

Ulrich H.J. Körtner, Christiane Tietz (Hg.)

Ethik in der Hermeneutik – Hermeneutik in der Ethik



BRILL
SCHÖNINGH

Inhalt

Vorwort	VII
1 Hermeneutik und Ethik. Zur Einleitung	1
<i>Ulrich H.J. Körtner, Christiane Tietz</i>	
2 Was ist und was leistet hermeneutische Ethik?	9
<i>Jochen Schmidt</i>	
3 Hermeneutik zwischen Logik und Ethik	25
<i>Elena Ficara</i>	
4 Notwendige Zurückhaltung. Der responsive Kern von Ethik und Hermeneutik als Grenzstein moderner Begründungsdebatten	39
<i>Dennis Dietz</i>	
5 Modelle, Muster und Motivation im Lichte nicht endenden Verstehens. Narrative Ethik als hermeneutische Ethik	63
<i>Monika Wilhelm</i>	
6 Hermeneutik als Maieutik der Ethik – Paul Ricœurs ›narrative Identität‹ als Grundierung einer hermeneutischen Ethik	81
<i>Bastian König</i>	
7 Ethik – Maieutik – Narration. Respons auf Bastian König	93
<i>Lukas Johrendt</i>	
8 Zur Übersetzbarkeit narrativer Identität. Respons auf Bastian König	97
<i>Michael N. Goldberg</i>	
9 Der Charakter der Interpreten und die Ethik der Literaturwissenschaft	101
<i>Alexander Nebrig</i>	

10	Semantiken des Ethischen und hermeneutische Praxis. Zu Status und Funktion impliziter Regelbildung in der Literaturwissenschaft	125
	<i>Mike Rottmann</i>	
11	Nachsicht. Zur rechtsethischen Bedeutung der Billigkeit	147
	<i>Florian Priesemuth</i>	
12	Spirituelle und moralische Intuitionen erzählen. Grundlegung einer Artikulationshilfe	157
	<i>Melanie Werren</i>	
13	Die ästhetische Mehrdeutigkeit des Musikwerks: Epistemologische, ontologische, hermeneutische und ethische Implikationen	171
	<i>Marcello Ruta</i>	
	Autorinnen und Autoren	197

Die ästhetische Mehrdeutigkeit des Musikwerks: Epistemologische, ontologische, hermeneutische und ethische Implikationen

Marcello Ruta

Einleitung

Das Argument dieses Essays kann als Infragestellung des folgenden Ausschnittes von Aaron Ridley betrachtet werden:

»Much of the ›content‹ of a given work is only revealed in the understandings that faithful performances of it evince. And that means that any attempt to specify that content [...] *in advance* of evaluative judgments about particular performances of it, or independently of such judgments, must be futile and self-defeating. [...] One finds out what a work is, what properties has, by experiencing performances of it, or by giving performances of it, and that is a process of discovery that may well have no determinate end.«¹

In dieser Passage formuliert Ridley den Kern seiner Kritik an der Ontologie der Musik: Der Inhalt eines Musikwerks (ab jetzt MW – ohne Deklination) kann nur aus einem evaluativen Urteil über seine werktreuen Aufführungen spezifiziert werden, und gerade deswegen stellt sich heraus, dass Ontologie der Musik allenfalls etwa als (um es provozierend auszudrücken) *Korollar der musikalischen Ästhetik* zu betrachten ist. Es ist plausibel, zuzugeben, dass Ridley mit dem Terminus »Inhalt« auch auf *ästhetische* Eigenschaften verweist, was der Schwerpunkt dieses Essays auffasst. Tatsächlich, wie auch von Ridley erwähnt², kommt es oft vor, dass man bei einer besonders innovativen Interpretation eines bekannten MW von einer *aufschlussreichen* (*revelatory*) Aufführung spricht; als ob *nur sie* uns etwas (inklusive ästhetischer Eigenschaften) entdecken ließ, das bis dahin verborgen geblieben war. Wenn all dies wahr ist, scheint Ridley mit der Behauptung richtig zu liegen, dass die ontologische Frage erst *nach* der ästhetischen Frage gestellt und beantwortet werden kann.

1 Ridley, Aaron, Against Musical Ontology, in: The Journal of Philosophy 100 (2003), 4, 203–220, 213–214.

2 Ebd., 213.

All dies ist jedoch Teil eines noch *vortheoretischen* Diskurses. Es ist möglich, dass man den Terminus *revelatory* informell verwendet, um damit bloß zu meinen, dass eine Interpretation besonders gelungen und originell ist. Sowieso erfordert eine Behauptung wie die von Ridley eine Untersuchung, um zu bestimmen, ob sie *gerechtfertigt* werden kann und welche *Implikationen* sie hat. Und es ist diese theoretische Untersuchung, die das Thema dieses Essays bildet.

Der erste Schritt dieser Untersuchung besteht darin, die Infragestellung von Ridleys Behauptung in vier verschiedene Richtungen zu artikulieren, um damit die vier Dimensionen (epistemologische, ontologische, hermeneutische, ethische) dieses Essays entsprechend zu eröffnen:

1. Lassen sich, wenn nicht alle, mindestens einige ästhetische Eigenschaften eines MW nur durch die Vielfalt seiner Aufführungen und Interpretationen erkennen?
2. Kann eine solche interpretative Vielfalt ontologisch damit gerechtfertigt werden, dass MW gegenüber ihren Aufführungen ästhetisch überdeterminiert und daher wesentlich mehrdeutig sind?
3. Welche hermeneutischen Implikationen hat die Anerkennung einer solchen Mehrdeutigkeit?
4. Welche ethischen Implikationen hat die Anerkennung einer solchen Mehrdeutigkeit?

Diese vier Fragestellungen werden in den folgenden vier Sektionen dieses Essays entsprechend ausgeführt und beantwortet.

I. Ästhetische Eigenschaften des MW und die Vielfalt musikalischer Interpretationen: die *quaestio facti* der ästhetischen Mehrdeutigkeit des MW und ihre epistemologischen Implikationen

In diesem ersten Abschnitt werde ich die Idee verteidigen, dass bestimmte ästhetische Eigenschaften nur oder zumindest typischerweise beim Hören einer Aufführung *erkannt* werden können. Ich werde mein Argument durch einen Vergleich von zwei anscheinend ähnlichen Beispielen eröffnen, in denen ästhetische Eigenschaften einem MW durch die Analyse der Partitur zugeschrieben werden.

Das erste Beispiel (Abbildung 13.1) betrifft Charles Rostens Analyse der ersten Takte von Mozarts Quartett KV 428, die mit dem Prädikat »erhabene Sparsamkeit (*sublime economy*)« bezeichnet werden:

»The opening measure is an example of Mozart's sublime economy. It sets the tonality by a single octave leap (the most tonal of intervals), framing the three chromatic measures that follow. The two Eb's are lower and higher than any of the other notes, and by setting these limits they imply the resolution of all dissonance within an E flat context. They define the tonal space.«³



Abb. 13.1 Wolfgang Amadeus Mozart, Quartett KV 428, Takte 1–8. In: Neue Mozart-Ausgabe, Kassel 1962, Serie VIII, Werkgruppe 20, Abteilung 1: Streichquartette, Band 2, 86.

Man könnte möglicherweise gegen ein solches ästhetisches Urteil mehrere Einwände formulieren, die aber mein Argument gar nicht berühren würden. Der Punkt ist, dass es *überhaupt möglich und legitim ist*, einem MW oder einem Teil davon durch die Analyse der Partitur, und unabhängig vom Zuhören und Beurteilen einer seiner Aufführungen, ästhetische Eigenschaften zuzuschreiben, weil gewisse strukturelle Eigenschaften ästhetisch bewertet werden können. Zahlreiche Beispiele, auch in der musikwissenschaftlichen Literatur, können einfach gefunden werden, die auch ausgeklügelte ästhetische Prädikate benutzen.⁴ In allen solchen Fällen kann man daher das Folgende behaupten:

1. Es gibt ästhetische Eigenschaften des MW, die *unabhängig vom* Zuhören und Beurteilen einer seiner Aufführungen erkannt werden können. Das Zuhören einer Aufführung ist also *keine notwendige* Bedingung, um einem MW ästhetische Eigenschaften zuzuschreiben.
2. In einigen besonderen Fällen können gewisse ästhetische Eigenschaften *nur durch* eine Analyse der Partitur festgestellt werden, da sie durch das bloße Zuhören einer Aufführung nicht detektiert werden können. Das

3 Rosen, Charles, *The Classical Style*, New York 1970/1998, 186.

4 Siehe z. B. Robert C. Cooks Gebrauch des Prädikats »extravagant«, um eine bestimmte formelle Eigenschaft ästhetisch zu charakterisieren, die das Verhältnis zwischen Melodie und Harmonie betrifft (Cook, Robert C., *Parsimony and Extravagance*, in: *Journal of Music Theory* 49 [2005], 1, 109–140).

