

Maria E. Reicher

Zur Metaphysik der Kunst

Eine logisch-ontologische Untersuchung des Werkbegriffs

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die natürliche Fortsetzung meiner 1995 abgeschlossenen Diplomarbeit zur Ontologie und Logik fiktiver Gegenstände. Das Resultat dieser Arbeit lautete, daß fiktive Gegenstände Teile (literarischer und anderer) fiktionaler Werke sind. Es lag also nahe, sich als nächstes der Frage nach dem ontologischen Status und der Struktur von *Werken* zuzuwenden.

Es war ein außerordentlicher Glücksfall, daß gerade im Sommersemester 1995 Prof. Risto Hilpinen als Gastprofessor am Institut für Philosophie in Graz lehrte. Er hielt ein Seminar über "Authors and Artifacts", in dem genau jene Fragen behandelt wurden, die mich zu dieser Zeit zu beschäftigen begannen. Im Laufe der oft ziemlich kontroversiellen Diskussionen im Seminar konnte ich schon im Kern jene Position entwickeln, die ich in dieser Arbeit vertrete. Auch wenn ich nicht in allen Punkten mit Prof. Hilpinens Auffassungen einverstanden war und bin, so hat er doch gewiß diese Arbeit gerade in der so wichtigen Anfangsphase wesentlich mitgeprägt.

Viele andere Kollegen haben durch konstruktive Kritik beigetragen. An erster Stelle habe ich hier Johann Christian Marek zu danken, für kritische Anteilnahme und stete Diskussionsbereitschaft (aber auch für genaues Korrekturlesen).

Ich hatte das Glück, im Laufe der Arbeit wesentliche Ideen mit vielen Philosophen aus verschiedenen über die ganze Welt verstreuten Instituten diskutieren zu können. Dank schulde ich, unter anderem: den Kollegen aus Salzburg (wo ich im Sommer 1997 zwei Monate verbrachte), insbesondere Alexander Hieke; einigen Studierenden und Lehrenden aus Tucson, Arizona (wo ich im Winter 1997 einen Vortrag halten durfte), insbesondere Prof. Joseph Tolliver; den Teilnehmern an den Privatissima von Prof. Haller in Graz; Prof. Peter Simons (der in den vergangenen Jahren mehrere Grazer Symposien durch seine Anwesenheit bereicherte) und Hajo Keffer für den via E-mail gesendeten Kommentar zu meinem Vortrag am ÖGP-Kongreß in Innsbruck im Februar 1998; und schließlich natürlich meinen Betreuern, Prof. Werner Sauer und Prof. Rudolf Haller.

Großzügige Unterstützung wurde mir aber nicht nur in fachlicher, sondern auch — was nicht weniger wichtig ist — in finanzieller Hinsicht zuteil. Folgende Institutionen haben die vorliegende Arbeit durch Stipendien gefördert:

Vorwort

die Geisteswissenschaftliche Fakultät der Karl-Franzens-Universität, der Grazer Universitätsbund, der Absolventenverband der Karl-Franzens-Universität, die Kommission für die Vergabe der Preiss-Stipendien, vor allem aber die Österreichische Akademie der Wissenschaften, deren Doktorandenstipendium mich ein ganzes Jahr lang von allen finanziellen Sorgen befreite.

Gerade in Zeiten wie diesen, in denen sich nicht nur die wirtschaftliche Lage von Studierenden tendenziell verschlechtert, sondern insbesondere Studierende geisteswissenschaftlicher Fächer außerdem noch unter zunehmenden Druck einer negativen "öffentlichen Meinung" geraten, sind Stipendien, auch kleinere, nicht nur eine materielle Hilfe, sondern zugleich Ermutigung und moralischer Rückhalt.

In der Phase der Arbeiten an der Druckversion wurde die Arbeit gefördert vom Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (Projekt F00400-OEK).

Graz, am 6. Juli 1998.

I. Das Allgemeine und das Einzelne in der Kunst

1. Einleitende Bemerkungen zur Fragestellung

Was ist ein Kunstwerk? Diese Frage ist mehrdeutig. Sie kann unter anderem in der folgenden Weise verstanden werden: “Was macht es, daß ein Gegenstand unter den Begriff der Kunst fällt? Gibt es besondere Qualitäten, die einen Gegenstand zu einem *Kunstwerk* machen, und wenn ja, welche sind das?”

Doch das ist nicht die Frage, die ich in dieser Arbeit behandeln will. Die Frage, um die es hier gehen soll, lautet vielmehr: “Zu welcher Kategorie von Gegenständen gehören die Gegenstände, die wir als Kunstwerke zu betrachten pflegen, also Werke der Literatur und Musik, der Architektur und der bildenden und darstellenden Künste?”

Diese Frage betrifft die Ontologie von Werken. Um sie zu beantworten ist es glücklicherweise nicht nötig, vorab zu klären, welche Werke nun tatsächlich zu den *Kunstwerken* zu zählen sind. Denn es geht bei der ontologischen Frage, was ein Kunstwerk sei, nicht darum, was *Kunst* ist, sondern eher darum, was ein *Werk* ist. Daher werde ich im folgenden meistens einfach von “Werken” sprechen anstatt von “Kunstwerken”.

Bei weitem nicht alles, was ich hier unter einem “Werk” verstehen will, gehört zum Bereich der Kunst. Einige Beispiele: wissenschaftliche Theorien, Erfindungen (*die Schreibmaschine, der Pflug...*), Verfahren und Techniken (*der Buchdruck, die Photographie...*), aber auch Gegenstände der Eßkultur, des Lebensstils und der Mode (*die Sachertorte, das Nierentischchen, der Reifrock...*).

Kunstwerke betrachte ich als Paradigmen solcher werkartiger Gegenstände der Kultur, und meine Hypothese lautet, daß alle diese so verschiedenartigen Gegenstände in ontologischer Hinsicht wesentliche Gemeinsamkeiten haben.

Von allen Gegenständen mit Werkcharakter sind die Kunstwerke wahrscheinlich diejenigen, denen sich die Philosophen bisher am meisten widmeten. Auch ich werde meine Beispiele vorwiegend aus diesem Bereich wählen und einige speziellere Themen behandeln, die insbesondere Kunstwerke betreffen. Aber ich glaube, daß der Anwendungsbereich der Theorie, die ich in dieser Arbeit verteidigen werde, über das Gebiet der Kunstwerke weit hinaus geht.

Das Allgemeine und das Einzelne

Was ich hier in Angriff nehme, ist also eine Ontologie einer ganz speziellen Klasse von Gegenständen. Ich beginne meine Untersuchung mit der sehr einfachen Frage, welcher Kategorie von Gegenständen Werke zuzuordnen sind. Aber welche Kategorien von Gegenständen gibt es überhaupt?

Man kann zu sehr verschiedenen Kategorieneinteilungen gelangen, je nachdem, welche Einteilungsgesichtspunkte man wählt. Ich wähle als ersten Einteilungsgesichtspunkt das Merkmal der raum-zeitlichen Lokalisierbarkeit. Also unterscheide ich zunächst Dinge, die räumlich und zeitlich lokalisierbar sind (diese nenne ich "physikalische Gegenstände") von solchen, die nicht räumlich *und* zeitlich (wohl aber eventuell nur zeitlich) lokalisierbar sind.

Möglicherweise gibt es eine besondere Gattung nicht räumlich lokalisierbarer Gegenstände, die man "psychische Gegenstände" nennen könnte. Zu den psychischen Gegenständen zähle ich sowohl psychische Wesen als auch sämtliche psychischen Vorgänge und Zustände (also Erlebnisse, Empfindungen, Akte etc.) sowie eventuelle Teile derselben (etwa den "Inhalt" eines Aktes).

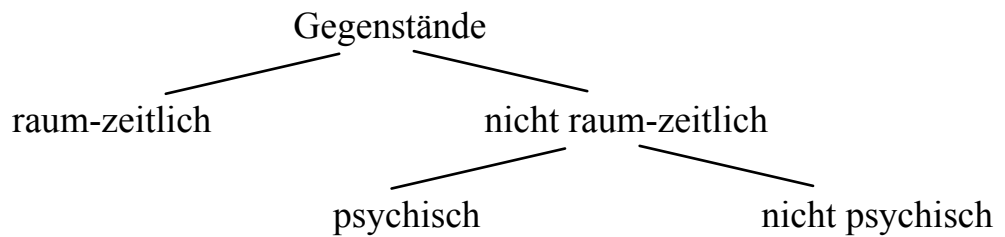
Ich treffe jetzt eine terminologische Festsetzung: Ich nenne physische und psychische Gegenstände "konkret", und alle übrigen Gegenstände (also alle, die weder physisch noch psychisch sind) nenne ich "abstrakt".

Ich betone, daß das nichts weiter als eine terminologische Festsetzung ist; es bedeutet *nicht*, daß ich Konkreta und Abstrakta als *Kategorien* einführe. Denn eine Kategorieneinteilung (wie ich den Terminus "Kategorie" verstehe jedenfalls) muß gewisse formale Kriterien erfüllen, so etwa, daß die Einteilung alles umfassen muß und die Kategorien sich nicht überschneiden dürfen sowie daß jeder Kategorienunterscheidung ein unterscheidendes Merkmal entsprechen muß.

Eine Einteilung in Abstraktes und Konkretes (so wie ich die Termini "abstrakt" und "konkret" eingeführt habe) erfüllt diese Kriterien nicht, denn es gibt, soweit ich sehe, kein Merkmal, das alle weder psychischen noch physischen Dinge von allen entweder psychischen oder physischen Dingen unterscheidet. Daher erscheint es mir nicht gerechtfertigt, Konkretes und Abstraktes als Kategorien zu behandeln.¹ Die Kategorieneinteilung, die mir als Ausgangspunkt meiner Untersuchung dient, sieht vielmehr so aus:

¹Freilich wird die Abstrakt-konkret-Unterscheidung oft als kategoriale Unterscheidung verstanden. Aber oft ist es höchst unklar, durch welche metaphysischen Merkmale sich die abstrakten von den konkreten Dingen unterscheiden sollen. Die diesbezüglichen Intuitionen sind keineswegs eindeutig. Gary S. Rosenkrantz beispielsweise kämpft mit diesem Problem

Das Allgemeine und das Einzelne



Die Termini “konkret” und “abstrakt” gebrauche ich also sozusagen als Abkürzungen: “konkret” für “entweder raum-zeitlich oder psychisch” und “abstrakt” für “weder raum-zeitlich noch psychisch” bzw. einfach für “nicht konkret”.

Meine Ausgangsthese, die im Laufe dieser Arbeit näher erläutert und begründet werden soll, lautet, daß Werke abstrakte Gegenstände sind, die zu konkreten Gegenständen (genauer: zu physikalischen Gegenständen) in einer bestimmten Relation stehen bzw. stehen können. Ich verwende für diese Relation den Terminus “Realisierung”.

Konkrete Gegenstände sind also niemals selbst Werke, sondern nur *Realisierungen* von Werken. Welche konkreten Gegenstände genau Realisierungen welcher Werke sind, wird noch zu untersuchen sein.

Als Kandidaten für Realisierungen bieten sich zunächst an: Partituren, Manuskripte, Aufführungen, Bücher, Bilder, Schallplatten, Zelluloidstreifen, Gebäude etc. Ich werde versuchen zu zeigen, daß Werke nicht in psychischen Gegenständen (in den Erlebnissen von Autoren oder Rezipienten) realisiert sein können, wenngleich solche Erlebnisse für die Konstituierung von Werken eine wichtige Rolle spielen mögen.

Zu Beginn wird es aber nötig sein, die Behauptung zu verteidigen, daß Werke abstrakte Gegenstände sind. Die Strategie ist, in groben Zügen, diese: Ich beginne mit denjenigen Künsten, für die meine These am leichtesten plausibel zu machen ist, nämlich mit Musik und Literatur. Ich versuche, eine vollständige Aufstellung aller konkreten Gegenstände, die eventuell als Kandidaten für die Rolle des Werks in diesen Künsten in Frage kommen könnten, zu geben und für jeden von ihnen zu zeigen, warum wir ihn nicht mit dem Werk identifizieren können. Mein Ausgangspunkt ist dabei eine Reihe gewöhnlicher, im Alltag und auch im wissenschaftlichen Diskurs im großen und ganzen allgemein akzeptierter und in unserem Denken fest verwurzelter Ansichten über lite-

in *Haecceity* (Kap. 1, VIII). Er macht sechs Vorschläge zur Explikation der Abstrakt-konkret-Einteilung und verwirft sie allesamt.

Das Allgemeine und das Einzelne

rarische und musikalische Werke, zum Beispiel, daß Werke von Autoren bzw. Komponisten geschaffen werden, daß sie zu einer bestimmten Zeit entstanden sind, daß ein und dasselbe Musikstück mehrmals aufgeführt werden kann, daß es viele Exemplare eines literarischen Werks geben kann etc. Ich werde argumentieren, daß diese Ansichten über literarische und musikalische Werke unverträglich sind mit der Ansicht, daß Werke konkrete Gegenstände sind; und folglich werde ich vorschlagen, musikalische und literarische Werke als abstrakte Gegenstände aufzufassen.

