

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2007)
Heft: 100

Rubrik: Diskussion

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Über einige kontinentale Irrtümer beim Umgang mit Nelson Goodmans Entwurf einer Ontologie des Kunstwerkes

Eine Präzisierung anlässlich R. Pouivets Aufsatz «Wozu eine Ontologie der Musik?» («Dissonanz» # 98, S. 22-27)

«Nur die Aufführungen, die der Partitur perfekt entsprechen, ohne eine falsche Note, sind für ihn wirklich eine Instanz des musikalischen Werks. Eine höchst inspirierte und sublimen Realisierung, die sich nur um ein Iota von der Partitur unterscheidet, wäre keine Aufführung dieses einen bestimmten Werks mehr, während eine selbst trübe und platte Aufführung es sein könnte, solange sie sich nur präzise an die Partitur hält ... ein schönes Resultat! Warum übernimmt Goodman hier eine These, die schon der *bon sens*, selbst wenn ihm jede musikalische Sensibilität fehlte, angewidert zurückweisen müsste?»¹ Jedermann muss sich fragen, was sich Roger Pouivet in seinem anregenden Plädoyer für die Notwendigkeit einer Ontologie der Musik fragt: Es ist prima facie völlig unbegreiflich, geradezu empörend unbegreiflich, wie ein amerikanischer Philosoph, dessen – vermeintliche? – Eleganz, Originalität, Scharfsinn und ironisch-hintergründige Luzidität der Argumente ihm Weltruf eingetragen haben, ernsthaft behaupten kann, dass man dann und nur dann davon sprechen könne, eine musikalische Aufführung sei die Aufführung eines individuellen Werkes x, wenn es Note für Note gleichsam mechanisch als Umsetzung einer definiten Partitur nachgewiesen werden kann. Pouivet folgert rechtens: «Aufgrund einer Identitäts-Transitivität wäre eine Aufführung mit einer falschen Note identisch mit einer Aufführung mit zwei falschen Noten und so fort ... bis sich die *Kunst der Fuge* nach und nach nicht mehr von *Hänschen klein* unterscheiden würde; [...] das wäre tatsächlich nur noch eine logische und metaphysische Auseinandersetzung, ein Problem für den Metaphysiker, aber nicht für den Musikliebhaber.»² Treffend bringt Pouivet damit die natürliche Reaktion auf die geradezu bizarr anmutenden Dekrete Nelson Goodmans zum Ausdruck.

Pouivet wendet sich andererseits gegen den Versuch, Musik-Wahrnehmung nur noch als ästhetischen Erfahrungsprozess zu verstehen, für den das Wissen um nichtphänomenale (individuelle) Werkeigenschaften irrelevant ist. Man müsse, um überhaupt *kunstspezifisch* wahrnehmen zu können, allermeist etwas wissen, das nicht in der Erfahrung geben sei, «oder vorher andere Erfahrungen gemacht haben, die die jetzige unterstützen, ihr aber äusserlich sind. [...] Man kann daraus schliessen, dass die Identität der Werke und deren ästhetische Eigenschaften nicht nur aufgrund phänomenologischer Eigenschaften zu fassen sind. Vorauszusetzen, dass bestimmte phänomenologische Bedingungen für die Identität des Werkes und seine ästhetischen Eigenschaften notwendig sind, macht jene noch nicht hinreichend.»³ Das sind intuitiv einleuchtende Vorschläge und dürfte nahe am Common Sense liegen. Das gilt auch für Pouivets Fazit: Ein «Realist, für den das Werk als abstrakte Entität existiert, *hört* einfach nicht dasselbe wie ein Konkretivist, für den das Werk nur instantiiert, mit klanglichen Eigenschaften existiert. In diesem Fall kann das Werk nicht von seinen Aufführungen unterschieden werden. Der Realist hört eine mehr oder weniger getreue Version des Werks, wo der Konkretivist das Werk selbst hört.»⁴

Pouivets Plädoyer ist buchstäblich: *allzu* verständlich. Es unternimmt einen charakteristischen Fehlschluss: Von der *Vorstellung*, man höre, wenn man eine musikalische Aufführung höre, ein individuelles Werk, wird sofort auf die *Existenz* einer Entität namens «Werk x» geschlossen. Diese Art des Schliessens ist hinsichtlich ihrer ontologischen Beweiskraft jedoch nicht aussagekräftiger, als wenn wir von der Erfahrung, dass wir den Mond anders sähen, wenn wir uns einen Mann hinzu dächten, auf die *Existenz* dieses Mannes schliessen würden. Mit anderen Worten: Der philosophische Dissens liegt in der Art, wie man darauf schliesst, dass etwas existiert.