Zuhören einer Aufführung ist also *auch keine hinreichende Bedingung*, um einem MW ästhetische Eigenschaften zuzuschreiben.

Der zweite Punkt könnte als eine Art *Fetischismus der Partitur* betrachtet werden und damit als eine Auffassung von Musik als eine Kunst, die *gelesen* und nicht *gehört* werden soll. Eigentlich muss man kein Partitur-Fetischist sein, um zuzugeben, dass gewisse musikalische Strukturen (z. B. komplexe kontrapunktische Gestalten), die ästhetisch relevant sind, nicht einfach durch das Zuhören einer Aufführung detektiert werden können. Außerdem: Die Identifizierung von harmonischen oder thematischen Strukturen eines MW durch die Analyse der Partitur kann das ästhetische Urteil über seine Aufführungen beeinflussen. Um das gerade erwähnte Beispiel zu nehmen: Die Identifizierung kontrapunktischer Strukturen in einer Fuge, wie zum Beispiel eine Einführung des augmentierten Themas, die durch einfaches Zuhören auch von einem kultivierten Zuhörer hätte ignoriert werden können, weckt möglicherweise Erwartungen, die von ihren verschiedenen Aufführungen besser oder schlechter erfüllt werden können.

Zumindest für bestimmte formale Eigenschaften impliziert all dies also fast eine *Umkehrung* von Riddleys Aussage: Die nicht-akustische Detektierung bestimmter formaler Eigenschaften eines MW ist das, was es ermöglicht, gewisse ästhetische Urteile über seine Aufführungen angemessen zu formulieren.

Wenn man aber dieses erste Beispiel mit einem zweiten (Abbildung 13.2) vergleicht, das eine von Jerrold Levinson ausgeführte Analyse des Präludiums BWV 881 von J.S. Bach betrifft, gewinnt man eine ganz andere Perspektive.

»The dominant motivic feature of the period in the first twenty measures is a three-note figure consisting of a note repeated and then followed by a gentle half-step fall. Eighth-note rests between these figures make for a distinctive, halting rhythm. What is the aesthetic upshot of all this? [...] I would characterize the effect as one of chaste and mildly elegiac *wistfulness*. Where does this come from? Well [...] from the structural features I briefly reviewed, as well as others I omitted to mention.«⁵

In diesem Beispiel macht Levinson *anscheinend* die gleiche Arbeit wie Rosen: einem bestimmten MW durch die Analyse der Partitur ästhetische Eigenschaften zuzuschreiben. Dort ging es um »erhabene Sparsamkeit«, hier um »keusche und leicht elegische Wehmut.«

5 Levinson, Jerrold, Aesthetic Supervenience, in: Levinson, Jerrold, Music, Art and Metaphysics, Ithaca-New York 1990, 134–158, 150–151.



Abb. 13.2 *Johann Sebastian Bach, Präludium BWV 881, Takte 1–28.* In: Levinson, Jerrold, *Aesthetic Supervenience*, in: ders., *Music, Art and Metaphysics*, Ithaca-New York 1990, 134–158, 151.

Eigentlich ist es aber nicht so: Das Präludium BWV 881 verfügt über mehrere eminente Aufführungen und nicht alle sind wehmütig. Ich habe unten (Abbildung 13.3) etwa zwanzig Aufführungen dieses Präludiums (auch mit Transkriptionen in verschiedenen Musikgenres) angeführt und sie nach vier ästhetischen Eigenschaften gruppiert, die sie meiner Meinung nach exemplifizieren.⁶

⁶ Diese Gruppierung erhebt keine musikwissenschaftlichen oder gar kritischen Ansprüche. Sie ist sehr umstritten, das versteht sich von selbst. Für meinen Zweck hat sie jedoch nur zwei spezifische Funktionen: zu zeigen, dass unterschiedliche Aufführungen desselben

Wehmütig (Wistful):

- Edwin Fischer
- Sviatoslav Richter
- Rosalyn Tureck
- Helmut Walcha
- Jacques Louissier Trio
- Duo Baldissera-Nalato

Anmutig (Graceful):

- Walter Gieseking
- Tatiana Nikolayeva
- Chiara Massini
- Andras Schiff
- Laurence Oldak

Spielerisch (Playful):

- Glenn Gould
- Anton Boldyrev
- Mehmet Okonsar
- Ricardo Havenstein
- Andy Fite

Pathetisch (Pathetic):

- Gustav Leonhardt
- Christiane Jacottet
- Bob van Asperen
- Axel Gillson

Abb. 13,3 Aufführungen des Präludiums BWV 881 von Johann Sebastian Bach.

Diese Liste, unabhängig von ihrer musikwissenschaftlichen oder ästhetischen Plausibilität (siehe Fußnote 6), zeigt mindestens das Folgende: Levinsons Charakterisierung von Bachs Präludium als »wehmütig« impliziert einen Hinweis auf eine Aufführung bzw. Aufführungsart, während andere stillschweigend ausgeschlossen werden. Dieser Ausschluss ist gar nicht selbstverständlich. Ohne sich zu Glenn Gould äußern zu müssen, dessen Bach-Interpretationen oft harsch kritisiert wurden, ist es keine Selbstverständlichkeit, die Interpretationen von Gustav Leonhardt oder Bob van Asperen implizit als ästhetisch misslungen, oder als nicht-werktreu, zu beurteilen.⁷ Wenn man behauptet, dass Bachs Präludium BWV 881 die Eigenschaft »wehmütig« exemplifiziert, ist es eher eine *Entscheidung*, die man trifft, und zwar eine solche, die *auch anders hätte sein können*. Ausserdem, und ohne sich zudem auf eine allgemeine Stellungnahme zum *Bekanntschaftsprinzip* stützen zu müssen, wonach »ästhetische Werturteile [...] auf einer direkten Erfahrung ihrer Gegenstände basiert werden müssen,«⁸ können wir einfacher sagen, dass die Basis der Zuschreibung zum Bachs Präludium der Eigenschaft »anmutig« *mindestens in diesem Fall* Nikolajewas Aufführung ist, während Richters Aufführung die Basis für die Eigenschaft »wehmütig« konstituiert. Diesmal scheint Ridley Recht zu haben: Weil wir eine Aufführung als *ästhetisch gelungen* beurteilen, schreiben wir einem MW eine ästhetische Eigenschaft zu, und nicht umgekehrt. Dasselbe gilt für die Interpretation: Man *probiert* interpretative Lösungen *aus*, um zu überprüfen, ob sie *ästhetisch funktionieren*, und dann trifft man entsprechende Entscheidungen.

Aus all diesen Gründen kann man behaupten, dass Levinson *tatsächlich gar nicht dasselbe wie Rosen* getan hat. Ungeachtet der Tatsache, dass er an eine

MW, zwar ästhetisch gelungen sind, doch sehr unterschiedliche ästhetische Eigenschaften exemplifizieren können; und zu zeigen, dass diese ästhetischen Eigenschaften in einigen Fällen inkompatibel sein können (siehe den Abschnitt II.2).

⁷ Die Frage nach der Werktreue wird hier nicht behandelt. Für mein Argument ist es genug, anzunehmen, dass es möglich ist, dass verschiedene werktreue Aufführungen unterschiedliche und teilweise inkompatible ästhetische Eigenschaften exemplifizieren können, was meine Beispiele, glaube ich, zeigen.

⁸ Budd, Malcolm, *The Acquaintance Principle*, in: Budd, Malcolm, *Aesthetic Essays*, Oxford 2008, 48–61, 48. Eigene Übersetzung.

spezifische Interpretation des Präludiums BWV 881 dachte, wählte er bei der Zuschreibung der Eigenschaft »wehmütig« implizit eine bestimmte Spielart dieses Präludiums zwischen anderen eminenten Aufführungen aus, die andere ästhetische Eigenschaften exemplifizierten. Ganz anders bei Mozarts Quartett KV 428. Die von Rosen zugewiesene Eigenschaft kann ihm unabhängig von seinen verschiedenen Aufführungen zugeschrieben werden: Amadeus Quartet, Guarneri Quartet, Emerson String Quartet unterscheiden sich *darin* nicht. Das kann mit einem Beispiel illustriert werden: Die Interpretationen dieses Satzes von Julliard Quartet und Hagen Quartett sind, hinsichtlich des angenommenen Tempos, ziemlich extrem. Die erste, ist besonders schnell und die ersten Takte klingen folglich »energetisch« und »unruhig«; die zweite, besonders langsame Interpretation des ersten Satzes kann eher durch die Eigenschaft »kontemplative Ruhe« ästhetisch bezeichnet werden. Diese fast gegensätzliche ästhetische Charakterisierung hindert denselben Satz aber nicht, die von Rosens identifizierte »erhabene Sparsamkeit« zu exemplifizieren: Sie *bleibt* sozusagen, ungeachtet der Aufführung, *dort*.