Es gibt einen sehr grundsätzlichen Einwand gegen diese Vorgangsweise, und dieser lautet, daß ich bereits zu viel voraussetze, wenn ich annehme, daß es überhaupt musikalische und literarische Werke *gibt*. Manche Leute (ich will sie, um irgendeine Bezeichnung zu haben, "Nominalisten" nennen), die Vorbehalte gegen die Annahme abstrakter Gegenstände haben, könnten gegen den von mir gewählten Ansatz einwenden, daß er auf der stillschweigenden Voraussetzung beruht, daß es etwas gibt, das wir ein "Werk" nennen, das weder mit konkreten Aufführungen, noch mit konkreten Partituren, noch mit konkreten Büchern oder konkreten psychischen Akten von Individuen identisch ist. Doch was berechtigt eigentlich zu dieser Annahme?

Ich habe angedeutet, daß ich zur Rechtfertigung dieser Annahme gewisse vorthoretische Auffassungen über Werke heranziehe, Auffassungen, die, wie sich bei näherer Betrachtung schnell herausstellt, mit einer nominalistischen Ontologie des Kunstwerks unverträglich sind. Sehr viele dieser Auffassungen, die mir relevant erscheinen, lassen sich in Sätzen der Form "x ist F" ausdrücken (wobei "x" für einen singulären und "F" für einen allgemeinen Term steht). Ich setze voraus, daß ein Satz der Form "x ist F" nur wahr sein kann, wenn der singuläre Term an der Stelle von "x" etwas bezeichnet. Ich will das "das Prädikationsprinzip" nennen.² Gemäß dem Prädikationsprinzip ist jemand, der

²Auf eine Formulierung dieses Prinzips bei Frege machte mich Werner Sauer aufmerksam: "Hat vielleicht ein Satz als Ganzes nur einen Sinn, aber keine Bedeutung? Man wird jedenfalls erwarten können, daß solche Sätze vorkommen, ebensogut, wie es Satzteile gibt, die wohl einen Sinn, aber keine Bedeutung haben. Und Sätze, welche Eigennamen ohne Bedeutung enthalten, werden von der Art sein. Der Satz 'Odysseus wurde tief schlafend in Ithaka ans Land gesetzt' hat offenbar einen Sinn. Da es aber zweifelhaft ist, ob der darin vorkommende Name 'Odysseus' eine Bedeutung habe, so ist es damit auch zweifelhaft, ob der ganze Satz eine habe. Aber sicher ist doch, daß jemand, der im Ernste den Satz für wahr oder für falsch hält, auch dem Namen 'Odysseus' eine Bedeutung zuerkennt, nicht nur einen Sinn; denn der Bedeutung dieses Namens wird ja das Prädikat zu- oder abgesprochen. Wer eine Bedeutung nicht anerkennt, der kann ihr ein Prädikat weder zu- noch absprechen." ("Über Sinn und Bedeutung", S. 47.)

Das Allgemeine und das Einzelne

eine Prädikation als wahr akzeptiert, “ontologisch festgelegt” auf die Existenz eines bestimmten Individuums, m. a. W.: Wer “x ist F” als wahr akzeptiert und zugleich glaubt, daß x nicht existiert, dessen System von Glaubenseinstellungen ist widersprüchlich.³

Auf dem Prädikationsprinzip beruht nicht nur ein großer Teil meiner Argumente, sondern letztlich sogar die Fragestellung selbst. Ich weiß, daß manche Leute dieses Prinzip nicht akzeptieren.⁴ Mir fehlt hier der Platz, um auf diese Positionen im Detail einzugehen. Ich kann hier dazu nur so viel sagen: So wie ich “Existenz” verstehe, heißt zu existieren nichts anderes, als Gegenstand einer (wahren) Prädikation sein zu können.⁵ M. a. W.: Von einem Gegenstand zu sagen, daß er existiert, heißt, nach meinem Verständnis, nichts anderes als zu sagen, daß es irgendein Prädikat gibt, das man ihm (wahrheitsgemäß) zusprechen kann.

Diese Bemerkungen sind wohl kaum geeignet, die Gegner des Prädikationsprinzips zu überzeugen, da diese, wie ich annehme, eine andere Konzeption von Existenz haben, aber sie tragen vielleicht wenigstens dazu bei, meine Position klarer zu machen.

Es gibt aber noch eine andere Strategie gegen meine Argumentationslinie, eine Strategie, die sich nicht gegen das Prädikationsprinzip richtet, sondern dieses sogar benutzt. Ich nenne diese Strategie die “Paraphrasierungsstrategie”. Diese besteht, kurz gesagt, darin, einen Satz der Form “x ist F”, welcher (gemäß

³Ich würde dies auch für scheinbare “analytische Wahrheiten” wie zum Beispiel “Der goldene Berg ist golden” vertreten. Man muß nicht unbedingt Bertrand Russell folgen und annehmen, daß jede Aussage, in der an Subjektstelle eine bestimmte Beschreibung vorkommt, eine versteckte Existenzaussage ist. Aber es erscheint mir schwer zu bestreiten, daß in jeder natürlichen Kommunikationssituation, in der eine solche Aussage geäußert wird, die Adressaten davon ausgehen können, daß der Sprecher eine passende Existenzannahme macht. Andernfalls würde man die Äußerung gar nicht verstehen. Daher vertrete ich die Meinung, daß jemand der ernstlich behauptet, daß der goldene Berg golden ist, nicht ernsthaft die Existenz eines goldenen Berges leugnen kann, ohne sich in einen Widerspruch zu verwickeln.

⁴Siehe zum Beispiel Williams, *What Is Existence?*. Für Williams ist die Quantifikation “ontologisch neutral”, in dem Sinne, daß nicht die Verwendung eines Quantors uns ontologisch festlegt, sondern die Verwendung von Eigennamen als Einsetzungsinstanzen für die Variablen: “Quantification is essentially neutral with regard to ontology.” (S. 171) Weiters ist für Williams ein Ausdruck nur dann ein “echter Eigenname”, wenn der Ausdruck etwas bezeichnet. “Pegasus” ist also kein echter Eigenname. (Vergleiche *What Is Existence?*, S. 251-255.) M. a. W.: Wir können über Dinge reden, ohne auf die Existenz dieser Dinge festgelegt zu sein. Das ist im Grunde die Verneinung dessen, was ich das “Prädikationsprinzip” nenne.

⁵Das ist wohl eine Variation von Willard van Orman Quines berühmtem Diktum, wonach Sein nichts anderes ist als Wert einer gebundenen Variable sein. Siehe Quine, “Was es gibt”.

Das Allgemeine und das Einzelne

dem Prädikationsprinzip) eine unerwünschte ontologische Festlegung impliziert, so umzuformulieren, daß die betreffende Festlegung verschwindet. Zum Beispiel:

- (1) Die durchschnittliche österreichische Familie hat 1,4 Kinder.

Dieser Satz, wörtlich genommen, impliziert, daß es genau einen Gegenstand gibt, der die bestimmte Beschreibung "die durchschnittliche österreichische Familie" erfüllt.

Nun mag es durchaus Leute geben (und ich selbst zähle mich zu diesen), die (1) als wahren Satz akzeptieren können, aber nicht gewillt sind, die Existenz einer durchschnittlichen Familie anzuerkennen. Solche Leute mögen erklären, daß (1) etwa in der folgenden Weise zu verstehen sei:

- (2) Nimmt man die Anzahl aller österreichischen Kinder und dividiert sie durch die Anzahl aller österreichischen Familien, dann erhält man als Resultat die Zahl 1,4.

Letzterer Satz impliziert keine ontologische Festlegung auf die durchschnittliche Familie mehr (dafür aber vielleicht eine Festlegung auf Zahlen, aber das ist ein anderes Problem).

Leute, die das Prädikationsprinzip akzeptieren, aber die Annahme abstrakter Entitäten unter allen Umständen vermeiden wollen, könnten versuchen, alle Sätze über Symphonien, Streichquartette, Romane etc. in Sätze über Aufführungen, Partituren, Bücher und Manuskripte, eventuell auch über mentale Akte oder Zustände umzuformulieren. Gelänge dies, dann, so scheint es jedenfalls, gäbe es keinen Grund mehr, "Kunstwerke" als eigenständige Gebilde anzunehmen, und somit würden schwierige Fragen bezüglich des ontologischen Status von Werken gar nicht erst entstehen.

Ich werde jetzt erklären, warum ich meine, daß eine Paraphrasierungsstrategie das Problem des ontologischen Status literarischer und musikalischer Werke nicht lösen kann. Die grundsätzliche Schwierigkeit sollte durch die folgende schematische Darstellung klar werden.

1. Das Problem der ontologischen Festlegung: Es gibt einen Satz P_1 , so daß gilt: (a) P_1 wird als wahr akzeptiert. (b) P_1 impliziert einen Existenzsatz E , der nicht als wahr akzeptiert wird.

2. Die Paraphrasierungsstrategie: P_1 wird in einen Satz P_2 umformuliert, so daß gilt: (a) P_2 muß bedeutungsgleich mit P_1 sein (sonst wäre P_2 keine adäquate Paraphrasierung von P_1). (b) P_2 darf nicht E implizieren (sonst verfehlt die Pa-

raphrasierungsstrategie ihren Zweck, eine bestimmte ontologische Festlegung zu vermeiden).

Es ist unschwer zu sehen, daß unmöglich irgendeine Paraphrasierung P_2 eines beliebigen Satzes P_1 beide postulierten Bedingungen erfüllen kann. M. a. W.: Es kann keinen Satz P_2 geben, der *bedeutungsgleich* mit einem Satz P_1 ist, aber *nicht dieselben Implikationen* hat wie P_1 . Folglich ist jede Paraphrasierung entweder nicht adäquat (sie drückt nicht dasselbe aus wie der ursprüngliche Satz P_1), oder aber sie impliziert genau dieselben ontologischen Festlegungen wie der ursprüngliche Satz. In beiden Fällen war die Strategie nicht erfolgreich.⁶

Ich sehe nur eine Möglichkeit, die Paraphrasierungsstrategie gegen diesen Einwand zu verteidigen, nämlich diese: Das Argument funktioniert nur deshalb, weil als Adäquatheitsbedingung für Paraphrasierungen *Bedeutungsgleichheit* postuliert wird und weil "Bedeutungsgleichheit" so verstanden wird, daß "bedeutungsgleich" einschließt "logisch äquivalent". Aber das ist zu stark. Man muß sich nach schwächeren Bedingungen für Adäquatheit umsehen. Eine Paraphrasierung muß nicht logisch äquivalent sein mit dem Ausgangssatz.

Dieser Einwand wirft die schwierige Frage auf, wie solche schwächeren Adäquatheitsbedingungen aussehen könnten. Das folgende ist ein Versuch, eine solche Bedingung zu formulieren:

(P) P_2 ist eine adäquate Paraphrasierung von P_1 genau dann, wenn ein Sprecher S mit P_2 genau *dasselbe meint* wie mit P_1 .

Ich will jetzt voraussetzen, daß es intuitiv hinreichend klar ist, was es heißt, "etwas zu meinen".

Versteht man "Bedeutungsgleichheit" in diesem schwachen Sinn (in dem überhaupt nicht mehr von Äquivalenz die Rede ist), dann wird auch verständlich, warum die Paraphrasierungsstrategie etwa an obigem Beispiel ("die durchschnittliche Familie") so einleuchtend ist: Man kann sich sehr gut vorstellen, daß Leute, die (1) behaupten, damit genau das *meinen*, was, etwas umständlicher, auch mit (2) ausgedrückt werden könnte.

Jedoch, die Pointe der Paraphrasierungsstrategie scheint nicht einfach darin zu bestehen, daß ein und derselbe Gedanke mit verschiedenen Sätzen ausgedrückt werden kann, sondern vielmehr darin, daß manche dieser Sätze den betreffenden Gedanken *nicht korrekt* ausdrücken, andere aber schon. Anhand des

⁶Es ist William P. Alstons Verdienst, diese Schwierigkeit aufgezeigt zu haben. Siehe Alston, "Ontological Commitments".

Das Allgemeine und das Einzelne

Beispiels: (1) ist, angenommen, eine nicht korrekte Formulierung dessen, was in (2) korrekt ausgedrückt wird.

Die Idee, daß die Paraphrasierung einen bestimmten Gedanken nicht nur gleich gut, sondern sogar *besser* ausdrückt als der ursprüngliche Satz, scheint in der Tat wesentlich zu sein für die Paraphrasierungsstrategie, und zwar aus folgendem Grund:

Wären (1) und (2) gleichermaßen korrekt, dann hätten wir kein Mittel zu entscheiden, ob jemand, der (1) und (2) für wahr hält und mit (1) dasselbe meint wie mit (2), sich auf die durchschnittliche Familie ontologisch festlegt oder auf Zahlen. Es wäre keinesfalls gezeigt, daß jemand, der (1) und (2) für wahr hält und mit beiden Sätzen dasselbe meint, *nicht* auf die durchschnittliche Familie festgelegt ist, und somit wäre das Ziel der Paraphrasierungsstrategie nicht erreicht.

