

Die Bedeutung von Musik als Ergebnis sozio-kultureller Prozesse

Zu einigen Schwierigkeiten bei der Betrachtung der Musik als kommunikatives Phänomen*

von Peter Faltin, Gießen

1.

Eine Kommunikation findet statt, wenn eine Nachricht vom Sender an den Empfänger durch Zeichen mitgeteilt wird und wenn der Empfänger unter der Voraussetzung eines mit dem Sender gemeinsamen Codes sich gegenüber der mitgeteilten Nachricht entsprechend verhält. Diese banale Aussage soll für unsere weiteren Überlegungen als axiomatische Grundlage fungieren, auf der wir die Konfrontation des allgemeinen Kommunikationsmodells mit dem Phänomen der Musik durchführen werden.

Wenn die Musik als ein Kommunikationsprozeß interpretiert werden soll, muß sie ein Zeichen sein, das eine Nachricht vom Sender an den Empfänger überbringt. Wenn sie ein Zeichen ist, wofür steht sie, was bezeichnet sie? Wenn sie eine Nachricht ist, was ist der Inhalt dessen, was sie als Zeichen mitzuteilen hat? Wenn sie zwischen zwei Polen vermittelt, welchen Code verwendet sie dafür und wodurch ist dessen Verbindlichkeit und Verständlichkeit gesichert? Es scheint wenig Chancen dafür zu geben, diese Fragen befriedigend zu beantworten, und damit die Musik mit gutem Gewissen für eine kommunikationstheoretische Erklärung zu retten, wenn wir nicht in das vulgäre Denken billiger Konzertführer oder in eine inhaltlich verschwommene, modische Phraseologie ungesicherter Begriffe verfallen wollen. Um den scheinbar unüberbrückbaren Zwiespalt zwischen dem theoretischen Modell und der Realität analysieren zu können, seien im folgenden einige einfache Situationen des täglichen Lebens angeführt, anhand derer wir den Kern des Problems veranschaulichen wollen.

2.

Ein Ziegel, der vor meinem Freund Otto auf die Straße fällt, löst bei Otto – wenn er nicht blind und taub ist – ein bestimmtes Verhalten aus: er schaut zum Dach hinauf und vielleicht läuft er weg. Otto hat sich in angemessener Weise gegenüber einem Reiz verhalten. Ist dies eine kommunikative Situation?

Anna beeilt sich, um vor Ladenschluß noch etwas einzukaufen. Plötzlich bemerkt sie hinter einer Silhouette von verschneiten Bergen den rotgefärbten Himmel eines Sonnenuntergangs. Anna sieht auf und wenn man sie ansprache, würde sie vermutlich

* Schriftliche Fassung eines Vortrages, der anlässlich der Tagung „Musikalische Kommunikation und Musikpädagogik“ des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung (AMPF) im Mai 1973 in Gießen gehalten wurde.

sagen: „Ist das nicht wunderschön.“ Ist dieses verbale Verhalten das Ergebnis eines Kommunikationsprozesses?

Ich sitze in einem Raum, der ein Fenster hat. Ich sehe durch das Fenster hinaus auf die Straße, lecke es aber z. B. nicht mit der Zunge ab. Ich habe mich gegenüber dem Fenster in bestimmter Weise verhalten. War dies ein kommunikativer Akt?

Allen diesen Situationen ist eines gemeinsam: es wird ein Verhalten hervorgerufen, ohne daß eine intendierte Mitteilung durch Zeichen vermittelt wird, es sei denn, wir begründeten diese Situationen tautologisch als Zeichen ihrer selbst: Wenn jemandem ein Ziegel vor die Nase fällt, handelt es sich meistens um einen Zufall, denn normalerweise ist da niemand, der ihn absichtlich vom Dach geworfen hat (dieser Fall kann auch eintreten und wir werden zum Schluß darauf hinweisen). Wenn man einen Sonnenuntergang, einen Birkenwald oder einen Naturkristall sieht (und dabei im Normalfall ein ästhetisches Erlebnis hat), steht hinter diesen Naturphänomenen wahrscheinlich kein lieber Gott, der uns durch solche Zeichen etwas mitteilen möchte. Ebenso ist es, wenn ich ein Fenster oder eine Treppe sehe; ich denke nicht darüber nach, was mir der Architekt damit mitteilen möchte, sondern ich verhalte mich funktionell gegenüber diesen Gegenständen.

Angesichts des von der gesamten Kommunikationsforschung beschriebenen Kommunikationsmodells könnte man unsere drei Situationen aber kaum als kommunikative Akte auffassen, da hier die intendierte Nachricht, die Zeichen, mittels welcher sie übertragen wird, und ein bestimmter Code, der sie verständlich macht, nicht vorhanden sind. Ein Edelstein will weder eine Mitteilung überbringen noch eine Nachricht vermitteln (so wie es z. B. ein Wort oder eine Verkehrsampel macht). Er ist kein Zeichen, das auf eine andere Entität, die ihm seine Bedeutung verleiht, hinweist. Infolgedessen gibt es an ihm nichts, was als Code – im Sinne einer Fremdsprache oder Verkehrsregeln – erlernbar wäre, was die Voraussetzung dafür wäre, sich gegenüber den Intentionen des Senders entsprechend zu verhalten. Trotz des Fehlens dieser für einen „Kommunikationsprozeß“ [Schaff, 18, 163] unentbehrlichen Merkmale wäre es fragwürdig, die genannten Situationen nicht als Kommunikation zu interpretieren, da es sich hier zwangsläufig um verbindliche Interaktionen mit sinnvollem Verhalten handelt; es geht vielmehr darum, deren Besonderheiten zu untersuchen.