Wenn ich aber durch die Analyse der Partitur behaupten würde (wie Levinson es mit Bachs Präludium tut), dass z. B. die besondere regelmäßige rhythmische Gestalt der ersten vier Takte diesem Anfang des Quartetts eine Art *kontemplativer Ruhe* verleiht⁹, treffe ich implizit schon eine gewisse *interpretative Entscheidung*, weil eine solche Ruhe von der *unruhigen* Aufführung des Julliard Quartetts offensichtlich *nicht* exemplifiziert werden kann. In diesem Fall *ersetzt* eine ästhetische Eigenschaft sozusagen die andere (in derselben Weise ersetzt Richters »Wehmut« Nikolajewas »Anmut«) und daher impliziert ihre Zuschreibung zu einem gewissen MW *nolens volens* die *Billigung* einer gewissen interpretativen Weise und die *Ablehnung* anderer Interpretationen, die jene ästhetische Eigenschaft nicht exemplifizieren.

All dies führt dazu, dass die erste, in der Einleitung formulierte Fragestellung mit einer artikulierten Antwort beantwortet werden kann:

1. Es gibt *einige* ästhetische Eigenschaften des MW, die *nur, oder mindestens typischerweise*, durch das Zuhören einer oder mehrerer seiner Aufführungen erkannt werden, die als *ästhetisch gelungen* beurteilt werden.¹⁰ Eine solche Zuschreibung lässt sich als eine *implizite ontologische Verpflichtung* bezeichnen: Wird die *anmutige* Aufführung als *gelungene*

9 Wie schon erwähnt, sind alle diese ästhetischen Behauptungen offensichtlich sehr umstritten und haben nur die Funktion, ein gewisses Argument durch Beispiele zu illustrieren. Ich habe keine Intention, mich dadurch als Musikkritiker oder Musikwissenschaftler herauszustellen.

10 Die Frage: »Welche sind diese ästhetischen Eigenschaften?« bleibt hier nicht-beantwortet. Dies ist tatsächlich eine sehr spannende Frage, die jedoch vermutlich einen vollständigen Artikel verdient.

- Aufführung vom Präludium BWV 881 beurteilt, schreibt man damit die Eigenschaft »anmutig« implizit dem Präludium zu.
2. Die Aufführungen eines MW können unterschiedliche und manchmal inkompatible ästhetische Eigenschaften exemplifizieren. So scheint im Fall von Mozarts Streichquartett KV 428 die »kontemplative Ruhe« vom Hagen Quartett mit der »energetischen Unruhe« vom Julliard Quartet inkompatibel zu sein (dasselbe kann, im Fall vom Bachs Präludium, von den Eigenschaften »pathetisch« und »anmutig« – mehr darüber später – behauptet werden).
 3. Das konstituiert eine *faktische ästhetische Mehrdeutigkeit* des MW: Da es Aufführungen eines bestimmten MW gibt, die *faktisch* vom Publikum und Kritik als gelungen (und werktreu) betrachtet werden, die aber inkompatible ästhetische Eigenschaften exemplifizieren, ergeben sich interpretativer Pluralismus sowie ästhetische Mehrdeutigkeit des MW, weil solche Eigenschaften in einer einzigen, ideal vollkommenen Aufführung *nicht* exemplifiziert werden können.

Bachs Präludium BWV 881 und Mozarts Streichquartett KV 428 sind offensichtlich nicht die einzigen MW, die über mehrere, von der Kritik und Publikum geschätzte Aufführungen verfügen. Diese interpretative Vielfalt eines bedeutenden Teils des klassischen Musikrepertoires ist eine Tatsache, vielleicht eine der *zentralen Tatsachen* dieses Repertoires.¹¹ Es bleibt aber zu erklären, ob ein solcher interpretativer Pluralismus theoretisch nachhaltig ist. Die *bloße Tatsache* der Existenz mehrerer Interpretationen für einzelne MW ist an sich keine *Rechtfertigung*: Dies könnte einfach eine Defizitsituation darstellen, die korrigiert werden muss. Man könnte zum Beispiel dafür plädieren, dass die ästhetischen Eigenschaften einer idealen Interpretation aus der Musikanalyse bestimmt werden können, die sozusagen a-priori ästhetische Kriterien für die Bewertung musikalischer Aufführungen anbieten würde, was Ridleys Behauptung falsifizieren würde. Die oben formulierte artikulierte Antwort erfordert also, zumindest nach der oben entwickelten Argumentation, eine *Rechtfertigung* des interpretativen Pluralismus. Mit anderen Worten müssen wir von der *quaestio facti* zur *quaestio juris* übergehen. Dies wird im nächsten Abschnitt ausgeführt, zusammen mit der Formulierung der implizierten ontologischen Grundlegung einer solchen *deduzierten Mehrdeutigkeit* des MW.

11 Siehe z. B. Kramer, Lawrence, *Why Classical Music Still Matters*, Berkeley/Los Angeles 2007, 80–82.

II. Musikalischer Text und dispositionale ästhetische Überdeterminierung des MW: die *quaestio iuris* der ästhetischen Mehrdeutigkeit des MW und ihre ontologischen Implikationen

Wegen ihrer Komplexität und der Heterogenität der zwei darin behandelten (doch eng verbundenen) Themen, werde ich diese zweite Sektion in zwei Subsektionen aufteilen.

II.1 *Musikalische Interpretation und musikalische Partitur: eine Deduktion (Rechtfertigung) des interpretativen Pluralismus*

Was ich mir in diesem Abschnitt vornehme, ist, den musikalischen interpretativen Pluralismus im speziellen Fall von notierten MW durch eine *Deduktion* zu rechtfertigen. Mit dem kursiven Terminus verweise ich auf seine Verwendung in Kants drei Kritiken, die von der juristischen Praxis seiner Zeit geprägt und mit dem heutigen Sprachgebrauch nicht ohne weiteres identifizierbar ist, wonach mit Deduktion eine Art »Schluss« gemeint wird.

Zwar gibt es eine beträchtliche Anzahl von Artikeln und Monografien, die mehr oder weniger explizite Argumente liefern, um interpretativen Pluralismus zu rechtfertigen, ohne auf den Begriff der Deduktion zurückzugreifen.¹² Der Punkt der Bezugnahme auf diesen Begriff in diesem Zusammenhang liegt jedoch in der übernommenen Argumentationsform, die von Dieter Henrich wie folgt klargestellt wird:

»We must now turn to questions about the argumentative form of a juridical deduction. They have been discussed by the theoreticians of natural law, and the first to come up with a definition of what a deduction consists in was Christian Wolff. The basic distinction between types of rights is between innate and acquired rights. [...] In order to decide whether an acquired right is real or only presumption, one must legally trace the possession somebody claims back to its origin. The process through which a possession or a usage is accounted for by explaining its origin [...] defines the deduction. Only with regard to acquired rights can a deduction be given. This implies that by definition a deduction must refer to an origin.«¹³

12 Im Kontext der analytischen Philosophie gehören u.a. Michael Krausz, Berys Gaut, Jerrold Levinson, Joseph Margolis und Robert Stecker zum Kreis der Vertreter des interpretativen Pluralismus und haben diesen Ansatz in den letzten dreißig Jahren in zahlreichen Monographien und Artikeln befürwortet.

13 Henrich, Dieter, Kant's Notion of a Deduction and the Methodological Background of the First Critique, in: Förster, Eckart (Hg.), Kant's Transcendental Deductions, Stanford 1989, 29–46, 34–35.

Wie Henrich betont¹⁴, scheint der Verweis auf eine ursprüngliche *Tatsache* die *quaestio juris* auf eine bloße *quaestio facti* zu reduzieren. Der normative Gehalt eines solchen Vorgangs ist jedoch dadurch gesichert, dass die entsprechende Tatsache eine sozial anerkannte und keine natürliche Tatsache ist: Daher kann sie (wenn die Deduktion erfolgreich ist) nicht nur als bloße *Ursache*, sondern auch als *Rechtfertigung* gelten. Wenn ich Henrichs Argument richtig verstehe, setzt die Deduktion, als *Legitimation*¹⁵, die Existenz einer sozialen Praxis voraus.

Was meine Rechtfertigung des interpretativen Pluralismus mit dem Begriff der Deduktion verbindet, ist, dass ich einerseits einer ursprünglichen Tatsache nachgehen werde, die den interpretativen Pluralismus legitimiert; andererseits, dass diese ursprüngliche Tatsache eine soziale Tatsache ist, nämlich die Institution einer musikalischen Notation mit einer Wirkungsweise und einem entsprechenden Verhältnis zum interpretativen Akt. Eine solche Deduktion ist daher *pragmatisch und historisch bedingt*, doch *normativ gültig*, und wird durch eine Analyse des Verhältnisses zwischen dem musikalischen Text und der Vielfalt seiner Aufführungen in einer bestimmten musikalischen Praxis (der sogenannten klassischen Musik) ausgeführt.

