

“Das Zeigen wird gezeigt.” Zum Begriff ästhetischer Bedeutung als abweichender Geste.

Christoph Hubig, Berlin

0. Die nachfolgenden Thesen¹ beschäftigen sich mit dem Problem ästhetischer Zeichenkonstitution im Lichte eines Vergleichs sprachlich-ästhetischer und musikalisch-ästhetischer Bedeutung. Dies erscheint sinnvoll, weil das Problem ästhetischer Bedeutung sich am radikalsten im Bereich der Musik stellt, auf die die klassischen Bedeutungs- und/oder Referenzbegriffe nicht anwendbar sind. Demgegenüber versucht man neuerdings, unter linguistischen Analyseidealen ästhetische Bedeutung zu rekonstruieren, insbesondere auch im Bereich der Musik.

1. Bedingung eines intentionalen Umganges mit Zeichen ist ein zugrundeliegender *Code*, der die Zustände einer Mitteilung mit Zuständen im ‚Sender‘ und Zuständen im ‚Empfänger‘ korreliert. Jene allgemeine (informationstheoretische) Fassung des Code-Begriffs wird für den sprachlichen Bereich dahingehend konkretisiert, daß unter Code ein Zeicheninventar verstanden wird (1), das unter einem Repertoire von „Umstandsregeln“ (Eco 1972) die Ausdrucks- mit den Inhaltselementen verknüpft. Außerdem hat ein Code (2) die Funktion, die Ausdruckssubstanz zu strukturieren (Saussures „phonologischer Code“). Solcherlei Code (2) wird auch als ‚System‘ bezeichnet, das als jeweiliges System den Code (1) *ermöglicht*. Der Übergang von Systemen zu Codes, d. h. die Herausbildung von Codes auf der Basis von Systemen heißt *Codifizierung*; der Übergang von einem Code zu einem anderen *Umcodierung*; der Übergang von einem Code zu einem Zeichen *Decodierung* resp. *Encodierung*. Da der Übergang von Systemen zu Codes sowie von Codes zu Zeichen jeweils Resultat (kollektiver) Handlungen der beteiligten Subjekte ist, stehen diese drei Pole nicht in einem deterministischen, sondern nur in einem Verhältnis der jeweiligen *Ermöglichung*. Außerdem ist zu berücksichtigen, daß nicht nach jeweils stattgefundener Auswahlhandlung der Code oder das Zeichen für sich gelten kann; vielmehr spielen die anderen potentiellen Wahlkandidaten als aktuell mitgedachte Alternativen weiterhin eine Rolle, als Sinnhorizont (Schütz); vergl. auch Olsons (1972) „kognitive Semantik“, sowie Hörmann (1976, S. 290).²

Unter den Systembegriff wäre auch, wenn man zwischen Tiefen- und Oberflächenstrukturen differenziert, das Ensemble der Ableitungs-, „Kopplungs-“ und Transformationsmöglichkeiten zu subsumieren; in den Bereich des Codes würde dabei die konkrete Bedeutungszuordnung der durch Ableitung oder Transformation gewonnenen Derivate fallen.

2. Je nachdem, wie nun der Code-Begriff gefaßt wird, hat dies Konsequenzen für die jeweiligen Zeichenkonzeptionen. Für den ästhetischen Bereich