Die Frage läuft darauf hinaus, ob es sich hierbei um bloße Reize handelt, die etwa dem präkommunikativen Verhalten der Tierwelt entsprechen, oder ob wir es hier mit kommunikativen Akten zu tun haben. Cherry [1, 15] qualifiziert aber als Kommunikationserscheinungen z. B. auch „*das Verfahren des Austausches materieller Güter und Dienstleistungen*“ – also nicht nur den Austausch von Gedanken – „*wobei Münzen, Obligationen und Pfandbriefe die Träger der Kommunikation sind*“. Wodurch aber unterscheiden sich diese Artefakte (oder eine Brücke oder ein Haus) von einem Kristall oder von einer Periode eines Sonatenhauptsatzes von Mozart? Eben dadurch, daß die ersteren – obwohl sie als Zeichen keinen Gegenstand bezeichnen – doch einen gewissen Wert oder eine gewisse Funktion innerhalb eines konventionalisierten Codes haben, während den letzteren diese Voraussetzungen scheinbar fehlen und sie infolgedessen auch nichts mitteilen könnten, da sie eine Bedeutung, also das, was mitgeteilt werden soll, nicht besitzen.

Zur Lösung dieser Schwierigkeit bieten sich zwei Wege an:

Der erste wäre der, daß wir auf der Grundlage des genannten, enggefaßten Kommunikationsbegriffs verbleiben. In diesem Fall hätten wir aber das Phänomen der Musik ausschließlich als eine Mitteilung des Komponisten an den Hörer aufzufassen. Dadurch käme durch die Hintertür in dieses so progressiv scheinende Erklärungsmodell die gesamte Inhaltsästhetik wieder herein und damit zwangsläufig das prekäre Form-Inhaltsproblem als Paradigma für die „durch Form mitgeteilten Inhalte“. Unsere Kommunikationsforschung mündete also ungewollt in hermeneutischen Fragen im Stile von: was wollte der Komponist mit der Sonate sagen, wodurch das Kunstwerk wieder zu einem Telegraphen der Emotion reduziert wurde. All das, um dessen willen mit Hilfe der modernen Kommunikationswissenschaft gegen eine spekulative Ästhetik eingetreten wurde, geht dabei zwangsläufig verloren. Was von diesem progressiven Ansatz übrigbleiben würde, wäre eine modernistische Terminologie, die letzten Endes mehr verschleiert als aufklärt.

Der andere Weg führt dahin, auch solchen Phänomenen, die *keine Mitteilung über etwas anderes* (über Intentionen des Senders) sind, einen Platz als kommunikative Erscheinungen zu sichern. Dieser Weg könnte durch die folgenden Ansätze skizziert werden: durch Husserls [9, 97] Teilung der Zeichen in *Anzeichen*, die auf etwas anderes hinweisen, indem sie etwas (einen Gedanken, einen Inhalt) vertreten oder repräsentieren und in *Ausdrücke*, die einen Gedanken ausdrücken und damit selbst das Zeichen darstellen; durch Russels [15, 46] Begriff „*Ostension*“ oder Wittgensteins [22, 29/32] Ausdruck „*hinweisende Erklärungen*“; durch Urbans [20, 147] und Schaffs [18, 158] Einteilung der Kommunikationsakte in eine „*behavioral communication*“, die ein bestimmtes Verhalten oder einen emotionellen Zustand hervorrufen, und „*intelligible communication*“, also Akte, die eine bestimmte Erkenntnis, einen Gedanken oder einen Zustand mitteilen und vermitteln; durch Watzlawicks [21, 50] Unterscheidung zwischen Kommunikation und *Interaktion*, wobei eine Interaktion keine unbedingte Bedingung für Kommunikation ist und schließlich durch Ecos [2, 295] scheinbaren Pankommunikationalismus, in dem er Cherrys [1, 14] Idee, daß „*Kommunikation im wesentlichen ein soziales Problem ist*“, folgend „*allen Kulturphänomenen*“ den Kommunikationscharakter zuschreibt.

Damit wäre zunächst nur gesichert, daß es potentiell Phänomene geben kann, die als Zeichen zu betrachten sind, ohne daß sie eine Nachricht übermitteln müßten, indem sie *für etwas außer sich selbst stünden*. Man kann sie als Elemente einer Kommunikation betrachten, weil sie ein intersubjektives Verhalten auslösen.