Goodmans Entwurf zu verstehen heisst also nicht zuletzt: Verstehen, wie die Frage nach dem, was «existiert» in radikal anderer – und womöglich konsistenter – Weise gestellt werden könnte. Um das zu verstehen, muss man allerdings Goodmans Theorie und seinen radikalen, eigenwilligen Nominalismus verstehen. Ihn verstehen heisst vor allem auch: Den kontinentalen Common Sense wie etwas Fremdes und höchst Unselbstverständliches sehen zu lernen. Wer die Grundlagen nicht kennt, wird Goodman weiterhin nur als empörend abwegiges Konstrukt oder als Steinbruch behandeln: Des Öfteren hat man zum Beispiel Goodmans Begriff der «Exemplifikation» herausgebrochen, die Umkehrrelation von Denotation. Mit unserer konventionellen Vorstellung von «Zeichen» versteht man darunter *jedoch etwas, das «für» etwas anderes steht, zum Beispiel «für» einen Gegenstand*. Goodman lehnt diesen geläufigen Ausdruck vom «Stehen-für-einen-Gegenstand» jedoch *als Metapher* ohne Erklärungswert ab.

Sogar dort, wo man hierzulande ganze Monografien auf Goodmans Musiktheorie verwendet, werden die Grundlagen seines Nominalismus verkannt. Man zieht ihn dann des Fehlers, dass er «die Analyse der Symbolisation nicht auf die Subjekte erstreckt», und das läge «daran, dass die Absichten der Zeichenverwender nicht in die Referenz ihrer Zeichen eingehen.»⁵ Sehen wir einmal davon ab, dass der Ausdruck «Absichten gehen in die Referenz der Zeichen nicht ein» opak und kein technisch brauchbarer Begriff ist, wird hier einer der grundlegendsten Gedanken des Goodman'schen Nominalismus (den man allerdings, weil er so speziell ausgeprägt ist, gar nicht so nennen sollte) nicht erfasst. Dieser lautet, grob gesprochen: Man kann zwischen «Absichten» und Referenten bei der Zeichenverwendung gar nicht unterscheiden – ebenso wenig wie man zwischen Intensionen und Extensionen sinnvoll unterscheiden kann, eine Unterscheidung, die auch von Pouivet mit dem kontinentalen Konsens selbstverständlich vorausgesetzt wird. Der Rekurs auf Absichten verunklart oder verstellt die Frage danach, was «ist», und ist daher im besten Falle kürzbar. Bei Goodman sind sie nicht zugunsten behavioristischer «Sinnesdaten» oder ähnlicher Naivitäten kürz- bzw. übersetzbar, sondern verschiedene Weisen von Symbolisation.

Natürlich kann man über Absichten sprechen – doch dann spricht man eben nicht über die Weise der Symbolisation, die diesen Diskurs über Absichten, Vorstellungen oder andere mentale Gegenstände zu allererst möglich macht und anderen Symbolisationsgesetzen folgt als etwa der Diskurs über physische Gegenstände. Spricht man wie Pouivet über die «Vorstellungen», die einen Hörer leiten, darf man gerade nicht, wie es der Common Sense tut, das als eine Art «innerliches» Geschehen dem «Äusseren» und «bloss physischen» des «Werkes selbst» oder gar den «Erfahrungs-

qualitäten» entgegensetzen – bei all dem handelt es sich nur um undurchschaute Metaphern, die philosophisch illegitim sind.

Natürlich kann man die pointierten Grundannahmen des radikalen Goodmanschen Nominalismus bezweifeln – er lehnt wie sein Altersgenosse W. O. Quine Begriffe wie «Analytizität», «Bedeutungsgleichheit», «Sinnesdaten», «Wahrheit», die Unterscheidung nach «Intension» und «Extension» als invalid ab. Goodmans Bestimmung des musikalischen Werkes über die Symbolisationsfunktionen ist Teil eines systematischen Entwurfs und dessen Qualität kann man aus inhärenten Gründen nicht in seinen Teilen isoliert befragen: Eine der Kernmaximen ist eine Variante des Holismus, also der Behauptung, dass keine unserer Annahmen, was «wirklich» ist und was nicht, durch Abgleich mit einer «sprachunabhängigen Realität» ermittelt werden kann, sondern jede einzelne Annahme überhaupt nur *verständlich* wird im Zusammenhang eines ganzen Netzes von Annahmen. Jedes dieser Netze von Annahmen bildet wiederum eine «Sprache», eine Weise des Symbolisierens, daher ist jedes dieser Netze ein «Symbolsystem». Ein bestimmtes Symbolsystem geht jedem konkreten (individuellen) Erkenntnisversuch voraus – schon deshalb, weil eben jede Bezugnahme überhaupt nur verständlich ist im Zusammenhang ganzer Netze von Annahmen.