Offenbar kommt es darauf an zu zeigen, daß diejenige Formulierung, die unerwünschte ontologische Implikationen hat, eine *schlechte* Formulierung ist, und daß eine *korrekte* Formulierung desselben Gedankens diese ontologischen Implikationen nicht hat. Es scheint also, daß obige tentativ formulierte Adäquatheitsbedingung für Paraphrasierungen besser durch die folgende ersetzt werden sollte:

(P') P_2 ist eine adäquate Paraphrasierung von P_1 genau dann, wenn ein Sprecher S mit P_2 genau dasselbe meint wie mit P_1 *und wenn P_2 eine korrekte Formulierung dessen ist, was mit P_1 nicht korrekt ausgedrückt ist.*

Wenn man die Äquivalenzbedingung in meiner ursprünglichen Beschreibung der Paraphrasierungsstrategie durch diese Adäquatheitsbedingung ersetzt, dann sind Paraphrasierungen immun gegen Alstons Argument. Aber was kann man dann mit Paraphrasierungen eigentlich noch zeigen? Kann man damit zeigen, daß bestimmte ontologische Annahmen falsch oder wenigstens nicht gerechtfertigt sind? — Nur sehr bedingt. Im besten Fall kann man damit einzelne Personen davon überzeugen, daß ihre ontologischen Annahmen nicht gerechtfertigt sind, nämlich in dem man sie davon überzeugt, daß die Sätze, von denen sie ihre ontologischen Annahmen abgeleitet haben, schlechte Formulierungen dessen waren, was sie eigentlich meinten und daß die korrekten Formulierungen dessen, was sie meinten, die betreffenden Implikationen nicht haben.

Man könnte es auch so sagen: Der Streit um Paraphrasierungen geht um die Frage, was die *wahre logische Form* gewisser Sätze ist. Sind beispielsweise Na-

Das Allgemeine und das Einzelne

men für Kunstwerke das, was sie zu sein scheinen, nämlich echte Eigennamen, oder ist es nur die grammatikalische Oberflächenstruktur gewisser Sätze, die manche zu dieser irrigen Annahme verleitet? Sind Ausdrücke wie “ist eine Ausführung von” oder “ist ein Exemplar von” wirklich zweistellige Prädikate, die eine Relation zwischen einem Werk und einer Realisierung des Werks ausdrücken, oder beruht diese (von mir hier vertretene) Auffassung auf mangelndem Verständnis der wahren logischen Struktur der Sätze, die solche Ausdrücke enthalten?

Es ist nicht schwer, eine Antwort auf diese Fragen zu bekommen, denn die meisten Leute verfügen über diesbezügliche Intuitionen, aber es ist schwer, die Antworten gut zu *begründen*. Wie soll man *beweisen*, daß ein gegebener Satz eine bestimmte logische Struktur hat? Gibt es (um auf ein berühmtes Beispiel Bezugzunehmen) einen *Beweis* dafür, daß Sätze mit bestimmten Beschreibungen an Subjektstelle tatsächlich die logische Struktur einer speziellen Art von Existenzsätzen haben?⁷ Das scheint nicht der Fall zu sein.

Man kann offenbar nicht mehr tun, als eine Analyse *vorzuschlagen* und zu zeigen, daß die vorgeschlagene Analyse in einem bestimmten Kontext (innerhalb einer Theorie etwa) dazu beiträgt, irgend etwas besser zu verstehen, Widersprüche und Paradoxien zu beseitigen, Intuitionen zu klären etc. Das ist genau, was ich versuchen werde zu tun. Streng genommen sind das alles nur *Indizien* für die Richtigkeit einer Analyse, keine Beweise. Aber das ist alles, was man in der Metaphysik erwarten kann, scheint mir.

Ich gehe aus von einer Klasse von Sätzen und nehme deren grammatikalische Struktur als ein im wesentlichen adäquates “Abbild” ihrer logischen Struktur. Diese Sätze sind sozusagen mein “Datenmaterial”, und ich versuche, die Daten zu *erklären* und nicht, sie zu *eliminieren*. Darum habe ich kein Motiv, nach Paraphrasierungen für diese Sätze zu suchen. Natürlich sind andere Zugänge möglich, und dann wird man diese Sätze anders behandeln. Wenn ich eine bewährte Theorie hätte und diese Sätze würden nicht in meine Theorie passen, dann würde ich wahrscheinlich nach Paraphrasierungsmöglichkeiten Ausschau halten. Ebenso, wenn ein Satz oder eine Klasse von Sätzen mir intuitiv suspekt erschiene (wie etwa der Beispielsatz über die “durchschnittliche Familie”). Aber die meisten gewöhnlichen Sätze über Kunstwerke sind mir überhaupt nicht intuitiv suspekt, und darum sehe ich keinen Grund, sie nicht wörtlich zu

⁷Vergleiche Russell, “Über das Kennzeichnen”.

nehmen, es sei denn, es stellt sich heraus, daß sich daraus theoretische Probleme entwickeln lassen, für die ich keine zufriedenstellende Lösung finden kann.

Um das Resultat dieser Überlegungen zusammenzufassen: Paraphrasierungen sind niemals das machtvolle Instrument zur Eliminierung unerwünschter Entitäten, als die sie manchmal gesehen werden.⁸ Damit sie überhaupt etwas bewirken, muß man die philosophischen Gegner erst davon überzeugen, daß ihre Redeweisen nicht das ausdrücken, was sie eigentlich meinen; und selbst wenn das gelingt, dann hat man nur gezeigt, daß eine bestimmte Person zu einer bestimmten Zeit nicht ontologisch festgelegt ist auf die Annahme der fraglichen Gegenstände. Keineswegs ist damit gezeigt, daß die ontologische Festlegung auf die betreffenden Entitäten ganz allgemein und objektiv überflüssig oder gar schädlich ist.

Ich kenne im Moment keinen Paraphrasierungsvorschlag, der mich davon überzeugt, daß alles Reden über musikalische und literarische Werke eigentlich als Reden über Bücher, Partituren, Aufführungen oder andere konkrete Entitäten zu verstehen ist. Dabei kann ich natürlich nicht ausschließen, daß *andere* Leute ihre Sätze “über” musikalische und literarische Werke als Sätze über Partituren etc. meinen. Aber *ich* meine sie nicht so, und darüber hinaus denke ich (das ist eine empirische Hypothese), daß ich mit diesem Verständnis nicht alleine bin. Daher nehme ich an, daß es Kunstwerke *gibt*, und in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit werde ich diese Annahme nicht mehr hinterfragen, sondern mich nur noch der Frage widmen, *was* sie sind.

2. Literarische und musikalische Werke

Was für eine Art von Gegenstand ist ein musikalisches Werk? Wir haben es in der Musik mit einer Reihe von verschiedenen konkreten Gegenständen zu tun, nämlich mit Partituren (bzw. Kopien von Partituren), mit Aufführungen sowie mit Schallplatten und anderen Tonträgern. Außerdem gibt es noch die Bewußtseinsvorgänge der Komponisten bei der Schaffung ihrer Werke sowie die Bewußtseinsvorgänge der Hörer, die einer Aufführung beiwohnen. Warum sollten wir das musikalische Werk nicht mit einer oder mehreren dieser Entitäten identifizieren können?

Teil der physikalischen Welt sind Bücher und Manuskripte bzw. die Aggregate von Schriftzeichen (im Sinne von Zeichen-Tokens), die auf den Seiten der Bücher und

⁸Siehe zum Beispiel Künne, “Perception, Fiction, and Elliptical Speech”.

Das Allgemeine und das Einzelne

Manuskripte gedruckt bzw. geschrieben sind. Warum können diese Gegenstände nicht das literarische Werk selbst sein?

Das musikalische Werk ist keine Aufführung⁹

Beginnen wir mit den Aufführungen. Aufführungen können als Ereignisse aufgefaßt werden. Ereignisse sind etwas, das in Raum und Zeit lokalisiert ist. Es gibt eine ganze Reihe von Gründen, die gegen die Identifizierung des musikalischen Werks mit einer Aufführung sprechen:

Zunächst ist festzustellen, daß wir gewohnt sind, von *verschiedenen* Aufführungen *eines* Werks zu sprechen. Wir sagen etwa, daß eine Aufführung besser oder schlechter gewesen sei als eine andere, daß sie adäquat oder gar “zeitlos” und “allgemeingültig” sei, oder im Gegenteil inadäquat oder “antiquiert” etc. Außerdem sprechen wir gelegentlich von “unaufgeführten Werken”.

Diese Redeweisen werden sinnlos und völlig unverständlich, wenn wir das Werk mit einer Aufführung identifizieren. Mehr noch: Der Begriff der Aufführung selbst macht eigentlich nur Sinn, wenn man Werke von Aufführungen unterscheidet. Denn wenn die Aufführung schon das Werk *ist*, wovon ist sie dann eine Aufführung? Von sich selbst? Das ergibt offenbar keinen guten Sinn. Überdies scheint ein unaufgeführtes Werk nicht logisch unmöglich zu sein, was aber der Fall sein müßte, wenn Werk und Aufführung eines wären.

Zudem betrachten wir die Komponisten als diejenigen, die musikalische Werke zur Existenz bringen. Aber in sehr vielen Fällen sind es nicht die Komponisten, die irgendeine Aufführung des Werks zur Existenz bringen (geschweige denn *alle* Aufführungen).

Darüber hinaus wäre es, wenn das Werk mit einer Aufführung identisch wäre, unmöglich, ein Werk öfter als ein Mal aufzuführen. Denn jede Aufführung ist ein individuelles Ereignis und wie jedes individuelle Ereignis zeitlich lokalisiert:

Jede Ausführung eines Musikwerkes ist ein individueller Vorgang und damit auch ein zeitlicher Gegenstand, der in der intersubjektiven konkreten Zeit eindeutig gelagert ist. Sie fängt in einem bestimmten Augenblick an, spielt sich einige Zeit ab und gelangt dann in einem bestimmten Augenblick zum Abschluß. Als solche kann sich eine Ausführung nur einmal abspielen, sie ist wesensmäßig unwiederholbar. Jede andere Ausführung desselben Werkes ist im Vergleich zu den früheren ganz neu, nicht aber identisch dieselbe, die sozusagen nur zum zweiten Male in der Zeit auftritt.¹⁰

⁹Zu diesem Abschnitt siehe insbesondere Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* und Price, “What Is a Piece of Music?”.

¹⁰Ingarden, *Ontologie der Kunst*, S. 7f.

Das Allgemeine und das Einzelne

In einem Sinn scheint freilich nicht nur die Aufführung, sondern auch das Werk selbst ein zeitlicher Gegenstand zu sein. Vorläufig jedenfalls nehme ich es als ein Faktum, daß jedes musikalische Werk zu irgendeiner Zeit entstanden ist, daß es also keine zeitlose Entität ist.¹¹ Wir können für jedes Werk, prinzipiell zumindest, einen Zeitpunkt seiner Entstehung angeben. In diesem Sinne ist auch das musikalische Werk zeitlich lokalisiert. Aber es ist anders zeitlich lokalisiert als die Aufführung, das heißt es hat einen anderen zeitlichen Anfang und ein anderes Ende (bzw. vielleicht gar kein Ende).¹² Ein Werk kann zum Beispiel im Jahre 1870 entstanden sein und eine Aufführung davon mehr als 100 Jahre später; und das Ende der Aufführung muß gewiß nicht zusammenfallen mit dem Ende des Werks. M. a. W.: Die zeitliche Ausdehnung, d. h. die *Dauer* eines Werks ist für gewöhnlich viel größer als die Dauer einer Aufführung.

Außerdem können wir bei einer Aufführung zeitliche Teile unterscheiden, wobei — aufgrund der ereignishaften Natur der Aufführung — diese Teile nur nacheinander, aber niemals gleichzeitig existieren können. Es scheint zwar, daß wir auch beim Werk selbst Teile zu unterscheiden haben, analog den Teilen der Aufführung (z. B. die Sätze einer Sonate). Doch kann es sich dabei nicht um zeitliche Teile im eigentlichen Sinne handeln, denn offenkundig existiert ein einmal geschaffenes, d. h. fertiggestelltes Werk so lange es existiert *als ganzes*. M. a. W.: Die Teile eines musikalischen Werks existieren alle *gleichzeitig*.

Darüber hinaus zeigt sich der Unterschied zwischen Aufführung und Werk in den jeweils unterschiedlichen verursachenden Prozessen bzw. Ereignissen:

Kein einzelnes Musikwerk ist in seinem Entstehen und seiner Existenz durch diejenigen realen Prozesse — wie z. B. das Anschlagen der Klaviertasten, die Schwingungen der Saiten usw. —, welche seine einzelnen Ausführungen hervorbringen, bedingt. Die Ursache seiner Entstehung bilden ganz *andere*, schöpferische Prozesse, die sich überhaupt in keinem Spiel auf einem Instrument entladen müssen. Die eine einzelne Ausführung hervorbringenden realen Prozesse ermöglichen dagegen lediglich den Zuhörern, das Werk unmittelbar und in voller Konkretion zu erfassen. Ein Musikwerk aber kann durch geübte Musiker auch ohne die Hilfe einer Ausführung, und zwar auf Grund der Lektüre der Partitur, wenn auch nie in derselben konkreten Fülle und Unmittelbarkeit erfaßt werden.¹³

Außerdem scheint es grundsätzlich möglich zu sein, Aufführungen räumlich zu lokalisieren. Man kann von einer Aufführung sagen, daß sie in dem-und-dem

¹¹Aber das ist eine Voraussetzung, die nicht von allen geteilt wird. Vergleiche Kapitel II, 7. “Werden Werke kreiert oder entdeckt?” in der vorliegenden Arbeit.

