

Nelson Goodman

Languages of Art

Lebensdaten: 1906–1998

Titel: Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols

Erscheinungsort und -jahr: Indianapolis 1968

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 277 S., engl.

Quellen/Drucke: Neudrucke: Indianapolis 1976 [Nachdrucke: London 1969, Brighton 1981, Indianapolis 1981, 1984, 1985, 1988, 1992, 1997, 1999, 2008] • Übersetzungen: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, übs. von J. Schlaeger, Frankfurt a. M. 1973 [Nachdruck: 1975] • I linguaggi dell'arte, übs. von F. Brioschi, Mailand 1976 [Nachdrucke: 2003, 2008] • Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles, übs. von J. Morizot, Nîmes 1990 [Nachdrucke: Nîmes 1992, 1998, Paris 2005, 2011] • Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, übs. von B. Philippi, Frankfurt a. M. 1995 [Nachdrucke: 1997, 1998, 2002, 2004, 2007, 2010, 2012, 2015]

Goodman ist zwar der Fachwelt in erster Linie als Philosoph bekannt; er war jedoch ebenso engagierter Kunstsammler und Gallerist. Die *Languages of Art* von 1968 verbinden beide Passionen miteinander. Zum Zeitpunkt ihres Erscheinens befand sich Goodman in wissenschaftlicher Hinsicht in der Phase seiner Etablierung. Er erhielt im gleichen Jahr eine Professur an der Harvard University.

Zum Inhalt • Die *Languages of Art* wenden sich gegen die »persistent tradition«, ästhetische Erfahrung als eine »passive contemplation of the immediately given« zu begreifen (S. 241). Das Verstehen von Kunst – bildender Kunst, Musik und Tanz – erfolge, so Goodman, nicht passiv, sondern erfordere kognitive Aktivität (vgl. S. 248). Es schließe »making delicate discriminations and discerning subtle relationships« mit ein (S. 241). Eine (angemessene) »aesthetic attitude« sei »restless, searching, testing – is less attitude than action: creation and re-creation« (S. 242). Die kognitive Aktivität umfasse insbesondere das Verstehen und Interpretieren der den Kunstwerken inhärenten Zeichen- oder »symbol systems«, die somit auch im Zentrum der *Languages of Art* stehen. (Goodman verwendet die Termini »sign« und »symbol« synonym.) Die *Languages of Art* beanspruchen dabei, nicht nur eine auf Kunst bezogene, sondern eine »general theory of symbols« (S. XI) zu sein, welche die »varied systems of symbolization used in art, science, and life in general« behandelt (S. 157).

Goodmans Zeichentheorie basiert implizit auf dem insbesondere von Charles S. Peirce und Ferdinand de Saussure entwickelten Konzept, demgemäß Zeichen zweistellige Relationen sind, die jeweils aus einem bezeichnenden und einem bezeichneten Element bestehen. Das Bezeichnende sind in der Regel u. a. Worte, Noten, Blindschrift, Verkehrsschilder oder Gesten. Das Bezeichnete sind häufig Objekte, Personen und Konzepte, real existierende Phänomene und fiktive Ideen. Die Relation zwis-

schen Bezeichnendem und Bezeichnetem konstituiert sich dadurch, dass Zeichenverwender einem Bezeichnenden zuschreiben, auf ein oder mehrere Bezeichnete Bezug zu nehmen. Die Relation zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem existiert somit lediglich mental, im Geist der Zeichenverwender, und ist in Wörterbüchern und Enzyklopädien objektiviert, aber nicht unabänderlich fixiert. Das, was wir zeichentheoretisch naiv die Bedeutung oder den Sinn von Zeichen oder größeren Zeichenkomplexen (also dem Bezeichnenden) nennen und als Eigenschaft des Bezeichnenden begreifen, ist das Bezeichnete. Goodman schlägt vor, für jede Variante der Bezugnahme und die hierfür maßgebliche Zeichenverwenderperspektive unterschiedliche Termini wie Repräsentation, Denotation und Exemplifikation zu verwenden, die vor ihm z. T. bereits als semiotische Termini etabliert wurden.