Dieses Verhalten aber ist keinesfalls mit bloßer sinnlicher Reaktion auf einen Reiz gleichzusetzen, weil es sich nicht *außerhalb des Bewußtseins* als ein physiologisch-mechanischer Prozeß abspielt. Wenn auch z. B. die Reaktion eines Tieres auf ein Warnsignal die gleiche wäre, wie die eines Autofahrers auf die rote Verkehrsampel (beide bleiben z. B. stehen), so unterscheiden sich beide trotz ihrer scheinbar identischen äußeren Manifestation wesentlich voneinander: Das Tier empfängt eine Information, weiß aber nicht, *was sie bedeutet*; es kann sich lediglich angemessen verhalten. Derselbe Fall würde eintreten, wenn das Auto mit einer Radaranlage ausgerüstet wäre, die es beim Aufleuchten der roten Ampel automatisch zum Stillstand bringen würde. In beiden Fällen haben wir es mit einer Reaktion auf *bedeutungslose syntaktische Strukturen* zu tun.

Die Welt der asemantischen Signale (die den Bereich der Informationstheorie bilden) unterscheidet sich von der Welt der Bedeutungen dadurch, daß sich in einem Stimulus-Response-Verhältnis eine Beziehung zwischen zwei Polen (dem Sender und dem Empfänger) *ohne jede Vermittlung* verwirklicht, während in einem Bedeutungsverhalten – das wir nach Peirce [5] ein „*Semiose-Verhältnis*“ nennen wollen – der Stimulus ein Zeichen ist, das, um eine Reaktion hervorbringen zu können, von einem dritten Element – der Bedeutung (Signifikat, Interpretans, meaning) – vermittelt werden muß. Anders gesagt: Im ersten Fall handelt es sich um eine zweigliedrige Relation, im zweiten um eine triadische Beziehung; im ersten kommt es nur auf Reaktion auf einen Reiz an, im zweiten auf eine Relation, die zwischen dem Vermittler eines Reizes (dem Zeichen) und der von ihm hervorgerufenen Reaktion hergestellt ist. In beiden Fällen haben wir es aber mit Reaktion auf Reize, also mit Verhalten zu tun. Deshalb ist eine Unterteilung des Responses in sensuelle Reaktionen und kommunikatives Verhalten, wie sie z. B. Cherry [1, 18] gegen Steavens [19] Psychologismus anführt, dadurch zu ergänzen, daß es nicht auf die Reaktion allein ankommt, sondern darauf, *auf welche Weise* sie ausgelöst wird: hat sie einen syntaktischen Ursprung (wie ihn z. B. Moles oder Chomsky zum Gegenstand ihrer Forschung haben), so gehört sie der Welt der Signale an; hat sie einen semantischen Ursprung, so wird sie als eine *bedeutungsvolle Struktur* aufgefaßt, die nicht nur ein Verhalten auslöst, sondern auch einen Sinn vermittelt (nicht mitteilt). Wir wollen im folgenden auch ästhetische Phänomene als bedeutungsvolle Strukturen auffassen.

3.

Mit diesem Schritt sind wir bei dem heikelsten Aspekt unseres gesamten Problems angelangt, nämlich bei der Frage, welche Bedeutungen sich ästhetischen Objekten zuschreiben ließen. An diesem Punkt könnten unsere Bemühungen scheitern, und hier wird sich zeigen, wodurch sich die ästhetischen von den übrigen Kommunikationsprozessen unterscheiden.

Der Weg zu einer positiven Antwort auf diese Frage führt unumgänglich über die Bekämpfung eines Dogmas, das wir als „*Imperativ des Denotats*“ bezeichnen möchten und das seine geschichtliche Implikation in der Entwicklung der Semiotik hat.

Die Anschauung, daß die Bedeutung eines Zeichens ausschließlich durch eine Entität (Denotat¹) gegeben ist, für die es stellvertretend als kommunikativer Vermittler steht, ist der eigentliche wunde Punkt des Ganzen. Sie wurde von Frege [4, 40] an de Saussure [16, 136] tradiert, findet sich später im Ogden-Richardsschen [14, 11] Dreieck und verabsolutierte sich in der gegenwärtigen linguistischen Semantik und den an sie anknüpfenden ästhetischen Ansätzen bei Harweg [6 und 7] und Kneif [10 und 11]. Eco [2, 71] bezeichnete jüngst dieses Postulat als

¹ Der Begriff „Denotat“ wird hier nicht im Sinne von Morris als Alternative zum Begriff „Designat“ gebraucht, sondern ausgehend von dem ursprünglichen Millschen Begriffspaar „denotation-connotation“ im Sinne des Russelschen Begriffspaares „denotation-meaning“. „Denotat“ ist die Entität, die durch das Zeichen vertreten wird und durch die die Bedeutung des Zeichens gegeben wird.

„ein Residuum, welches verhindert, das kulturelle Wesen der Signifikationsprozesse zu begreifen“. Wird z. B. die Musik unter dem Imperativ des Denotats untersucht, so wird sie notwendig als „asemantisch“ und „bedeutungslos“ abgestempelt, weil man in sinnvoller Weise tatsächlich keine materiellen oder geistigen Objekte finden kann, die die Musik als Zeichen vertritt und die vom Empfänger als ihre Bedeutung „entziffert“ (decodiert) werden könnten. Die derart begründete Bedeutungslosigkeit der Musik hat dann zur Folge, daß man sie nicht als Zeichen betrachten kann, weil ihr scheinbar die definatorische Substanz des Zeichenbegriffes fehlt. Dies hat wiederum zur Folge, daß unter diesem Gesichtspunkt die Musik auch kein kommunikatives Phänomen sein kann, weil es nichts gibt, was sie mitteilt, es sei denn ihre syntaktische Struktur. Das Kunstwerk stünde dann lediglich als ein sinnlicher Reiz da, ähnlich dem Vogelgesang, der uns lediglich durch einige bits bedeutungsloser Information reizt.

