

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2007)
Heft: 98

Artikel: Wozu eine Ontologie der Musik? : Wie wir musikalischen Werken begegnen = Une ontologie de la musique est-elle nécessaire? : Comment abordons-nous les œuvres musicales?

Autor: Pouivet, Roger / Fatton, Andreas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927734>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 25.12.2024

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

Une ontologie de la musique est-elle nécessaire ? — Comment abordons-nous les œuvres musicales ?

L'ontologie de l'art et, *a fortiori*, l'ontologie de la musique est un domaine qui a souvent été délaissé par la réflexion esthétique des dernières décennies. La philosophie analytique a pourtant su redonner vigueur à cette problématique et on peut aujourd'hui s'étonner que des questions aussi importantes que « qu'est-ce qu'une œuvre musicale » ou « quand peut-on parler d'œuvre d'art ? » aient été négligées si longtemps. Depuis plusieurs années, Roger Pouivet les aborde directement au travers de ses nombreuses publications. Et pour ceux qui nourrissent le plus grand scepticisme quant à l'« utilité » de ces questions, le philosophe français précise ici à quoi sert l'ontologie de la musique.

I.

Eine der radikalsten Kritiken des Projektes einer Ontologie des Kunstwerks ist kürzlich von Aaron Ridley im vierten Kapitel seines Buches *The Philosophy of Music* vorgelegt worden. Er fragt, ob es überhaupt interessant und nützlich sei zu fragen, was für ein Ding ein Kunstwerk sei. Ist es zum Beispiel angebracht, die Bedingungen zu bestimmen, die eine Aufführung erfüllen muss, so dass sie die Aufführung eines Werkes ist, das sie zum Vorschein bringen, oder – um metaphysisches Vokabular zu benutzen – instantiieren soll?

« Wann haben Sie sich », so Ridley, « nach dem Anhören eines Musikstücks, sei es nun im Konzert oder aufgezeichnet, zum letzten Mal ernsthaft gefragt, ob diese Aufführung nun eine des Werks selbst gewesen sei »?¹ Nehmen wir einmal an, das Stück sei äusserst schlecht gespielt worden. Man könnte sich in diesem Falle im Namen des Kunstwerks angegriffen fühlen, was dann allerdings voraussetzt, ein ebensolches sei auch aufgeführt worden. Der Frage eines ästhetischen Werts der Aufführung wohnt nichts Ontologisches inne. « Wenn wir Ästhetik betreiben, haben ontologische Fragen bestenfalls noch in der zweiten Reihe ihren Platz », präzisiert Aaron Ridley.² Ästhetik zu betreiben läuft für ihn also auf die Reflexion unserer ästhetischen Erfahrung hinaus. Die Ontologie der Musik ist gegenüber dem, was « die Erfahrung eines realen Zuhörers beim Anhören eines realen Musikstücks ausmacht »³, indifferent. Was uns in der Musik wichtig erscheint, ist das, was sie verspricht und hervorbringt, diese Erfahrung aber ist evaluativ. Die Metaphysik der Musik distanziert uns von unserer musikalischen Erfahrung als solcher und insofern auch von der Musik selbst.

Die Argumente, die das musikalische Werk betreffen, können auf unsere Beziehung zum Kunstwerk im Allgemeinen ausgedehnt werden. Verschafft uns doch die Literatur wie auch die bildende Kunst, der Film, der Tanz usw. eine gewisse ästhetische Erfahrung. Eine Ontologie des literarischen Werks, eine Ontologie des Bildes, des Films oder der Tanzkunst hätte dann infolgedessen auch das gleiche Manko. Sie würde nicht mehr davon handeln, was unsere Beziehung zu Kunstwerken konstituiert, eine bestimmte Erfahrung, in der die Evaluation des Werks, die Frage seines künstlerischen Werts und seiner Ästhetik eine fundamentale Rolle spielen.

Die Fragen, ob das literarische Werk ein singulärer Text (eine Reihe von Zeichen in einer bestimmten Ordnung)

oder etwas durch mehrere Texte instantiierbares Universales sei; ob die Reproduktion eines Gemäldes das Werk sein könne (die Frage nach dem autografischen Charakter des Gemäldes); ob ein Film koloriert werden und trotzdem das Werk des ursprünglichen Regisseurs bleiben könne; was die zeitliche Identität eines Balletts ausmache (was bedeutet es, eine Choreografie von Balanchine oder Martha Graham wieder aufzunehmen): alle diese Fragen stellen sich schlussendlich nicht aus der Ästhetik. Die Kunstwerke sind hier nur Anlass für eine metaphysische Reflexion. Was sie als Kunstwerke sind, das heisst als Quellen einer bestimmten Erfahrung, verschwindet vollständig. Dasselbe gilt für die Untersuchung zur Identität eines architektonischen Werkes, unabhängig von der Frage der Erfahrung, die wir mit ihm machen, es zu « bewohnen », wie bestimmte Phänomenologen sagen würden.

Die Mehrzahl der Metaphysiker des Kunstwerks ist sicherlich der Meinung, dass evaluative Auseinandersetzungen in der Theorie, wenn nicht auch praktisch, eine Ontologie der Kunst voraussetzen. Um zu wissen, ob die Aufführung der *Neunten Symphonie* von Beethoven gut oder schlecht ist, muss man auch wissen, dass es sich um ebendiese handelt. Nein, meint Ridley hier allerdings. Die Frage nach dem ästhetischen Wert dessen, was man hört, hat notwendigerweise Vorrang und die ontologische Frage stellt in unserer Erfahrung keineswegs eine vorgängige Bedingung dar.