Aus solchen Axiomen, die prinzipiell auf erkenntnistheoretischen, logischen und ontologischen Argumenten von grösster Präzision, Eleganz und Einfachheit beruhen, folgen Dinge, die für den kontinentalen Common Sense nahezu unbegreiflich sein müssen. Dementsprechend werden sie leichtfertig unter völlig unkontrollierter (und unerkannter) Inanspruchnahme von Intuitionen als unsinnig abgetan, ohne die erkenntnistheoretischen Argumente im Hintergrund oder auch nur die Fragen zu kennen, auf die sie eine Antwort geben. Etwa die Behauptung, dass man zwischen «Gegebenheitsweise» und «eigentlichem» Gegenstand nicht unterscheiden kann, also zwischen etwas wie «Sinneseindruck» und «objektivem» Ding. Wenn wir zum Beispiel über «Sinneseindrücke» sprechen, heisst das, sofern solche Entitäten überhaupt etwas erklären, dass wir jetzt eben in diesem Symbolsystem sprechen, einem Symbolsystem, in dem seinerseits nicht zwischen «Sinneseindruck» oder «Gegebenheitsweise» unterschieden werden kann: Wäre dieses Unterscheiden möglich, müsste man auch über die «Gegebenheitsweise der Gegebenheitsweise» sprechen können, von der «Gegebenheitsweise der Gegebenheitsweise der Gegebenheitsweise» etc. Pouivet setzt eine solche (oder ähnliche) Trennung mit dem kontinentalen Common Sense jedoch voraus, wenn er formuliert, «dass die Identität der Werke und deren ästhetische Eigenschaften nicht nur aufgrund *phänomenologischer Eigenschaften* zu fassen sind».

Dass Goodman gar keine Theorie der Musik im Speziellen entwerfen wollte, kann man ihm nicht zum Vorwurf machen – nicht nur, weil schliesslich die allermeisten sogenannten «Kunsttheorien», die aus der Tradition heranzitiert werden (Platon, Kant, Schopenhauer, Bloch usw.), keine sind. Die Beweislast liegt nicht bei dem, der von der Erkenntnistheorie her argumentiert, sondern bei dem, der *einzig* aus der Betrachtung der Kunst Ansprüche *ontologischer* Art stellt.

Zudem verweist bei Goodman jeder Teil des Gebäudes auf einige theoretische Axiome im Zentrum – diese muss man kennen, um über den Stellenwert einzelner Theorieteile urteilen zu können. Es gibt, wie man am Beispiel des Fehlschlusses von *Vorstellungen* beim

Musikhören auf die *Existenz* von abstrakten Gegenständen sah, sehr viel zu lernen durch eine Rezeption dieses uns so fremden Systems.

Würde man sagen: Goodman versuche nicht weniger als den Nachweis, dass alle Erkenntnis, ja alle *Erfahrung* letzten Endes identisch seien mit Weisen der Symbolisation, hätte man nicht unrecht. Erklärt wäre damit nichts. Goodman versucht, die Differenzen der Wirklichkeits- und Erfahrungsebenen als Differenzen des Gebrauchs und der Funktionen von Symbolen innerhalb von Symbolsystemen zu beschreiben. Symbolisationsmittel sind keine Zeichen, die «für etwas anderes stehen», sondern Bedingungen, damit überhaupt unterschiedliche «Welten» entstehen können. Symbol ist für Goodman alles, was sich auf etwas anderes beziehen *lässt*, Texte, Bilder, Buchstaben, aber auch ganze Schemata, Modelle, Skizzen usw. Verbale Systeme und syntaktisch geordnete und denotierende Systeme überhaupt sind dabei nur *ein* Fall unter vielen möglichen.

Ein naiver Nominalist behauptet, Prädikate und Bezeichnungen für physische Einzeldinge seien eine Sache der Willkür und Übereinkunft, weil sie nichts mit den Dingen «selbst» zu tun hätten und daher jederzeit durch andere «Bezeichnungskonventionen» ersetzbar sind. Goodman ist dagegen, könnte man vielleicht mit einem Paradox sagen, ein transzendentaler Nominalist: Es gibt in der Tat nichts «an» oder «in» den Dingen, das uns ihren Namen oder ihre Klassifikation aufzwingt – es gibt nämlich überhaupt keine Dinge «ausserhalb» dessen, was uns ein jeweiliges Symbolsystem wahrnehmen und als «existierend» empfinden lässt. Verräumlichende Metaphern wie «ausserhalb» oder «unabhängig» von der Sprache sind für Goodman invalide, halbmythische Metaphern der Vergangenheit und das sind auch Ausdrücke wie «Entsprechung» von Zeichen und Sache, «Ähnlichkeit», «Abbildung» usw. Dinge als diese oder jene wahrzunehmen, heisst nicht, ein Ding an sich in verschiedenen «Gegebenheitsweisen» zu betrachten, «hinter» dem etwas Eigenliches steckt – sondern sie sind Produkte verschiedener «Ways of Worldmaking». Die Physik, der Mythos, die alltägliche Praxis, alle haben sie je eigene Weisen der Symbolisation entwickelt, die immer nur bedingt aufeinander reduzierbar sind und die Frage, wie die Dinge «eigentlich», also jenseits der Vorentscheidungen, die ein Symbolsystem uns auferlegt, sind, ist eine sinnlose.