Daß dieser Standpunkt nicht stichhaltig ist, beweist indirekt die ihn repräsentierende Forschung selbst. Hiller und Isaacson [8] programmierten schon vor fünfzehn Jahren Algorithmen für die Herstellung von Musik verschiedener Stilrichtungen: Was aber diese Computermusik von anderer unterscheidet, was eine Molessche Analyse von einer Dahlhausschen unterscheidet, ist *das Fehlen der semiotisch-pragmatischen Ebene*. Daß diese nicht „programmierbar“ ist, steht wahrscheinlich fest, aber ebenso fest steht es, daß diese Nicht-Programmierbarkeit die Existenz dieser Ebenen nicht leugnet, sondern – im Gegenteil – beweist. Wir sind weit davon entfernt, die Bedeutsamkeit der syntaktischen Ebene für den Kommunikationsprozeß zu leugnen oder sie abzustreiten, denn dann hätten wir den gesamten Strukturalismus, die Sprache der Mathematik und Logik und sogar die synkategorematischen Elemente der verbalen Sprache zu leugnen, weil auch diese keine Denotate haben, sondern lediglich *Beziehungen* ausdrücken und dadurch ihr Vokabular über sich selbst hinaus semantisieren. Vielmehr geht es uns darum, zu zeigen, daß die Musik außerhalb einer syntaktischen *auch eine semantische Dichte* besitzt, die nicht nur durch ihre Materialität gegeben ist.

Folgende Wege führen zur Begründung dieser Hypothese:

Der erste soll hier nur angedeutet werden, weil er in speziellen Untersuchungen bereits erörtert wurde [Mukařovský, 14; Faltin, 3]. Verfolgt man die Entwicklung der Semiotik als einen Wissensbereich, der die allgemeinen Bedingungen für die Bedeutsamkeit der Zeichen untersucht, und beschränkt man sich dabei nicht nur auf die linguistische Semantik, die auf der Basis des Denotationsmodells die Beziehungen der Wörter zu den bezeichneten Entitäten untersucht, so findet man genügend Beweise dafür, daß es Zeichen gibt, die zwar *eine Bedeutung aber kein Denotat* besitzen. Es sei an Wörter wie „Gott“, „Gerechtigkeit“, „Orpheus“ oder „entschuldige“ gedacht, oder an Erscheinungen wie z. B. die Mode oder der Striptease, die *nichts außer sich selbst* mitteilen und auf nichts (auf keine Denotate) hinweisen. Diese Phänomene wurden von Russel, Carnap, Wittgenstein, Church, Goodman und anderen ausführlich untersucht und ihre Existenz bewiesen.

Und sollte dies nicht ausreichen, muß man an dieser Stelle nun apodiktisch auf die gesamte Spätphilosophie Ludwig Wittgensteins hinweisen, deren Sinn eben darin besteht, zu zeigen, daß die Bedeutung der Wörter kein Vorgang ist, bei dem wir „ei-

*nem Ding ein Namentäfelchen anheften“ [22, 19/15]. Im ersten Absatz seiner Philosophischen Untersuchungen führt Wittgenstein folgende Sätze an: „Die Wörter der Sprache benennen Gegenstände. . . Jedes Wort hat eine Bedeutung. Diese Bedeutung ist dem Wort zugeordnet. Sie ist der Gegenstand, für welchen das Wort steht“ [22, 13/1]. Das sind die Grundprämissen des denotativen Fetischismus, der bis in die fünfziger Jahre die betreffende Philosophie beherrschte und dem auch Wittgenstein in seinem *Tractatus* auf exzellente Weise seinen Dienst leistete. Dies sind zugleich die Dogmen, deren Bekämpfung er zwanzig Jahre seines Lebens gewidmet hat und im Dienste dessen er eine Philosophie schuf, die ähnlich der Einsteinschen Relativitätstheorie zu den frappierendsten Leistungen des Geistes unseres Jahrhunderts gehört. Jedes verbleiben auf dem engen denotativen Modell der mitgeteilten Bedeutungen müßte eine Widerlegung Wittgensteins zur Voraussetzung haben. Solange dies nicht geschehen ist, gibt es keinen Grund, auf naiven linguistischen Modellen zu beharren. Und wenn man von einer solchen Position ausgehend das Vorhandensein der Bedeutsamkeit eines Zeichens nur deswegen leugnet, weil man *kein Denotat* findet, das es bezeichnet, kann man nur mit Wittgenstein sagen: „Es ist wichtig festzustellen, daß das Wort ‚Bedeutung‘ sprachwidrig gebraucht wird, wenn man damit das Ding bezeichnet, das dem Wort ‚entspricht“ [22, 34/40]. „Über Mehl können wir nicht deshalb mit ‚Mehl‘ reden, weil ‚Mehl‘ die Bezeichnung für Mehl ist; sondern ‚Mehl‘ ist die Bezeichnung für Mehl, weil wir mit ‚Mehl‘ über Mehl reden. Warum reden wir nicht mit ‚Meh‘ über Mehl? Die Antwort, weil ‚Meh‘ nicht die Bezeichnung für Mehl ist, ist leer. ‚Meh‘ ist nicht die Bezeichnung für Mehl, weil wir über Mehl eben mit ‚Mehl‘ und nicht mit ‚Meh‘ reden“ [Savigny, 17, 28].*

4.

