden Interpretanten in sein Recht.

Die Abhängigkeit der „*Bindestrichgeschichten*“ (wie Musikgeschichte etwa) von der Universalgeschichte unterliegt historischen Änderungen, deren Bedeutung in der Pragmatischen Dimension mitreflektiert werden muß. Wie Rothacker schon bemerkt, kann eine Dogmatik, die durch die Aussparung bestimmter historischer Phänomene entsteht, partiell durchaus berechtigt sein, wenn sie diese Aussparung, was deren Recht betrifft, selbst pragmatisch begründet. Jedoch müssen auch der „*absoluten*“ Musik, als emanzipierter, „*funktionsloser*“ Musik, wie sie etikettiert wird, auf höchster Stufe diejenigen Interpretanten zugeordnet werden, die ihre „*Funktionslosigkeit*“ als gesellschaftlich sinnvoll („*funktional*“) interpretieren.

Das weite Feld des „*Gestischen*“, des Topos für nichtsprachliche Mitteilung, findet seine Grundlegung schon in diesem Bereich, insofern, als ein Werk insgesamt als Geste aufgefaßt werden kann. Gerade wenn, wie bei Cassirer, der emphatische Begriff von Geste mit Recht im apriorischen Bereich angesetzt wird, so muß doch hervorgehoben werden, daß dies zwar eine konstitutive Bedingung ist, nicht jedoch etwas aussagt über die historisch vermittelte Erscheinung, die nicht ebenfalls jenseits der Historie im apriorischen Bereich steht, wenn man etwa die unterschiedliche Manifestation von Klage im Verlauf der Geschichte und in unterschiedlichen Kulturbereichen verfolgt (vgl. Goodmans Problem). Um darüber Aufschluß zu bekommen, wie sich Gesten musikalisch ausdrücken, muß das Verhältnis Geste—Symbol—Lautgestalt untersucht werden im Hinblick auf seine Veränderungen, und zwar in einem Verfahren, das zumindest in seinem Anspruch ein totalisierendes ist (s. dazu unten).

^{35a} Habermas' Bezeichnung für den letzten, nicht hintergehbaren Interpretanten des durch die Einheit von Sprache und Handeln konstituierten Bereiches.

Es gibt zwei extrem einander widersprechende Standpunkte, wie das Gestische zu definieren sei: Dessau etwa faßt es als Erbebegriff, anknüpfend an den Mimesisbegriff von Brecht und die rein historisch orientierten Ansätze von Lukács: Wir erben Gestisches, das historisch mit bestimmten Inhalten verknüpft war, und dieses liegt vor uns, damit wir über es frei verfügen können unter Benutzung seiner Qualität als Bedeutungsträger³⁶.

Demgegenüber steht die Auffassung, der Bereich des Gestischen stelle ein „Leib-apriori“ dar, eine an Körperlichkeit des Menschen überhaupt gebundene Zeigequalität, die eine nichthintergehbare und historisch unberührte Voraussetzung („φύσει“) für die Konstitution („θέσις“) von Bedeutungen überhaupt darstellt. Zwischen diesem transzendental-pragmatischen Ansatz K. O. Apels und dem vorher skizzierten historisch orientierten scheint eine Vermittlung möglich zu sein, eine Differenzierung, die zwar historisch argumentiert und relativiert, ohne jedoch die grundlegenden Voraussetzungen aus dem Blick zu verlieren. Gewiß gibt es historische Texte, in denen auf niedrigerer Stufe der Interpretation mit Gesten quasi als Material gearbeitet wird, so etwa bei Berio³⁷. Und in anderem Kontext sind Gesten als fundamental anzunehmen, wie etwa die des Verstummens, um der realen Klanggestalt im größeren Zusammenhang den intendierten Sinn zu geben.