Ridley lehnt so jegliches ästhetische Interesse der Ontologie auf der Basis der drei folgenden Voraussetzungen ab:

(1) Was ästhetisch ist, ist eine spezifische Erfahrung. Das ist die Voraussetzung des *phänomenologischen Charakters der Ästhetik*. (2) Überlegungen zu Wesen und Identität des Kunstwerks sagen noch nichts im eigentlichen Sinne über es aus. Das ist die Voraussetzung des *spezifischen Charakters der ästhetischen Erfahrung*. (3) Die ästhetische Erfahrung ist in grundlegender Weise evaluativ: sie handelt vom künstlerischen und ästhetischen Wert des Werks. Das ist die Voraussetzung des *im Wesentlichen evaluativen Charakters der ästhetischen Erfahrung* – und der Grund dafür, dass sie sich schlecht mit der Ontologie verträgt.

Es ist zu fragen, ob sich eine Ontologie der Kunst von der Philosophie der Kunst und Ästhetik nicht strenger trennen liesse als dies Ridley tut. Dann würde sich zunächst die Frage stellen, warum eine Aufführung eine solche eines bestimmten Werkes ist; und erst nach der Lösung dieses Problems

1. Aaron Ridley, *The Philosophy of Music: Theme and Variations*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2004, S. 113.

2. Ebd., S. 114.

3. Ebd.

4. Vgl. Stephen Davies, *Musical Works and Performances*, Oxford: Clarendon Press 2001, S. 5.

liesse sich damit beginnen, nach einer ästhetischen Einschätzung zu fragen.

Dieses Vorgehen wird jedoch von Ridley zurückgewiesen. Zusammengefasst implizieren die Thesen (1), (2) und (3), dass die Ontologie der Kunst nichts mit der Ästhetik zu tun hat. Anders formuliert: es ist die ästhetische Erfahrung in ihrem spezifischen, im Wesentlichen evaluativen Charakter, die die exklusive Norm von Eigenschaftszuweisungen (an ein Kunstwerk) darstellt, selbst bei scheinbar ontologischen Eigenschaften wie der Identität. In diesem Sinne wäre die Ontologie der Kunst nicht mehr dazu berufen, von einem Kunstwerk zu sprechen als ein Lieferant, der eine Statue transportiert, als ein Angestellter, der die Stühle im Konzertsaal aufreicht, eine Kinokassiererin oder jener, der den Bühnenboden fegt ...

Ridley bestreitet, dass die ästhetische Erfahrung eines musikalischen Werks auf der Erfüllung bestimmter ontologischer Bedingungen basiert, die unsere Einschätzung der Aufführung als solche eines Werks legitimieren.

Stephen Davies⁴ folgend, könnte man die Hypothese aufstellen, dass diese Bedingungen dreifach sind:

- Eine genügende Abdeckung zwischen Aufführung und Gehalt des Werks.
- Das Respektieren bestimmter Anweisungen bezüglich des Werks in der Aufführung.
- Eine bestimmte Relation zwischen der Aufführung und dem Komponisten des Werks, dessen Entscheidungen ja auch kausal die Aufführung bestimmen.

Nach Ridley besteht das Problem darin, dass «der Wert einer Aufführung nur dann von der Art, wie sie dem Gehalt des aufgeführten Werks entspricht, abhängig sein kann, wenn wir – unabhängig von dieser oder jener bestimmten Aufführung – spezifizieren könnten, was genau diese Gehalte sind».⁵ Dazu sind wir freilich ebenso wenig in der Lage wie wir ein Rezept für ein Meisterwerk erstellen könnten.

Darum ist das, was ein musikalisches Werk darstellt, auch nie unabhängig vom Wert einer Aufführung und damit von unserer ästhetischen Erfahrung. «Der Wert einer Aufführung hängt zusammen mit dem Reichtum und der Tiefe, der Luminosität, der Finesse des Verstehens des Werks, das sie manifestiert»⁶, schreibt Ridley. Das ist sogar der Grund, warum bestimmte Aufführungen geradezu als Offenbarungen wahrgenommen werden können. Für unseren Ontologie-Verächter findet man das, «was ein Werk ausmacht, was seine Eigenschaften sind, indem man die Erfahrung macht, es zu hören oder auszuführen – und das ist ein Entdeckungsprozess, der sehr wohl ohne determiniertes Ziel sein könnte».⁷

Es wäre wiederum nicht schwierig, die Argumentation auf andere Künste zu erweitern. Nur die *Erfahrung* der Lektüre (oder des Schreibens) bringt uns in Berührung mit dem Werk. Jeder Versuch, Natur oder Identität eines Romans unabhängig von dieser Erfahrung zu bestimmen, ist zum Scheitern verurteilt. Für Ridley ist die eine behauptete «Metaphysik der Musik» nur eine solche des Klangs, nicht der Musik. Auf gleiche Weise ist die Ontologie der Literatur nur eine solche des Texts, nicht der literarischen Werke; eine Ontologie des Tanzes eine der Bewegungen und Gesten, nicht des Balletts.

Wenn die Kritik von Ridley zutrifft, ist eine Ästhetik ohne Ontologie nicht nur möglich, sondern vorzuziehen. Denn die Ontologie lenkt uns in der Ästhetik vom Wesentlichen ab: den spezifischen und evaluativen Erfahrungen, die wir mit Kunstwerken machen.

Die Ontologie des Kunstwerks ist vielleicht eine auf Einzelobjekte, nämlich Kunstwerke oder künstlerische Ereignisse

angewandte Ontologie. Aber es wäre vergeblich, in ihrem Existenzmodus danach zu suchen, was sie zu Kunstwerken oder künstlerischen Ereignissen macht.