reicht dies von der These, daß hier überhaupt keine Codes anzutreffen seien (Musik, abstrakte Kunst), und vielmehr nur die strukturierte Ausdruckssubstanz, also Systeme, vorgeführt werden, bis hin zu Konstruktionen, die Ersatztopoi für sprachliche Bedeutungsbegriffe darstellen, etwa (Fragmente) mögliche(r) Bedeutungswelten, Mehrdeutigkeit, Exemplifikation etc. anführen. Ist bezüglich des ersteren Aspekts dann meistens von einer *immanenten* Systematik, einer künstlerischen (z. B. musikalischen) *Logik*, ästhetischer Notwendigkeit etc. die Rede, um die Frage „Warum ist dieses Werk gerade so und nicht anders?“ zu beantworten, so ist die Argumentationsstrategie der anderen Seite in irgendeiner Form immer noch am Paradigma symbolischen Verweisens orientiert. Geht mit ersterer Auffassung oft eine Ontologisierung ästhetischer Strukturen einher, so daß der intentionale Aspekt in den Hintergrund tritt, so verstehen sich die letzteren Positionen eher als Versuche, ästhetische Intentionalität auf irgendeine Weise am Zeigen (als verweisen, aufweisen etc.) festzumachen. Am Beispiel der „absoluten“ Musik sollen zunächst Probleme der ersten Auffassung: „Ästhetisches Handeln ist ein Umgang im Rahmen und mit Systemen als strukturierter Ausdruckssubstanz“ behandelt werden. Anschließend sind die Positionen zu diskutieren, die aus sprachlich-linguistischer Sicht sich ästhetischen Phänomenen nähern. Schließlich soll jedoch aufgewiesen werden, daß ästhetische Intentionalität zwar ein Zeigen ist, dieses sich jedoch nicht auf irgendwelche Gehalte, sondern auf das Gestische insgesamt bezieht, also auf die Zeigekompetenz: Im ästhetischen Bereich wird im Umgang mit Systemen auf Möglichkeiten des zeigenden Sich-Verhaltens hingewiesen. Das Bewußtmachen der Art, wie man zeigen kann, wie man zeigend sich mit Systemen und Codes auseinandersetzen kann, geschieht – so die abschließende These – im Modus der identifizierbaren Abweichung von Systemen und Codes. Dies im Gegensatz zur natur- oder wissenschaftssprachlichen Kommunikation, die an die Einhaltung systematisierter oder codierter Zeichenkorrelationen gebunden ist.

3. Zunächst seien die beiden klassischen Positionen eines musikalischen Systemdenkens als Paradigma ästhetischer Absolutheit in Erinnerung gerufen: – „Die Bedeutung, welche die Akkorde nach ihrer Stellung zur jeweiligen Tonika für die Logik des Tonsatzes haben“, bezeichnet Riemann als „Funktion“. Das „Präsente“, nämlich die *Akkorde* sind zunächst, je nach Umkehrung, eine stärkere oder schwächere Erscheinungsform einer *Harmonie*; diese läßt sich, je nach Bezug zu einer bestimmten Tonika, als *Funktion* ausdrücken, das „Repräsentierte“. Diese Rückführung des Erscheinenden auf das Repräsentierte operiert jedoch mit zwei Bezugsgrößen: Die *musikalische Logik* legt das Bezugssystem fest, so daß beispielsweise der F-Dreiklang die Subdominante von C, oder die Dominante von B je nach Kontext repräsentiert (ausgedrückt: $F = S(C)$ oder $D(B)$). Die Klassifikation von d-moll als Subdominantparallele von C (ausgedrückt $d = Sp(C)$), der die gleiche Funktion zukommt wie F, da sie unter Austausch der Akkordquint ($c \rightarrow d$) zustandekam, macht jedoch eine Schwierigkeit deutlich: Sie verbindet erstens ein Funktionszeichen mit einem Akkordzeichen (S mit p) und soll außerdem aus F im Zuge der Vertauschung, die trotzdem die Ausgangsbasis durchscheinen läßt, *abgeleitet* sein: Diese Ableitung ist jedoch keine logische, sondern eine

psychologische, die mit der „apperzipierenden Tonphantasie“ begründet wird.