Einen anderen Weg zur Überwindung des Fetischs Denotat, der, wie wir sehen werden, mit einer von Wittgenstein unabhängigen Terminologie, auf dasselbe hinausläuft, führt von der linguistischen Semantik zurück zu den Quellen der Peirceschen allgemeinen Theorie der Zeichen.

Während Saussures dichotomer Zeichenbegriff so verstanden werden muß, daß ein Zeichen, das „*Ideen ausdrückt*“, nur die Ideen des Senders einem Empfänger mitteilt, werden nach dem ursprünglichen Peirceschen triadischen Modell auch solche Ausdrücke als Zeichen aufgefaßt, die keinen Sender haben. Hierbei dachte Peirce wahrscheinlich an die Naturphänomene, die in der Saussureschen Konzeption aus dem kommunikativen Bereich herausfallen. Diese Zeichen werden von Peirce „*Symptome*“ genannt und als solche interpretiert. Ihre Bedeutung wird nicht durch das „Objekt“ (Denotat) bestimmt (muß infolgedessen nicht vom Sender mitgeteilt werden), sondern als ein „Interpretans“ entwickelt. Um zu bestimmen, was das Interpretans des Zeichens ist, muß man es mittels eines anderen Zeichens benennen, das wiederum ein anderes Interpretans hat, welches mit einem anderen Zeichen benannt werden kann usw. Diese Bestimmung des Zeichens setzt nach Peirce einen „*unendlichen Prozeß der Semiose*“ [5] in Gang, der durch eine permanente Extrapolation die Bedeutung eines Zeichens als ein *Ergebnis eines soziokulturellen Prozesses* im Bewußtsein bestimmt wird.

An etwas Ähnliches dachte auch der tschechische Strukturalist Mukařovský [13, 146] als er schrieb, daß das Kunstwerk ein Zeichen ist, das sich unter anderem aus „dem materiellen Werk, das die Bedeutung eines sinnlichen Symbols hat“ zusammensetzt, (also aus der bloßen syntaktischen Struktur auf der zweigliedrigen Stimulus-Response-Ebene) wie auch „aus dem ästhetischen Objekt, das im Kollektivbewußtsein wurzelt und die Stelle der ‚Bedeutung‘ innehat“. Das „materielle Werk“ verwirklicht sich zum bedeutungsvollen „ästhetischen Objekt“ – ähnlich wie im Falle des Peirceschen „*Interpretans*“ – erst im Bewußtsein einer sozialen Gruppe, für die sie eine bestimmte Bedeutung erlangt. Hier ist die Bedeutung ebenfalls nicht durch das Material (Zeichen) bezeichnete Objekt (Denotat) gegeben, sondern der „Bedeutungsgeber“ ist von der Ebene eines phänomenologischen Benennungsaktes auf die eines pragmatischen soziokulturellen Prozesses verlagert.

Die inhaltlichen Implikationen einer solchen, auf den Begründer der Semiotik zurückgreifenden Auffassung des Zeichenbegriffes, sollen zunächst paradoxerweise für den Bereich der verbalen Sprache gezeigt werden, für die das denotative Modell scheinbar als unumgänglich postuliert wird.

Levi-Strauss bringt in einem anderen Zusammenhang ein Beispiel, an dem wir diese Verlagerung des Problems veranschaulichen können. Wenn das Wort „Frau“ ein Zeichen für ein Denotat wäre, das sich aus dem physischen Körper und allgemeinen psychischen Eigenarten bestimmen ließe, könnte man nur schwer erklären, warum sich nicht jeder Mann mit jeder beliebigen Frau verbindet. In dem Augenblick, wo eine Frau zu einer „Ehefrau“ wird, hat sich an ihrer denotativen Substanz nichts geändert. Sie erlangt aber darüberhinaus neue Qualitäten, die dieses neue Zeichen („Ehefrau“) als „ein System gesellschaftlicher Verbindlichkeiten konnotiert“ [Eco, 2, 35]. Der bedeutungsbestimmende Prozeß zwischen „Frau“ und „Ehefrau“ ist keineswegs so verlaufen, daß dem Wort „Ehefrau“ ein Denotat in Form der Klasse verheirateter Frauen zugeteilt wurde, sondern – umgekehrt – so, daß im gesellschaftlichen Prozeß der Entstehung der Monogamie einige Frauen, die bereits die Bedeutung der Ehefrauen hatten, als „Ehefrau“ bezeichnet worden sind. Auch wenn wir annehmen würden, daß „Ehefrau“ ein spezielles Denotat hätte, müßten wir unbedingt die Frage danach stellen, *wodurch wird das Denotat bestimmt*, denn das selbe Wort „Ehefrau“ hat doch, ungeachtet „derselben“ Denotation, verschiedene Bedeutungen: „Ehefrau“ in Persien bedeutet etwas anderes als in England; in Schweden etwas anderes als in Italien; für einen Zwanzigjährigen etwas anderes als für einen Sechzigjährigen; für einen, der in einer Kommune wohnt, etwas anderes als für einen Postbeamten. Whorf [23, 186] führt Beispiele an, wonach in der Sprache der Hopi-Indianer Wörter, die den Himmel, die Wolke oder eine Welle zu denotieren hätten, nicht als Dinge, sondern als Akteure oder als Träger von Zuständen und Prozessen gebraucht werden. Eco weist darauf hin, daß z. B. die russische Sprache für den Abschnitt des Farbenkontinuums, den wir als „blau“ bezeichnen, zwei unterschiedliche Wörter („*goluboj*“ und „*sinnij*“) kennt, „während die griechisch-römische Kultur für die Bezeichnung des Abschnitts ‚grün‘ und ‚blau‘ eine einzige kulturelle Einheit mit verschiedenen Namen hatte (*glaucus*, *caerulus*), und daß Hindi unter einem Ausdruck den gesamten Abschnitt ‚rot‘ und ‚orange‘ vereinigt“ [2, 90].