¹²Ob das musikalische Werk, einmal entstanden, auch wieder vergehen kann, ist eine Frage, die noch ausführlich diskutiert werden wird. Siehe Kapitel II, 6. “Veränderlichkeit und Zerstörbarkeit”.

¹³Ingarden, *Ontologie der Kunst*, S. 12.

Das Allgemeine und das Einzelne

Saal dieses-und-dieses Theaters in der-und-der Stadt stattfindet. Das Werk selbst aber können wir überhaupt nicht räumlich lokalisieren.¹⁴

Schließlich muß hier noch etwas erwähnt werden, worüber später noch in größerer Ausführlichkeit gehandelt werden wird, nämlich das Phänomen der “Unbestimmtheit” musikalischer (und anderer) Werke. Vorläufig müssen einige wenige Bemerkungen hierzu genügen: Wenn wir, der Einfachheit halber, vorläufig annehmen, daß das musikalische Werk ausschließlich durch seine Partitur bestimmt ist, daß also in der Partitur alle qualitativen Bestimmungen des Werks festgelegt sind, dann zeigt sich, daß das musikalische Werk nicht vollständig und eindeutig bestimmt ist. Bezüglich der Tonfarbe, des Tempos, der Dynamik und der Betonung enthalten die meisten Partituren nur sehr vage Bestimmungen (sofern diese nicht überhaupt gänzlich fehlen). Das hat zur Folge, daß es viele qualitativ verschiedene Aufführungen ein und desselben Werks geben kann. In diesem Sinne kann man sagen, daß musikalische Werke teilweise unbestimmt bzw. nicht vollständig bestimmt sind. Im Gegensatz dazu ist jede einzelne Aufführung natürlich vollständig und eindeutig bestimmt.

Aus den angeführten Gründen können wir ein musikalisches Werk nicht mit einer einzelnen Aufführung identifizieren. Dies ist übrigens eine unter Musikphilosophen weithin akzeptierte Auffassung. Ihre Verneinung konnte ich nur ein einziges Mal finden, nämlich bei Jo Ellen Jacobs in “Identifying Musical Works of Art”. In diesem Artikel wird tatsächlich die These vertreten, daß musikalische Werke und Aufführungen dasselbe sind. Die Autorin kann jedoch ihre Auffassung m. E. überhaupt nicht überzeugend verteidigen. Sie stützt sich in erster Linie auf die naiv-nominalistische Intuition, wonach ein Musikwerk ein Gegenstand ist, der *gehört* werden können müsse, sowie auf zwei “Analogien” von höchst zweifelhaftem Wert.¹⁵ Darüber hinaus behauptet sie, daß platonistische Theorien für nicht notierte Werke sowie elektronische und aleatorische Musik keine Erklärung hätten — eine Behauptung, die ich weiter unten in dieser Arbeit wenigstens teilweise widerlegen werde. Schließlich kann die Autorin doch nicht umhin zuzugeben, daß nicht alles Reden über Musik sich bloß auf

¹⁴Daran ändert sich auch nichts dadurch, daß Werke *geschaffen*, und das heißt: *an einem bestimmten Ort geschaffen* werden. Daß ein Werk an einem bestimmten Ort geschaffen wurde, impliziert nicht, daß das Werk irgendwann an diesem Ort war, sondern nur, daß die Person, die es geschaffen hat, irgendwann an diesem Ort war. “Einstein entdeckte die Relativitätstheorie in Zürich” impliziert nicht, daß die Relativitätstheorie irgendwann in Zürich war, sondern nur, daß Einstein irgendwann in Zürich war.

¹⁵Die Analogien sind erstens die Beziehung zwischen einer DNA-Kette und einem Organismus und zweitens die Beziehung zwischen einem Rezept und einem Kuchen.

Das Allgemeine und das Einzelne

einzelne Aufführungen bezieht, sondern (wie man normalerweise sagen würde) auch auf die Werke selber bzw. die Beziehung zwischen Werk und Aufführung. Freilich kann sie sich dieser natürlichen Redeweise nicht bedienen. Ersatzweise heißt es dann, daß *Partituren* aufgeführt werden. Aber es bleibt unerklärt, was es heißt, daß ein Klangvorkommnis eine Aufführung von einem Stück Papier sein kann. Überdies scheint es mir — entgegen der Annahme Jacobs' —, daß Partituren höchstens in seltenen Ausnahmefällen Gegenstand der Musikkritik sind, was wohl daran liegt, daß Partituren keinerlei Klangeigenschaften haben. Darüber hinaus bleiben im Rahmen dieser Redeweise gerade jene Fälle unerklärt, die die Autorin exklusiv zu erklären beansprucht, nämlich Fälle von nicht notierten Werken. Vor allen Dingen aber enthält sich die Autorin jeglicher Diskussion der von mir oben angeführten Argumente *gegen* ihre Auffassung. Sie erwähnt sie nicht einmal, und nichts in dem Artikel deutet auf eine mögliche Lösung hin.

Um an die grundsätzlichen metaphilosophischen Bemerkungen vom Beginn der Arbeit anzuknüpfen: Ich behaupte nicht, daß es unmöglich bzw. in sich absurd ist, die einzelnen musikalischen Aufführungen als die eigentlichen Werke aufzufassen und auf abstrakte Gegenstände völlig zu verzichten. Dies ist ebensogut möglich, wie es möglich ist, in der Malerei die einzelnen Gemälde als die Werke aufzufassen, ohne irgendwelche typenartige Gegenstände anzunehmen. Ich behaupte jedoch, daß dies unsere Möglichkeiten, über Werke zu reden (ohne uns in Widersprüche zu verstricken) empfindlich einschränken würde, und ich habe mich entschieden, eine derartige Einschränkung nicht zu akzeptieren. Jacobs hat offenbar dieselbe Entscheidung getroffen, aber sie zeigt nicht, wie wir unsere grundlegenden Meinungen über Werke und Aufführungen mit ihrer Ontologie vereinbaren können.

Ich bleibe also dabei, daß ein musikalisches Werk nicht identisch ist mit einer einzelnen Aufführung. Es ist aber auch nicht identisch mit der Gesamtheit seiner Aufführungen. Denn es kann nicht *ein* Gegenstand (das Werk) mit einer *Vielheit* von Gegenständen (nämlich allen Aufführungen) identisch sein. Schuberts *Sonate Nr. 21* beispielsweise ist *ein* Gegenstand, seine Aufführungen aber sind *viele*.

Weiters: Nehmen wir an, ein musikalisches Werk wäre ein Aggregat, bestehend aus allen seinen Aufführungen. Wenn es sich um ein häufig aufgeführtes Werk handelte, dann bekäme es im Laufe der Zeit eine beachtliche Länge. Es hätte dann nicht eine Länge von, sagen wir 35 Minuten oder 2,5 Stunden, sondern von vielen Hundert Stunden, und es würde ständig länger!

Das Allgemeine und das Einzelne

Außerdem entstünde folgendes Problem: Ist das Aggregat, das aus 20 Aufführungen besteht, identisch mit dem Aggregat, das aus diesen 20 plus einer weiteren Aufführung besteht? Das kann nicht sein, denn Aggregate sind extensional definiert. Aber das würde bedeuten, daß jede neue Aufführung eines Werks die *Schöpfung eines neuen Werks* wäre. Angenommen zu t_1 gäbe es eine Aufführung eines Werks. Also wäre das Werk zu t_1 identisch mit einem Aggregat, das aus genau einer Aufführung besteht. Weiter angenommen zu t_2 wäre das Werk ein zweites Mal aufgeführt worden. Unter der Voraussetzung, daß ein Aggregat auch vergangene Dinge als Teile enthalten kann, würde gelten, daß zu t_2 das Werk mit einem Aggregat identisch ist, das aus zwei Aufführungen besteht. Aber ein Aggregat, das aus einer Aufführung besteht, kann nicht identisch sein mit einem Aggregat, das aus zwei Aufführungen besteht. Und sofort. Also gäbe es, als Konsequenz dieser Auffassung, nicht *ein* Werk, das wir “Schuberts *Sonate Nr. 21*” nennen, sondern eine Reihe von verschiedenen Aggregaten, und die Kennzeichnung “Schuberts *Sonate Nr. 21*” würde zu verschiedenen Zeiten jeweils verschiedene Aggregate bezeichnen. Unsere Namen und Kennzeichnungen für Werke würden also extrem mehrdeutig sein. Jede neue Aufführung eines Werks hätte die Entstehung eines neuen Werks zur Folge.

Wenn man nicht annehmen will, daß ein Aggregat auch vergangene Dinge als Teile enthalten kann, dann wird die Aggregatsauffassung noch problematischer: Denn dann könnte ein Werk im besten Fall genau dann existieren, wenn es gerade aufgeführt wird, aber weder vorher noch nachher.

Aus analogen Gründen kann das musikalische Werk auch nicht identisch sein mit einer *Klasse* von Aufführungen.¹⁶ Denn wäre das der Fall, dann wären alle niemals aufgeführten Werke identisch mit der Nullklasse, und folglich wären sie auch untereinander identisch! Ein Musikpädagoge, der den Studierenden einer Kompositionsklasse für ihre (nicht aufgeführten) Kompositionen unterschiedliche Noten gäbe, wäre dann grober Ungerechtigkeit zu bezichtigen, da ja die Werke der Studierenden (weil nicht aufgeführt) allesamt identisch wären. Mehr noch: Daß Schuberts *Sonate Nr. 21* nicht mit der amerikanischen Na-

¹⁶Nelson Goodman spricht von musikalischen Werken als “Klassen von Aufführungen”. Vergleiche Goodman, *Sprachen der Kunst*, z. B. S. 214. Allerdings ist Goodman von nominalistischen Skrupeln geplagt, die ihn — in einer Fußnote — zu der Anmerkung veranlassen, daß die Klassenredeweise nicht ontologisch ernst zu nehmen sei und wegreduziert werden könnte. (Anmerkung 3, S. 139.) Es ist allerdings fraglich, ob diese Reduktion gelingen kann. Übrigens hat man oft den Eindruck, daß Goodman zwar von *Klassen* spricht, aber *Aggregate* meint.

tionalhymne identisch ist, wäre ein rein kontingentes Faktum, das sich nur dem zufälligen Umstand verdanke, daß diese Werke aufgeführt wurden.

Die oben schon erwähnte Schwierigkeit mit der Aggregatsauffassung stellt sich für die Klassenauffassung ebenso: Klassen sind rein extensional definiert. Das heißt: Eine Klasse, die zwei Aufführungen als Elemente enthält, ist nicht identisch mit einer Klasse, die drei Aufführungen als Elemente enthält. Mit jeder neuen Aufführung würden wir demnach ein neues Werk generieren. Zu t_1 wäre das Werk identisch mit der Nullklasse K_0 . Zu t_2 wurde das Werk ein Mal aufgeführt und wäre daher identisch mit einer Einerklasse K_1 . Zu t_3 wurde das Werk zwei Mal aufgeführt und wäre daher identisch mit einer Zweierklasse K_2 . Undsofort. K_0 ist natürlich nicht identisch mit K_1 , und K_1 ist nicht identisch mit K_2 usf. Wir könnten also, als Konsequenz der Klassenauffassung, gar nicht ein und dasselbe Werk zwei Mal aufführen. Mehr noch: Auch im Lichte der Klassentheorie des musikalischen Werks wäre unklar, was es überhaupt heißt, "ein Werk aufzuführen". Denn eigentlich wäre eine Aufführung gemäß dieser Auffassung ein Akt der *Kreation*: Durch jede neue Aufführung entstünde ein neues Werk.¹⁷

Jemand könnte versuchen, diesem Einwand gegen die Klassenauffassung zu entgehen, indem er das Werk identifiziert mit der Klasse seiner Aufführungen *zu allen Zeiten*. Aber dann können wir nie sagen, wann ein Werk vollendet ist, da wir ja nie sagen können, wann seine letzte Aufführung stattgefunden hat.

Schließlich ergibt sich noch das folgende Problem aus der Klassenauffassung des musikalischen Werks: Wenn ein Werk mit der Klasse seiner Aufführungen gleichgesetzt wird, dann erscheint es fraglich, ob die betreffende Klasse in nicht-zirkulärer Weise definiert werden kann. Denn Klassen werden rein extensional definiert. W sei ein musikalisches Werk, und W sei mit einer Klasse von Aufführungen identisch, und zwar natürlich mit der Klasse der Aufführungen von W . Also gilt: W ist diejenige Klasse von Aufführungen, die als Elemente genau jene Aufführungen enthält, die Aufführungen von W sind. Aber wann ist eine Aufführung A eine Aufführung von W ? Das muß bestimmt werden, sonst hat man nicht bestimmt, was W ist, da W ja nur über seine Aufführungen definiert ist. Wenn W aber rein extensional definiert ist, dann gibt es, soweit ich sehe, nur einen Weg zu bestimmen, was eine Aufführung von W ist, nämlich: Eine Aufführung A ist eine Aufführung von W genau dann, wenn A Element von W ist. Wir erhalten dann: Das Werk W ist diejenige Klasse von Auf-

¹⁷Ich setze hier voraus, daß eine Klasse keine *zukünftigen* (also jetzt noch nicht existierenden) Gegenstände als Elemente enthalten kann. Der Einwand beruht auf dieser Voraussetzung.