Im besten Fall wäre eine Ontologie dieser Erfahrung möglich, die die Weise, wie ein ästhetisches Objekt sich konstituiert erklären würde, allerdings im Rahmen einer phänomenologischen Analyse, die vor allem auf ästhetische Werte fokussiert.⁸ Das Kunstwerk kann also keine Realität konstituieren, deren Existenzmodus Studienobjekt der Ontologie wäre, ohne von Anfang an von einer bestimmten Erfahrung auszugehen. Die Ästhetik hat nicht wirklich eine Ontologie, und vor allen Dingen keine vorgängige Ontologie.

Bei der Lektüre der besten Arbeiten zur Kunstontologie in der analytischen Philosophie kann man den Eindruck gewinnen, dass Ridleys Kritik einen Kernpunkt trifft. In einer Vielzahl von Fällen scheinen traditionelle ontologische Probleme, auf die Frage nach dem Existenzmodus von Kunstwerken angewandt, nicht ohne scholastische Schwere. Als ob die Werke, aufgrund ihres ambivalenten ontologischen Status, ein Alibi darstellen würden, so weit wie möglich zu «ontologisieren». Die Unterscheidung zwischen Realismus, Konzeptualismus und Nominalismus, die Möglichkeiten, sich innerhalb eines strikt ontologisch-semantischen extensionalen Rahmens zu halten, das heisst ohne Referenz auf sogenannte «intensionale» Entitäten (wie Ideen, Gedanken, Intentionen usw.); die Frage, ob Gattungen und Ereignisse existieren, ob ästhetische Eigenschaften auf nicht ästhetischen Eigenschaften erscheinen, das heisst ko-variant von diesen abhängen, ohne sich notwendigerweise darauf zu reduzieren; genug, um Kunstphilosophen wie Greg Currie, Arthur Danto, David Davies, Stephen Davies, Peter Kivy, Jerrold Levinson, Joseph Margolis, Jacques Morizot, Richard Wollheim, Nicholas Wolterstorff und Eddy Zemach zu beschäftigen.⁹

DER FALL GOODMAN

Gesondert betrachten muss man Nelson Goodman.¹⁰ Niemand hat, wie Ridley bemerkt, mehr als Goodman dazu beigetragen, dass sich die Ästhetik technischen und konzeptuellen Problemstellungen zugewendet hat. 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 sublimale 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? Wenn eine Ontologie der Kunst zu solchen Resultaten führt, wäre es nicht besser, ganz auf eine solche zu verzichten? Ist das von Goodman angewandte Kriterium nicht lediglich logisch und metaphysisch? 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. Niemand glaubt wohl, dass man wirklich in diese Gefahr kommt; das wäre tatsächlich nur noch eine logische und metaphysische Auseinandersetzung, ein Problem für den Metaphysiker, aber nicht für den Musikliebhaber.

Man könnte Goodman hier erwidern, dass musikalische Werke von der Art sind, dass sie schlecht geformte Instanzen

5. Aaron Ridley, *The Philosophy of Music*, S. 118.

6. Ebd., S. 119.

7. Ebd., S. 120.

8. Vgl. Roman Ingarden, insbesondere *O estetyce fenomenologicznej* (1969), in: *Wybór pism estetycznych*, Krakau: Universitas 2005.

9. Greg Currie, *An Ontology of Art*, London: Macmillan 1989; Arthur Danto, *La transfiguration du banal*, Paris: Le Seuil 1989; Stephen Davies, *Musical Works and Performances*; Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition*, Cambridge: Cambridge University Press 1993; Jerrold Levinson, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, in: *L'Art, la musique et l'histoire*, Paris: L'éclat 1998; Joseph Margolis, *What, After All, Is a Work of Art*, University Park, PA: The Pennsylvania State University Press 1998; Jacques Morizot, *Sur le problème de Borges*, Paris: Kimé 1999; Richard Wollheim, *L'Art et ses objets*, Paris: Aubier 1994; Nicholas Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*, Oxford: Clarendon Press, 1980; Eddy Zemach, *La beauté réelle*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2005.

10. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Nîmes: Éd. J. Chambon 1990.

zulassen, so wie ein Hund mit drei Beinen immer noch ein Hund bleibt. Das wäre kaum besser: man würde um ein Problem zu lösen, das keines ist, aus einem Werk eine Gattung machen, und sich dann um die notwendigen Eigenschaften der Gattungszugehörigkeit zu kümmern haben. Das Werk wird eine nicht mehr singuläre, sondern universelle Entität. Stephen Davies scheint seinerseits ein klareres Bewusstsein des Problems zu haben als so manche andere analytische Philosophen der Kunst, denn er meint: «Wenn die Ontologie etwas anderes sein soll als ein philosophisches Spiel, muss sie auch angeben, was uns am Kunstwerk anzieht und warum.»¹¹ Was uns anzieht, liegt doch eben im Bestreben nach einer bestimmten Erfahrung und nicht in düsteren ontologischen Spekulationen.