Ein Suprasymbolsystem kann es aus logischen Gründen nicht geben: Es müsste zum Beispiel sowohl syntaktisch regelhaft geordnet wie gleichzeitig asyntaktisch sein, müsste eindeutig denotierend wie auch vieldeutig sein, gleichzeitig analog wie digital. Der Gebrauch von Symbolen, sofern er Welt und Erfahrungen schafft, erfolgt also im Rahmen ganzer Systeme, ist ein Ineinanderwirken von Nehmen und Geben, Schaffen und Geschaffenwerden – und wenn wir ergründen wollen, welchen Anteil das Nehmen, welchen das Geben hat, wechseln wir wiederum in einen anderen Diskurs.

Weil es kein Suprasymbolsystem geben kann, kann man auch nicht einfach eine Sprache auf eine andere verlustfrei reduzieren, etwa die Psychologie auf die Physik. Es gibt kein «Objekt», das unabhängig von den internen Gesetzen der jeweiligen Sprachen «gegeben» wäre. Eine solche Vorstellung fiel auf die Metapher von der «sprachunabhängigen» Wirklichkeit herein. Sie ist für Goodman nicht deswegen wertlos, weil sie falsch wäre – sondern

weil sie ebenso sinnlos und unnütz ist wie die scheinbar gegenläufige Redeweise, Dinge seien «sprachabhängig».

Daher ist «Wahrheit» kein praktikables oder auch nur verständliches Wertungskriterium für Symbolisationsweisen. Man kann und muss vielmehr fragen: «Passt» (to fit) eine Symbolisation zu meinem gegenwärtig verwendeten System, also zu den anderen Netzen von Symbolisationsweisen, «Ways of Worldmaking», der Sphären und Modi dessen, was für uns wirklich ist?⁶ Im Gegensatz zu «Wahrheit» wären somit definierbare und praktikable Kriterien vielmehr solche: Befriedigt es meine Neugier, nützt es meinem Vorwärtskommen, gibt es einfachere Lösungen?⁷ Goodman ist somit entschiedener Pluralist, jedoch ein ebenso entschiedener Gegner des «Anything goes» à la Feyerabend: Gerade weil ein Symbolsystem unsere Erfahrung und Erkenntnis und damit unsere Welt vordeterminiert und umgekehrt von unseren Bedürfnissen und Gewohnheiten mit bestimmt wird, können wir nicht einfach beliebig das Symbolsystem wechseln oder abrupt ändern, wir können nur die gegebenen Systeme modifizieren, umwerten, vereinfachen, um uns besser auf die Welt einzustellen – und die Welt damit besser auf uns einstellen und uns auf sie, immer anhand der Gesichtspunkte Einfachheit, Kohärenz, Eleganz.

Diese, dem kontinentalen Common Sense widersprechenden Axiome muss man kennen, um überhaupt zu verstehen, wie hier gefragt wird, wenn nach der «Ontologie» eines Werkes gefragt wird.

Zweitens muss man wissen: Eine Theorie, auch und gerade eine Theorie der musikalischen Notation, ist ja nur eine Sorte von «Sprachen», Symbolsystemen⁸ unter vielen möglichen, die nach Gesichtspunkten wie «Adäquatheit zum Gegenstand», Wahrheit usf. bewerten zu wollen, ein unsinniges, unpraktikables, philosophisch naives Ansinnen wäre. Theorien unterscheiden sich nicht dadurch von alltagssprachlichen Symbolsystemen, dass sie ein Suprasystem wären, in dem einige einzelne Behauptungen mit den «Sinnesdaten verglichen» würden oder auf ihren «Wahrheitsgehalt» überprüft – sondern eben danach, wie einfach, elegant, praktikabel, sie nichttheoretische Symbolsysteme ordnen und an unsere Bedürfnisse anpassen können.