Mit der skizzierten zeichentheoretischen Grundauffassung, die Goodman freilich nicht systematisch darstellt, arbeitet der Philosoph und Kunstexperte Spezifika verschiedener Genres von Kunst heraus. Diese sind bezogen auf die Musik u. a.: Notierte Musik existiere, so Goodmans Beobachtung, in zwei Stadien (vgl. S. 114) – demjenigen der Partitur und demjenigen der Aufführung – und operiere somit auch mit zwei Zeichensystemen, die sich in ihrer Funktionsweise erheblich voneinander unterscheiden. Die Partitur (das Bezeichnende) ist »a means to performances in music« (ebd.), indem Musiker von ihr das aufzuführende Werk (das Bezeichnete) ableiten. Gleichzeitig definiert die Partitur implizit, was das Werk und was eine werkgetreue Aufführung ist: nämlich alle Aufführungen, die die Partitur fehlerfrei umsetzen (vgl. S. 156). Sie dient außerdem folglich Experten dazu, zu überprüfen, ob eine konkrete Aufführung werkgetreu erfolgt. Die aufgeführte Musik wiederum nimmt in der Rolle des Bezeichnenden auf musikalische und außermusikalische Phänomene (als Bezeichnete) Bezug, wenn Musikhörende erkennen, dass ein Motiv mit einem anderen Motiv verwandt ist oder eine Passage außermusikalische Geräusche – den Ruf eines Kuckucks oder das Murmeln eines Bachs – nachahmt (vgl. S. 260).

Im Vergleich zwischen Musik und visueller Kunst stellt Goodman fest, dass bildnerische Kunstwerke jeweils Einzelstücke sind – jedes weitere Exemplar eines Gemäldes z. B. wird gemäß unserer gefestigten Kunstpraxis als Fälschung klassifiziert –, wohingegen eine Partitur unbegrenzt häufig kopiert werden kann und ihr darüber hinaus eine Klasse von richtigen Aufführungen, den mit der Partitur übereinstimmenden Exemplaren, den »compliant« (S. 156), zugeordnet ist. Goodman bezeichnet diese Unterschiede zwischen bildnerischen und akustischen Kunstwerken mit autographisch vs. allographisch (S. 113). Die beschriebenen Unterschiede sind dabei aufs Engste mit der Funktions-

weise der in den jeweiligen Kunstformen verwendeten Zeichensysteme verknüpft. In einem autographischen bildnerischen Kunstwerk zählt – im Unterschied zu einem Diagramm in der Statistik z.B. – jedes Detail; alles ist Zeichen. Die Zeichen einer allographischen Partitur erfüllen demgegenüber die für notationale Systeme charakteristischen »syntactic requirements of disjointness and finite differentiation«, d.h. der Verschiedenheit der Zeichen voneinander und einer endlichen Anzahl von äußerlich verschiedenen Notentypen (S. 140; vgl. auch S. 135).

Vom Konzept der »compliance class« leitet Goodman eine (mit dem etablierten Musikdiskurs allerdings nicht vereinbare) Definition ab, dass das musikalische (Kunst-) Werk »the class of performances compliant with a character«, d.h. einzelne Zeichen und ganze Zeichenkomplexe in der Partitur, sei (S. 210). (Naheliegender ist es demgegenüber, aus den von Goodman dargelegten allographischen Eigenschaften von Partituren zu schlussfolgern, dass musikalische Kunstwerke lediglich mental, in den Diskursen und Gehirnen der Diskursteilnehmer, existieren und somit Bezeichnete sind, auf die sowohl die Partituren als auch die Aufführungen – beide als Bezeichnende – Bezug nehmen.)