Wenn ein Philosoph, und noch vielmehr ein Metaphysiker über Musik spricht, dann können wir versucht sein, ihm zu sagen: «Ja, aber werden die Werke dabei nicht vergessen? Kommen wir zum Werk und zu den Künstlern selbst zurück!» Das heisst, dass die *Erfahrung der Werke* das Alpha und Omega jeglicher Ästhetik sein müssten. Wenn man darauf hinweist, dass ein Kunstphilosoph gar nicht von Werken spricht, oder diese nur ein Anlass für – ästhetischem Leben befremdliche – Analysen, Unterscheidungen und Argumente sind, äussert man in dieser Perspektive eine radikale Kritik. Man wird bisweilen anfügen, der Philosoph müsse sich ins Atelier des Malers begeben, mit dem Komponisten sprechen, den Poeten besuchen, mit dem Choreografen tanzen, um nicht den eigentlichen Sinn seines Unternehmens der Kunstinterpretation zu verlieren. Daher werden in Künstler-schriften auch bestimmte Enthüllungen zur Kunst und zu künstlerischem Schaffen vermutet. So konfus diese Schriften manchmal sein können, manifestiert sich in ihnen doch etwas Tiefes und Entscheidendes, das konzeptuelle und argumentative Konstruktionen verfehlen. Was ist wirklich wichtig? Kalte Analysen einer Identität des Kunstwerks und des Vorkommens ästhetischer Eigenschaften oder das Fleisch der Kunst, das Lustvolle, das Politische, Unzählbare, Subversive, Unerhörte ...?

II.

Was lässt sich also zur Verteidigung einer Ontologie der Musik sagen? Muss man ganz auf sie verzichten? Ich glaube es aus den folgenden Gründen nicht.

Einer der wunden Punkte der Ästhetik liegt in einer Voraussetzung, die Greg Currie «ästhetischen Empirismus»¹² genannt hat. Phänomenologen und bestimmte analytische Philosophen teilen diese Voraussetzung, da sie für die Art ihrer Hypothesen sogar konstitutiv ist. Ein Werk wäre eine sinnliche Oberfläche. Sein ästhetischer Wert wäre einfach in einer bestimmten Erfahrung zu entdecken. Die Eigenschaften, die wir nicht als Phänomene erfahren können, wären nicht ästhetisch und würden auch nicht das Kunstwerk als solches betreffen. Man muss freilich zugestehen, dass ein Werk auch nicht direkt perceptible Eigenschaften hat, die sich auf seinen Ursprung, die Intentionen seines Erschaffers und die Kunstgeschichte beziehen.

Zu Verständnis und Wertschätzung der Kunst wäre die Erfahrung einer «Begegnung mit dem Kunstwerk» selbst zentral, nicht aber äusserliche Faktoren. Einem Kunstwerk weisen wir jedoch Eigenschaften zu (künstlerische und ästhetische), von denen man nur schwerlich behaupten kann, sie seien *unabhängig* von der Erfahrung wahrnehmbar, die wir von ihnen machen. Zwei Bilder können zum Beispiel vollkommen gleich aussehen, aber völlig Verschiedenes

repräsentieren. Die Differenz ist also notwendigerweise einer Erfahrung, die wir davon haben, äusserlich. Und diese nicht wahrnehmbare Differenz ist ebenso essentiell, um beispielsweise ein Originalwerk und eine Kopie zu unterscheiden.¹³ Und wäre eine gleiche Reihe von Tönen *dasselbe Werk*, wenn sie von einem anderen Komponisten oder aus einem anderen Kontext stammt?¹⁴ Die gleiche Geste kann im Alltag etwas völlig anderes bedeuten als in einer Choreografie. Die Kenntnis der Tanzgeschichte sowie andere Ballette können dieser Geste eine Bedeutung, einen speziellen – sagen wir ästhetischen – Wert verleihen.

Ridley sagt, dass die Metaphysik der Musik nur eine solche der Töne sei. Aber erstaunlicherweise lässt sich eine Kritik dieser Art auch auf den ästhetischen Empirismus anwenden, den Ridley vertritt. Reduziert er das Kunstwerk damit aber nicht auf phänomenologische Eigenschaften, die in Wahrheit nur sehr partiell die Identität eines Werks definieren? Wir können zum Beispiel sagen, ein Werk sei verstörend oder veraltet. Um diese Eigenschaften als solche des Werks zu begreifen, muss man meist etwas *wissen*, was in der Erfahrung nicht gegeben ist, oder vorher andere Erfahrungen gemacht haben, die die jetzige unterstützen, ihr aber äusserlich sind. Die Zuschreibungen ästhetischer musikalischer Eigenschaften sind so nicht reduzierbar auf die Wahrnehmung rein klanglicher Charakteristiken. Eine solche Reduzierbarkeit ästhetischer Eigenschaften und des Werts des Kunstwerks auf die Charakteristiken der ästhetischen Erfahrung steht im Zentrum des ästhetischen Empirismus, in seiner phänomenologischen wie in seiner analytischen Version. Zu wissen, was ein Bild repräsentiert, setzt jedoch voraus, dass man seine Entstehungsgeschichte, ja sogar die Intentionen seines Erschaffers kennt, und davon machen wir ja keine Erfahrung. Die reine phänomenale Erscheinung genügt keineswegs. In gleicher Weise besteht die Wahrnehmung eines musikalischen Werks nicht darin, eine Reihe von Tönen zu hören. Ein Tanzduo zu begreifen, setzt mehr voraus als den Tänzern zuzusehen. Sie als *Tänzer* wahrzunehmen, setzt ja schon viel mehr voraus, als Leute, die sich bewegen, wahrzunehmen. Und auch die Wertschätzung landschaftlicher Schönheit umfasst bereits mehr als die reine Erfahrung.¹⁵ 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.¹⁶