Kunst als Prüfstein

Intentionen, Vorstellungen und Stimmungen sind für Goodman wie alle Abstrakta hinsichtlich der Ontologie abwegig und entbehrlich. Sofern sie – etwa so, wie wir es eingangs bei Pouivet sahen – einen Einfluss auf die Beschaffenheit des Werks haben sollen, kann und soll man getrost über diese Eigenschaften des Werkes selbst sprechen. Eine Grenzlinie zwischen «subjektiven» Anteilen einer Kunsterfahrung und dem, was einem Werk «eigentlich» («intrinsisch») zukommt, zu ziehen, hält Goodman für ein ebenso unmögliches wie überflüssiges Unterfangen. Natürlich kann man etwa die kognitiven oder psychologischen Prozesse untersuchen, die sich vollziehen, während man ein Kunstwerk rezipiert. Doch das ist einfach eine andere «Sprache» als die «Sprache» der Musik – und vor allem eine völlig andere Frage als die nach der Ontologie des Werkes.

Goodman entwickelt seinen Gegenvorschlag zum konventionellen, auf illegitimen abstrakten Entitäten wie Vorstellungen oder

Absichten und unbrauchbaren Metaphern wie «Gegebenheitsweise» oder «Phänomenalität» oder «Erfahrung» ruhenden Begriff der Werkontologie aus einer Betrachtung bildender Kunst. Der Common Sense behauptet, Bilder seien nichtsymbolische Wahrnehmungsgegebenheiten, die ganz ohne bedeutungstragende Zwischenträger gewissermassen direkt, rein aus der Übertragung und Modifikation eines in der Natur Vorgefundenen, «Sichtbaren» oder des «Seheindrucks» entstehen. Goodman muss demgegenüber (hauptsächlich) zeigen, dass (1) die Eigentümlichkeit von Bildern – seien sie nun darstellend oder nicht – keine «Übertragungen» von Sinnesreizen sind, die *daraufhin* erst «symbolisiert» werden. Er muss (2) zeigen, dass das von einem Werk «Ausgedrückte» eine bestimmte Weise der Symbolisation ist und damit kein Rekurs auf abstrakte Entitäten wie Absichten oder Zustände des Künstlers notwendig ist. Er muss (3) zeigen, dass zur *Identifikation* von Kunstwerken kein Rückgriff auf Intentionen, Stimmungen oder andere nichtextensionale bzw. nichtsymbolische Grössen notwendig ist. Und er muss zeigen, dass (4) eine Unterscheidung der Kunstgattungen durch Unterscheidung der Symbolisationsweisen möglich ist – und nicht zum Beispiel durch einen verschiedenen «Ausdrucksgehalt» oder eine verschiedene Stellung zur «Realität» oder zum «Subjekt» wie in der ästhetischen Tradition.

Goodman führt ad (1) vor, dass die Begriffe Ähnlichkeit und Nachahmung, mit denen man eine gleichsam «direkte», nicht durch Symbole vermittelte, mithin die Existenz des Objektes «ausserhalb» von Symbolsystemen behauptende Beziehung von Bild und «Realität» konstruiert, invalid sind. Dass ein Bild «nachahmt», erklärt eigentlich nichts: Man muss in jedem Falle spezifizieren, was es am Gegenstand «nachahmt» und eine solche Erklärung ist immer zirkulär. Ebenso zirkulär ist die Behauptung, ein Bild sei ein «Abbild» der Realität: Was es heisst, ein Bild von etwas anderem zu sein, ist hierbei ja schon vorausgesetzt. Auch das seit Jahrtausenden verwendete Wort «Ähnlichkeit» führt nicht weiter: Es gibt sehr viele Dinge, die anderen ähnlich sind, ohne dass beide Abbilder voneinander wären, zum Beispiel Tiere einer Gattung. Zudem ist Ähnlichkeit eine symmetrische Relation – niemand (ausser Oscar Wilde) würde jedoch sagen, dass Churchill seinem Portrait ähnlich sehe. Zudem gibt es, wie Goodman unter Berufung auf Kant und vor allem die Gestaltpsychologie sagt, kein «unschuldiges Auge», keine «eigentliche» Wiedergabe von Sinneseindrücken. Unser Auge empfängt keine Sinnesdaten, sondern sucht aus, tastet ab, liest, vergleicht usf. In summa: «Bild-sein» ist nur scheinbar ein zweistelliger Ausdruck; in Wahrheit ist es ein einstelliger Klassifikationsausdruck wie Schön-sein, Grün-sein usf., also: «Bild-von-x-sein».