Die These, daß die tonalen Funktionen mit der Quintverwandtschaft der Akkorde – Kadenz – ($T \rightarrow S \rightarrow D \rightarrow T$) und der abgeleiteten „Scheinkonsonanz“ der Nebenakkorde, die als Repräsentanten der gleichen Funktion wie die Hauptakkorde begriffen werden, zu begründen sei, vereint also „logische“ und „psychologische“ Kriterien. Allerdings ist unleugbar, daß in einem historisch gewachsenen musikalischen Ausdruckssystem, der Dur-Moll-Harmonik, die Funktionsgleichheit der Funktionen und ihrer Parallelen sich tatsächlich nachweisen läßt. Um in der unter 1. definierten Terminologie zu bleiben: Die „Musikalische Logik“ als Ensemble von Ableitungsmöglichkeiten hätte hier die Funktion eines Systems; die Ableitungen selbst (als „Code“) haben bestimmte (historische) „Bedeutungen“; die musikalische Erscheinung stellt Varianten dieser Bedeutung dar. (Wenn Musik geschrieben wird, die diese Ableitungen absichtlich zweideutig und vage werden läßt, um damit dieses musikalische Paradigma zu verlassen und zu erweitern, betrifft dies zunächst den Code, der in seiner Orientierungsfunktion geschwächt wird.) Riemanns Ansatz ist überdies gekennzeichnet durch die Eigenschaft, auf dieser Ebene einer „Tiefenstruktur“ neben den Ableitungsregeln den Rahmen für die Progressionsregeln bereitzustellen; eine analoge Ableitungstechnik betrifft die Schwerpunktbildung im Takt und in Taktgruppen sowie die Großform, jedoch nicht in determinierender Weise die musikalische ‚Oberfläche‘. Man kann insofern diesen Ansatz dadurch charakterisieren, daß ein Primat der Ableitungsregeln über die Progressionsregeln besteht.

– Eine Umkehrung dieses Primats kennzeichnet die in den USA vorrangig verwendete Schenkersche Theorie vom Ursatz als musikalischem Hintergrund. Diese Kategorie soll normative Instanz sein, der gegenüber die erscheinenden Werke lediglich „Ausprägungen“ der „gleichen Kultur“ seien. Der Hintergrund hat hier weniger den Charakter einer regulativen Idee als den einer Substanz. Über den „Mittelgrund“, der eine zeitliche Raffung des Oberflächensatzes darstellt, wird der „Hintergrund“ eines Stückes erreicht; er besteht aus einer Oberstimme, die einen Terz-, Quint- oder Oktavzug absteigend in Sekundschritten zum Grundton (der Tonika) darstellt, und einer Unterstimme, in der der Tonikadreiklang durch die Oberquinte gebrochen wird. Urlinie und Baßbrechung stellen den 2stg. Gerüstsatz dar, auf den sich alle Werke von Bach bis Brahms zurückführen ließen. Die Oktavlage der Oberfläche ist hierbei indifferent; ebenso wie beim Ansatz Riemanns wird hier ein architektonisches Prinzip ebenfalls für die satzmäßige Gliederung (Paradigma ist die Sonate) gefunden. Der Hintergrund gewährleistet, daß die Oberfläche „organisch“ strukturiert ist, was gleichzeitig Qualitätskriterium für die Werke ist. Durch Auskomponierung/Prolongierung entstehen die Werke, deren bewußtes Erfassen erst durch die Rückführung auf jenen Hintergrund möglich wird. Gemäß dem Primat der Urlinie werden die Harmonien und Einzeltöne so uminterpretiert, daß sie sich jenem Kriterium fügen. Der Ursatz ist hier ebenfalls ein System, dessen jeweils eigentümliche Ausfüllung in den Stimmführungs- und Profilationsklängen des Mittelgrundes „co-diirt“ ist.³

Beiden Ansätzen ist gemeinsam, daß sie „ästhetische Bedeutung“ als im-

manenten Sinnzusammenhang (Eduard Hanslicks „Musikalischer Gedanke“) begreifen. Dadurch begeben sich jedoch diese Entwürfe der Möglichkeit, a) gerade die individuelle, originelle Spezifik eines Werkes, sein gewolltes So-und-nicht-anders-Sein intentional verständlich zu machen, b) einen Ansatz zur Erklärung des „Code“- oder gar *Systemwandels* zu liefern. (Ähnlichen Problemen sieht sich Kandinskys Ontologisierung bestimmter Strukturen abstrakter Kunst gegenüber.) Im Gegenteil: Wörtlich genommen, würden diese Ansätze „akademische Kunst“ favorisieren, d. h. die Herstellung von Werken, die eine genaue Ausfüllung der Strukturen darstellen. Auf der Basis einer derartigen Einschätzung ästhetischer Systeme ist eine Explikationsmöglichkeit ästhetischer Intentionalität offenbar nicht gegeben.