Ergänzend zu den generellen Überlegungen erörtert Goodman in Kenntnis der Entwicklungen in der zeitgenössischen Musik seit Beginn des Jahrhunderts musikalische Phänomene, die vom beschriebenen Beziehungsgefüge aus Partitur, Aufführungen und Werk abweichen: musikalische Graphiken, u.a. von John Cage, die keine dazugehörige Klasse an Aufführungen und auch nicht einen allographischen, sondern einen autographischen Charakter besitzen, sowie elektronische Musik, die häufig nur in Gestalt von auf Datenträgern gespeicherten Klängen und deren Aufführungen ohne dazugehörige Partitur existiert (vgl. S. 186 ff., 232).

Für ein besseres Verständnis der im Musikdiskurs etablierten Redeweise vom musikalischen Ausdruck schlägt Goodman eine zeichentheoretische Herangehensweise vor: Er verabschiedet die Vorstellung, dass in einem Musikstück etwas enthalten sei, was bei einer Aufführung von den Ausführenden ausgedrückt werde – z.B. eine Emotion wie Trauer –, dass eine Komposition auf den Gefühlszustand der Zuhörenden einwirke oder dass sie die ausgedrückte Emotion als Eigenschaft (traurig) selbst besäße. Der Philosoph und Kunsthistoriker hebt stattdessen darauf ab, dass es sich bei der (angeblich) ausgedrückten Emotion nicht um eine allgemein anerkannte Eigenschaft (»homely feature«) des Objekts, sondern eine »acquired« Eigenschaft handele (S. 86). Er leitet diese Auffassung aus der Beobachtung ab, dass die (unserer Redeweise gemäß) »ausgedrückten« Emotionen oder Eigenschaften wie »color or fragility«, »peace or pomp or passion« (S. 46, 91) nicht direkt in der Komposition nachweisbar sind.

Was Goodman hier andeutet, ist das für Zeichenverwendung typische Phänomen, dass das Bezugnahmeverhältnis – anders als die etablierten Zeichentheorien postulieren – nicht nur zweistellig ist (Bezug zwischen jeweils einem Bezeichnenden und einem Bezeichneten). Zeichenverwender operieren vielmehr mit komplexen Bezugnahmeketten und -netzen. Hörer können einer aufgeföhrten Komposition zuschreiben, eine Farbe wie goldgelb ausdrücken, weil in dem Stück z.B. Blechblasinstrumente eine klangfarblich bestimmende Rolle spielen, die wiederum in ihrer äußeren Erscheinung die Eigenschaft goldgelb besitzen und diese Farbe somit exemplifizieren. Die mit Blechbläsern instrumentierte Komposition mag darüber hinaus auch deshalb goldgelb ausdrücken, weil Blechbläser an den Fürstenhöfen nur bei besonderen, häufig feierlichen, triumphalen Anlässen spielten, die wiederum mittels Prunk und heller Kerzenbeleuchtung ausgestaltet wurden. Das Resultat ist ein mental-kognitives Beziehungs- und Bezugnahmefüge aus Blechbläsertimbres, Feierlichkeit, Triumph, Prunk, Pracht, Strahlen, Leuchten und Goldgelb, das es wiederum nahelegt, dem Stück auch die Ausdrucksqualitäten feierlich und triumphal als dessen mittelbare Eigenschaften zuzuschreiben. Goodman nennt diese Art des Besitzes von Eigenschaften, die ein Kunstwerk infolge der Zeichenpraxis erwirkt, indem Zeichenverwender ihm diese Eigenschaften zuschreiben, obwohl es sie wortwörtlich nicht besitzt, »metaphorical possession and exemplification« (S. 84): »What is expressed is metaphorically exemplified. What expresses sadness is metaphorically sad. And what is metaphorically sad is actually but not literally sad« (S. 85).