Das Auftreten der Identität des Werks und seiner ästhetischen Eigenschaften setzt voraus, dass man das berücksichtigt, was Kendall Walton eine «Kunstkategorie» nennt.¹⁷ Diese umfasst nichtphänomenale Eigenschaften (historische zum Beispiel), deren Kenntnis zur Fassung von Identität und ästhetischen Eigenschaften unerlässlich sind. Ein Musikstück hängt nicht nur einfach davon ab, was wir hören, sondern von einer ganzen Reihe von *Antizipationen*, dank derer wir in der Lage sind, zwischen den Eigenschaften des Werks (eine Identifizierung als Werk erlaubend), anderen ästhetischen Eigenschaften und solchen, die es nicht sind, zu unterscheiden. Walton spricht sogar von Standard- und Nicht-Standard-Eigenschaften des Werks. Jemand hat mir einmal gesagt, er könne zwischen der Musik von Jimmy Hendrix und dem Lärm einer kaputten Waschmaschine keinen Unterschied erkennen. Das weist zwar auf ein relativ unsicheres Gehör hin, aber trotzdem ist dieser Unterschied nicht notwendigerweise phänomenal. Was man in bestimmten Soli von Jimmy Hendrix hört, muss im Rahmen einer Kate-

11. Stephen Davies, *Musical Works and Performances*, S. 9.

12. Greg Currie, *An Ontology of Art*, Kap. 2.

13. Das sogenannte Problem des «faux parfaits».

14. Vgl. Jerrold Levinson, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*

15. Vgl. Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment*, London: Routledge 2000.

16. Vgl. Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Nîmes: Éditions J. Chambon 2000, Kap. VI.

17. Vgl. Kendall Walton, *Catégories de l'art*, in: G. Genette (Hrsg.), *Esthétique et poétique*, Paris: Le Seuil 1992.

Wem oder was
applaudieren diese
Menschen?
Den oder dem
«Interpreten»?
Einem
«Komponisten»?
Der «Musik»?
Einem «Werk»?
Einer «Aufführung»
eines «Werks»?
Der eigenen
«ästhetischen
Erfahrung»? –
Ein Fall für den
Musikontologen.



gorie begriffen werden, die die Entwicklung des Blues und der amplifizierten Musik seit dem Ende der vierziger Jahre in den USA umfasst. Das definiert die Standard-Eigenschaften dieses Werks. Man kann nicht von einem Werk sagen, es sei *graziös* oder *dynamisch* ohne weitere Spezifikation: wenn es das ist, dann *als* Musikwerk einer ganz bestimmten Kategorie.

Der ästhetische Empirismus wird zu einer philosophischen Wunde, wenn er sich mit den vom ästhetischen Kantianismus geerbten Voraussetzungen verstärkt, nach denen das ästhetische Urteil nicht kognitiv sei. Aber abgesehen davon, dass bei Kant der ästhetische Empirismus auf Naturschönheit beschränkt ist, was man manchmal im Vorbeigehen vergisst, ist es zudem überhaupt nicht evident, dass das ästhetische Urteil nicht kognitiv sein soll. Die Kantsche These macht zum Beispiel unsere Fähigkeit schwierig erklärbar, eine ästhetische Unterscheidung zwischen wahrnehmungsmässig ähnlichen Entitäten vorzunehmen, etwa die gleiche Reihe von Tönen je nach Kategorie, der sie entspringt, als *energisch* oder *platt*.

Die Differenz ist, sofern nicht empirisch, wahrscheinlich kategoriell, und sie kann kategoriell sein, ohne konzeptuell zu sein. Das bedeutet schlicht, dass wir in der Lage sind, phänomenale Unterschiede zu machen, ohne explizit über ein Konzept zu verfügen, dem diese Unterscheidung entspricht. Unsere kognitive Fähigkeit übersteigt das Anwenden von Konzepten. Die Unterscheidung zwischen ästhetischem Urteil und einem Wissensurteil zählt also nicht zu jenen, die eine *doxastische* (konzeptuelle) Kompetenz von einer phänomenalen (nicht konzeptuellen) trennt.¹⁸ Ich möchte hinzufügen, dass es mir sehr unwahrscheinlich scheint, dass eine auf Kunstwerke gerichtete ästhetische Kompetenz strikt phänomenal sein könnte, selbst im kognitiven, nicht konzeptuellen Sinne, das heisst, ohne eine Kategorie des Kunstwerks, zum Beispiel eine historische, zu verstehen.

Man könnte einwenden, dass die oben angesprochenen Kategorien nicht ontologisch sind. Es sind historische, ästhetische oder künstlerische Klassifikationen. Warum dann noch die Ontologie ins Spiel bringen? Handelt es sich nicht um die schlussendlich banale These, dass die ästhetische Erfassung

von Dingen kognitive Antizipationen voraussetzt? Dem ist sicher so, nur kommt die Idee einer ontologischen Kompetenz hinzu, mit der ein musikalisches Werk identifiziert und gewürdigt werden kann. Die Ontologie der Kunst handelt von der aktuellen Welt und bestimmten Entitäten, die jene umfasst: sie ist angewandt. Sie ist nicht mit der rein philosophischen Ontologie zu verwechseln, als generellster Zweig der Metaphysik. Als formale Disziplin impliziert die philosophische Ontologie kein ontologisches Engagement, keinen Bereich von Existierendem. Die Ontologie der Kunst und die ästhetische Ontologie stellen die Mittel bereit, Existierendes mit bestimmten Eigenschaftsbegriffen (Schönheit, Hässlichkeit, Eleganz, Gleichgewicht, verstörender Charakter usw.) zu beschreiben, oder als Existierendes einer bestimmten Art, als Kunstwerke, und darunter auch als musikalische Werke. Eine ontologische Untersuchung der ästhetischen Eigenschaften kann folglich auf Kategorien zurückgreifen, die nicht im eigentlichen Sinne ontologisch sind, sofern sie eine Rolle in der ästhetischen Charakterisierung von bestimmten Dingen oder innerhalb des Existenzmodus von Werken spielen.¹⁹ Analog lässt sich sagen, dass die Kategorie der biologischen Gattung nicht ontologisch ist, dass sie aber trotzdem eine Rolle in der Ontologie der Lebewesen spielt. Indem er den Wert eines Werks mit der Erfahrung, die jenes hervorruft, gleichsetzt, tendiert der ästhetische Empirismus dazu, die Ästhetik zu «de-ontologisieren». Wie kann man dann aber noch bestimmte zentrale Aspekte dieser Erfahrung berücksichtigen, insbesondere jene, die von unserer Antwort auf umgebende Dinge oder Werke abhängen, und zwar abhängig von ontologischen Kompetenzen, ohne die die Erfahrung, die man von ihnen zu machen meint, unmöglich wird?²⁰