So schreibt Adorno in der *Einleitung zur Musiksoziologie*, daß das, was nicht unmittelbar eine gestische Funktion hat, bzw. das, was nicht unmittelbar aus einer Funktion abgeleitet werden kann, dennoch eine haben kann. Ein Laut selber kann die Funktion der Trauer haben als des Stummen, bzw. in konträrem Zusammenhang, Trostfunktion durch bloßes Erklären.

Gadamer ordnet demgemäß die Konventionen des Meinens, der Sprachlichkeit, der Sprache, dem sprachlichen Ausdruck, in dem sie sich niederschlagen kann, über, was in meiner Sprache lauten würde, daß jene sich auf einer höheren Stufe der Interpretation manifestiert als die Sprache selbst, was eben das Gestische ausmacht³⁸. Kropfinger faßt jene Ansätze in seinem Begriff der „*Dialektik der Geste*“ zusammen und meint damit die Gebundenheit von Gestik an von außen vorgegebene, „geronnene“ Konstrukte, die eine Geste als Geste voraussetzen muß, um durch Spontaneität davon abzuweichen³⁹.

Die Verwerfung musikalischer Semantik diskreditiert sich durch die Nichtberücksichtigung eben der musikalischen Bedeutungsträger, die durch Zusammenhang erst konstituiert werden. Wolf-Ferrari beispielsweise bringt durch das Prinzip der permanenten Wiederholung, ein musikalisches Konstruktionsmittel, an größte Trostlosigkeit und Entfremdung erinnernde Bedeutung hervor, ohne dies in einem sprachlichen Text unmittelbar ausdrücken zu können.

Die Frage nach der Musikalisierung von Sprache oder der Semantisierung von Musik betrifft also die Intentionenverlagerung auf andere Träger. Dies ist jedoch nur durch materiale Analysekatoren zu fassen, da formale Kategorien lediglich immanent über die Strukturierung der Träger etwas aussagen, nicht jedoch über deren Verhältnis zur Historie, wodurch sich ihre Bedeutung ergibt. Interpretation und Analyse sind also nicht trennbar, die Analysekatoren selbst nur historisch legitimierbar, was Interpretation voraussetzt und ermöglicht zugleich.

2. Die zweite Ebene der Konkretisierung stellt sich ein mit der Frage, wie musikalischer Sinn und Zusammenhang im Werk konstituiert werden. Der Werkbegriff wurde im Laufe der Historie verschieden gefaßt, ebenso der Begriff des Zusammenhangs, der in seiner verschiedenen Konstituierung gesehen werden

³⁶ Vgl. hierzu den Aufsatz von H. Kühn in diesem Band.

³⁷ Vgl. K. Kropfinger, a. a. O.

³⁸ H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1965, S. 376—379.

³⁹ Kropfinger a. a. O.

muß im Unterschied zum semantischen Begriff des Zusammenhangs, der — im sprachlichen Bereich — lediglich die Verknüpfung von für sich bestehenden Bedeutungen bewirkt. Nicht so in der Musik, deren Intentionalität sich auf jener tieferen Ebene manifestiert, die durch den Werkbegriff und den Begriff des Zusammenhangs gekennzeichnet ist und so Träger von Bedeutung nicht im engen sprachlichen Sinn wird. Man vergleiche etwa die unterschiedlichen Konzeptionen musikalischen Zusammenhangs bei Hegel (in der Tradition der „Systemästhetik“) und Webern (in der Tradition einer Art „Immanenzästhetik“).

Ingarden faßt den Werkbegriff lediglich noch als Aufgabe, die sich der Interpretation stellt — in die Sprache dieses Entwurfs übersetzt: Er postuliert ein gemeinsames sinngebendes Moment für Autor und Interpret, als obersten Interpretanten, lediglich theoretisch, als Vorstellung, die der Interpretationsbemühung zugrunde liegt — die praktische Realisierung ist interpretationsabhängig in der Hinsicht, daß sie nicht mit einem qualitativ-konkret festzumachenden Begriff von Werk als dem jeweilig vorliegenden mit seiner spezifischen Interpretantenhierarchie in Bezug gesetzt werden kann.