Tatsächlich wurde die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Partitur und Aufführung bereits von mehreren Spezialisten analysiert, die implizit einen interpretativen Pluralismus befürworten. In den nächsten Zeilen werde ich zwei paradigmatische und fast gegensätzliche Ansätze vergleichen.

Der erste Ansatz wurde vorbildlich von Roman Ingarden (siehe unten) formuliert und heutzutage u.a. von Nicholas Cook und Stephen Davies vertreten. Laut dieser These bestimmt eine Partitur die Merkmale einer Aufführung nur teilweise: Die Partitur lässt *Unbestimmtheitslücken* offen, die von verschiedenen Interpretinnen auf unterschiedliche Weise *gefüllt* werden können:

»[D]as Werk, infolge der Unvollkommenheiten der Notenschrift, als einer unvollständigen Ausführungsvorschrift, [wird] nur auf eine schematische Weise bestimmt, indem nur einige Bestimmtheiten seiner rein klanglichen (akustischen) Unterlage festgelegt werden, während andere in gewissen Grenzen offengelassen und varierbar sind. [...] Das Werk in seinem eindeutig bestimmten und gewissermaßen aktuellen Gehalt ist mit Unbestimmtheitsstellen behaftet, die erst in den einzelnen Ausführungen beseitigt werden können.«¹⁶

14 Ebd., 35–36.

15 Das ist der Terminus, den Kant in § 30 der *Kritik der Urteilskraft* entsprechend benutzt.

16 Ingarden, Roman, *Das Musikwerk*, in: ders., *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen 1962, 3–136, 101. Der Begriff von »Unbestimmtheitsstellen« wurde von Ingarden

Die Beispiele, die diesen Ansatz illustrieren können, sind zahllos und betreffen insbesondere die vor dem 18. Jahrhundert komponierten und notierten MW, wie das vorherige Präludium Bachs, deren Partitur oft weder die Dynamik noch das Tempo noch die Artikulation angeben und die daher vermutlich der gebildeten Kreativität der Interpretin einen erheblichen *Freiheitsraum* anbieten.

Der zweite Ansatz wird von Hermann Danuser vertreten, der, wenn auch aus gegensätzlichen Gründen, den interpretativen Pluralismus auch befürwortet:

»Die im Text notierte Struktur eines musikalischen Kunstwerks weist einen Reichtum von Beziehungen auf, der in seiner Gesamtheit nicht durch einen einmaligen Akt der Klangrealisation ästhetisch verwirklicht werden kann. In einer einzelnen Reproduktion ist es immer nur möglich, gewisse Schichten der Gesamtstruktur einer Komposition unter Abstrichen bei anderen Aspekten zu realisieren [...] Daher kann es keine Reproduktion eines Werkes geben, die so vollkommen wäre, dass sie weitere interpretatorische Anstrengungen überflüssig machte.«¹⁷

Auch in diesem Fall können Beispiele beigebracht werden. Um in Bachs Domäne zu bleiben, kann man die zwei fast gegensätzlichen Interpretationsstrategien von Richter und Gould bei der Aufführung der Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* (man kann als Beispiel die Fuge BWV 859, und besonders die Takte 14 bis 17 nehmen) als Illustration nehmen: Während Richters Priorität oft darin besteht, bei jedem Einsatz das Thema hervorzuheben, scheint Gould manchmal viel mehr am Kontrapunktspiel zwischen Stimmen interessiert zu sein. Beides gleichzeitig zu tun ist in vielen Fällen unmöglich: Man kann einen Kompromiss zwischen den beiden Strategien treffen, aber man kann nicht in derselben Aufführung alle Vorkommnisse des Themas und gleichzeitig das Kontrapunktspiel zwischen den Stimmen hervorheben, aus dem einfachen Grund, dass die Hervorhebung eines Themas die Hinterlegung der anderen Stimmen erfordert, zulasten der Betonung des Kontrapunktspiels.

Ich werde folglich mein Argument in drei Schritten entwickeln. Der *erste Schritt* besteht darin, den Gegensatz zwischen *Unter- und Überdeterminierung* als Vergleichskriterium zwischen Ingardens und Danusers Ansätzen zu übernehmen: Während Ingarden explizit behauptet, dass die interpretative Vielfalt eines MW eine der Folgen seiner *Unterdeterminierung* ist, wie sie in der

im Kontext der Ontologie des literarischen Werkes formuliert und dann u.a. ins Feld der Ontologie der Musik übertragen. Siehe ebd., 101–102, Fußnote 1.

17 Danuser, Hermann, Interpretation, in: Blume, Friedrich (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. IV, Kassel 1989, 1053–1069, 1055–1056.

Partitur bestimmt ist, geht Danuser implizit davon aus, dass das in der Partitur notierte MW *überdeterminiert* ist, da es eine Reihe von Eigenschaften exemplifiziert (er ist besonders an formalen Strukturen interessiert), die *nicht* in derselben Aufführung exemplifiziert werden können.¹⁸

Der *zweite Schritt* besteht darin, die Ansätze von Danuser und Ingarden auf ästhetische Eigenschaften anzuwenden. Um zu unserem Beispiel zurückzukommen: Beide Ansätze berücksichtigen die Eventualität, dass Bachs Präludium BWV 881 unterschiedlich ästhetisch interpretiert wird, zum Beispiel anmutig oder pathetisch. Der Unterschied zwischen den beiden besteht darin, dass diese interpretative Vielfalt einerseits (Ingarden) darauf zurückzuführen ist, dass das notierte MW, als ästhetisch unterdeterminiert, weder die Eigenschaft »anmutig« noch die Eigenschaft »pathetisch« exemplifiziert, und daher der Interpretin den Freiheitsraum gewährt, solche *ästhetische Leere zu füllen*; im anderen (Danuser) darin, dass das notierte MW, als ästhetisch überdeterminiert, beide Eigenschaften »anmutig« und »pathetisch« (sowie andere wie »wehmütig« und »spielerisch«) exemplifiziert, die aber nicht in derselben Aufführung exemplifiziert werden können, und daher von der Interpretin fordert, dass sie gewisse *ästhetische Entscheidungen* trifft.

Der *dritte Schritt* besteht darin, ein Argument in zwei Punkten zu formulieren, das die Annahme des Ansatzes von Danuser unterstützt:

1. Ein erster Vorteil von Danusers Ansatz besteht, in McDowells Worten, darin, dass er es zulässt, dass unsere Freiheit, unsere ästhetischen Vorlieben auf ein KW anzuwenden, einem externen Zwang unterworfen ist.¹⁹ Bachs Präludium kann anmutig oder pathetisch *ästhetisch gelungen* interpretiert werden. Wenn man hingegen versucht, es beispielsweise *freudig* zu interpretieren, sieht man sofort, dass eine solche Interpretation *ästhetisch misslungen* wäre: *Es funktioniert nicht*. Wenn die Aufgabe, dieses Präludium anmutig oder pathetisch zu spielen, nur darin

18 Es ist zu bemerken, dass Danusers Ansatz implizit als Falsifizierung von Adornos Begriff der »wahren Reproduktion« betrachtet werden kann, deren Aufgabe es ist, »alle Relationen, Momente des Zusammenhanges, Kontrasts, der Konstruktion, die unter der Oberfläche des sinnlichen Klanges verborgen liegen, sichtbar zu machen – und zwar vermöge der Artikulation eben der sinnlichen Erscheinung« (Adorno, Theodor W., Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion, Frankfurt a. M. 2005, 9).

19 »Die Quintessenz des Dualismus besteht darin, daß er es zuläßt, daß unsere Freiheit, empirische Begriffe anzuwenden, einer externen Kontrolle unterworfen ist« (McDowell, John, Geist und Welt, Frankfurt a. M. 2001, 29). Ich habe absichtlich bei der Anwendung dieses Zitats in meinem Argument, das englische Wort »constraint« mit »Zwang« statt »Kontrolle« übersetzt, wie es in einem anderen Beitrag gemacht wurde (siehe McDowell, John, Selbstbestimmende Subjektivität und externer Zwang, in: Halbig, Christoph u.a. (Hg.), Hegels Erbe, Frankfurt a. M. 2004, 184–208).

bestünde, eine von der Partitur offengelassene leere zu füllen, könnte man sie theoretisch mit jeder ästhetischen Eigenschaft füllen. Aber das ist nicht der Fall. Beim interpretativen Akt manifestiert sich ein *ästhetischer Zwang*, der plausibel durch das, was man informell als »Klangstruktur« nennen kann, ausgeübt wird, indem sie uns daran hindert, dieses Präludium freudig zu spielen. Danusers Ansatz erlaubt, im Gegensatz zu Ingardens, diesen Zwang zu erklären. Das Präludium BWV 881 ist nicht ästhetisch unterdeterminiert, sondern eher überdeterminiert: Es exemplifiziert (unter anderem) die beiden Eigenschaften »anmutig« und »pathetisch«, die in mehreren gelungenen Aufführungen, doch in keiner einzigen Aufführung exemplifiziert werden können (mehr darüber später); aber es exemplifiziert nicht die Eigenschaft »freudig«, die daher in keiner ästhetisch gelungenen Aufführung dieses Präludiums exemplifiziert werden kann. Andere Beispiele lassen sich leicht finden: Es wäre einfach unmöglich, den ersten Satz von Mozarts *Einer kleinen Nachtmusik* wehmütig zu spielen, auch wenn es keine Tempoangaben und Dynamikanweisungen in der Partitur gäbe. Das soll nicht heißen, dass er nicht ästhetisch unterschiedlich gut interpretiert werden könne.