GRENZFÄLLE

Ridley bedauert, dass manche – und ich gehöre zu ihnen – sich Gedanken darüber zu machen müssen glauben, was eine musikalische Aufführung im Rahmen von Ontologie und Identitätsbedingungen sei. Nach einer Erklärung suchend, wie man sich soweit verirren kann, findet er zwei

18. Vgl. Roger Pouivet, *Compétence, surveillance et émotion esthétique*, in: *Revue internationale de philosophie*, n°4, 1996 (vor allem § 2).

19. Zum Unterschied von reiner und angewandter Ontologie vgl. Dale Jacquette, *Ontology*, Bucks: Acumen 2002, S. 2–7.

20. Vgl. Stephen Davies, *Against Enlightened Empiricism*, in: M. Kieran (Hrsg.), *Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell 2005.

Begründungen: «die Anziehungskraft der Metaphysik»²¹ und der hinterhältige Einfluss Nelson Goodmans. Der erste Grund zeigt die Wichtigkeit der Metaphysik in der analytischen Philosophie auf. Wer die Entwicklung der analytischen Philosophie in den letzten Jahren nicht verfolgt hat, wird davon wahrscheinlich überrascht sein. Was den Einfluss von Goodman betrifft, schreibt Ridley ihm vielleicht ein bisschen zuviel zu: im Bereich selbst der analytischen Ästhetik ist Goodman immer schon, und wird es auch heute noch, stark kritisiert worden. Kurz, mir scheinen diese beiden Gründe der analytischen Ästhetik, das ontologische Jucken zu bekämpfen, nicht ernsthaft zu sein. Es gibt aber ernsthaftere Gründe, und die liegen in den «schwierigen Fällen» und im Problem der Uraufführung.

Die schwierigen Fälle sind die Grenzfälle. Ist die Aufführung eines Concertos von Bach in einem jazzigen Rhythmus mit Klavier, Saxophon, Kontrabass und Schlagzeug beispielsweise überhaupt noch Bach? Und die Aufführung der *Goldberg-Variationen* auf einem für die romantische Musik konstruierten Klavier des 19. Jahrhunderts? Für Ridley werden diese Fragen ganz einfach dadurch gelöst, dass unsere evaluative Erfahrung einen «Gehalt» des Werkes erfasst. Darin wäre dann auch nichts Ontologisches zu sehen. Im besten Falle käme die Ontologie nach dem kritischen evaluativen Moment, ohne aber eine entscheidende Rolle zu spielen bei der Bestimmung, was das Werk, seine Identität sei. Stellt sich dann aber nicht das Problem der Erstaufführung eines Werks? Wenn der Gehalt das Werk bestimmt, das man sich zu hören anschickt, braucht man dann nicht vorgängig die Gelegenheit, das Werk als solches zu erkennen, unabhängig von der Erfahrung, die man vom konstitutiven Gehalt machen kann?

Ridley antwortet, dass die Umstände, die eine Uraufführung begleiten, das Problem schon lösen; so würde es etwa schon genügen, anzuzeigen, dass es sich eben um eine Uraufführung handle. Kein ontologischer Umweg, sei er nun implizit (eine ontologische Intuition) oder explizit (eine Theorie) ist notwendig. Damit stünden wir vor einem falschen Problem, zu dem sich ein Philosoph durch seine ästhetisch desaströsen Vorlieben für die Ontologie hinreissen lasse.²²

Man hat jedoch eine nicht beträchtliche Mühe, zu verstehen, wie ein Werk in seiner Identität unabhängig von seinem signifikativen Gehalt erkannt werden sollte. Zu sagen, «Das ist die Uraufführung von ...»: steht das etwa nicht vollständig extern zur Erfahrung des Werkes? Ridley stößt hier so an die Grenzen des ästhetischen Empirismus, der eben das Problem der Uraufführung oder der schwierigen Fälle nicht zu lösen imstande ist.

Selbst wenn wir diese Probleme in dem Sinne, den Ridley anzeigt, als gelöst betrachten, erlaubt uns das noch nicht, die Ontologie zu entlassen. In der ästhetischen Erfahrung erfassen wir den «ästhetischen Gehalt» eines Werks, der es zu dem macht, was es ist und seine Identität konstituiert. Doch worin besteht er? Vielleicht in der Gesamtheit der konstitutiven ästhetischen Eigenschaften des Werks. Das setzt voraus, dass das Werk eine Gesamtheit von Eigenschaften ist. Wenn das wahr ist, hat Ridley eine *ontologische* Wahl einer eher qualitativen als numerischen Identität getroffen. Das Werk wäre eine Gesamtheit von Eigenschaften, die es notwendigerweise besitzen muss, um es zu dem zu machen, was es ist. Das lässt systematisch multiple Werke zu, da jede Realisation dieser Gesamtheit von Eigenschaften das Werk selbst darstellt. Ridley kann zwar sagen, er hätte keine ontologische Wahl vorgenommen; er macht es implizit doch, ohne es zu sagen.