Kommentar • Die *Languages of Art* haben einen zentralen Beitrag zur Überwindung der romantisch-hermetischen Musikästhetiken und der Auffassung von Musik als begriffsloser Sprache geleistet. Goodmans Studie ist allerdings auch heute noch, mehr als 50 Jahre nach ihrer Erstpublikation, mit der Herausforderung konfrontiert, zwischen drei weit auseinanderliegenden Positionen vermitteln zu wollen: auf der einen Seite derjenigen der semiotisch Naiven, die daran zweifeln, dass Musik ein Zeichensystem sei, jedoch zugleich nicht zögern, ihr semantische Bedeutung zuzuschreiben; auf der anderen Seite den Positionen, die ausdifferenzierte Zeichentheorien wie diejenigen von Ferdinand de Saussure, Charles S. Peirce und Umberto Eco artikulieren, die jedoch inhärente logische Fehler aufweisen. Die dritte Position manifestiert sich in der einfachen, klaren Zeichentheorie Catherine Z. Elkins, der Kollegin Goodmans an der Harvard University. Ihr zentraler Verdienst liegt darin, dass sie im engen Anschluss an Goodman – quasi mit Goodman gegen Goodman – zeigt, dass für das Verstehen der Funktionsweise von Zeichen die zahlreichen Differenzierungen, die Peirce, Saussure und

Goodman einführen, unnötig sind. Elgin führt anhand der Schilderung, wie eine Person A mittels der Gegenstände auf einem Frühstückstisch einer Person B den Verlauf des vortägigen Rugby-Spiels erläutert und zu diesem Zwecke der Kaffeetasse per definitionem die Spielerposition des Fullbacks zuweist, prägnant vor Augen, wie flexibel, gera-dezu liquide, Zuweisungsprozesse zum Zwecke der Konstituierung der Bezeichnenden-Bezeichneten-Relation sind und wie (explizite oder implizite) Konventionen und die Konstruktion von Ähnlichkeit sich in ein und derselben Relation überlagern können.

Literatur C.S. Peirce, On the Nature of Signs, in: Peirce on Signs. Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce, hrsg. von J. Hoopes, Chapel Hill 1991, 141ff. [verfasst 1873] • C.Z. Elgin, Sign, Symbol, and System, in: Journal of Aesthetic Education 25/1, 1991, 11–21 • S. Mahrenholz, Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie, Stg. 1998 • F. de Saussure, Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, übs. von H. Lommel, hrsg. von C. Bally und A. Sechehaye, Bln. ³2001 [frz. Erstdruck: Lausanne 1916] • C. Thorau, Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse, Hdh. 2012 • B. Kutschke, Music and Other Sign Systems, in: MTO 20/4, 2014, <<https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.4/mto.14.20.4-kutschke.html>>

Beate Kutschke

Franz Seraphicus Grillparzer Spielmann

Lebensdaten: 1791–1872

Titel: Der arme Spielmann

Erscheinungsort und -jahr: Iris. Deutscher Almanach für 1848 N.F. 2, 1847, 1–54

Textart, Umfang, Sprache: Novelle, 54 S., dt.

Quellen/Drucke: Nachdrucke: Berlin 2013 • Ditzingen 2016 • Editionen in: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte, hrsg. von P. Frank und K. Pörnbacher, München 1964, Bd. 3, 146–186 [maßgebliche Ausg.] • Übersetzungen: The Poor Fiddler, übs. von A. und E. Henderson, New York 1967 • Les Musiciens des rues, übs. von J. Lajarrige, Nîmes 2000 • Il povero suonatore, übs. von Giovanni Rossi, Venedig 1997 • El pobre músico, übs. von M.A.S. Castroviejo, Barcelona 1979 • Weitere Übersetzungen u. a. ins Persische, Türkische und Japanische • Digitalisat: ALO

Grillparzers *Spielmann* mischt subtil Elemente aus Klassik, Romantik und Realismus: Während die Rahmenhandlung realistisch ausgeformt ist, ist die Musikästhetik des *Spielmanns* eine partiell diffuse Synthese aus romantischer Transzendierung und klassischem Maßgedanken, d. h. sie schwankt im Umgang mit der Struktur und den Regeln von Musik zwischen radikaler Brechung und sklavischer Einhaltung. Grillparzer hat die Erzählung mit Unterbrechungen von 1831 bis 1842 verfasst (vgl. »Anmerkungen«, S. 1228)

und biographische Begebenheiten eingearbeitet, deren literarische Umsetzung die Forschung besonders beschäftigt.