Das Allgemeine und das Einzelne

führungen, die als Elemente genau jene Aufführungen enthält, die Elemente von W sind.¹⁸

Der Kern dieses Problems ist offenbar, daß man sich, so scheint es jedenfalls, jeglicher Möglichkeit einer sachhaltigen Antwort auf die Frage beraubt, was eine Aufführung zu einer Aufführung eines bestimmten Werks macht, sobald man Werke nur noch über Aufführungen definiert. Es bleibt nur übrig zu sagen: “A ist eine Aufführung von W genau dann, wenn A Element von W ist”, und das heißt so viel wie “A ist ein Element von W genau dann, wenn A ein Element von W ist.”¹⁹ Analoges läßt sich natürlich auch gegen die Aggregatsauffassung einwenden.

Es gibt also eine Reihe guter Gründe, nicht anzunehmen, daß das musikalische Werk eine einzelne Aufführung, ein Aggregat oder eine Klasse von Aufführungen ist.

*Das musikalische Werk ist keine Partitur*²⁰

Ebenso leicht ist einzusehen, daß ein musikalisches Werk nicht mit einer Partitur identisch sein kann. Das Reden von Partituren ist mehrdeutig, weil man von Partituren sowohl im Sinne von Typen als auch im Sinne von Tokens sprechen kann. Wenn wir unter einer Partitur ein Token, also einen konkreten Gegenstand verstehen wollen, d. h. etwas aus Papier und Tinte oder Druckerschwärze

¹⁸Goodman, wahrscheinlich der berühmteste Vertreter der Klassenauffassung, behauptet, musikalische Werke seien durch Partituren “definiert”. Das heißt: Die Partitur bestimmt, welche Aufführungen zu einer Klasse W gehören. Ich werde diese Ansicht, unabhängig von der Klassenauffassung, an späterer Stelle diskutieren und zurückweisen. Aber davon abgesehen geht dieser Ansatz grundsätzlich nicht gut zusammen mit der Klassenontologie des Werks. Denn wenn Werke wirklich Klassen sind, dann muß jeder Versuch, sie nicht-extensional zu definieren, von vorne herein zum Scheitern verurteilt sein.

¹⁹Vergleiche Wollheim, *Objekte der Kunst*, S. 21: “Ein ernsthafterer, jedenfalls ein interessanterer Einwand ist der, daß bei diesem Vorschlag völlig unerklärt bleibt, warum die verschiedenen Exemplare des *Ulysses* alle als Exemplare des *Ulysses* und von nichts anderem bezeichnet werden, und warum alle Aufführungen des *Rosenkavaliers* für Aufführungen dieser einen Oper gehalten werden. Die gewöhnliche Erklärung nämlich, wie wir Exemplare oder Aufführungen als solche dieses Buches oder jener Oper klassifizieren können, erfolgt durch Bezugnahme auf etwas anderes, und zwar auf etwas anderes als sie selbst, zu dem sie in einer besonderen Relation stehen. [...] Die Wirkung oder vielmehr die Pointe des jetzigen Vorschlags ist die, die Möglichkeit einer jeden solchen Bezugnahme auszuschalten: wenn ein Roman oder eine Oper nichts anderes ist als seine Exemplare oder ihre Aufführungen, können wir zum Zweck der Identifikation uns nicht vom letzteren auf das erstere beziehen.”

²⁰Hierzu vergleiche besonders Ingarden, *Ontologie der Kunst*, und Levinson, “What a Musical Work Is”.

Das Allgemeine und das Einzelne

Bestehendes, dann müssen wir jedenfalls zwischen dem Original und seinen Kopien unterscheiden. Wir könnten also, in den meisten Fällen jedenfalls, eigentlich gar nicht von *der* Partitur eines Werks sprechen, weil es *vieler* Partituren eines Werks gibt. Welche dieser vielen Partituren könnte dann aber das Werk sein? Offenbar gibt es die folgenden Möglichkeiten: (a) Die Originalpartitur ist das Werk. (b) Irgendeine der Kopien der Originalpartitur ist das Werk. (c) Die Gesamtheit aller Partituren ist das Werk.

Es ist leicht einzusehen, daß keine dieser möglichen Antworten befriedigend ist. Die Gesamtheit der Partituren eines Werks ist ein (gewöhnlich ziemlich zerstreutes) Aggregat. Musikalische Werke sind keine Aggregate. Ein musikalisches Werk ist kein zerstreutes räumliches Ding, und umgekehrt hat ein Aggregat niemals die Eigenschaften eines musikalischen Werks. Es macht beispielsweise keinen Sinn, von einem Aggregat von Partituren zu sagen, es sei in C-Dur. Auch würde sich so ein Aggregat ja verändern, wenn einige Partituren vergehen und neue dazukommen. Das Werk aber bleibt von solchen Veränderungen unberührt immer dasselbe.

Ebensowenig kann ein Werk identisch sein mit einer einzelnen Partitur, weder mit dem Original noch mit irgendeiner Kopie desselben. Die Originalpartitur eines Werks kann zerstört oder verschollen sein, ohne daß das Werk dadurch notwendigerweise zerstört oder verschollen wäre. Also kann die Originalpartitur nicht das Werk sein.

Kopien von Partituren haben üblicherweise ein anderes Entstehungsdatum als das Werk selbst, und sie stammen oft aus einer Zeit, in der der Komponist gar nicht mehr lebte, und können auch nur in einem abgeleiteten Sinne als von dem Komponisten geschaffen betrachtet werden. Auch dürfte es unbestritten sein, daß die Existenz eines Werks nicht von der Existenz irgendeiner bestimmten Kopie der Partitur abhängt, so daß also jede bestimmte Partitur vergehen kann, ohne daß notwendigerweise das Werk selbst vergehen müßte.

Eine andere Frage ist es, ob die Existenz *irgendeiner* Partitur eine notwendige Bedingung für die Existenz des Werks ist. Ich behaupte, daß das nicht der Fall ist. Das zeigt schon das empirische Faktum, daß es musikalische Werke ohne Partituren gibt. (Dazu zählen nicht nur Stücke der Volksmusik, sondern auch ein Teil der ernsten Musik des 20. Jahrhunderts, die teilweise mit der klassischen Notation gar nicht notiert werden kann, sowie der ganze große Bereich der U-Musik unseres Jahrhunderts, die vielfach nicht in der Schreibstube eines Komponisten, sondern in einem Probenkeller oder gar erst im Aufnahmestudio entstanden ist.) Aber selbst wenn man zeigen könnte, daß musikalische Werke

Das Allgemeine und das Einzelne

in irgendeinem Sinn ontologisch abhängig wären von Partituren, so wäre damit noch nicht gezeigt, daß sie Partituren *sind*.

Man braucht eigentlich nur zu überlegen, welche Eigenschaften man Werken zuspricht und welche den Partituren, um zu sehen, daß sie grundverschiedene Gegenstände sein müssen. Eine Partitur kann etwa *vergilbt* sein, *handgeschrieben* und *unleserlich*. Macht es Sinn, so etwas von einem Werk der Musik zu sagen? Offenbar nicht. Umgekehrt kann man einer Partitur wohl kaum sinnvollerweise rhythmische, melodische oder klangliche Eigenschaften zusprechen.

Außerdem würden wir das musikalische Werk nicht dort räumlich lokalisieren wollen, wo wir seine Partituren lokalisieren (in einer Vitrine, auf dem Notenständer...). Vielmehr wollen wir das musikalische Werk *überhaupt nicht* räumlich lokalisieren. Die Frage, *wo* sich ein bestimmtes musikalisches Werk befindet, scheint nicht sinnvoll zu sein.

Darüber hinaus ist die Bekanntschaft mit einer Partitur weder eine notwendige noch eine hinreichende Bedingung für die Bekanntschaft mit dem entsprechenden Werk.

Diese Überlegungen sollten hinreichend sein zur Begründung der (meines Wissens nicht sehr umstrittenen) Behauptung, daß ein musikalisches Werk kein Partitur-Token ist. Es ist vielleicht nicht ebenso unmittelbar einleuchtend, daß ein musikalisches Werk kein Partitur-Typus ist. Man könnte auf den Gedanken kommen, daß das musikalische Werk ein Typus ist, dessen Tokens sowohl Aufführungen als auch Partituren sein können, so daß Werk-Typus und Partitur-Typus zusammenfallen.

Daß diese Auffassung nicht richtig sein kann zeigt sich unmittelbar, wenn man sich die Beziehung zwischen Typen und Tokens klarmacht, was ich an späterer Stelle tun werde. Unabhängig davon ist die folgende Überlegung: Ein und dasselbe musikalische Werk könnte in mehreren, voneinander verschiedenen Notationssystemen notiert sein. Es gäbe dann mehrere Partitur-Typen, aber nur ein korrespondierendes Werk. Also kann das Werk nicht mit einem Partitur-Typus identisch sein.²¹

Das musikalische Werk ist kein psychischer Gegenstand

²¹Mehr über Partituren und ihr Verhältnis zu Werken in Kapitel I, 4.2 "Notationalität", sowie in Kapitel V, 2. "Das Problem der falschen Note und die Funktion von Notationen".

Das Allgemeine und das Einzelne

Eine andere Auffassung lautet, daß musikalische Werke psychische Gegenstände sind, genauer: etwas im Bewußtsein entweder der Komponisten oder der Hörer.²²

Während wir üblicherweise davon ausgehen, daß ein Werk nicht nur den Kompositionsakt, sondern auch die Komponistin selbst überdauern kann und daß außerdem das Werk durch Aufführungen oder mit Hilfe anderer Mittel für viele Menschen zugänglich ist, ist es eine Konsequenz der psychologistischen Auffassung, daß Werke äußerst kurzlebige und prinzipiell nicht intersubjektiv zugängliche Gegenstände sind. Jedenfalls gilt das für alle psychologistischen Auffassungen, die im wesentlichen der folgenden, von Roman Ingarden stammenden Charakterisierung entsprechen:

Selbstverständlich gibt es auch kein "ein und dasselbe" Musikwerk für verschiedene psychische Individuen und sogar für ein und dasselbe Individuum, wenn es mehrmals "dasselbe Werk" — wie man fälschlich sagt — hört. Das, was der Autor beim Schaffen seines Werkes erlebt hat, was er sich als sein Werk vorgestellt hat, ist mit seinen Erlebnissen vorbeigegangen. [...] Streng genommen existieren also nur Komplexe von einander ähnlichen Erlebnissen. [...] Wenn wir uns im täglichen Leben so ausdrücken, als ob es ein und dasselbe Musikwerk (z. B. die 5. Symphonie von Beethoven) gäbe, so drücken wir uns eben inexakt aus, entweder weil wir manchen sprachlichen Suggestionen unterliegen oder weil diese Ausdrucksweise aus diesen oder jenen Gründen im praktischen Leben bequem ist.²³

Ingarden selbst ist ein entschiedener Gegner dieser Auffassung und argumentiert gegen sie wie folgt:²⁴ Er weist zunächst darauf hin, daß wir bei den psychischen Gegenständen, den "Erlebnissen", zwischen dem *Akt* einerseits und dem *Inhalt* andererseits zu unterscheiden haben. Selbst die radikalsten Psychologen, so meint er, würden nicht behaupten, daß das Musikwerk eine Vielheit psychischer *Akte* sei, also ein Hören, ein Fühlen etc. Es werde vielmehr behauptet, daß das Werk der *Inhalt* solcher Akte sei. Dabei werde der Begriff des Inhalts im Gebrauch der Psychologen so vieldeutig und unklar, daß er für alles herhalten könne.

²²Als Vertreter einer solchen Theorie des Kunstwerks (und zwar des Kunstwerks im Allgemeinen, nicht bloß des musikalischen und des literarischen Werks) kann man Benedetto Croce nennen: "Wir haben im vorigen ganz offen die intuitive oder Ausdruck gebende Erkenntnis mit den ästhetischen oder künstlerischen Erscheinungen identifiziert, indem wir die Kunstwerke als Beispiele intuitiver Erkenntnis nahmen." (*Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks*, S. 12) Anstatt von "intuitiver Erkenntnis" spricht Croce auch von "Vorstellungen". Konkrete Gemälde, Bücher, Skulpturen, Töne etc. dienen, nach Croce, nur als "physische Reizmittel der Reproduktion" dieser Vorstellungen. (Ebd., S. 92.)

²³Ingarden, *Ontologie der Kunst*, S. 17.

²⁴Siehe ebd., S. 16-23.