Nehmen wir nun an, dass der «ästhetische Gehalt» nicht im Sinne von notwendigen ästhetischen Eigenschaften verstanden wird, sondern als *Sinn* des Werks, als *das, was es sagen will* für eine Person, die es erfährt. Auf der Stelle wird dann das Werk multipel, in mehreren Instanzen realisierbar. Es kann sogar verschiedene Formen annehmen (warum nicht zugleich ein Roman und ein Film sein). Die Identität eines Werks mit seinem Sinn gleichzusetzen, hat also ontologische Konsequenzen. Diese Setzung selbst *ist* ontologisch, obwohl Ridley etwas anderes suggeriert. Selbst wenn der *Sinn* die Kriterien der Identität liefern soll, so handelt es sich immer noch um Identität, und infolgedessen um Ontologie.

Ridley selbst erkennt bisweilen an, dass er von der Ontologie gar nicht so weit entfernt steht. Er konstatiert zum Beispiel: «Ich habe vom Gehalt eines Werks als etwas gesprochen, das sich in seinen getreuen *Aufführungen* enthüllt, und weniger davon, dass dieses durch seine Aufführungen in eine Existenzform überführt wird.»²³

Er drückt sich hier als Realist aus, in diesem Falle als einer, für den das musikalische Werk eine abstrakte Entität darstellt. Die Aufführungen wären Instantiationen. Das impliziert, dass das Werk, mit einer Gesamtheit von ästhetischen Eigenschaften oder seinem Sinn gleichgesetzt, unabhängig von seinen Aufführungen existiert. Folglich ist es nicht der Korrespondenzklasse einer Partitur zuzuschreiben, wie es grob zusammengefasst Goodman sagt, und noch weniger einer (konkreten) physikalischen Entität wie einer Reihe von Tönen oder einem Text (der Partitur).

Für Ridley aber ist dieser Realismus eine *affaire de commodité* und auch eine der «Rücksicht auf eine Konvention».²⁴ Man hat Mühe zu glauben, dass er so leicht davonkommt. Ich bezweifle, dass man sich als Realist äussern kann, ohne dass dem nicht das geringste Gewicht zukommt.²⁵ Denn 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.

Der eine kann sagen, dieses Werk ist wunderbar, aber es wurde schlecht gespielt. Der andere wird sagen, dass das Werk wunderbar ist, das, was er gehört habe, aber schlecht gewesen sei, also könne es sich nicht um das Werk handeln. Aber sie haben doch dasselbe gehört, wird man nun ausrufen. In einem gewissen Sinne, ja. Wenn Sie allein in Ihrem Haus ein Geräusch hören, werden Sie es als nichtig einstufen (Sie widmen ihm nur eine flüchtige Aufmerksamkeit, es ist ein einfaches Geräusch), oder Sie halten es für verdächtig (vielleicht ein Dieb, das ist beunruhigend). Das Wichtige ist hier das «was es ist» dieses Geräuschs. Genau in diesem Sinne hört ein Realist nicht dasselbe wie ein Konkretivist. Ridley behauptet, «wenn jemand es vorzieht zu denken, dass die Aufführungen den Gehalt eines Werkes eher erzeugen [die konkretivistische Position] als dass sie ihn entdecken [die realistische Position], dann geht das [für ihn] auch.»²⁶ Ist das wirklich so ohne Wichtigkeit und *ad libitum*? Der Realist und der Konkretivist hören nicht dasselbe, selbst wenn man sagen kann, dass sie dieselben Töne hören: der Konkretivist hört das Werk, der Realist die Instanz eines Werks. Man kann den Leuten nicht vorwerfen, dass sie andere ontologische Intuitionen haben, aber es sind deshalb nicht weniger ontologische Intuitionen.

Ridley würde vielleicht sogar selbst die Idee bestreiten, die wir uns hier von ontologischen Intuitionen machen.

21. Aaron Ridley, *The Philosophy of Music: Theme and Variations*, S. 121.

22. Siehe ebd., S. 123.

23. Ebd., S. 125.

24. Ebd.

25. Für eine Charakterisierung, was man unter «Quasi-Realismus» versteht, vgl. Simon Blackburn, *Essays in Quasi-Realism*, Oxford: Oxford University Press 1993.

26. Aaron Ridley, *The Philosophy of Music: Theme and Variations*, S. 126.

Gewöhnlich würde man keine Ontologie betreiben, die nur eine theoretische Elaboration wäre, eine wilde Abstraktion, von der gewöhnlichen Erfahrung abgeschnitten. Warum sollte die Ontologie aber so distanziert vom «Leben» gesehen werden?

Wer eine geliebte Person vermisst, geht davon aus, dass sie existentiell einmalig ist. Das – eminent ontologische – Konzept der Singularität strukturiert diese Erfahrung, die sich in Tränen und Verzweiflung äussern kann. Unsere Begegnung mit Kunstwerken, insbesondere musikalischen, hat etwas ähnliches. Dass es sich um eine Erfahrung handelt, ändert nichts an ihrem ontologischen Fundament: bestimmte Eigenschaften werden zugeschrieben, bestimmte Entitäten identifiziert.