4. Neuere Erklärungsversuche aus linguistischer Sicht versuchen sich dem Phänomen „absoluter“ Musik (oder Kunst) unter dem Paradigma der *Sémiologie de Saussures* zu nähern:

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

Daneben tritt die weitere Auffassung in den Vordergrund, eine „*signification*“ sei lediglich als „*signification intrinsèque*“ zu explizieren, und man könne nur *Wirkungen* dieser Bedeutung empirisch-psychologisch konstatieren. Dem entspricht, daß Musik nicht wie Sprache sich auf *zwei* Niveaus, dem des Bedeutenden und dem der Bedeutung bewegen könne. Ein musikalisches Zeichen könne Bedeutung für den Zuhörer *gewinnen*, jedoch würde die Funktion der Semantik im sprachlichen Bereich in der Musik von der Syntax übernommen, sie habe nicht eine „kognitive“ Funktion, sondern eine „*fonction esthétique*“. Zu deren Erfüllung, so Molino und Ruwet, soll die Musik ein zu erforschendes „*Inventar*“ und eine „*Typologie*“ musikalischer Strukturen umfassen, resp. der Einheiten, die sie organisieren.

Denn nicht wie im sprachlichen Bereich findet man solche Einheiten als distinkte vor, deren Distinktheit dann im Laufe der Analyse verfeinert, modifiziert und qualifiziert werden kann, sondern man muß hier *von Anfang an* Distinktionen vornehmen. Ein Verfahren, das sich nach diesem Kriterium richtet, bezeichnen die Semiologen als „*mise en série*“ – die gewonnenen Elemente sollen dann zu Paradigmen nach bestimmten Ähnlichkeitskriterien sortiert werden. Dieses Verfahren würde jedoch schnell an seine Grenzen stoßen, denn nur in seltenen Fällen wiederholen oder verdoppeln sich Phrasen, Melodieelemente, Töne – was ihre Identifizierung erlaubt –, ohne daß sie dabei verändert wären. Daher finden sich in dieser frühen Form eines musikwissenschaftlichen Distributionalismus schon „*Transformationsregeln*“ in-

nerhalb der Paradigmen: Mittels dieser Regeln sollen ähnliche, aber modifizierte Elemente (Varianten) aufeinander bezogen werden (dies entspricht dem allerersten Begriff von Transformation bei Chomsky), oder von „Ur“-Elementen als verwandte abgeleitet werden. Sind diese Paradigmen der „unités de message“ aufgestellt, samt den sie verknüpfenden Regeln, so ist damit der „Code“, der einem Stücke oder einem Feld von Stücken zugrunde liegt, rekonstruiert.

Jene primären Transformationstypen zerfallen in zwei Gruppen:

- Transformation nach Osmond-Smith: Extension und Expansion
- Transformation nach Mâche, Nattiez und Ruwet (1): Die Segmentation findet ihrerseits schon auf *verschiedenen Niveaus* statt, die jeweils Elemente gleicher Länge zusammenfassen; diese Elemente lassen sich nun durch vier Transformationsarten in Verwandtschaftsbeziehung setzen: transformation mélodique (dies wiederum untergliedert), transformation par transposition, transformation à l’octave, transformation rythmique, transformation par permutation. Harmonie wird hierbei als Sekundärphänomen begriffen.