Das Allgemeine und das Einzelne

Ingarden macht auf einen wichtigen Unterschied aufmerksam: Der wahrgenommene Gegenstand ist nicht identisch mit dem Inhalt des Wahrnehmungsaktes! Zum Beispiel: Der Ton, den ich höre, ist nicht identisch mit dem Inhalt meines Tonhörens. Der Inhalt des Wahrnehmungsaktes ist nämlich ein reeller Teil des ganzen Erlebnisses. Der Inhalt meines Tonhörens ist beispielsweise ein reeller Teil meines Ton-Hörerlebnisses. Auf den Ton richte ich mich mittels äußerer Wahrnehmung; den Inhalt meines Tonhörens kann ich nur in der inneren Wahrnehmung, durch einen eigenen reflexiven Akt erfassen. Üblicherweise haben wir diese reflexive Einstellung nicht, und folglich sind uns üblicherweise auch die Inhalte unserer Erlebnisse nicht gegenwärtig, sondern lediglich die Gegenstände der äußeren Wahrnehmung, auf die wir gerichtet sind. Verschiedene Akte einer Art (z. B. Hörakte), die alle auf ein und denselben Gegenstand gerichtet sind, können sich durch verschiedene Inhalte voneinander unterscheiden. Das ist leichter klar zu machen für den Bereich der visuellen Wahrnehmung. Zum Beispiel: Ich sehe einen einheitlich rot gefärbten Gegenstand (und ich sehe ihn auch *als* einheitlich rot gefärbt), aber als Inhalt meines Sehaktes habe ich eine Vielfalt von verschiedenen Farb-Empfindungsdaten, von denen durchaus nicht alle Rot-Empfindungsdaten sein müssen. Analoge Phänomene gibt es auch im Bereich der akustischen Wahrnehmung.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich der folgende anti-psychologistische Einwand: Die Behauptung, daß musikalische Werke zu identifizieren sind mit den Inhalten von Hörerlebnissen, also mit wirklich psychischen Gegenständen, hätte die Konsequenz, daß das musikalische Werk uns beim gewöhnlichen Hören einer Aufführung gar nicht, oder jedenfalls höchstens “nebenbei” gegeben ist! Denn beim gewöhnlichen Musikhören sind wir nicht auf unsere Erlebnisse gerichtet. Wenn aber jemand, um diese Konsequenz zu vermeiden, sagt, daß mit “Inhalten” die wahrgenommenen Gegenstände gemeint seien (d. h. die Gegenstände der äußeren Wahrnehmung), dann muß man festhalten, daß das Werk nach dieser Auffassung natürlich nichts Psychisches mehr ist. Denn das gehörte Werk (im Sinne von: das, was gehört wird) ist jedenfalls nichts Psychisches.

Vielleicht kann man den Flüchtigkeitseinwand zumindest abschwächen, wenn man Werke nicht mit *Erlebnissen*, sondern eher mit *Dispositionen* identifiziert. Dies scheint die Auffassung von Renée Cox zu sein. Aber soweit ich sehe ist damit nicht viel gewonnen, denn das Problem der Subjektivität wird

Das Allgemeine und das Einzelne

von dieser Modifikation gar nicht berührt. Überdies ist natürlich der ontologische Status von "Dispositionen" noch klärungsbedürftig.²⁵

Darüber hinaus konfligiert jede Spielart des Psychologismus in vielfältiger Weise mit dem gewöhnlichen Diskurs über musikalische Werke. Mentale Gegenstände (egal ob Erlebnisse, Inhalte von Erlebnissen oder Dispositionen) werden nicht komponiert, können weder aufgeführt noch gehört werden, und die meisten Attribute musikalischer Werke scheinen auf mentale Gegenstände überhaupt nicht zu passen.

Es erscheint also nicht plausibel, Werke der Musik als etwas bloß subjektiv Zugängliches und mit einzelnen Personen Entstehendes und Vergehendes zu betrachten.

Das literarische Werk ist kein Aggregat von Schriftzeichen

Ich wende mich nun dem literarischen Werk zu. Wir sprechen von verschiedenen *Exemplaren* eines und desselben literarischen Werks (bzw. sogar von verschiedenen Ausgaben). Diese Redeweise würde keinen Sinn machen, wenn wir das Werk mit seinen Exemplaren, d. h. mit einzelnen konkreten Büchern oder Manuskripten identifizieren würden. Sie ist nur verständlich, wenn wir das Werk von den Büchern unterscheiden.

Außerdem müßten wir, wenn wir das literarische Werk mit einem Buch identifizieren, sagen, daß es genau so viele literarische Werke wie Bücher gibt. Zum Beispiel gäbe es dann nicht bloß einen *Orlando*, sondern viele Tausende. Anstelle *eines* Werks hätten wir eine Vielheit von Werken, die zueinander in einer noch zu explizierenden Relation stehen. Als Kandidatin für diese Relation scheint sich zunächst die Ähnlichkeit anzubieten. Läßt sich die Rede von den "Exemplaren eines Werks" tatsächlich ersetzen durch die Rede von einer Vielheit von (konkreten, physikalischen) Werken, die einander *ähnlich* sind? Ein solches Unternehmen würde zunächst erfordern, daß man die zwischen den einzelnen "Exemplaren" eines literarischen Werks bestehende Ähnlichkeitsbezie-

²⁵Siehe Cox, "The Defence of Musical Idealism". Cox verwendet nicht den Terminus "Disposition". Sie sagt zur Ontologie musikalischer Werke nur, daß sie mentale Gegenstände sind (und das heißt: sie existieren nur im Bewußtsein) und daß es für die Existenz eines Werkes nicht erforderlich ist, daß es bewußt gedacht bzw. wahrgenommen wird. Es genügt, daß es in irgendeinem Geist "gespeichert" ist, so daß es abgerufen werden kann. Ist auch diese Bedingung nicht erfüllt, dann hat das Werk keine Existenz mehr. (Siehe S. 137f.) Für mich bleibt es letztlich dunkel, was für eine Art von Gegenständen diese mentalen Entitäten sind, deren Existenz von gewissen Fähigkeiten mit Bewußtsein ausgestatteter Individuen abhängt.

hung (angenommen, es gibt eine solche) expliziert. Das ist aber nicht einfach. Denn Ähnlichkeit ist immer Ähnlichkeit in einer oder mehreren ganz bestimmten Hinsichten; und diejenigen physikalischen Dinge, die wir als Exemplare ein und desselben Werks betrachten, können sich hinsichtlich jeder denkbaren physikalischen Eigenschaft (Größe, Gewicht, Farbe, Oberflächenbeschaffenheit, Gestalt der Zeichen etc.) unterscheiden, während Exemplare *verschiedener* Werke einander in vielen Hinsichten ähnlich sein können.²⁶

Ansonsten lassen sich hier Einwände vorbringen, die denen gegen die Identifizierung des musikalischen Werks mit einer seiner Aufführungen bzw. einer seiner Partituren analog sind: Wir betrachten Eigenschaften wie Vergilbt-zu-sein oder Zerfleddert-zu-sein oder 220-Gramm-schwer-zu-sein nicht als Eigenschaften eines literarischen Werks (wohl aber als mögliche Eigenschaften eines Exemplars), und es kann wahr sein von einem einzelnen Buch, daß es nie gelesen wurde, ohne daß es wahr ist, daß das *Werk* nie gelesen wurde.

Wir können zumeist sowohl die Entstehung des Werks als auch die Entstehung seiner Exemplare datieren, und die Entstehungsdaten weichen in den meisten Fällen voneinander ab (sofern es sich bei dem Exemplar nicht um das Originalmanuskript handelt).

Mit dem Originalmanuskript kann das Werk aber auch nicht identisch sein, weil das Zerstörtwerden oder Verschwinden des Originalmanuskripts keineswegs das Zerstörtwerden oder Verschwinden des Werks zur Folge haben muß. (Das gilt natürlich auch für jedes andere Exemplar.)

Außerdem scheint die Existenz eines Buchs oder Manuskripts nicht einmal eine notwendige Bedingung für die Existenz eines literarischen Werks zu sein, wenn auch in der Literatur die ohne schriftliche Hilfsmittel überlieferten Werke nicht so zahlreich sein mögen wie in der Musik.²⁷

Schließlich kann man die Autoren literarischer Werke nicht in dem direkten, eigentlichen Sinn als Schöpfer von Büchern betrachten, in dem wir sie als Schöpfer von Romanen, Gedichten etc. betrachten (es sei denn, die Autorin eines Werks ist zufälligerweise zugleich ihre eigene Verlegerin, Buchdruckerin und Buchbinderin).

²⁶Vergleiche Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, S. 9.

²⁷Man könnte beispielsweise an Kinderreime denken, oder an mündlich überlieferte Märchen und Sagen.

Das Allgemeine und das Einzelne

Das literarische Werk ist weder mit den Erlebnissen der Autorin noch mit den Erlebnissen der Leser identisch

Die meisten der im folgenden vorgebrachten Argumente sind ganz analog denen, die gegen die Identifizierung musikalischer Werke mit Bewußtseinsgegenständen vorgebracht wurden. Wiederum betrifft einer der Einwände die Flüchtigkeit mentaler Gegenstände:

Die Erlebnisse des Autors hören ja gerade in dem Momente auf zu existieren, in welchem das von ihm geschaffene Werk erst zu existieren anfängt. Es gibt auch absolut kein Mittel, diese ihrem Wesen nach *vergehenden* Erlebnisse irgendwie so dauerhaft zu machen, daß *sie selbst* noch weiter dauern könnten, nachdem sie einmal durchlebt wurden. Abgesehen davon wäre es auch ganz unverständlich, warum wir z. B. gar nicht geneigt sind, zu dem Roman *Die polnischen Bauern* von Reymont die Erlebnisse des von dem letzteren evtl. während des Schreibens erlittenen Zahnwehs zu rechnen, dagegen es für durchaus berechtigt finden, es in bezug auf das Liebesverlangen des Jagusia Boryna zu tun, das der Autor gewiß nie selbst erlebt hat noch erleben konnte.²⁸

Wäre das literarische Werk mit den Erlebnissen der Autorin identisch, dann wäre es zudem nicht intersubjektiv zugänglich. Wir könnten "nie mit einem literarischen Werk selbst *unmittelbar* verkehren und es erkennen."²⁹ Freilich ist in einem Sinn unser Zugang zu einem literarischen Werk immer irgendwie vermittelt, nämlich durch einen geschriebenen oder gesprochenen Text. Aber es ist ein Unterschied, ob wir mit Hilfe eines Texts Zugang zum Werk selbst haben oder ob wir bloß eine Art Bericht über etwas längst Vergangenes und uns prinzipiell in keinem Augenblick Zugängliches haben, nämlich über die Erlebnisse einer anderen Person.

Die Identifikation des literarischen Werks mit den Erlebnissen der *Leser* anstelle der Erlebnisse der Autorin ist kaum plausibler: Die Erlebnisse der Leser sind ebenso flüchtig wie die der Autorin. Zudem haben viele Leute Virginia Woolfs *Orlando* gelesen. Es gibt aber nicht gleich viele "*Orlando*-Werke" wie es Leseerlebnisse gibt. Wäre das literarische Werk identisch mit den Erlebnissen der Leser, dann wäre es außerdem unmöglich, dasselbe Werk zwei Mal zu lesen.

Überdies wären dann eigentlich die Leser für die Existenz des Werks verantwortlich, nicht die Autorin. Doch es scheint, daß Woolf *Orlando* geschaffen hat,

²⁸Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, S. 11f.

²⁹Ebd., S. 10.

Das Allgemeine und das Einzelne

nicht die Leser. Darüber hinaus entstand Woolfs *Orlando* um 1928, meine Leseerlebnisse, beispielsweise, entstanden viel später.

Und was wenn die betreffenden Leseerlebnisse zeitlich zerstreut sind, weil das Buch nicht in einem Zug gelesen wird? Umfangreiche literarische Werke, die kaum jemand in einem Zug liest, würden dann offenbar in mehrere, zeitlich getrennte Teile zerfallen, und es wäre schwierig zu erklären, wieso alle diese Teile zu einem Ganzen gehören, die dazwischenliegenden Erlebnisse aber nicht:

So könnte es dann z. B. keinen ein einheitliches Ganzes bildenden *Zauberberg* von Thomas Mann geben, da es noch keinen Menschen gab, der imstande wäre, diesen Roman auf einmal, ohne Unterbrechung zu lesen. Es blieben nur einzelne, miteinander nicht verbundene "Stücke" dieses Werkes, und es wäre schwer zu verstehen, warum sie Teile eines und desselben sein sollten. Andererseits müßten verschiedene Urteile, die sich auf einzelne literarische Kunstwerke beziehen, falsch oder widersinnig sein. Was sollte dann z. B. bedeuten, daß die Ilias "in Hexametern" geschrieben ist? Können irgendwelche Erlebnisse oder psychische Zustände "in Hexametern geschrieben" sein oder die Form eines Sonetts haben?³⁰

Zusammenfassung

Aufführungen, Partituren, Bücher, Manuskripte und Erlebnisse sind diejenigen Gegenstände aus dem Bereich des Konkreten, die für die Rolle des Werks in der Literatur und in der Musik in Frage zu kommen scheinen. Falls ich nicht irgendeine in diesem Zusammenhang wichtige Gruppe von Gegenständen übersehen habe, gibt es also eine ganze Reihe von Gründen für die Annahme, daß literarische und musikalische Werke weder physikalische noch psychische Entitäten sind.