2. Zweitens charakterisiert der Ansatz von Danuser, meines Erachtens richtigerweise, den interpretativen Akt implizit als einen solchen, der viel mehr mit *Verpflichtung* als mit *Freiheit* zu tun hat. Besser formuliert: Die Interpretin *gewährt sich aufgrund hermeneutischer Verpflichtungen Freiheiten und nicht umgekehrt*. Sie trifft keine Entscheidungen, weil sie im Voraus über Freiheiten verfügt, sondern gewährt sich Freiheiten, weil sie Interpretationsverpflichtungen eingeht. Wenn man beispielsweise einem MW eine bestimmte ästhetische Eigenschaft zuschreibt, trifft man eine Reihe von Entscheidungen über Tempo, Artikulation, Dynamik usw. und kann man sogar, wenn nötig, einige Klangvorschriften der Partitur übertreten, um diese Eigenschaft deutlicher darzustellen.²⁰

Danusers Ansatz (oder besser: seine Anwendung auf das Feld der ästhetischen Eigenschaften des MW) ist derjenige, der in diesem Artikel vertreten wird: Die *Tatsache* des ästhetischen interpretativen Pluralismus wird nicht durch eine ästhetische Unterdeterminierung des MW, sondern durch seine Überdeterminierung *deduziert* (gerechtfertigt).

²⁰ Ein Beispiel dafür ist der Anfang des letzten Satzes von Beethovens *Appassionata* in einer kürzlich aufgenommenen Aufführung von Valentina Lisitsa: Um einem beinahe *Furioso*-Charakter des Satzes treu zu bleiben, übertritt sie *de facto* Beethovens Tempoangaben und dynamischen Weisungen (sie spielt weder *Allegro ma non troppo* noch *pp*). Das Resultat ist hermeneutisch sehr bestreitbar, doch ästhetisch glänzend: <https://www.youtube.com/watch?v=E5jObP74jcw&t=1002s> (01.11.2021), besonders 15:40 bis 16:00.

Im nächsten Unterabschnitt werde ich die *ontologischen Implikationen* dieser Deduktion ziehen, die keineswegs banal sind: Denn schon auf den ersten Blick ist es nicht klar, wieso zwei ästhetische Eigenschaften zwar von einem MW, nicht aber von einer einzigen seiner Aufführungen exemplifiziert werden können.

II.2 *Ästhetische Überdeterminierung des MW und ontologischer Status seiner ästhetischen Eigenschaften: die ontologischen Implikationen der ästhetischen Mehrdeutigkeit des MW*

Was ich in der letzten Subsektion als »ästhetischen Zwang« bezeichnet habe, kann als ein gutes Argument für den ästhetischen Realismus betrachtet werden, nämlich die ontologische Stellungnahme nach derer *es ästhetische Eigenschaften in der Welt gibt*, die nicht einfach ein Name für subjektive Reaktionen auf andere nicht-ästhetische Eigenschaften sind.²¹

Die These, die ich hier unterstützen will, ist, dass eine Aufführung eines MW nur dann *ästhetisch gelungen* sein kann, wenn sie mindestens eine der vom MW exemplifizierten ästhetischen Eigenschaften exemplifiziert. Wenn also die anmutigen und pathetischen Aufführungen von Bachs Präludium ästhetisch gelungen sind, ist damit bewiesen, dass das Präludium die Eigenschaften »anmutig« und »pathetisch« exemplifiziert. Eine freudige Aufführung dieses Präludium hingegen wäre *ästhetisch misslungen*, würde nicht funktionieren, weil das Präludium die Eigenschaft »freudig« nicht exemplifiziert. Das Werk, als in der Partitur notierte Klangstruktur, setzt dem einen *Widerstand* entgegen, und dies scheint ein entscheidendes Argument für ästhetischen Realismus. Das ästhetische Gelingen oder Misslingen einer Aufführung ist sozusagen das *performative Symptom* einer ästhetisch-ontologischen Konstitution des MW.

Es bleibt jedoch zu erklären, wie es möglich ist, dass ein MW mehrere ästhetische Eigenschaften exemplifizieren kann, während nicht zwei oder mehr davon in derselben Aufführung exemplifiziert werden können. Hier tauchen zwei unterschiedliche Probleme auf:

1. Erstens kann man all dies generell als Anwendung von Danusers Ansatz auf ästhetische Eigenschaften betrachten: Ein MW exemplifiziert mehrere ästhetische Eigenschaften, die jedoch *nicht alle in derselben Aufführung exemplifiziert werden können*. Wie wir gesehen haben, *ersetzt* Nikolajewas »Anmut« Walchas »Wehmut.« Dieses allgemeine Problem

21 Siehe u.a. Reicher, Maria, Einführung in die philosophische Ästhetik, Darmstadt 1997/2015, 59–61.

hat tatsächlich im Ingerdenschen Begriff der »Ansicht«²² eine plausible Lösung; in diesem Sinne zeigt uns jede Aufführung oder Interpretation einen oder mehrere Aspekte eines MW, ohne uns alle zeigen zu können. Dies ist *prima facie* plausibel: Um ein typisches Beispiel zu nehmen, ist es in Ordnung, dass ein Würfel über sechs Seiten verfügt, auch wenn sie von keinem einzelnen Standpunkt gleichzeitig angeschaut werden können.

2. Ganz anders stellt sich die Frage, wenn man *inkompatible* ästhetische Eigenschaften berücksichtigt. Wenn man z. B. zugibt, dass die Eigenschaft »pathetisch« eine gewisse ästhetische »Schwere« impliziert, die ihrerseits die Eigenschaft »anmutig« ausschließt,²³ dann kann man nicht wie beim vorherigen Beispiel nur zugeben, dass dieselbe Aufführung beide Eigenschaften nicht exemplifizieren kann, sondern auch, dass das MW beide Eigenschaften nicht exemplifizieren kann. Sie können nicht zwei *ästhetische Ansichten* des MW sein, denn das MW wäre in diesem Fall sowohl *anmutig und nicht-anmutig*, was widersprüchlich wäre.

Um einen interpretativen Pluralismus als theoretisch haltbar zu rechtfertigen, der die Existenz von ästhetisch gelungenen und inkompatiblen Aufführungen desselben MW berücksichtigt, müssen wir daher eine Ontologie des MW formulieren, die einerseits von diesem hermeneutischen Ansatz *impliziert* wird und ihn andererseits *begründet*. Der Ansatz, den ich vorschlagen werde, nämlich die Charakterisierung bestimmter ästhetischer Eigenschaften als *Dispositionen*, wurde im Panorama der Ontologie des Kunstwerks schon formuliert.²⁴ Aus Platzgründen werde ich meinen Vorschlag synthetisch in fünf Punkten wie folgt formulieren:

1. Die ästhetischen Eigenschaften eines MW, die typischerweise durch das Zuhören einer seiner Aufführungen erkannt werden, verfügen über einen unterschiedlichen ontologischen Status im MW und in seinen Aufführungen: a) Im MW werden sie *als dispositionale Eigenschaften*,

22 Siehe Ingarden, Roman, Musikwerk, 9–10, und besonders Fußnote 4 für die Husserlsche Herkunft dieses Begriffs.

23 Das ist nur ein Beispiel und ist wie vorherige bestreitbar. Ein anderes Beispiel wurde in der ersten Sektion durch die Aufführungen des Julliard Quartets und Hagen Quartetts von Mozarts Streichquartett KV 428 illustriert. Der Punkt ist nicht, ob diese Beispiele ästhetisch oder musikwissenschaftlich stimmen, sondern dass sie die Plausibilität davon illustrieren, dass zwei inkompatible ästhetische Eigenschaften von zwei Aufführungen desselben MW exemplifiziert werden.

24 Siehe u.a., Compton, Elizabeth Ashley Zeron, A Dispositional Account of Aesthetic Properties, Ann Arbor 2012, und Simoniti, Vid, Aesthetic Properties as Powers, in: European Journal of Philosophy 25 (2017), 4, 1434–1453.

nämlich mit den Worten von Barbara Vetter, als »modale Eigenschaften«²⁵ exemplifiziert; Wie die vorgebrachten Beispiele gezeigt haben, *kann* das Präludium BWV 881 anmutig *und* pathetisch *und* wehmütig *und* spielerisch *klingen*. Das heißt: Es *exemplifiziert alle diese vier Dispositionen zusammen*, auch wenn einige davon nicht kompatibel sind.