Demgegenüber ist der Werkbegriff von Carl Dahlhaus⁴⁰ zwar auch in Form eines Postulats bestimmt, sein Wesen jedoch aus einer Analyse der Sicht des Interpreten abgeleitet (und insofern pragmatisch): Ein Werk muß notwendigerweise als abgeschlossener Gegenstand erscheinen, um einer Interpretation zugänglich zu sein. Wenn es sich beispielsweise um ein „work in progress“ oder ein offenes Kunstwerk handelt, das als solches wesentlich von der Komponistenintentionalität und weniger von der Interpretantenintentionalität her konstituiert wird, bedeutet dies, daß die Interpretantenhierarchie auf der Seite des Interpreten notwendigerweise anders strukturiert sein muß, bezogen auf das Resultat, als diejenige auf Seiten des Komponisten, bezogen auf die offenen Möglichkeiten seiner Verwirklichung. Im anderen Fall besteht die ausweglose Alternative zwischen Dogmatismus (als Ersatz pragmatischer Dechiffrierung) oder Subjektivismus.

Ausdruck nämlich kann nicht absolut gefaßt werden, sondern nur als relativer Begriff, der die Abweichung von einer selbstverständlichen Norm zum Inhalt hat. Diese Norm ist nicht real in dem Sinne, daß sie im historischen „Objektbereich“ dingfest gemacht werden kann, sondern äußert sich nur durch die konkreten Werke hindurch. Für sich besagt sie nichts. Vgl. hierzu etwa Ortega y Gasset's Ansatz in der Sprachtheorie, für die der Begriff der Abweichung konstitutiv für die Begründung des Begriffes „Stil“ ist: Abweichung wird als Abweichung vom allgemeinen Sprachgebrauch gefaßt⁴¹.) Dies bedeutet, was den methodischen Aspekt betrifft, daß das historisch einzelne nicht als Falsifikationsinstanz erhalten kann in dem Sinne, daß es in der Lage sei, ästhetische Normen oder Gesetze über historische Zusammenhänge zu falsifizieren. Vielmehr bedingt der Begriff des Ausdrucks als Abweichung, die das (ästhetische) Gesetz als Bedingung ihrer Möglichkeit voraussetzt und dennoch „widerlegt“ durch die Existenz als sanktionierte Abweichung davon, die insgesamt gesehen das Normensystem modifiziert, dialektische Verfahren zur Erklärung. Das einzelne wird nicht unter das allgemeine subsumiert, sondern steht auf gleicher Stufe.

Daß der Werkbegriff selbst, als Inbegriff geschlossenen musikalischen Zusammenhangs, selbst bedeutungstragend ist, wird emphatisch zum Mittelpunkt der Diskussion in Thomas Manns *Doktor Faustus*, wo der Charakter affirmativer Geschlossenheit des Werkes, der mit dem althergebrachten Schönheitsideal ein-

⁴⁰ C. Dahlhaus, *Plädoyer für eine romantische Kategorie*, in: NZ 1/1969, S. 18 ff.

⁴¹ J. Ortega y Gasset, *Glanz und Elend der Übersetzung*, in: Merkur, S. 604 f.

hergeht, zum Hindernis künstlerischer Wahrheit wird, die sich, als Ausdruck von Leid, nur im offenen Kunstwerk adäquat manifestieren kann, wofür dann die beiden Idealtypen des offenen Kunstwerks stehen, das Fragment nämlich, dessen Gehalt (Klage, Frage) die Affirmation verhindert, wie das integrale Werk, dessen disparate Mittel denselben Effekt auf formalem Gebiet implizieren⁴².