Ad (2): Der alltägliche Gebrauch des Wort «etwas ausdrücken» (to express) bedeutet vielerlei: Mich auszudrücken, etwas mitteilen, eine Meinung oder einen Zustand in Worte fassen, oder auch: innere Zustände impulsiv wortlos «äussern». Goodman unterscheidet sehr bewusst zwischen diesen verbalen und nonverbalen Aspekten *nicht*. Er konstruiert eine einheitliche symbolische Relation für alle Aspekte.

Ausgangsbehauptung ist, dass man einen Satz wie «Bild x drückt Trauer aus» ersetzen kann durch den Satz «x ist traurig». (Auch hier also gibt es keinen Unterschied zwischen einer nur «hinzugedachten» und einer «intrinsischen» Ding-Eigenschaft.) Das Ausge-

drückte ist eine Eigenschaft des Werkes selbst – wobei wir natürlich in praxi unterschiedlichster Meinung darüber sein können, was denn das Ausgedrückte jeweils sei. Durch diese einfache Gleichsetzung schaltet Goodman die mentalen Zustände sowohl des Betrachters wie des Künstlers aus der Analyse aus.

Aber: Trauer kommt dem Bild nicht in der gleichen Weise zu wie etwa die Eigenschaft, aus Acrylfarben und Leinwand zu bestehen. Die Ausdruckseigenschaften kommen einem Bild nur metaphorisch zu – es gehört nur metaphorisch zur Klasse der traurigen Dinge. Es denotiert nicht selbst das Prädikat «ist traurig» – es «exemplifiziert» Trauer. Ein trauriges Bild sagt mit anderen Worten: «So wie ich ist Trauer oder kann Trauer auch sein». Ergo: Das Ausgedrückte ist das metaphorisch Exemplifizierte.

Seine eigentliche Analyse des ontologischen Status der Werke beginnt Goodman nun mit einer ebenso originellen wie scharfsinnigen Beobachtung: Einen Roman kann man nicht fälschen – man kann höchstens illegale Kopien herstellen oder ein Werk fälschlicherweise als Werk eines Autors ausgeben. Einen Rembrandt dagegen kann man fälschen, indem man ihn, so gut es geht, kopiert. Im Falle der Malerei gibt es offenbar kein «Alphabet», das (in endlicher Zeit) alle Merkmale eines Bildes aufzuzählen erlaubt, die die Echtheit des Originals sichern. Potentiell alle Merkmale eines Bildes können Hinweise auf seine Identität geben – auch solche, die wir im Augenblick noch gar nicht kennen. Daher kann ein Gemälde letztlich nur danach identifiziert werden, ob es tatsächlich das Werk dieses einen Künstlers ist: Die Malerei ist eine *autografische* Kunst. Ein literarischer Text dagegen besitzt endlich viele Merkmale, mittels derer wir entscheiden können, was ein echtes Exemplar desselben Werkes ist. Ein literarisches Werk besteht in einer Menge von prüfbar *Realisationen* eines Textes – es ist eine *allografische* Kunst, ein Werk der Malerei existiert nur in einem einzigen Exemplar. Jenes ist ein Beispiel für eine «zweiphasige», dieses eines für eine «einphasige» Kunst.

Goodman entwickelt nun einen Begriff der «Notation», mittels derer die Identität *von Realisationen* eines Werkes, also auch von musikalischen Aufführungen, als echte Fälle eines Werkes gesichert werden kann, ohne dabei auf ontologisch nicht zu rechtfertigende Abstracta wie «Gedanken», Absichten, Vorstellungen etc. zurückzugreifen. Goodman ist – und das verwirrt kontinentale Leser umso mehr – nicht an der Praxis interessiert, sondern daran, was jeweilige Verhältnisse von Notation und Abweichung für Rückschlüsse auf die Unterschiede in der Symbolisationsweise der einzelnen Gattungen erlauben. Beschreibungen der unterschiedlichen Symbolisationen aber sind für Goodman gleichbedeutend mit einer Theorie der Kunst: Eine Theorie zu erstellen, bedeutet, weil Kriterien der «Angemessenheit an die Sache» als überholte Mysterien abgelehnt werden, ja gar nichts anderes als: den grundlegenden Typus der jeweiligen «Sprache» zu beschreiben, und das so elegant, klar, widerspruchsfrei und ordnungsstiftend wie möglich.

Eine Notation besteht wie jedes Symbolsystem aus einem «Symbolschema» – Zeichen und syntaktische Verknüpfungen oder Ordnungsprinzipien –, doch darüber hinaus aus einer «Erfüllungsklasse». Ein Bild ist dagegen «syntaktisch dicht», das heißt, die Elemente oder «inscripts» sind nicht voneinander eindeutig unterschieden und können daher auch nicht jedes für sich auf genau ein Element der Erfüllungsklasse verweisen. Gerade das ist aber bei

einer Notation der Fall. Eine solche ist also per definitionem digital, ihre Zeichenelemente («Charaktere») sind «disjunkt».