Alle diese Beispiele zeigen, daß sogar im Bereich der verbalen Zeichen, ihre Be-

deutung nicht ausschließlich durch das Denotat bestimmt wird, sondern von der Übereinstimmung im *gesellschaftlichen Bewußtsein eines Kollektivs* abhängt, in welchem sie als *Mittler zwischen seinen Mitgliedern* dienen. In diesem Sinne gibt auch Mukařovský eine weitere Charakteristik des künstlerischen Zeichens, wenn er sagt, es bestehe „aus dem Verhältnis zur bezeichneten Sache, das nicht auf eine besondere Existenz . . . sondern auf den Gesamtkontext der sozialen Phänomene einer bestimmten Umwelt“ hinweist [13, 46]. Eco [2, 74] führt anstelle des Terms „Denotat“ (signifikans, reference) den treffenden Ausdruck „kulturelle Einheit“ ein und expliziert ihn wie folgt: „Hund‘ denotiert nicht ein physisches Objekt, sondern eine kulturelle Einheit, die konstant und unverändert bleibt, auch wenn ich ‚Hund‘ mit ‚dog‘, ‚chien‘ oder ‚cane‘ übersetze. Im Falle von ‚Verbrechen‘ kann ich entdecken, daß die entsprechende kulturelle Einheit in einer anderen Kultur eine größere oder eine begrenztere Extension hat. Im Falle von ‚Schnee‘ kann man herausfinden, daß es für die Eskimos gar vier kulturelle Einheiten gibt, welche vier verschiedenen Zuständen des Schnees entsprechen, und daß diese Vielfalt von kulturellen Einheiten auch im Lexikon modifiziert werden und es dazu zwingt, statt eines Wortes vier Wörter zu gebrauchen“ [2, 75].

Dadurch wurde gezeigt:

1. daß die Bedeutung die Priorität vor dem Denotat hat,
2. daß die Bedeutung nicht nur von dem Denotat abhängt, sondern daß sie ein *Ergebnis eines sozio-kulturellen Prozesses* ist,
3. daß man die Bedeutung auch *denotatslosen Phänomenen* zuschreiben kann, eben weil sie in bestimmten kommunikativen Prozessen als Vermittler innerhalb einer bestimmten Gruppe, als „Stellvertreter“ (Zeichen) von *kulturellen Einheiten mit einer Nulldenotation* funktionieren,
4. daß man von einer intentionalen (bedeutungsvollen) Kommunikation auch in dem Falle sprechen kann, wenn es sich *nicht um Übertragung von intendierten Mitteilungen* des Senders handelt,
5. daß man über die Bedeutung „an sich“ überhaupt nicht sprechen kann, sondern auf jeden Fall die Frage nach der *Bedeutung „für wen“* stellen muß. Es ist nun – um auf unsere Ausgangssituationen kurz zurückzukommen – einleuchtend, daß ein Ziegel, der vom Dach fällt, für einen Verbrecher, der auf der Flucht ist, eine andere Bedeutung hat, als für einen spaziergehenden Bürger; daß ein Sonnenuntergang für den Angehörigen eines afrikanischen Stammes etwas anderes bedeutet, als für einen österreichischen Bergsteiger. Die so formulierte Frage ist für die Zuerkennung des Zeichencharakters eines Objekts und für die Bestimmung der Bedeutung eines solchen Zeichens relevanter, als die Frage nach den denotierenden Entitäten, die oft zu vereinfachten negativen Antworten führt.

5.