3. Reproduzierbare Werke

Es ist also ziemlich offenkundig, daß die Frage, was für ein Gegenstand ein Werk sei, auf den Gebieten der Musik und der Literatur Probleme aufwirft. Bevor ich die Beantwortung dieser Frage in Angriff nehme, will ich eine weitere Frage stellen: Betreffen diese Probleme *ausschließlich* die Musik und die Literatur, oder sind Werke anderer Kunstgattungen auch davon betroffen? Zunächst scheint es, als könnte man das Universum der Kunst in zwei Kategorien einteilen, als gäbe es einerseits die "abstrakten" Künste, zu denen Musik und Li-

³⁰Ebd., S. 12f.

Das Allgemeine und das Einzelne

teratur zu zählen sind, andererseits aber Künste, deren Werke ohne jeden Zweifel zu den raum-zeitlichen Dingen der physikalischen Welt gehören. Zu den Künsten der zweiten Art würde man zunächst wohl Malerei und Graphik rechnen, außerdem vermutlich auch die Bildhauerkunst und die Architektur. Denn es scheint offenkundig, daß ein Werk der Malerei ein Bild ist, ein Werk der Bildhauerkunst eine Plastik und ein Werk der Architektur ein Gebäude. Das sind lauter vertraute physikalische Gegenstände, räumlich lokalisierbar, wahrnehmbar, stabil, den Gesetzen der Physik und Chemie unterworfen und daher auch in vielfältiger Weise von Veränderung und Zerstörung bedroht.

Viele Leute mögen daher denken, was beispielsweise David Carrier in dem folgenden Zitat ausdrückt:

The *Odyssey* existed before it was written down, and would continue to exist if it was recorded and all the written copies destroyed. But *The Rape of the Sabine Women* came into existence only when Poussin made it, and it would not survive if photographs were taken and the original canvas destroyed. Writing down the literary work is not an essential step — the author could compose it without writing and then recite it from memory—but putting the painting on canvas is essential.³¹

Zu einem ähnlichen Resultat gelangt auch Risto Hilpinen, der von dem Versuch ausgeht, eine differenzierte Beschreibung und Klassifizierung der möglichen Beziehungen zwischen Kunstwerken (bzw. kulturellen Entitäten im Allgemeinen) einerseits und den von den Künstlern hergestellten Artefakten andererseits zu geben. Folgende Fälle werden unterschieden: 1. Das Werk ist mit dem Artefakt identisch (z. B. Gemälde). 2. Das Artefakt ist eine "Instanz" des Werks (z. B. Manuskript — literarisches Werk). 3. Das Artefakt ist ein "Modell" des Werks, und zwar (a) entweder ein "existentielles Modell" (z. B.: Druckplatte — Stich, Negativ — Photographie) oder (b) eine Instanz eines "symbolischen Modells" (z. B.: Manuskript — Theaterstück, Partiturnote — Musikwerk). Literarische und musikalische Werke sind Typen, Gemälde sind konkrete Dinge.³²

So scheint es auf den ersten Blick, als beträfe das Problem des ontologischen Status des Kunstwerks ausschließlich Werke der Literatur und der Musik. Aber in Wirklichkeit ist die Sachlage komplizierter, wie man etwa am Beispiel der Druckgraphik aufzeigen kann. Die Druckgraphik ist, so scheint es, der Malerei wesentlich näher als der Literatur oder der Musik, zählt man sie doch, wie die

³¹"Three Kinds of Imagination", S. 827.

³²Vergleiche Hilpinen, "On Artifacts and Works of Art".

Das Allgemeine und das Einzelne

Malerei, zu den “bildenden Künsten”. Betrachten wir etwa den Fall von Emil Noldes Holzschnitt *Junges Paar* (1917). Angenommen, es gäbe 10 Abzüge von diesem Werk. Sollen wir nun sagen, daß es, streng genommen, ein einzelnes Werk mit dem Namen *Junges Paar* gar nicht gibt, sondern 10 sehr ähnliche Werke, die in einer kausalen Relation zu ein und derselben Druckplatte stehen? Das könnten wir freilich tun, aber wir entfernten uns damit gewiß vom gewöhnlichen Gebrauch des Terminus “Werk”. Wir sagen normalerweise nicht, daß Nolde 10 beinahe bis zur Ununterscheidbarkeit ähnliche Holzschnitte geschaffen hat, die alle den Titel “*Junges Paar*” tragen, sondern vielmehr, daß er *einen* Holzschnitt dieses Titels geschaffen hat, von dem es 10 Exemplare gibt.

Es steht natürlich jedem frei, jedes einzelne dieser Blätter ein “Werk” zu nennen. Aber ich möchte einen Werkbegriff verwenden, der es erlaubt zu sagen, daß es von einem druckgraphischen Werk mehrere Exemplare geben kann. Denn dies scheint mir ein wesentliches Merkmal druckgraphischer Werke zu sein, und daher bevorzuge ich einen Werkbegriff, der es mir erlaubt, von Exemplaren eines Werks zu sprechen.

Ich möchte außerdem sagen können, daß das Werk *Junges Paar* 1917 geschaffen wurde und daß Emil Nolde dessen Schöpfer ist. Ich würde das auch dann sagen wollen, wenn Nolde — durch irgendwelche Umstände verhindert — die ersten Abzüge gar nicht 1917, sondern etwa erst 1919 gemacht hätte, ja sogar dann, wenn sich herausstellen würde, daß die Abzüge gar nicht von Nolde selbst, sondern von einer befreundeten Künstlerin hergestellt wurden, freilich mit Noldes Druckplatte. Das scheint auch die übliche Weise zu sein, über Werke der Druckgraphik zu denken und zu sprechen. Angenommen etwa, Nolde hätte zwar 1917 einige Abzüge gemacht, diese wären aber durch unglückliche Umstände alle vernichtet worden und Nolde hätte 1919 einige neue Blätter abgezogen. Würde man in so einem Fall sagen, daß das Werk von 1917 zerstört wurde und die Drucke, die man jetzt sehen kann, ein neues, 1919 entstandenes Werk seien? Wohl kaum.

Aus analogen Gründen kann das Werk *Junges Paar* auch nicht identisch sein mit dem Aggregat aller Abzüge von einer bestimmten Platte. Wäre das nämlich der Fall, dann würde man mit jedem neuen Abzug (oder auch mit jeder Zerstörung eines Abzugs) ein neues Werk generieren. Ich möchte nicht gezwungen sein, das anzunehmen.

Ich möchte auch nicht gezwungen sein zu akzeptieren, daß das Werk als solches zerstört ist, nur weil alle Abzüge zerstört sind. Ich möchte, daß es möglich ist zu sagen, daß 1919 Drucke eines Werks hergestellt werden können, von dem

Das Allgemeine und das Einzelne

schon 1917 Drucke hergestellt wurden, und zwar auch dann, wenn irgendwann in der Zwischenzeit kein einziger Druck dieses Werks existiert hat. (Und ich möchte nicht annehmen müssen, daß ein Werk ein zeitlich diskontinuierlicher Gegenstand ist.) Wenn das Werk das Aggregat aller seiner Drucke wäre, dann gäbe es kein Werk ohne Drucke. Kein Werk der Druckgraphik könnte eine Phase “überleben”, in der keine Drucke von ihm existieren. Das ist eine Konsequenz, die ich nicht akzeptieren möchte.

Aus ähnlichen Gründen ist die Ansicht zu verwerfen, das Werk *Junges Paar* sei die *Klasse* aller seiner Abzüge. Diese Auffassung hätte die kontraintuitive Konsequenz, daß mit jedem neuen Abzug ein neues Werk entsteht bzw. (was vielleicht noch seltsamer ist) daß das *Vergehen* eines Exemplars zur Entstehung eines neuen Werks führt. In jenen Phasen, in denen kein einziger Abzug existiert, wäre das Werk identisch mit der Nullklasse, und somit wären alle druckgraphischen Werke, von denen keine Abzüge existieren, miteinander identisch.

Ist das Werk *Junges Paar* vielleicht die bearbeitete Holzplatte, ohne die es schließlich keine Drucke gäbe? Das würde immerhin erklären, wie das Werk “überleben” kann, wenn es keine Abzüge davon gibt, und wieso wir sagen, daß das Werk 1917 entstanden ist, auch wenn, angenommenerweise, die ersten Drucke erst 1919 hergestellt wurden.

Aber angenommen, die Druckplatte sei verlorengegangen oder zerstört worden oder sogar vom Künstler selbst vernichtet worden. Würde man in diesem Fall sagen, das Werk sei verlorengegangen, zerstört oder vom Künstler selbst vernichtet worden? Wohl kaum. Das druckgraphische Werk *Junges Paar* kann sehr gut ohne die Druckplatte weiter bestehen.

Darüber hinaus kann man feststellen, daß es offenbar nicht nötig ist, die Druckplatte zu kennen, um das Werk *Junges Paar* zu kennen. Die wenigsten Leute, die mit diesem Werk bekannt sind, dürften je die Druckplatte zu Gesicht bekommen haben. Es erscheint sogar fraglich, ob man behaupten könnte, das Werk zu kennen, wenn man nur die Druckplatte gesehen hat.

Aus diesen Gründen ist der Vorschlag, das druckgraphische Werk mit der Druckplatte zu identifizieren, zu verwerfen. Analoges gilt natürlich auch für die Photographie: Man kann ein photographisches Werk weder mit einem einzelnen Abzug noch mit der Gesamtheit seiner Abzüge noch mit dem Negativ identifizieren.³³

³³Ich sehe jetzt ab von gewissen Sonderfällen in der Photographie, wo es gar kein Negativ gibt (zum Beispiel Polaroids oder Daguerrotypen).

Das Allgemeine und das Einzelne

Was bisher über druckgraphische Werke gesagt wurde, gilt in ganz analoger Weise für alle jene Werke der Bildhauerkunst, die durch Abgüsse von mehrmals verwendbaren Modellen entstehen, und es gilt natürlich erst recht für die Masse der industriell hergestellten Gebrauchsgüter, die uns umgeben, beispielsweise für die Schreibtischlampe auf meinem Tisch, die Blumenvase oder meine Füllfeder. Diese Dinge haben nicht immer einen Namen, und ihre Schöpfer sind meistens unbekannt. Aber in bezug auf den ontologischen Status gibt es keinen prinzipiellen Unterschied zwischen einem Holzschnitt, einer Photographie und einer industriell produzierten Vase. Die Fragen und Probleme sind in allen Fällen ganz ähnliche. Nur die Auflagenhöhe ist verschieden. Ein Holzschnitt, eine Photographie und die Vase aus Preßglas haben gemeinsam, daß es von ihnen mehrere Exemplare gibt oder jedenfalls geben kann — so viele wie es Technik und Material zulassen. Ich nenne dieses Merkmal “Reproduzierbarkeit”. Ich verwende also den Terminus “Reproduzierbarkeit” in einem etwas technischen Sinn. Daß ein Werk “reproduzierbar” ist in diesem Sinn bedeutet nicht, daß man davon Kopien herstellen kann, sondern es bedeutet, daß es davon mehrere Exemplare geben kann, wobei alle Exemplare denselben ontologischen Status haben. Das ist nicht dasselbe wie bloße Kopierbarkeit. Nach einer Auffassung gibt es Werke, die zwar kopierbar, nicht aber reproduzierbar sind, so daß es prinzipiell nur *ein* Exemplar geben kann, weil eine Kopie davon (egal wie gut diese auch sein mag) kein Exemplar desselben Werkes ist. Solche Werke kann man “singulär” nennen. Die nächste Frage lautet, ob es so etwas wie singuläre Werke gibt.

4. Gibt es singuläre Werke?

Man sieht also, daß nicht nur die “abstrakten” Künste Musik und Literatur ontologische Fragen aufwerfen, sondern zumindest auch alle diejenigen “bildenden Künste”, deren Werke reproduzierbar sind, also die traditionellen druckgraphischen Künste, die Photographie, gewisse Arten der Bildhauerkunst etc.

Halbwegs sicheren Grund scheinen wir nur auf dem Gebiet der nicht reproduzierbaren Kunstwerke unter den Füßen zu haben. Die Frage ist nur: Gibt es überhaupt Kunstwerke, die prinzipiell nicht reproduzierbar sind? Könnte nicht technischer Fortschritt dazu führen, daß prinzipiell jedes Bild und jede Skulptur beliebig oft reproduziert werden kann? Anders gefragt: Macht es Sinn, Werke einzuteilen in solche, die reproduzierbar sind und solche, die singulär sind, und

Das Allgemeine und das Einzelne

wenn ja, kann diese Einteilung Grundlage einer Unterscheidung zweier Gegenstandsarten sein?

Weiters: Falls es sowohl reproduzierbare als auch singuläre Werke gibt, kann man dann analog singuläre und nicht-singuläre *Künste* unterscheiden? M. a. W.: Kann man die Kunstgattungen einteilen in solche, deren Werke reproduzierbar und in solche, deren Werke singulär sind? Sind beispielsweise alle Werke der Malerei singulär, während alle Werke der Literatur reproduzierbar sind?