Die Notation stiftet also insofern die Identität eines musikalischen Werkes und damit das, was es «gibt», als alle identitätsrelevanten Zeichenelemente der Notation eindeutig auf ein zu erfüllendes Element bezogen sind. Musikalische Partituren im landläufigen Sinn sind solche «Notationen». Wären sie es nicht, so kann man hinzufügen, gäbe es kein Werk, denn es wäre nicht möglich, es zu identifizieren – und damit keine Notwendigkeit, etwas Existierendes anzunehmen. Wahrscheinlich könnte man auch sagen, es sei am «passendsten», eine musikalische Aufführung als Realisation einer Notation im strengen Sinn zu verstehen – andernfalls müsste, da aus Absichten, «Erfahrungen», Vorstellungen nicht auf die «Existenz» geschlossen werden darf, der Begriff der (individuellen) Werk-Entität als ontologisches Wort aufgegeben werden. Eine der verwirrendsten Folgen dieser Definition ist natürlich, dass alle Ausdrucksbezeichnungen, dynamische Vorschriften, nicht metronomisierbare Tempoangaben nicht zur eigentlichen, die «Erfüllungsklasse» sichernden «Notation» gehören.⁹

Die Ferne dieser Bestimmungen zur Praxis und ihren Intuitionen ist so evident, dass man einem Autor vom Rang Goodmans nicht unterstellen kann, er habe sie nicht bedacht. Man hat zuallererst ins Kalkül zu ziehen, dass vom Standpunkt des Goodmanschen Radikalnominalismus sowohl die praktische Intuition wie auch die gewohnte «human science» prinzipiell mit ontologisch unge-rechtfertigten abstrakten Entitäten, mit naiven Illusionen von der Unterscheidbarkeit von «Gegebenheitsweise» und «physischem Objekt», von «Extension» und «Intension», von «Intention» und «Objektivität» operiert – Fehlschlüsse von den Absichten auf das «Werk selbst» sind Folgen solcher Irrtümer.

Wenn man Goodman auf eigenem Niveau begegnen will, muss man von den Grundfesten des Nominalismus aus argumentieren – also zum Beispiel für die Legitimität der Unterscheidung von Extension und Intension streiten. Oder man muss den Holismus widerlegen, den naiven Gegensatz von «Wahrnehmungsgegebenheit» («Phänomenalität») und «echter physischer Eigenschaft» auf veränderte Weise rechtfertigen. Eines sollte man in jedem Fall getan haben: Man sollte die Frage, *wo eigentlich das Problem liegt*, nicht (nur) mit dem kontinentalen Common Sense als bereits beantwortet voraussetzen.

Goodmans Denk- und Schreibstil verstört gerade deshalb, weil er kunstvoll elegant und unaufgeregt und vivisektorisches zugleich daherkommt. Das sicherste Zeichen für die verstörende, weil alle begrifflichen und intuitiven Gewissheiten *radikal* verlassende Kraft dieses Denkstils, ist die Empörung, mit der ihr gerade in Europa begegnet wird. Eine Empörung, die meist damit einherzugehen pflegt, dass man noch im gleichen Atemzug gerade jene alltäglichen und traditionellen Intuitionen wiederholt, deren Irrtümlichkeit Goodmans paradigmienstiftend luzide offengelegt hatte.

Wenn man das Frageniveau dieses für musikalischen Alltag und Geisteswissenschaft verstörenden Systems einmal wahrgenommen hätte, liesse sich nicht nur vieles einwenden gegen die erkenntnistheoretischen Axiome des radikalen Nominalismus. Es wäre *dann* auch zum Beispiel möglich, dazwischen zu unterscheiden, was an