Unter diesen Voraussetzungen, die uns vom Diktat des Denotats befreien und die als Hypothesen betrachtet werden sollen, kann man die Musik (ebenso wie auch unsere drei zu Anfang angeführten Situationen) als kommunikative Phänomene ansehen: Sie *sind Zeichen*, deren Bedeutung dadurch gegeben ist, daß sie *kulturelle Ein-*

heiten innerhalb homogener Gruppen vermitteln und innerhalb dieser einen intensionalen Konsensus herbeiführen. Sie sind im und durch Bewußtsein dieser Gruppen realisiert, indem sie gewisse soziopsychologische Entitäten durch ihre spezifischen, nicht ersetzbaren und nicht übersetzbaren Strukturen (Musik) zum Erscheinen bringen. *Sie teilen nichts mit, sie vermitteln jedoch* innerhalb der Gruppen. Sonst wäre ein empirisch nachweisbarer Konsensus gegenüber verschiedenen Musikgattungen oder Stilen nicht denkbar. Dieser Konsensus wird durch die für die Gruppen verbindlichen und stereotypen *Verhaltensweisen* bemerkbar, die über eine sinnliche Reaktion in ihrer Allgemeinheit und Verbindlichkeit hinausgehen.

Das Gesagte soll mit dem Risiko einer Vereinfachung an folgenden Beispielen veranschaulicht werden.

Alwine schaltet ihr Radio ein, jedoch nicht mit der Absicht, etwas bestimmtes zu hören. Zufällig findet sie einen Sender und hört zu ohne zu wissen, daß sie sich den langsamen Satz aus Beethovens VII. Symphonie anhört. Sie weiß nicht wer ihn geschrieben hat und denkt nicht darüber nach, ob der Komponist beim Komponieren in einer traurigen Stimmung war, die er durch diese Musik als Zeichen den anderen mitteilen wollte. (Wahrscheinlich war Beethoven beim Komponieren überhaupt nicht traurig, sondern er wußte, daß zwischen zwei schnellen Sätzen ein langsamer zu schreiben ist, und er schrieb ihn.) Alwine gehört aber *einer bestimmten Kultur* an, und sie hat durch aktive und passive Bildung oder Erfahrung einen konventionalisierten Code erlernt, nach dem gewisse syntaktisch-strukturelle Merkmale (z. B. langsames Tempo, ostinate Rhythmen, tiefe Stimmlagen, Molltonalität usw.) einen bestimmten, verbal nicht auszudrückenden Bewußtseinszustand repräsentieren oder, wie Eco sagen würde eine „*kulturelle Einheit*“ bezeichnen, der gegenüber sich Mitglieder einer Gruppe einheitlich verhalten. Würde man diese Musik z. B. in Indien senden, würden Inder dabei sehr fröhlich und Afrikaner würden vermutlich überhaupt nicht zuhören. Die Bedeutung dieser Struktur hängt also nicht von ihr selbst oder von einem irrealen Denotat ab, sondern *von der Kultur und Gesellschaft*, welchen der Hörer angehört. In jeder Kultur bezeichnet dieselbe Struktur eines Zeichens verschiedene kulturelle Einheiten. *Die Denotate dieser Strukturen sind diese variablen kulturellen Einheiten.*

Diese kulturellen Einheiten oder Mukařovskýs „*ästhetische Objekte*“ als nicht-denotative Bedeutungen musikalischer Strukturen sind aber keine Stimmungsassoziationen (wie es aus dem vorher genannten Beispiel hervorzugehen scheint), sondern Bewußtseinsphänomene, die durch diese Strukturen angesprochen und in Gang gesetzt wurden. Es wäre sicherlich falsch anzunehmen, daß z. B. der Boom der Barockmusik in unserer Zeit dadurch zu begründen ist, daß die Leute irgendeine fröhliche Stimmung suchten wie sie mit barocker Melodik und Rhythmik assoziiert wird, sondern eher dadurch, daß es sich bei diesem Vorgang um die musikalische Manifestation einer kulturellen Einheit handelte, die wir „*Flucht in die Vergangenheit*“ nennen könnten und deren Zeichen zufällig die Barockmusik war. Andererseits scheiterte in Europa (im Gegensatz zu den USA) der Versuch, jene neoromantische Welle zu etablieren, die durch die Love-Story-Bewegung vor einigen Jahren eingeleitet worden war, weil hier die *kulturelle Einheit* des nostalgischen Romantismus im Bewußtsein der angesprochenen europäischen Gruppe nicht vorhanden war. Nur die-

se kulturelle Einheit und nicht das Sujet von Segals Roman hätte diesen Werken eine Bedeutung verleihen können. Sie blieben jedoch in ihrer bloßen Materialität bedeutungslos, unwirksam und nur kitschig. Wenn ich mir als Repräsentant einer Gruppe z. B. Stockhausens *Momente* anhöre, dann interessieren mich weder Denotate, noch seine schriftlich fixierten Ideen, die er mir vielleicht mitteilen möchte, noch Assoziationen an Krieg, Leidenschaft, Ekel, Sex usw., sondern dieses Stück vermittelt mir die musikalische Substanz unserer Zeit, die ich unter der kulturellen Einheit „Avantgarde“ oder sogar „Stockhausen“ zusammenfassen könnte. Diese sind *Zeichen einer kulturellen Situation*, in der ich lebe.

6.