Eco geht bei der Konzeption seines Begriffes von „Offenheit“ im Kunstwerk davon aus, daß dieser durch die Ermöglichung verschiedener, wählbarer Realisierungsmöglichkeiten konstituiert werde⁴³. Er begibt sich damit der Möglichkeit, einen intentionalen Begriff von Offenheit zu entwickeln, der dadurch gekennzeichnet ist, daß die Komponistenintentionalität zur Interpretationintentionalität sich offenhält in dem Sinne, daß sie verschiedene Reaktionen oder Antworten des Interpreten offenläßt und nicht auf einen „ultimate logical Interpretant“ mit normativem Anspruch zielt, was auch bei — in Ecos Sinne — geschlossenen Werken der Fall sein kann.

3. Über die ins Psychologische hereinreichende Frage, wie sich eine Wahrnehmung von Bedeutung als Funktion von Interesse und Erwartung darstellt, gelangt man zur dritten Stufe der Konkretisierung, nämlich der Frage nach den Trägern von musikalischem Sinn in ihrer pragmatisch zu explizierenden Qualität, das Verhältnis also von Funktion zu Apperzeption.

Dies stützt sich nicht etwa auf Rezeptionsforschung, der neuerdings bevorzugte Bedeutung eingeräumt wird, sondern ist allererst deren Voraussetzung für eine Interpretation der Daten, die sie erbringt, wenn man nicht in die plumpen Analogieschlüsse verfallen will, die sowohl die gescheiterte behavioristische Pragmatik als auch den linkspositivistischen Ansatz mit seiner Verabsolutierung der sozialgeschichtlichen Datensammlung kennzeichnen. Daten müssen interpretiert werden, und daher läßt sich ein kritisch-apriorischer Ansatz im pragmatischen Sinn nicht umgehen.

Entwicklungsgeschichte und Wirkungsgeschichte von Trägern im weitesten Sinn (Formen, Gattungen, Klangideale usw.) müssen in diesem totalisierenden Verfahren mitdiskutiert werden, damit der eigene Standpunkt, das Vorverständnis, bewußt gemacht wird; jedoch wird das Totalisierende nicht als erreichbares Endziel deklariert, sondern muß als Anspruch mitgedacht werden, damit man nicht subjektivem Dezisionismus, was die Auswahl der relevanten Faktoren betrifft, verfällt.

Man gelangt nicht etwa zu einer Phänomenologie der Wirkung der Träger musikalischen Sinnes über eine Untersuchung des Höreindrucks, wie es die empirisch orientierte Musikpsychologie versucht hat, da lediglich Aussagen getroffen werden können über die Affizierung von Gewohnheiten, wenn man von jener Methode ausgeht, und über die Stellung der verwendeten musikalischen Elemente zu den Konventionssystemen der Pragmatischen Dimension nichts ausgesagt werden kann, es sei denn, man hat im Sinne eines theoretischen Konstrukts eine Vorstellung über deren eigentliche Bedeutung. Ein rein empirischer Ansatz, oder ein Ansatz, der mit dem Schema Hypothese-Falsifikation arbeitet, verrennt sich hier in einen logischen Zirkel. Man denke beispielsweise an den Aufschrei in Berios *Epiphanie*, dessen Wirkung doch von der Intention her vergleichbar ist

⁴² Vgl. hierzu auch O. K. Werckmeister, *Ende der Ästhetik*, S. 23–27.

⁴³ U. Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1973.

mit dem Verstummen Weberns, der sich ganz anderer musikalischer Elemente bedient. Wie kann aber eine Aussage gemacht werden über die Qualität der Träger musikalischen Sinnes in der Historie, wenn eine empirische Falsifikationsbasis nicht zu finden ist?