2. Im Gegensatz sind dieselben Eigenschaften in den entsprechenden Aufführungen als *kategorische Eigenschaften* exemplifiziert: Nikolajewas Aufführung *klings* anmutig, Richters *klings* wehmütig, Leonhardts *klings* pathetisch. Die Interpretin *aktualisiert* damit die entsprechende vom MW exemplifizierte Disposition.
3. Die dispositionalen Eigenschaften werden vom MW sozusagen *unabhängig von seinen Aufführungen* exemplifiziert: Wenn das Präludium BWV 881 *noch nicht* pathetisch gespielt worden wäre, würde es dennoch die Disposition »pathetisch« exemplifizieren, weil es doch pathetisch klingen *könnte* (während es nicht freudig klingen könnte). Daher ist die *Aktualisierung* einer Disposition durch die Aufführung auch eine *Entdeckung*: Wir wissen nicht, ob eine solche Eigenschaft (als Disposition) exemplifiziert wird, bis zu dem Moment, wo wir einer gelungenen Aufführung zuhören, die sie als kategorische Eigenschaft exemplifiziert.
4. Der dispositionale Status der ästhetischen Eigenschaften eines MW, die typischerweise durch das Zuhören einer seiner Aufführungen erkannt werden, erlaubt es, einem MW zwei ästhetische Eigenschaften zuzuschreiben, die von zwei ästhetisch inkompatiblen, doch gelungenen Aufführungen exemplifiziert sind, weil solche Eigenschaften zwar kategorisch, doch nicht dispositional inkompatibel sind. Dies geschieht häufig bei der Zuschreibung von Dispositionen. So wird von einem Jungen gesagt, dass er ein Verbrecher oder ein Heiliger werden kann.²⁶
5. In der dispositionalen Koexistenz von kategorisch nicht kompatiblen ästhetischen Eigenschaften besteht die *ontologische Begründung der ästhetischen Mehrdeutigkeit des MW*.

Interpretativer Pluralismus wird dadurch *ontologisch begründet*, dass es zumindest in bestimmten Fällen nicht möglich ist, *alle* ästhetischen dispositionalen

25 Vetter, Barbara, Dispositions without Conditionals, in: *Mind* 123 (2014), 4, 129–156, 129, eigene Übersetzung.

26 Bescheidener sprechen Mumford und Anjum von einem Jungen, der die Potentialitäten (was als Synonym von Dispositionen benutzt werden kann – siehe Vetter, Barbara, *Potentiality*, Oxford 2015, 19) besitzt, Bäcker oder Metzger zu sein, die aber *nicht beide* aktualisiert werden können (siehe Mumford, Stephen/Anjum, Rani Lill, Powers and Potentiality, in: Engelhard, Kristina/Quante, Michael (Hg.), *Handbook of Potentiality*, Dordrecht 2018, 261–278, 262–263).

Eigenschaften eines MW in einer einzigen Aufführung zu aktualisieren, insbesondere diejenigen, die kategorisch (nicht aber dispositional) inkompatibel sind. Ein Punkt ist hier zu bemerken: Während eine solche ontologische Charakterisierung des MW, im *ordo cognoscendi*, als *Implikation* einer gewissen erkenntnistheoretischen Stellungnahme zu betrachten ist (»wenn wir nur durch die Vielfalt von anerkannten Aufführungen bestimmte Eigenschaften entdecken, dann muss das MW eine bestimmte ontologische Konstitution haben«), ergibt sie im *ordo essendi* als deren *Begründung* (»ohne eine gewisse ontologische Konstitution des MW wäre der ästhetische Pluralismus unhaltbar und man wäre gezwungen, um konsistent zu sein, zwischen ästhetisch inkompatiblen Aufführungen zu wählen«). Daher bedeutet dies, obwohl eine Ontologie des MW von bestimmten erkenntnistheoretischen, ästhetischen oder gar hermeneutischen Stellungnahmen *impliziert* wird, gar nicht, dass sie als ein bloßes *Korollar* davon ist (was Ridley in seinem zitierten Ausschnitt implizit behauptet), da solche Stellungnahmen weder Axiome noch erwiesene Propositionen sind. Ganz im Gegensatz: Würde sich beispielsweise die ontologische Implikation eines hermeneutischen Ansatzes (wie z. B. interpretativen Pluralismus) als unhaltbar erweisen, sollte man gezwungen sein, diesen Ansatz aufzugeben, weil ihm damit seine ontologische Grundlegung entzogen würde.

III. Die dispositionale ästhetische Überdeterminierung des MW und die Appellstruktur des musikalischen Textes: die hermeneutischen Implikationen der ästhetischen Mehrdeutigkeit des MW

In dieser Sektion möchte ich die hermeneutischen Implikationen der oben definierten ästhetischen Mehrdeutigkeit des MW in Bezug auf den Begriff von *Appellstruktur des Textes* bestimmen. Diese gelungene und erfolgreiche Formel wurde von Wolfgang Iser in einem grundlegenden, 1970 veröffentlichten Essay²⁷ formuliert und dann in einer umfassenderen, 1976 veröffentlichten Monografie weiterentwickelt, die sich explizit auf den vorherigen erwähnten Essay bezieht.²⁸

In beiden Texten wird von Iser auf Ingardens Begriff von *Unbestimmtheitsstellen* verwiesen (siehe Sektion 2.2 – Note 16), von dem aber zugleich explizit Distanz genommen wird:

27 Iser, Wolfgang, Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa, Konstanz 1970.

28 Iser, Wolfgang, Der Akt des Lesens, Stuttgart 1976/1984, 9.

»An dieser Stelle müßte eine Auseinandersetzung mit dem von Ingarden gebrauchten Begriff der »Unbestimmtheitsstellen« erfolgen, damit die hier vorgetragene Auffassung von einer scheinbar verwandten Problemstellung deutlich unterschieden werden kann.«²⁹

Um die Relevanz von Iser's Ansatz für mein Argument herausstellen zu können, werde ich ihn in den folgenden vier Punkten weiter erklären:

Erstens spricht Iser von einer scheinbar *verwandten* Problemstellung, weil es in beiden Fällen, wie der Untertitel seines 1970er-Essays besagt, darum geht, den literarischen Text als *unbestimmt* zu charakterisieren.

Zweitens spricht Iser von einer *scheinbar* verwandten Fragestellung, weil ihm zufolge die Unbestimmtheit des literarischen Textes nicht darin besteht, dass er durch *Unbestimmtheitsstellen* (Ingarden), sondern dass er durch *Leerstellen* behaftet ist. Der Unterschied wird von Iser wie folgt erklärt:

»Ergeben sich Leerstellen aus den Unbestimmtheitsbeträgen des Textes, so sollte man sie wohl Unbestimmtheitsstellen nennen, wie es Ingarden getan hatte. Leerstellen indes bezeichnen weniger eine Bestimmungslücke des intentionalen Gegenstandes bzw. der schematisierten Ansichten als vielmehr die Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers. Statt einer Komplettierungsnotwendigkeit zeigen sie eine Kombinationsnotwendigkeit an. [...] [D]iese markieren weniger ein Manko, sondern zeigen vielmehr die Kombinationsnotwendigkeit der Textschemata an, aus der sich erst jener Einbettungszusammenhang bilden läßt, der dem Text Kohärenz und der Kohärenz Sinn gibt.«³⁰

Drittens ist ein solcher Unterschied für Iser's hermeneutischen Ansatz deswegen bedeutsam, weil nur Leerstellen, und nicht Unbestimmtheitsstellen, eine Interaktion zwischen Leser und Text *fordern*, indem sie an die Aktivität des Lesers *appellieren*: Während ich mit einer unvollständigen Deskription eines Charakters (wie im Fall von Ingarden's Unbestimmtheitsstellen), als Leser, sozusagen *überleben kann*, kann ich nicht ohne einen bestimmten Zusammenhang der Textteile weiterlesen: »Denn erst wenn die Schemata des Textes aufeinander bezogen werden, beginnt sich der imaginäre Gegenstand zu bilden, und diese vom Leser geforderte Operation besitzt in den Leerstellen ein zentrales Auslösemoment.«³¹

Viertens: Was all dies mit dem Begriff der *Überdeterminierung* zu tun hat, wird implizit im folgenden Ausschnitt erklärt: »Sie [die Leerstellen] eröffnen

²⁹ Iser, Appellstruktur, 36, Anm. 6.

³⁰ Iser, Akt des Lesens, 284–285.