Chomsky (1965) sind hingegen die fortgeschrittenen Transformationstypen verpflichtet:

- Transformation nach Ruwet (2): Gefordert wird eine radikal deduktive Analyse, die sich nicht auf induktiv gewonnene, willkürliche Segmentierungen stützen muß. Dieser Typ ist von seiner Anlage her Schenker verwandt.
- Die Ansätze Lidovs und Nattiez (1975) folgen in ihrer Architektonik dem Paradigmenwechsel von der generativen Grammatik zur Generativen Semantik: Während erstere rein syntaktische Strukturen generiert und durch angehängte Lexikonregeln semantisch interpretierte, ist für letztere die Semantik schon für die Generierung relevant.

In Analogie hierzu wird nicht zuerst eine rhythmische Struktur generiert mit einer angehängten tonalen „Interpretation“, sondern die Lidovsche „Rhythmische Grammatik“ erzeugt eine Folge von Dauern, in der durch entsprechende Indices die tonalen Akzente bereits festgelegt sind. Mittels der „Tonhöhengrammatik“ werden dann diese Indices interpretiert, und ihre Tonhöhe zugewiesen. Die Lidovsche Grammatik insgesamt besteht aus einer abstrakten metrischen Struktur, die er in traditioneller Weise als Folge von leichten und schweren Taktzeiten, Takten und Taktgruppen beschreibt, wobei die Akzentabstufungen berücksichtigt sind, sowie einer tonalen Struktur, in der die Tonqualitäten auf dem Hintergrund eines „harmonischen Gefälles“ zwischen Tonika und Dominante klassifiziert, d. h. mit tonalen Akzenten versehen werden. Die taxonomisch-induktivistischen Ansätze weist Lidov mit dem Argument zurück, daß sie nicht ermöglichen, codierte Strukturen anzunehmen, dergestalt, daß eine endliche Anzahl von Modellen erlaubt, unendliche Kombinationen zu bilden. Indem das Operieren mit tonalen Akzenten schon für die rhythmische Generierung konstitutiv ist, füllt hier Lidov den Anspruch aus, der von den beiden vorhergehenden klassisch-musikwissenschaftlichen Ansätzen aufgestellt wurde.

Daß Lidov, um in der Terminologie aus 3. zu reden, sich hier nicht auf der Ebene der Systeme, sondern der durch sie ermöglichten ‚Codes‘ bewegt,

wird daran deutlich, daß er an die Strukturen, die die tonalen Systeme bereitstellen, gebunden ist, bevor er seine ‚Grammatik‘ entwickeln kann: Die Begriffe der Tonalität, Rhythmik, Harmonik, wie sie jeweils in historisch limitiertem Rahmen sich herausgebildet haben.

5. Auch der Versuch, aus linguistisch-strukturalistischer Sicht einen ‚Code‘ zu rekonstruieren, der für Musik oder jede abstrakte Kunst konstitutiv sein könnte, und dessen semantisches Korrelat als „Wirkung“ gefaßt wird, unterliegt der Kritik, wie sie sich gegen Riemann/Schenker richten läßt. (Die mit den Regelsystemen Mozartscher Musik programmierten Computer eines L. A. Hiller generieren eine Musik, die sich allenfalls nach den Kleinmeistern der Epoche anhört.) Der Fehler liegt in der Unterbewertung der Werke selbst als Träger der Intention, sowie der Analyse ihrer Relation zu den zugrundeliegenden ‚Codes‘ und Systemen. Entbehren diese zwar einer sprachähnlichen Bedeutungsdimension, so sind doch die Relationen dieser „Pole“ untereinander derartige, die gewollt sind, und auf der Basis der allgemeinen Präsenz im kollektiven Bewußtsein der Rezipienten – sowie vorhanden – identifiziert werden können, d. h. *als etwas* realisiert werden können. Eine solche Identifikation erlaubt jedoch, einen Bedeutungsbegriff zu konstruieren, der sich zwar nicht auf einen irgendwie gefaßten Gehalt, sondern auf die Geste selbst bezieht: „Seht her, auf diese Weise gehe ich mit dem Code oder dem System um.“ Ein solcherlei gefaßter Aspekt ästhetischer Intentionalität (zum Verhältnis von Intentionalität und Identifikation vergl. Hubig 1978, Kap. 2 und 4) erlaubt auch eine Anwendung auf Kunstwerke, die durchaus zusätzlich einen referentiellen Bezug haben: Jedoch kann gerade die ästhetische Spezifik auf diese Weise jenseits der Referenz erwiesen werden. Caspar David Friedrichs „Einsamer Baum“ zeigt, wie Friedrich sich zeigend zu dem Baum verhält; also nicht der Baum, auch nicht ein möglicher Baum o. ä., sondern die spezifische Geste des Zeigens wird gezeigt, resp. durch das Zeigen für den Beschauer eine Möglichkeit des Zeigens, die er vielleicht noch nicht kennt, erhellt.⁴ Durch die Berücksichtigung der Relationen zwischen Werk, „Code“ und System können nun Anhaltspunkte für Codifizierung und Codewandel gewonnen werden:

„Eines Tages wird es eine Theorie geben, die Regeln von diesen Kompositionen ableitet. Sicherlich: eine Bewertung der Struktur dieser Klänge wird wiederum auf den *Möglichkeiten* ihrer Funktionen beruhen.“ (Hervhg. v. mir) – Dieses Diktum Schönbergs, 1957 beschreibt eine Seite musikalischen Codewandels zutreffend, nämlich diejenige, die zur Normierung des Codes, einer Codifizierung *ex post facto* führt. Die andere Seite, die Frage nach der Destruktion des Codes durch seinen Gebrauch, verweist auf die seit der Aussage der griechischen Mythen angelegte Polarisierung von Struktur und Ausdruck (Hubig 1974), dergestalt, daß gestischer Ausdruck durch die *intentional bestimmte Abweichung* oder Distanzierung von der Struktur entsteht. Wären die (musikalischen) Systeme und Codes in irgendeinem Sinne *determinierend*, so würde das musikalische Phänomen nichts anderes darstellen als ein Fragment ihrer Realisierung oder Konkretisierung. Aus dem Bereich der Sprache ist bekannt (s. o.), daß eine gewählte Alternative der Realisierung ihren „Sinn“ erst bekommt durch die virtuelle Präsenz derjenigen, die

anstelle ihrer möglich gewesen wären. Ihre *Spezifik* also ist zunächst der Kern einer individuellen Bedeutung. Jedoch wäre diese noch kaum ausreichend, einen Begriff der „Bedeutung“ hier zu reklamieren. Die auf der Basis der Systeme codifizierte Tradition von Gattung und Stil wird von jedem einzelnen Werk in einer ihm spezifischen Art *verlassen*. Und gerade dies ist es, was die Spezifik einer (musikalischen) oder generell ästhetischen Geste ausmacht. Während natürliche Sprachen wie Wissenschaftssprachen und die Sprachen der Logik nur eine Bedeutung durch die Rückführbarkeit auf Codes herausbilden können, ist für den Bereich der Sprachen der Kunst jenes Abweichungsprinzip konstitutiv. Abweichungen selbst, die durch ihre Art die Intention der Autoren wie Rezipienten realisieren, tragen durch die Normierung ihres Auftretens selbst zu neuer Codifizierung bei. Dies bedingt einen Codewandel auf der Basis der ihn ermöglichenden *Systeme*. Diese Systeme ihrerseits stellen keinen unbegrenzten Möglichkeitsspielraum bereit; die Codifizierungsmöglichkeit ist zu bestimmten Punkten erschöpft, Schwellen, an denen neue Systeme herausgebildet werden, die durch eine Codifizierung von Gattungen und Stilen unter sich legitimiert werden müssen (ein Prozeß, der wie die Diskussionen über die Schönberg-Schule zeigt, konfliktreich ist). Insofern kann man sowohl von einer „Tendenz des Materials“ (Adorno) sprechen, wie von einer Tendenz des Codes (Stil/konventionierter Ausdruck); die Intentionalität dieses Prozesses veranlaßte Adorno zu der These, daß in dieser gestischen Heraus- und Zurückbildung „Geschichte sedimentiert“ sei. Werden diese Codes nun als Instanz für die Identifizierung der Abweichung durch den Autor und Rezipienten wirksam, so bekommen sie den Status quasi „ästhetischer Interpretanten“. Allerdings