Eine Systematisierung führt nicht weiter, weil damit der historisch unterschiedlich sich ändernde Stellenwert der Träger von vornherein verborgen wird. Verschiedene Ebenen der Pragmatik in der Historie bieten Ansatzpunkte zum hermeneutischen Zugriff, der der Rekonstruktion einer Pragmatik dient, die auch das Erkenntnissubjekt in der Gegenwart einschließt: Zeitgenössische Klassifikationssysteme, historisch explizierte Wandlungen des Tonalitätsbegriffs, Kritiken und Literatur, historische Kategoriegebäude, Mimesisideale, Bewertungen, die sich in intendierter Verwandtschaft oder Affinität von Epochen manifestieren, Rhetoriken, Wort-Ton-Kompositionen, Verwendungen von Termini in der Metasprache usw. Dies ist jedoch zunächst sprachloses Material. Erst die Erarbeitung, die es in eine historisch spezifische Hierarchie der Interpretanten einfügt, unter Relativierung des Standpunkts in der Gegenwart, ist die Voraussetzung zur Thesenbildung über die Qualität der Tonträger, die uns dann, auf einer letzten Stufe der Konkretisierung, Aufschluß darüber gibt, wie wir etwas aufzufassen haben. Der Bezug von dem, was man Stil nennt und mit Epochenbegriffen versteht, auf die Gegenwart.

C. Dahlhaus⁴⁴ weist beispielweise darauf hin, daß eine Analyse die Tatsache zu berücksichtigen habe, daß „Sackgassen“ in der Entwicklungsgeschichte des Musikalischen Materials existieren, für die, so die Konsequenz eines pragmatischen Ansatzes, grundsätzlich andere Interpretanten in der Interpretantenhierarchie des heutigen Interpreten angenommen werden müssen.

Der Anspruch einer universalen Pragmatik ist also ein *Methodenapriori*, die pragmatische Rekonstruktion ist die Methode, in deren Rahmen hermeneutisch, was das Historisch-Individuelle, und erklärend, was die Strukturen betrifft, verfahren wird. Diese historische Hermeneutik pragmatischer Orientierung liegt also jenseits des wertfreien Historismus und subjektivistischer Hermeneutik idealistischer Prägung der Schleiermacher-Droysen-Tradition. Die Antizipation ist lediglich die Bedingung der Möglichkeit für eine Dechiffrierung.

Das „entwickelte Gehör“, von dem ausgehend Adorno normativ argumentiert, ist formal zwar Beurteilungsapriori, inhaltlich jedoch allererst durch historische Rekonstruktion zu bilden. Der Stand des Materials und der Technik ist zwar zu beschreiben, Folgerungen lassen sich jedoch erst aus einer Interpretation ziehen.

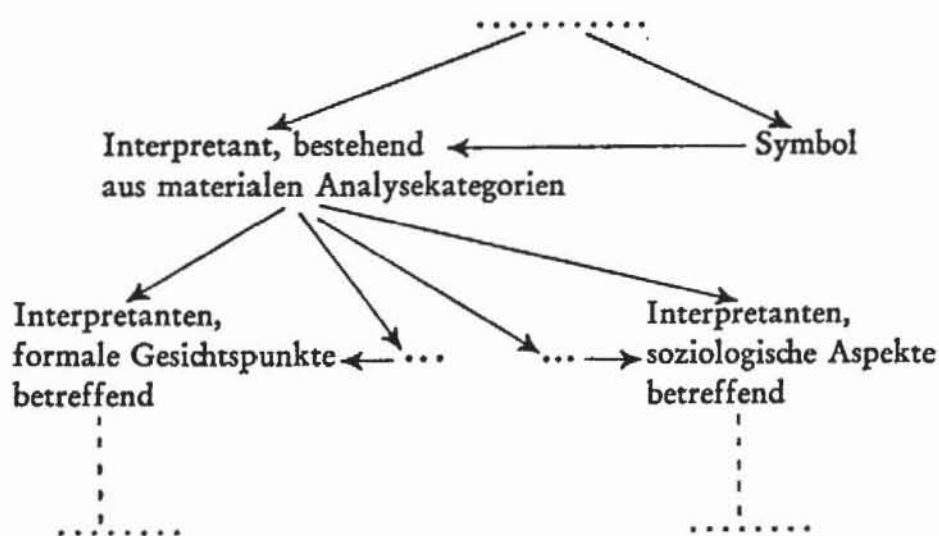
Normen lassen sich also nur historisch rechtfertigen, ein Bezug auf die Gegenwart läßt sich nicht im teleologischen Sinne rekonstruieren, sondern ist Voraussetzung für eine Aktualisierung, die immer nur eine relativierende sein kann. Dies ist das Hauptargument gegen den Historismus, der mit einem unvermittelten Begriff von Werktreue argumentiert, der illusorisch ist, da er die Veränderung der Pragmatischen Dimension nicht mitdiskutiert.