Goodmans Theorie des musikalischen Werkes systemimmanent folgerichtig ist, und dem, was unnötige Vereinseitigungen sind, die man systemimmanent beheben könnte. Dazu gehörte etwa folgende Möglichkeit, die Absurdität der Goodmanschen Definition von «Notation» und damit des musikalischen Werkes zu beheben: Die nichteindeutig denotierenden Teile einer Partitur könnte man zum Beispiel mit Goodmans (wunderbarer) Terminologie als «dicht» verstehen – und als Teil der Partitur. Eine Partitur wäre dann eben gerade keine reine disjunkte Notation, sondern eine Mischung eineindeutiger und «repräsentierender» Symbole. Weiterhin würde dann sichtbar, dass aller systemischen Eleganz zum Trotz Goodman durchaus auch mit sich selbst in Widerspruch kommt: Nur partiell oder gar nicht würde einem musikalischen Werk «Ausdruck» zukommen können, wenn es reine Notation wäre – einer Definition, dergemäss jede mechanische Abspiegelung einer Mozart-Sonate eine «Aufführung» wäre. Für «Musikliebhaber» handelte es sich gerade nicht mehr um eine «Aufführung» – und es wären wohl Dinge wie der «Ausdruck», dessen Abwesenheit das Ereignis zur Nichtaufführung machte. Der musikalische Ausdruck ist also nicht durch Verweis auf den Notationsbestand disjunkter Zeichen zu identifizieren – was Goodman an sich leicht zugeben könnte, denn in seiner symboltheoretischen Façon wäre der «Ausdruck» als metaphorische Exemplifikation ja Teil des Werkes. Aber: Dann kann die Identität eines Werkes und seiner Aufführungen nicht durch die Notation alleine gesichert werden. Ja, die Identität eines Werkes würde oftmals gesichert gegen die Faktizität des Bestandes der disjunkten Notation. Damit wäre man bereits sehr viel näher an den Intuitionen der musikalischen Praxis, ohne sich windigen abstrakten Entitäten oder Kategorien wie «Erfahrung» oder «Absicht» zu verschreiben. Man denke nur daran, wie viele Werke der Alten Musik (und sogar noch Mozarts) in obskuren oder sich widersprechenden Abschriften überliefert sind, die ganz selbstverständlich immer nur anhand stilistischer Erwägungen, Werk-Stringenz, Strukturidee usw. in Abgleich und im Widerspruch zum Bestand jeweils einzelner Handschriften als «Werk-von-x» rekonstruierbar sind.

Lange Zeit verstanden Philosophen die Frage nach einer Ontologie der Musik als Frage nach der Ontologie des *einzelnen* Werkes. Das hat einfach seinen Grund darin, dass die modernen ästhetischen Fragen in einer kunsthistorischen Phase entworfen wurden, in der man selbstverständlich eine Kunstgattung als Ensemble von Werk-Individuen verstanden hat (in denen sich dann ein bestimmter Geist einer Epoche sedimentieren soll). Auch wenn heute kaum noch jemand diese Gleichung von Kunst-Ontologie mit Werk-Individuums-Ontologie selbstverständlich voraussetzen wird, ist diese Gleichung weiterhin die Negativfolie, um das zu bestimmen, was sich heute in den «grenzüberschreitenden» oder «transitorischen» Künsten, in der DJ-Kunst, der Installation, der Computer- und Netzkunst, der Improvisation tut. Roger Pouivets abschliessende Frage nach einer «Ontologie» der akuten Pop-Musik kann dafür stellvertretend stehen.¹⁰ Allerdings: Dass mit dem Verschwinden des Paradigmas Kunst-Ontologie = Werk-individuums-Ontologie, das 200 Jahre die Geschichte der Künste dominierte, womöglich auch eine Rückkehr zu einem viel älteren und ursprünglicheren Begriff des künstlerischen Handelns verbunden sein könnte, und jenes Paradigma sich damit als historisch

kontingent erweisen würde, ist philosophisch immer noch schwer akzeptierbar.

Was dann anzufangen wäre mit der brillanten und irritierenden Philosophie eines Nelson Goodman, in dessen nominalistischem Weltbild es schliesslich nur Individuen «gibt», ist unabsehbar. Sein ontologischer Radikalismus ist heute, da das ontologische Paradigma des einzelnen Werkes noch dominiert, bereits verstörend genug. **SEBASTIAN KIEFER**

1. Roger Pouivet, *Wozu eine Ontologie der Musik?*, in: *Dissonanz* Nr. 98 (Juni 2007), S. 22-27, Zitat S. 23.
2. Ebd.
3. Ebd., S. 24.
4. Ebd., S. 26.
5. Simone Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart: Metzler 1997, S. 9.
6. Sehr vereinfacht zusammengefasst im dritten Teil von Nelson Goodman, Catherine Z. Elgin, *Revisionen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
7. Sehr klare, gemeinverständliche Darlegungen dieser Behauptungen finden sich in Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett 1988, Chap. 1 und 7.
8. «Sprache» ist der nicht-technische Ausdruck für «Symbolsystem»; vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. (Neuübers. von Bernd Philipp) Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 9.
9. Wie es mit Taktstrichen und Bindebögen steht, sagt Goodman nicht. Dagegen sollen Instrumentationsangaben dazu gehören, vgl. *Ways of Worldmaking*, Chap.V. 6; obwohl alle Aufführungen koextensiv sind, sind sie dennoch wegen geringerer Redundanzen in der Notation nicht synonym! (Ebd., 192f.)
10. Vgl. Roger Pouivet, *Wozu eine Ontologie der Musik?*, S. 27.