kann ein Kunstwerk nicht auf Interpretanten reduziert werden, wie dies insbesondere bei Fachsprachen der Fall ist. Denn in der Kunst müssen zwar ebenfalls wie in der Wissenschaft Interpretanten vorausgesetzt werden, will man die Produktion und Rezeption von Kunstwerken als Zeichen verstehen. Dies ist notwendig, um die spezifische Abweichung des Kunstwerkes, die eben gerade die Originalität und den spezifischen künstlerischen Ausdruck ausmacht, zu realisieren, die charakteristischen Abweichungen von den Interpretanten als Interpretationsschemata. (Um die Spezifik Beethovens zu erkennen, brauchen wir die Kenntnis der Komposition nach dem Sonateschema als einem Interpretanten. Ebenso müssen wir die Regeln des Dur-Moll-Systems kennen, um die spezifische Abweichung Wagners hiervon verstehen zu können.) Kunstwerke müssen insofern zwar verständlich sein, jedoch dabei von dem gewöhnlichen Gebrauch etwas abweichen. (Dieses Rahmenprinzip ist klassisch in der „großen Kunst“ realisiert, so z. B. in der „kontrastierenden Ableitung“ Beethovenscher Sonaten (Schmitz, 1923) oder etwa in Brahms' Rückgriff auf alte Stile, deren Aura noch gegenwärtig war, und dennoch als Abweichung erschien.) Die Werke lassen sich dementsprechend keineswegs auf sinngebende *kulturelle Einheiten reduzieren*, auch nicht im asymptotischen Sinne, wie Eco (1972) annimmt. (Vergl. dazu Hubig 1976) Betrachtet man Kunst also als Abweichung von Interpretanten in der Produktion, dann ist das Prinzip gefunden, das auf dieser Basis die Entwicklung von Kunst erklärt: Gestische Abweichungen selbst können nämlich im Bewußtsein der historischen Subjekte zur Norm werden – etwa wenn sich stilistische Schu-

len und Traditionen bilden. Dann sind zur Herstellung persönlichen Ausdrucks neue gestische Abweichungen als Voraussetzung des Umgangs mit Systemen vonnöten, die sukzessiv immer größer werden müssen, bis das ursprünglich dahinterstehende System nicht mehr zu erkennen ist. Dies ist dann der Punkt, an dem neue stilistische Normen, neue Systeme, neue Interpretanten, entstehen. In dieser Mittelbarkeit kann man davon reden, daß in den Werken neue Codes gebildet würden – nämlich nicht als *erstes* Ziel, sondern implizit durch die Abweichung. Im anderen Falle wären die Werke – privatsprachenhaft – unverständlich. Die Geschichte und Entwicklung der Kunst ist die Geschichte immer neuer Abweichungen von immer neuen Interpretanten. (Im Gegensatz hierzu verläuft die Entwicklung der Wissenschaft oder natürlicher Kommunikation auf völlig anderem Wege: Hier werden – auch implizit – neue „Habits“ durch die „Community of investigators“ konventioniert, hier wird im Verständnisprozeß der Forscher in the long run das Kategoriensystem der Interpretation verändert – jedoch auf der Basis von Konsensen, nicht durch den Mechanismus der Abweichung.) Eine Semiotik als Metatheorie der Kunstwissenschaften hätte diesen Unterschied zu berücksichtigen.