Zum Inhalt • *Der arme Spielmann* handelt vom Geschick Jakobs, der wegen seiner großen Naivität sozial abfällt und Straßenmusikant wird. Der Erzähler bemerkt Jakob, da er eine alte Violine auffallend »bearbeitet«, eine »Folge von Tönen ohne Zeitmaß und Melodie« spielt und den Takt mit der »Bewegung des ganzen [...] Körpers« anzeigt (S. 149). Als der Erzähler den Spielmann aufsucht, erklingt auf der Straße Jakobs Geigen: »Ein leiser, aber bestimmt geprägter Ton schwoll bis zu Heftigkeit, senkte sich, verklung, um gleich darauf wieder bis zum lautesten Gellen empor zu steigen, und zwar immer derselbe Ton mit einer Art genußreiche Daraufberuhen wiederholt«. Dann folgt die Quarte und das »wollüstige Schmecken« des Intervalls, das »durch die dazwischen liegende Stufenreihe höchst holperig verbunden« wird, bevor die Terz folgt und zur Quinte leitet, »immer diese selben Verhältnisse, die nämlichen Töne« (S. 155). Jakob erzählt sodann von seinem Leben, seinen beruflichen Misserfolgen, seinen verlorenen Geldmitteln, und wie ein Lied der benachbarten Greiflers-tochter in ihm wieder die Liebe zur Musik erweckte. Jakob, der mit seinem simplen Schicksal zufrieden ist – was ihn von romantischen Künstlerfiguren deutlich abhebt –, wurde somit zum Spielmann, der aufgrund einer bei einem Hochwasser zugezogenen Erkältung dahinscheidet (zum Verhältnis von Grillparzers *Spielmann* und der deutschen Romantik vgl. Walker 2015).

Jakobs Bericht schließt dessen metaphysisches Musikverständnis ein, das als »theology of music« gefasst werden könnte (Bernd 1988, S. 241). Er grenzt schlicht »Wohlklang« von »Uebelklang« ab, ignoriert metrische Strukturen und greift somit nur Elemente der Harmonik auf, was die gespielten Stücke deformiert: Statt »nach Sinn und Rhythmus zu betonen, hob er heraus, verlängerte er die dem Gehör wohl-tuenden Noten und Intervalle, ja nahm keinen Anstand sie willkürlich zu wiederholen« (S. 157). Jakobs Musik, die nur »dem lieben Gott« dienen und ihn gar »spielen« möchte (S. 153, 163), ist grundsätzlich hedonistisch (vgl. S. 156f.), was mit Grillparzers Affektreaktion auf einzelne Klänge korreliert, die auf die »natürliche Einrichtung« des Ohrs bauen (»Studien und Aufsätze«, S. 886). Das »Was der Musik« – das Stück, aber auch Melodik und Rhythmis (Bernd 1988, S. 245 f.) – ist ihm »gleichgültig«, da nur die Systematik des Tonsystems die »Wohlthat und Gnade des Tones« angemessen repräsentiere, durch welche selbst »die Sekunde zur Gnade gelangt in den Schoß des Wohlklangs [...], ein ganzes Himmelsgebäude, eines ins andere greifend, [...] gehalten von Gottes Hand« (S. 162 f.).

Kommentar • Wenn man den Autor mit Jakob auch nicht gleichsetzen darf, sind doch Kongruenzen mit Grillparzers