Musiksoziologische Überlegungen dürfen sich nicht auf die Feststellung formaler Gleichzeitigkeit von Gattungen und Gesellschaftsschichten, wie es etwa Kneif postu-

⁴⁴ Vorlesung Geschichte der Oper WS 1973/74.

liert⁴⁵, beschränken. Die Frage nach dem Sinn macht es sich vielmehr zur Aufgabe, zu klären, warum die sich so verhält, wieso sich „*Realität in einem Werk mehr, im anderen weniger niederschlägt*“, was von Kneif als Hauptgegenargument gegen eine Begründung des Bezugs von Realität und Kunst angeführt wird, weiterhin, warum Wechsel von Formen, Gattungen in ihrem Primat stattfinden usw. Inwiefern hier sinnvoll mit Interpretantenhierarchien gearbeitet werden könnte, wird vielleicht deutlich, wenn man die sinngebenden Momente für die Gattungsbezeichnung bei funktionaler und nichtfunktionaler Musik im engeren Sinne vergleicht: Im ersten Fall ist der Interpretant die gesellschaftliche Funktion, die eine Gattung determiniert, im zweiten hat die Gattung insofern einen vollkommen anderen Stellenwert, als mit der Emanzipation von der Funktion auch eine Emanzipation von der Gattung möglich geworden ist, so daß die Gattung für das Werk nicht mehr determinierendes, sondern Ausdruck — durch Abweichung von der Norm — ermöglichendes Moment ist.

Abschließend ist zu erwähnen, daß durch ein Interpretationsverfahren, wie es die Arbeit mit Interpretantenhierarchien darstellt, die schroffe Trennung zwischen formaler und materialer Analyse überwunden wird: Formale Analyse-kategorien sind notwendig auf den unmittelbaren Ebenen der Bezeichnung von musikalischen Sachverhalten. Arbeitet man auf dieser unmittelbaren Ebene mit materialen Analyse-kategorien, so besteht die Gefahr, daß man übers Metaphorische ins Irrationale ableitet oder, wenn die materialen Analyse-kategorien soziologische Implikate aufweisen, ins Dogmatische. Materiale Analyse-kategorien können beispielsweise dort stehen, wo zwei Interpretantenhierarchien auf ein gemeinsames sinngebendes Moment hinauslaufen — etwa eine formal-analytische und eine, die den Aspekt der Instrumentation interpretiert oder eine, die den soziologischen Stellenwert des Werkes betrifft, so daß gemeinsame Konventionen deutlich werden oder die Bedeutung des einen bestimmte Zusammenhänge des anderen erklärt.



Schließlich wird zu vermuten sein, daß von diesem Ansatz aus die Problematik der Gesetzesbildung in den Geisteswissenschaften diskutiert werden kann, indem die Fragestellung, wie Gesetze zu bilden seien, die Subsumtionen erlauben,

⁴⁵ T. Kneif, *Der Gegenstand der musiksoziologischen Erkenntnis*, in: AfMw 18/1966, S. 216 ff.

abgelöst wird von der Fragestellung, inwiefern Interpretanten e r k l ä r e n d e Funktion haben — in dem Sinne, daß sie bestimmte historische Momente interpretieren, ihrerseits jedoch abhängig sind von anderen Faktoren, so daß es scheint, als sei die prekäre Alternative von Gesetzen mit Allgemeinheitsanspruch und Einzelfällen, die sich fügen oder nicht, im Begriff des Interpretanten überwunden. Diese Aufgabe kann in diesem Zusammenhang nicht mehr gelöst werden.