Anmerkungen

- ¹ Eine ausführliche Darstellung und Diskussion an Beispielen findet sich in dem Aufsatz „Code und Tiefenstruktur. Ein Vergleich musikwissenschaftlicher und linguistischer Analyse aus semiotischer Sicht“, in: *Kodikas/Code* 3/1979, S. 217–234 sowie dem Kapitel 3.3 meiner demnächst erscheinenden Arbeit „Handlung, Identität, Verstehen“.
- ² Der Begriff „System“ soll hier nicht als absoluter Anfang verstanden, also nicht ontologisiert werden; Probleme dieses Begriffes können hier allerdings nicht diskutiert werden. „System“, „Code“ und „Zeichen“ werden dabei zunächst im skizzierten formalen Sinne aufeinander bezogen, ohne auf Unterschiede musikspezifischer resp. sprachspezifischer Art einzugehen.
- ³ Neben diesen beiden klassischen Ansätzen wären noch zahlreiche weitere anzuführen; sie lassen sich jedoch idealtypisch auf jeweils eins dieser Systeme beziehen. Der im übertragenen Sinne gemeinte „Code“-Begriff etikettiert hier nur die jeweils sinngebende Instanz.
- ⁴ Zum einen wird auf den Code gezeigt, und dieser als Code somit vorgeführt; darüber hinaus kann diese Geste affirmierend, negierend, modifizierend etc. Möglichkeiten des Gestischen überhaupt durch ihre Realisierung vorführen.

Literatur

- Adorno, Theodor W., 1949: Philosophie der Neuen Musik, Tübingen
 Chomsky, Noam, 1965: Aspects of the Theory of Syntax, Cambridge, Mass.
 Eco, Umberto, 1972: Einführung in die Semiotik, München, deutsch von J. Trabandt
 1978: Zeichen, Einführung in seinen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt
 Granger, G.-G., 1971: Langue et systèmes formelles, in: *Languages* 21
 Hiller, L. A., 1964: Informationstheorie und Computermusik, Mainz
 Hörmann, Hans, 1976: Meinen und Verstehen, Frankfurt
 Hubig, Christoph, 1972: Zum Problem der Vermittlung Sprache – Musik, in: *Die Musikforschung* 2/1973

- 1974: Neue Ansätze im Verständnis von Musik, in: Int. Kongreß für Musikwiss. Berlin, hrsg. v. H. Kühn u. P. Nitsche
- 1975: Musikalische Hermeneutik und Pragmatik, in: C. Dahlhaus (ed.), Musikalische Hermeneutik, Regensburg
- 1976: Is it possible to apply the concept „interpretant“ to diverging fields uniformly . . . , Proceedings of the C. S. Peirce Bicentennial Congress, Amsterdam 1976
- 1978: Dialektik und Wissenschaftslogik. Eine sprach-philosophisch-handlungstheoretische Analyse Berlin/New York
- Lakoff, G., 1971: On generative Semantics, in: Semantics, hrsg. von Steinberg et al., Cambridge
- Lidov, David, 1975: On Musical Phrase, Univ. de Montréal
- Mäche, F. B., 1971: Méthodes linguistiques et musicologie, in: Musique en jeu 5
- Molino, J., 1975: Fait musical et sémiologie de la musique, in: Musique en jeu 17
- Nattiez, Jean Jacques, 1975: Fondements d'une sémiologie de la musique, Paris
- Olson, David R., 1975: Sprache und Denken. Aspekte einer kognitiven Theorie der Semantik, in: Linguistik und Psychologie, hrsg. v. H. Leuniger et al., Bd. 1
- Riemann, Hugo, o. J.: Musikalische Logik. Ein Beitrag zur Theorie der Musik, in: ders. Präludien und Studien III, Leipzig
- Ruwet, Nicholas, 1972: Langage, Musique, Poésie, Paris
- Schenker, Heinrich, 1906: Harmonielehre, Stuttgart/Berlin
- Schmitz, Arnold, 1923: Beethovens „Zwei Principe“, Bonn
- Schönberg, Arnold, 1957: Formbildende Tendenzen der Harmonie, Mainz
- Schütz, Alfred, 1972: Das Wählen zwischen Handlungsentwürfen, in: Ges. Aufsätze 1, Den Haag