Zwei praktische Implikationen ergeben sich aus diesen theoretischen Überlegungen:

1. Da sich im Bestreben nach einer Erklärung der Bedeutsamkeit der Musik (und der Kunst überhaupt) der „Bedeutungsgeber“ aus der syntaktischen und semantischen Ebene auf die pragmatische verlagert hat, eröffnet sich dadurch ein neuer Aspekt für die musiksoziologische Forschung, die auf diese Weise die Möglichkeit erhält, von einer esoterischen „Institutionssoziologie“, die lediglich die sozialen Determinanten des Konsums von Musik als ein definitives Faktum untersucht, auf eine Soziologie überzugehen, die die Musik als ein ästhetisches Phänomen zum Gegenstand hat. War das Feld der Pragmatik bis jetzt immer der Psychologie zugeteilt, so zeigt sich heute einerseits aus den Ergebnissen der Psychologie selbst und andererseits aus dem Stand des heutigen Wissens, daß das Kunstwerk eher ein soziales als ein psychologisches Faktum ist.

2. Gehen wir von der Hypothese aus, daß die Bedeutung von Musik nicht durch Denotate im engen Sinne des Wortes, sondern sich aus ihrem Gebrauch ergibt, dann ist es eine Aufgabe der Musikpädagogik, Methoden zu entwickeln, mit denen man durch den Umgang mit Musik und nicht durch ihre verbalisierte Erklärung den Radius der bedeutunggebenden Gruppen beeinflussen und vergrößern könnte. Durch empirische Vergleiche dieser beiden Standpunkte würde die pädagogische Forschung der theoretischen Ästhetik Material zur Weiterentwicklung oder Korrektur ihrer Theorien liefern.

Literatur

1. C. Cherry, *Kommunikationsforschung – eine neue Wissenschaft*, Frankfurt 1967.
2. U. Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1972.
3. P. Faltin, *Widersprüche bei der Interpretation des Kunstwerks als Zeichen*, in: *International review of the aesthetics and sociology of music* 3 (1972) Nr. 2, S. 199.
4. G. Frege, *Über Sinn und Bedeutung*, in: G. Frege: *Funktion, Begriff, Bedeutung*, Göttingen 1962.
5. W. Gallie, *Peirce and pragmatism*, Hammondswoth 1952.
6. R. Harweg, *Gordon Epperson: The musical symbol* (Review article), in: *Semiotica* 2 (1970) Nr. 4, S. 364.
7. R. Harweg, *Kann man Musik verstehen?* in: *International review of the aesthetics and sociology of music* 3 (1972) Nr. 2, S. 173.

8. L. A. Hiller – L. M. Isaacson, *Experimental music*, New York 1959.
9. E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, Bd. 1, Halle 1913.
10. T. Kneif, *Bedeutung, Struktur, Gegenfigur. Zur Theorie des musikalischen Meinens*, in: International review of the aesthetics and sociology of music 2 (1971) Nr. 2, S. 213.
11. T. Kneif, *Musik und Zeichen, Aspekte einer nichtvorhandenen musikalischen Semiotik*, in: *Musica* 27 (1973) Nr. 1, S. 9.
12. T. McLaughlin, *Music and communication*, London 1970.
13. J. Mukařovský, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt 1970.
14. C. Ogden – I. A. Richards, *The meaning of meaning*, 10. Aufl., London 1969.
15. B. Russel, *Human knowledge: Its scope and limits*, London – New York 1942.
16. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris 1916.
17. E. v. Savigny, *Die Philosophie der normalen Sprache*, Frankfurt 1969.
18. A. Schaff, *Einführung in die Semantik*, Frankfurt 1969.
19. S. S. Steawens, *A definition of communication*, in: *J. Acoust. Soc. Am.* 22 (1950) Nr. 6, S. 689.
20. W. A. Urban, *Language and reality*, London 1951.
21. P. Watzlawick – J. H. Beavin – D. D. Jackson, *Menschliche Kommunikation*, 3. Aufl., Bern 1972.
22. L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt 1971.
23. B. L. Whorf, *Language, thought and reality*, (Ed.: J. B. Carroll) New York 1956.

Der magister scilicet scriptor der Kolmarer Liederhandschrift¹, sein „unerkannter Ton“ und nochmals zur Frage der Meistergesangsreform von Christoph Petzsch, München

Die bekannte Rubrik vor dem Tone auf fol. 492^r letzter Zählung lautet bei Auflösung der Kürzeln, Zusammenschreibung und Normalisierung zu i, u und s: *Dis ist in dem unherkanten tone magister scilicet scriptoris huius libri und sint die LXXII namen unser frauen der da keine me dar in hat gemacht von der wirdikeit wegen diser namen Aber die meinster zu nurnberg haben I par oder III dar in gemacht dise namen worden unser lieben frauen geben von dem heiligen und die der heilige theophile in sinen wunderzeichen sach Und worden geoffenbaret eim seligen bischofe*

¹ Im folgenden stets K. Signatur cgm 4997 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Zeit der Aufzeichnung Mitte des 15. Jahrhunderts bis etwa 1470. Ist frz. Colmar zwingender Grund, unsere Schreibung zu ändern? Auch in MGG unter K (dort Faksimile von Rubrik und Melodie). – Eine diese ergänzende Arbeit: *Rubrik fol. 492 entstand mit der Kolmarer Liederhandschrift*, in: *Zeitschr. f. deutsche Philologie* XCIII, 1974, Heft 1.