³¹ Ebd., 284.

eine Möglichkeitsvielfalt, wodurch die Anschließbarkeit der Schemata zu einer Selektionsentscheidung des Lesers wird.«³² Dieser Abschnitt betrifft hauptsächlich dieselbe Situation, die von Danuser hinsichtlich des musikalischen Textes beschrieben wurde. Die Interpretin muss eine Entscheidung gegenüber einer *Vielfalt von Möglichkeiten* treffen, die implizit als solche betrachtet werden, die nicht zusammen im interpretativen Akt aktualisiert werden können (daher ist eine Entscheidung nötig). Wenn in dieser Passage die Notion von *Überdeterminierung* zwar nicht erwähnt wird, wird sie doch explizit von Iser, im Kontext der psychoanalytischen Theorie der Literatur von Simon O. Lesser, im letzten Teil des ersten Kapitels berücksichtigt³³, und ihre Verbindung mit dem Begriff von »Unbestimmtheit« erklärt:

»Wenn der einzelne Leser einem ›überbestimmten Text‹ jeweils eine andere Bedeutung abgewinnen kann, so entstehen solche Schichten von Bedeutung nicht aus der Überbestimmung schlechthin, sondern aus den proportional ansteigenden Unbestimmtheitsgraden. [...] Erzeugt die Überbestimmung des fiktionalen Textes wachsende Unbestimmtheitsgrade, so erweisen sich diese als Kommunikationsantriebe dafür, die durch Überbestimmung von der alltäglichen Welt abgehobene Welt des Textes konstituieren zu müssen. Ein solcher Konstitutionsvorgang verläuft nicht privatistisch. Wohl mobilisiert er subjektive Dispositionen, doch nicht, um die Leser zum Tagträumen anzustoßen, sondern um sie zu Bedingungen zu beschäftigen, die im Strukturierungsgrad des Textes vorgegeben sind. Erst dadurch gewinnt die Überbestimmung des Textes ihren Sinn.«³⁴

Hier werden zwei Punkte betont: Einerseits ist die Überdeterminierung des Textes (die, wie gesehen, durch die Leerstellen erzeugt wird) das, was eine gewisse Aktivität des Lesers *fordert und fördert*. Sie ist das, was an den Leser *appelliert*. Andererseits wird diese Aktivität *privat unternommen, doch objektiv bestimmt*, indem sie von der Struktur des Textes sozusagen *sowohl getrieben als auch geregelt* wird.

32 Ebd., 286.

33 Iser benutzt das Wort *Überbestimmung*, um das Englische *Ovedetermination* zu übersetzen. Ich werde mich auf die Übersetzung des Historischen Wörterbuchs der Philosophie stützen. Siehe Loch, Wolfgang/Hühn, Helmut, Überdeterminierung, in: Ritter, Joachim u.a. (Hg.) Historisches Wörterbuch der Philosophie online (2017): https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F%2A%5B%40attr_id%3D%27hwph_productpage%27%5D#_elibrary_%2F%2F%5B%40attr_id%3D%27verw.uberdeterminierung%27%5D__1636540182143 (10.11.2021).

34 Ebd., 84–85.

Jetzt bin ich in der Lage, die hermeneutischen Implikationen der ästhetischen Mehrdeutigkeit des MW in Bezug auf Iser's Ansatz in den folgenden fünf Punkten zu buchstabieren:

1. Wie Iser, und anders als Ingarden, gehe ich davon aus, dass an die Interpretin durch eine gewisse Überdeterminierung des MW appelliert wird: Er ist nicht gefragt, *Lücken zu füllen* (Ingarden), sondern eher *Selektionsentscheidungen zu treffen* (Iser).
2. Was solche Entscheidungen vollziehen, ist nicht die Herstellung der von Leerstellen unterbrochenen und dadurch signalisierten Anschlüsse der Textsegmente, sondern die Aktualisierung der dispositionalen, durch die Bestimmung verschiedener Faktoren (Tempo, Dynamik, Artikulation, strukturelle Prioritäten usw.) zu aktualisierenden ästhetischen Eigenschaften.
3. Wie im Fall von Iser's Leerstellen und anders als bei Ingarden's Unbestimmtheitsstellen (mindestens wie sie im literarischen Kontext bestimmt sind) kann die musikalische Interpretin *nicht vermeiden, solche Entscheidungen zu treffen*. Die einzig mögliche Vermeidung wäre, das MW nicht zu spielen.
4. Der ontologischen Charakterisierung des MW als *dispositional überterminiert* entspricht daher der *mäeutischen als aktualisierenden Funktion* der Interpretation, die schon von Iser (und generell in der Hermeneutik der Rezeption) anerkannt wird: »Wirkung ist [...] weder ausschließlich im Text noch ausschließlich im Leserverhalten zu fassen; der Text ist ein Wirkungspotential, das im Lesevorgang aktualisiert wird.«³⁵
5. Ein solcher Prozess wird, ähnlich wie bei Iser's Ansatz, nicht unidirektional vollzogen: Es geht weder um eine passive Reproduktion von existierenden Eigenschaften noch um eine aktive, doch einseitig bestimmte Hineinstellung von ästhetischen Inhalten in eine Lücke des MW. Eher *beantwortet die Interpretin den ästhetischen Appell, eine gewisse ästhetische Disposition zu aktualisieren*. Wie wir im letzten Abschnitt der nächsten Sektion sehen werden, ist ihre Beziehung zum MW nicht *angreifend*, sondern *resonant*.

35 Ebd., 7.

IV. Überdeterminierung, Mehrdeutigkeit und Unverfügbarkeit: die ethischen Implikationen der ästhetischen Mehrdeutigkeit des MW

In diesem letzten Abschnitt werde ich versuchen, zwei unterschiedliche, doch eng verbundene ethische Implikationen der ästhetischen Mehrdeutigkeit des MW und ihres Vollzugs in den verschiedenen interpretativen Akten zu identifizieren.

Eine *erste ethische Implikation* hat mit einer von Thomas Bauer in einem ausgezeichneten Essay³⁶ kürzlich formulierten Diagnose der gegenwärtigen Gesellschaft zu tun, die als *dissonant* bezeichnet werden kann, wenn man sie mit einer heutzutage breit akzeptierten Charakterisierung der sogenannten *Spätmoderne* vergleicht, wie im folgenden Abschnitt formuliert wird:

»In der Moderne konkurrieren eine soziale Logik des Allgemeinen und eine soziale Logik des Besonderen miteinander. Von dieser Grundannahme geht dieses Buch aus. Die Logik des Allgemeinen ist mit dem gesellschaftlichen Prozess der formalen Rationalisierung verknüpft, die Logik der Singularitäten mit einem Prozess der Kulturalisierung. Während in der klassischen, vor allem der industriellen Moderne, Prozesse der Singularisierung und Kulturalisierung Antipoden zur Herrschaft des Allgemeinen darstellten und dieser zugleich strukturell untergeordnet waren, werden sie in der Spätmoderne leitend und strukturbildend für die ganze Gesellschaft. Zugleich ändert die Rationalisierung ihre Form und verwandelt sich zu großen Teilen in eine Hintergrundstruktur für Singularisierungsprozesse.«³⁷

Diese bekannte Charakterisierung von Andreas Reckwitz der gegenwärtigen Gesellschaft durch den Begriff von »Individualisierung«, die schon über eine gewisse Tradition verfügt (u.a. Anthony Giddens und Zygmunt Bauman)³⁸, sieht ziemlich plausibel aus: Lebensstile, politische Meinungen, kulturelle inklusive musikalischer Geschmäcker waren nie, wie heutzutage, durch Individuen und nicht durch Kollektivität getrieben.

In seinem oben erwähnten Essay *Die Vereindeutigung der Welt* vertritt Thomas Bauer jedoch eine These, die mindestens in einigen Einsichten als Falsifizierung der Diagnose von Reckwitz gilt. Die Vielfalt, die wir heutzutage in allen Gebieten vor uns haben, ist Bauer zufolge ein *Schein von Vielfalt*, der eigentlich eine *Vernichtung von Vielfalt* verdeckt:

36 Bauer, Thomas, *Die Vereindeutigung der Welt*, Berlin 2018.

37 Reckwitz, Andreas, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, Berlin 2017, 27.

38 Ebd., 273, besonders Fußnote 1.

»Selbst wenn heute auch in Berlin und London Menschen Haussa und Suaheli sprechen, Sikhs einen Turban tragen und chinesische Restaurants gebratene Hühnerfüße servieren, kommt diese Multikulturalität dennoch nicht an die der alten Seidenstraße oder des Osmanischen Reichs vor dem Ersten Weltkrieg heran. [...] Unabhängig davon [...], wohin wir schauen, ob in die Natur oder zu den Menschen und ihrer Kultur: Überall ist eine Tendenz zu einem Weniger an Vielfalt, einem Rückgang an Mannigfaltigkeit zu beobachten. [...] Es muss also so etwas wie eine moderne Disposition zur Vernichtung von Vielfalt geben.«³⁹