ROCK-ONTOLOGIE

Das Resultat einer Indifferenz gegenüber der Ontologie der Kunstwerke könnte sogar nachteilig für die Intelligibilität der ästhetischen Wertschätzung werden. Ein falsches Verständnis der Werkontologie, unangemessene ontologische Intuitionen, inadäquate ontologische Antizipationen stören oder verhindern deren Würdigung. In einem grossen Bereich der zeitgenössischen Musik, im Speziellen der Rock-Musik, wird das Werk häufig mit einer Aufnahme verwechselt. Sie wird im Studio als Mix vorhergegangener Aufnahmen hergestellt. Eine Aufnahme von U2 oder Radiohead ist keine Aufführung oder Version eines Werks, sie ist das Werk.²⁷ Mit dieser ontologischen Tatsache sind vielfache musikalische Möglichkeiten verbunden, die von Künstlern, und damit werden sie zu Toningenieuren, auch benutzt werden.

Man hört das Werk, sobald es durch ein geeignetes technisches Mittel (eine CD oder eine digitale Datei) abgespielt wird. In diesem Sinne werden solche Werke nicht aufgeführt, sondern mittels verschiedener technischer Mittel verteilt. Gewisse ontologische Voraussetzungen, im Allgemeinen mit den Gewohnheiten der klassischen Musik verbunden, hindern einen daran, diesen ontologischen Status der meisten zeitgenössischen Musikwerke zu fassen, zumindest im Bereich des Rocks und der Populärmusik. Eine Ästhetik des Rock wäre in erster Linie eine Ontologie der amplifizierten und aufgezeichneten Musik.²⁸

Ridley könnte wohl so tun, als ob all dies keine Rolle für die musikalische Erfahrung spielen würde. Ich zweifle sehr daran. Wenn wir die letzte Einspielung von Radiohead anhören, was hätte es dann für einen Sinn zu sagen, «das erste Stück könnte besser ausgeführt sein» und im Internet nach einer besseren Version zu suchen. Wenn wir sie finden würden, wäre das nur eine andere Aufnahme, mit der ersten nur durch eine Ähnlichkeit im Hören verbunden. Es wäre nicht dasselbe Werk in zwei verschiedenen Interpretationen, und wohl kaum eine andere Version desselben. Die «cover»-Versionen funktionieren so: eine Rockgruppe spielt ein Stück, das ein Stück einer anderen Gruppe referenziert. Aber Stück A ist keine Interpretation eines Stücks B einer anderen Gruppe, selbst wenn es darauf anspielt.²⁹ Diese Beziehung eines Stücks und seiner Reprise korrekt zu fassen, impliziert natürlich nicht, dass man professionell Ontologie betreiben müsste. Aber der Rock-Liebhaber hat die richtigen ontologischen Intuitionen, dem Genre von Musik angepasst, das er sich anhört. Er verfügt implizit über die richtige ontologische Konzeption.

Eine ästhetische Wertschätzung braucht adäquate ontologische Intuitionen oder Antizipationen. Sie können nicht nur einer philosophischen Untersuchung unterzogen werden, die

Diskussion gegensätzlicher Intuitionen stellt auch den essentiellen Beitrag der Ontologie an ästhetische Fragestellungen dar. Das passiert, im Gegensatz zu den Aussagen von Ridley, wenn man kontradiktorische ontologische Intuitionen untersucht, die sich im Streit um musikalische Authentizität gegenüberstehen.³⁰ Ist für die Barockmusik der Rückgriff auf die Musikwissenschaft, auf alte Instrumente, auf historische Aufführungstechniken eine Notwendigkeit? Ob man nun die auf historische Authentizität bedachte «Barockbewegung» unterstützt oder im Gegenteil jede historische Attitüde ablehnt: es handelt sich zumindest teilweise um Ontologie. Und das konzeptuelle Werkzeug der Ontologie ist auch willkommen, um darüber zu diskutieren. Manche nehmen in dieser Hinsicht eine nuancierte Position ein, indem sie Werke, für die bestimmte Bedingungen für eine historische Interpretation erforderlich sind, von solchen unterscheiden, für die das nicht gelten würde. Aber in allen Fällen geht es doch darum zu wissen, was die Identität des Werks ausmacht. Ist diese notiert (eine Partitur, die eine Korrespondenzklasse definiert), historisch, intensional (der Sinn des Werks)?³¹ Muss man diese Elemente vermischen, um an das musikalische Werk heranzukommen? Muss man eine Vielzahl korrekter Interpretationen zulassen, sogar wenn diese inkompatibel scheinen? Wie immer das auch aussieht: eine Festlegung ist in diesem Bereich immer die Adoption einer Ontologie, sei es auch nur aus Mangel eines Besseren. Die Ontologie der Kunst zielt nicht darauf ab, solche Festlegungen zu modifizieren, sondern ihre metaphysischen Voraussetzungen und Konsequenzen zu untersuchen. Dasselbe gilt etwa für Fragen zur Restauration von Fresken, Bildern oder Skulpturen, zu Übersetzungen, der Filmkolorierung, der Wiederaufnahme von Choreografien usw. Wir sind damit in der Ontologie.

Übersetzung aus dem Französischen: Andreas Fatton

27. Vgl. Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles: La lettre volée 2003; Theodore Gracyk, *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Durham and London: Duke University Press 1996 (bes. Kap. 2 und 3).

28. John A. Fisher, *Rock'n Recording: The Ontological Complexity of Rock Music*, in: Philip Alperson (Hrsg.), *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, University Park PA: The Pennsylvania State University Press 1998.

29. Die Allusion ist eine *indirekte Referenz*. Sie setzt voraus, dass eine Sache durch eine andere bezeichnet werden kann, die sich durch etwas in einem unterschiedlichen Bereich exemplifiziert findet. Die Allusion verbindet beide trotz dieser Differenz.

30. Vgl. John Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge: Cambridge University Press 2002.

31. Vgl. Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Kap. 8.