Ob eine solche Charakterisierung fair ist, ist hier nicht der Platz zu diskutieren: man kann sowieso mit Bauer übereinstimmen, dass eine solche Charakterisierung eine Diagnose eines *Bösen* ist, die sowohl für die Entwicklung der Individualität⁴⁰ als auch für die Natur und Kultur überhaupt⁴¹ schädlich ist (oder wäre). Die von Bauer vorgeschlagene »Nothilfemaßnahme« besteht u.a. in der Kunst, deren Produktion und Rezeption gefördert werden soll.⁴² Der Grund besteht darin, dass »ein Kunstwerk [...] angemessen rezipiert [wird], wenn ihm [...] von jedem Rezipienten unterschiedliche, verschiedene Lesarten und Bewertungen zugeordnet werden, eben gerade aus dem Grund, weil *das Kunstwerk ambig ist*.«⁴³

Drei Punkte sind hier zu betonen; *zuerst* soll es klar sein, dass hier Bauer nicht für eine vermutliche Willkürlichkeit des interpretativen Aktes, sondern für die darin exemplifizierte Kompatibilität zwischen Normativität und Pluralismus plädiert. Im Kunstbereich kann man, sozusagen, *richtig auf verschiedene Weisen* sein. *Zweitens* ist es auch klar, dass eine gewisse interpretative Vielfalt (und darin besteht die erste ethische Implikation der Mehrdeutigkeit des MW) eine *notwendige* Bedingung für eine Korrektur der modernen (und spätmodernen) von Bauer diagnostizierten Tendenz an Vereindeutigung konstituiert: Eine Welt, in der alle Interpretationen gleich sind, wäre eine solche, in der die Kunst keine Nothilfemaßnahme (mindestens in diesem Respekt) sein könnte. *Drittens* soll es betont werden, dass solche Vielfalt an sich damit noch keine *hinreichende* Bedingung für die vermutete rettende Rolle der Kunst ist: Wie Bauer in seinem Essay richtig bemerkt, konstituiert die *Gleichgültigkeit* auch im künstlerischen Bereich eine Art dialektischen Gegensatz der *Eindeutigkeit*, weil sie Bedeutungslosigkeit impliziert. Eine Welt, in der radikal verschiedene Interpretationen nur toleriert werden, weil sie uns gleichgültig sind, ist eine Welt der *scheinenden Vielfalt*. Der Schein der Vielfalt

39 Bauer, Vereindeutigung, 10, 12.

40 Ebd., 11.

41 Ebd., 7–10.

42 Ebd., 96–97.

43 Ebd., 41, eigene Kursive.

gewinnt damit eine doppelte, objektive und eine subjektive Seite: Die erste betrifft den Inhalt der Kunstwerke bzw. ihrer Interpretationen, die zweite unsere Einstellung zur Kunst.

Was wäre dann eine Einstellung zur Kunst, die es uns erlauben würde, sozusagen *ihre eventuelle objektive Vielfalt subjektiv vollzuziehen*? Was Bauers Argument in meinem Verständnis implizit andeutet, ist, dass wir immer weniger fähig sind, von Kunstwerken, sozusagen, berührt zu werden. Die *Gleichgültigkeit* ist die andere Seite der *Unberührbarkeit*. Die richtige Einstellung in dieser Hinsicht wäre daher eher eine *performative* als eine *ästhetische*, weil sie darin bestünde, dass wir uns nicht nur von Kunstwerken und der Vielfalt ihrer Interpretationen berühren lassen, sondern auch, in Hartmut Rosas Worten, mit ihnen in *Resonanz* treten. Und damit gehen wir in die *zweite ethische Implikation*.

Der Begriff von »Resonanz« wurde von Hartmut Rosa in diesen letzten Jahren als Fachterminus eingeführt, um eine (wie in Bauers Fall) gewisse Kritik der Moderne auszuüben:

»Nach meiner Lesart besteht die Kulturleistung der Moderne gerade darin, dass sie die menschliche Fähigkeit, Welt auf Distanz und in manipulative Reichweite zu bringen, nahezu perfektioniert hat. Diese Form der distanzierend-aggressiven Weltbeziehung scheint mir unverzichtbar [...]. Der Aggressionsmodus der Weltbeziehung wird aber dann und dort zum Problem, wo er der Grundmodus jeglicher Lebensäußerung wird, weil er verkennt, dass Subjekt und Welt nicht einfach als unabhängige Entitäten schon da sind, sondern dass sie aus ihrer wechselseitigen Bezogenheit und Verbundenheit erst hervorgehen. Nicht das *Verfügen* über Dinge, sondern das in Resonanz Treten mit ihnen [...] ist der Grundmodus lebendigen menschlichen Daseins.«⁴⁴

Um die Bedeutsamkeit dieser Kritik der Moderne für mein Argument zu begreifen, ist zuerst zu fragen, was mit Resonanz, über ihre bloße metaphorische Bedeutung hinaus, gemeint wird. Um eine synthetische und sinnvolle Antwort zu geben, werde ich einen Teil der im Rosas Hauptwerk formulierten Definition angeben:

»Resonanz ist keine Echo-, sondern eine Antwortbeziehung; sie setzt voraus, dass beide Seiten mit eigener Stimme sprechen, und dies ist nur dort möglich, wo starke Wertungen berührt werden. Resonanz impliziert ein Moment konstitutiver Unverfügbarkeit. Resonanzbeziehungen setzen voraus, dass Subjekt und Welt hinreichend ›geschlossen‹ bzw. konsistent sind, um mit je eigener

44 Rosa, Hartmut, Unverfügbarkeit, Berlin 2020, 37–38.

Stimme zu sprechen, und offen genug, um sich affizieren oder erreichen zu lassen.«⁴⁵

Während es ziemlich evident ist, wie der in der ersten Passage erwähnte Begriff des *Verfügens* die Kritik der Moderne betrifft, ist es nicht *prima facie* klar, wieso der Begriff von Resonanz »ein Moment konstitutiver Unverfügbarkeit« implizieren soll. Das wird sehr effektiv illustriert von Rosa, als er unsere (resonante) Beziehung mit den Kunstwerken beschreibt:

»Ein vollständig verfügbar gemachter Weltausschnitt verliert [...] seine Resonanzqualität: Bald schweigt und ödet er uns nur noch an. [...] Wenn wir »mit einer Sache fertig sind«, weil wir sie vollkommen *beherrschen*, hat die uns nichts mehr zu sagen. Wenn Menschen also etwa ein Buch, sagen wir die *Bibel* oder *Das Kapital*, als resonantes Anderes erfahren, dann nur deshalb, weil sie das Gefühl haben, es eben noch nicht restlos begriffen zu haben; ja, weil sie sich von ihm immer wieder provozieren, mitunter auch empören lassen.«⁴⁶

In der unmittelbar nachfolgenden Passage wird all dies durch ein musikalisches Beispiel illustriert, das hinsichtlich meines Arguments eine offensichtliche Relevanz gewinnt:

»Der bekannte Pianist Igor Levit wurde in einem Interview mit der Wochenzeitschrift *Die Zeit* gefragt, ob er den überaus populären ersten Satz der Mondscheinsonate überhaupt noch hören könne. Er antwortete: »Ja. Ich habe die Sonate erst kürzlich gespielt. Je häufiger ich eine Sonate spiele, je mehr ich damit arbeite, desto weniger verstehe ich sie, desto mehr entfernt sie sich von mir, desto glücklicher werde ich damit, und desto öfter will ich sie spielen. [...] Ich möchte nie sagen: das habe ich verstanden, das Nächste bitte. Das Ziel ist: ich möchte immer wieder am Anfang ankommen.«⁴⁷

Endlich kann die ethische Implikation der ästhetischen Mehrdeutigkeit des MW in Bezug auf den Begriff von *Unverfügbarkeit* klar erfasst werden: Wenn die dispositionale ästhetische Überdeterminierung des MW das ist, was ihm das Potential verleiht, uns (nicht nur als Künstler oder Musiker, sondern als Interpretinnen überhaupt) ständig zu hermeneutischen Antworten zu appellieren, kann nur eine resonante Einstellung dieses Potential aktualisieren und diese dispositionale Mehrdeutigkeit in einer interpretativen echten Vielfalt artikulieren. In diesem Sinn ist diese zweite ethische Implikation ein Komplement der ersten, indem sie ihre Verwirklichung konstituiert. Die ästhetische

45 Rosa, Hartmut, *Resonanz*, Berlin 2019, 298.

46 Rosa, *Unverfügbarkeit*, 53.

47 Ebd., 53.

Mehrdeutigkeit des MW kann nur vermeiden, sich als scheinbare, gleichgültige Bedeutungslosigkeit zu erweisen, wenn wir nochmals fähig werden, es als *das Unverfügbare, und daher das Andere par excellence* zu aufzufassen. Das mehrdeutige, resonant interpretierte und rezipierte MW (und Kunstwerk überhaupt) ist das, was uns ständig überraschen kann, indem wir bereit sind, mit Igor Levits Worten, mit ihm immer wieder am Anfang anzukommen.