Wäre dem so, dann würde jedenfalls einiges dafür sprechen, zwei grundverschiedene Kategorien von Kunstwerken anzunehmen: die "abstrakten" Kunstwerke der Musik, Literatur, Druckgraphik etc. einerseits und die konkreten Werke der singulären Künste, also der Malerei, der traditionellen Bildhauerei etc. andererseits. Das Resultat wäre also eine sozusagen zweigeteilte Ontologie des Kunstwerks.

Natürlich soll hier nicht zur Debatte stehen, ob es Werke gibt, die *faktisch*, aufgrund der Grenzen der derzeit verfügbaren Reproduktionstechnik, nicht reproduzierbar sind. Daß es solche Werke gibt, ist ein empirisches Faktum. Insbesondere gilt das für den größten Teil der Werke der Malerei. Die Frage ist aber: Gibt es Werke, die durch keinen wie immer gearteten Fortschritt der Technik reproduzierbar gemacht werden können, Werke also, von denen es unmöglich mehrere Exemplare geben kann, Werke, für die gilt, daß Singularität eines ihrer Wesensmerkmale ist?

Zufälligerweise kann natürlich auch ein Werk der Photographie nur als einzelnes Exemplar vorhanden sein. Das heißt, es gibt nur einen Abzug davon. Es kann sogar sein, daß es im Augenblick unmöglich ist, einen zweiten Abzug davon herzustellen, etwa weil das Negativ zerstört ist und eine Reproduktion mit anderen Methoden aus technischen Gründen nicht möglich ist. Aber die Photographie ist geradezu der paradigmatische Fall einer Kunst, deren Werke reproduzierbar sind, und das Vorhandensein einzelner photographischer Werke, von denen nur ein Exemplar existiert, ändert daran nichts.

Ich will den Terminus "singulär" so verwenden, daß ein Werk singulär ist genau dann, wenn es unmöglich mehrere Exemplare davon geben kann, ganz unabhängig vom Entwicklungsstand der Reproduktionstechnik und der Geschicklichkeit der Produzenten.

Wenn nun beispielsweise ein Gemälde singulär ist, dann muß gelten: Selbst wenn es noch ein zweites Gemälde gibt, das von dem ersten durch kein wahrnehmbares Merkmal zu unterscheiden ist, so haben wir es trotzdem nicht mit zwei Exemplaren ein und desselben Werks zu tun, sondern entweder mit *zwei*

Das Allgemeine und das Einzelne

Werken oder mit einem Werk und einer *Kopie* dieses Werks, wobei aber die Kopie nicht als Exemplar des Werks gilt. Die Frage ist nun: Gibt es Werke, die in diesem Sinn singular sind?

Die meisten Theoretiker, angeführt von Nelson Goodman, haben die Meinung vertreten, daß es solche Werke gibt, und mehr noch: daß die singularen Werke bestimmten Künsten zuzuordnen sind, so daß wir, in einem abgeleiteten Sinn, singular und nicht-singular Künste unterscheiden können. Die nicht-singularen Künste und Kunstwerke werden auch "multipel" genannt.

Diese Unterscheidung ist, wie schon angedeutet, letztlich eine ontologische Unterscheidung. Singular Werke müssen eine ganz andere Art von Gegenständen sein wie nicht-singular.

Die Unterscheidung zwischen singularen und nicht-singularen Kunstwerken und Künsten macht daher nur Sinn, wenn es irgendwelche ontologisch relevanten Merkmale gibt, durch die sich singular von nicht-singular Künsten unterscheiden. Darum bestehen die meisten Argumente für diese Unterscheidung in dem Versuch, solche Unterschiede aufzuweisen. Dabei spielen sehr oft die Begriffe der Authentizität, des Originals und der Fälschung eine Rolle, aber auch der Begriff der "Notation". Ich werde im folgenden diese mutmaßlichen Unterschiede näher untersuchen. Ich beginne mit Nelson Goodmans berühmter Unterscheidung zwischen "autographischen" und "allographischen" Werken.

4.1 Authentizität, Original und Fälschung

Autographische und allographische Kunstwerke und Künste

Die Unterscheidung zwischen autographischen und allographischen Kunstwerken und Kunstgattungen stammt von Nelson Goodman.³⁴ Goodmans Ausgangspunkt ist die Beobachtung, daß manche Arten von Kunstwerken niemals gefälscht werden:

Ein zweites Problem im Zusammenhang mit der Authentizität wird durch die eigenartige Tatsache aufgeworfen, daß es in der Musik, anders als in der Malerei, so etwas wie die Fälschung eines bekannten Werks nicht gibt. Es gibt zwar Kompositionen, die man fälschlicherweise Haydn zugeschrieben hat, ebenso wie es Gemälde gibt, die fälschlicherweise vorgeben, von Rembrandt zu sein; aber von der *Londoner Symphonie* kann es, ganz anders als bei der *Lukretia*, keine Fälschungen geben. Haydns Manuskript ist kein

³⁴Siehe *Sprachen der Kunst*, Kap. III.

Das Allgemeine und das Einzelne

echterer Fall (instance) der Partitur als ein gedrucktes Exemplar, das heute morgen gedruckt wurde, und die Aufführung gestern Nacht ist nicht weniger echt als die Premiere. Gedruckte Partituren können sich in der Genauigkeit unterscheiden, aber alle genauen Abschriften, selbst wenn sie Fälschungen von Haydns Manuskript sein sollten, sind gleich echte Fälle der Partitur. Aufführungen können sich in der Korrektheit, der Qualität und selbst in einer "Authentizität" esoterischerer Art unterscheiden; aber alle korrekten Aufführungen sind gleich echte Fälle des Werks. Im Gegensatz dazu sind selbst die genauesten Kopien des Gemäldes von Rembrandt einfach Imitationen oder Fälschungen und nicht neue Fälle des Werks. Worin liegt der Grund für diesen Unterschied zwischen den beiden Künsten?

Wir wollen ein Kunstwerk *autographisch* nennen, wenn der Unterschied zwischen einem Original und einer Fälschung von ihm bedeutsam ist; oder besser, wenn selbst das genaueste Duplikat nicht als echt zählt. Wenn ein Kunstwerk autographisch ist, dann können wir auch diese Kunst autographisch nennen. So ist die Malerei z. B. autographisch, die Musik aber nicht-autographisch oder *allographisch*.³⁵

Obwohl es zunächst so aussieht, entspricht die Unterscheidung zwischen allographischen und autographischen Werken nicht genau der Unterscheidung zwischen prinzipiell nicht reproduzierbaren (= singulären) und prinzipiell reproduzierbaren (= multiplen) Werken. Wie Goodman feststellt, sind die Begriffspaare singulär-multipel einerseits und autographisch-allographisch andererseits nicht extensionsgleich. Als Beispiel einer multiplen und zugleich autographischen Kunst führt er die Druckgraphik an. Von einem druckgraphischen Werk kann es natürlich mehrere Exemplare geben. Nichtsdestotrotz können druckgraphische Werke gefälscht werden.³⁶

Offenbar ist ein Kunstwerk autographisch genau dann, wenn wir seine Produktionsgeschichte als relevant für die Identität des Werkes erachten, und allographisch genau dann, wenn wir das nicht tun. Das Werk *Jeune fille au jardin* ist, gemäß dieser Auffassung, genau jenes Bild, das um 1880 von Mary Cassatt in Paris gemalt wurde — und nicht ein Bild, das die-und-die Eigenschaften hat. Dagegen nennen wir jede musikalische Aufführung, welche die-und-die Eigenschaften hat, eine Aufführung von Schuberts *Klaviersonate Nr. 21* — ungeachtet ihrer Entstehungszeit und Entstehungsgeschichte.

Man kann Goodman zugeben, daß das zumindest eine verbreitete Intuition ist, wenn sie auch nicht von allen geteilt wird. Manche halten auch für musikalische und literarische Werke die Entstehungsgeschichte für relevant, so daß nicht

³⁵Ebd., 122f.

³⁶Ebd., S. 124.

Das Allgemeine und das Einzelne

alles, was wie Schuberts *Klaviersonate Nr. 21* klingt, notwendigerweise eine Aufführung von Schuberts *Klaviersonate Nr. 21* sein muß.³⁷

Goodman jedenfalls meint, daß für autographische Kunstwerke die Produktionsgeschichte identitätskonstitutiv ist; für allographische Werke dagegen sind es — nach Goodmans Auffassung — die konstitutiven Eigenschaften, welche die Identität stiften, und nicht etwa die Produktionsgeschichte.

Goodman muß nun aber erklären, wieso einige Künste autographisch und andere allographisch sind. Worin liegt der Grund dafür, daß manche Arten von Werken gefälscht werden können und andere nicht? Warum ist für manche, aber nicht für alle Werke die Produktionsgeschichte relevant?

In seiner Antwort auf diese Frage führt Goodman einen neuen Begriff ein, nämlich den Begriff des *Notationssystems*: Ein Notationssystem ist ein Zeichensystem, welches es ermöglicht, genau festzulegen, wie ein Objekt beschaffen sein muß, damit es als das-und-das Werk gelten kann (bzw., genauer gesagt, wie ein Objekt beschaffen sein muß, damit es als eine Aufführung, ein Exemplar etc. eines bestimmten Werks gelten kann). Notationen legen also Identitätskriterien fest.

Im Falle der allographischen Künste verfügen wir über ein Notationssystem, im Falle der autographischen Künste nicht. Es gibt Notationen in der Literatur und in der Musik, nicht aber in der Malerei, in der Bildhauerei und in der Druckgraphik.³⁸

Das Notationssystem der Musik ist die Notenschrift, das der Literatur die geschriebene Sprache. Partituren und Manuskripte sind also Notationen. Sie haben, nach Goodman, die Funktion, ein Werk zu “definieren”. Das heißt: Sie legen fest, welche Eigenschaften für die betreffenden Werke konstitutiv sind. Damit geben sie uns ein Mittel an die Hand zu entscheiden, ob ein gegebenes Ding ein korrektes Exemplar eines bestimmten Werks ist oder nicht. Die Partitur eines musikalischen Werks beispielsweise ermöglicht es, in bezug auf jede be-

³⁷Einer der Vertreter dieser Auffassung, die ich “Kontextualismus” nenne, ist Jerrold Levinson. (Vergleiche Levinson, “What a Musical Work Is”). Ich werde später ausführlich gegen diese Position argumentieren. (Vergleiche Kapitel V, 1. “Kontextualismus versus Strukturalismus”). Es scheint, daß Kontextualisten konsequenterweise Goodmans Unterscheidung zwischen allographischen und autographischen Werken ablehnen müssen, da nach ihrer Auffassung für *jedes* Werk die Produktionsgeschichte relevant ist. In “Autographic and Allographic Art Revisited” argumentiert Levinson ganz in diesem Sinne gegen Goodman, doch merkwürdigerweise will er die Autographisch-allographisch-Unterscheidung dennoch beibehalten und schlägt aus diesem Grund eine eigene Definition für sie vor.

³⁸*Sprachen der Kunst*, S. 124-128.

Das Allgemeine und das Einzelne

liebige Aufführung festzustellen, ob es sich um eine korrekte Aufführung dieses bestimmten Werks handelt oder nicht.³⁹

Es ist jedoch nicht ganz leicht, die vorgeschlagene Einteilung in allographische und autographische Künste tatsächlich durchzuführen, wie Goodman selbst zugibt. Klar ist für Goodman, daß Malerei und Bildhauerei autographische Künste sind, Musik und Literatur hingegen allographische. Architektur und Drama werden von Goodman ebenfalls zu den allographischen Künsten gezählt. Die Notation des Dramas ist natürlich, wie in der Literatur, das Manuskript. In der Architektur soll der *Plan* die Rolle der Notation erfüllen. Allerdings, hier schwankt Goodman: Ist ein Plan tatsächlich eine echte Notation oder nicht eher so etwas wie die Skizze in der Malerei? (Die Skizze in der Malerei oder Bildhauerei ist gemäß Goodman keine Notation.⁴⁰) Ein weiterer schwer entscheidbarer Fall ist der *Tanz*: Gibt es eine Notation für Tanz? Kann es überhaupt eine geben?⁴¹

Goodman versucht zu erklären, warum für manche Künste Notationssysteme entwickelt wurden und für andere nicht. Er führt zwei mögliche (und auch ziemlich plausible) Motive für die Entwicklung von Notationssystemen an:

(a) das Bedürfnis, Werke, die ihrer Natur nach flüchtig sind (musikalische Aufführungen, Rezitationen literarischer Werke), irgendwie für die Nachwelt zu erhalten;

(b) die Notwendigkeit, eine größere Zahl von Mitwirkenden in die Arbeit an der Realisierung gewisser Werke einzubeziehen (z. B. Architektur, symphonische Musik).⁴²

Meine Ausgangsfrage war, ob es zwei Kategorien von Kunstgattungen und -werken gibt, nämlich einerseits die Kategorie der singulären Künste und Werke und andererseits die Kategorie der multiplen Künste, deren Werke reproduzierbar sind. Auch wenn die Allographisch-autographisch-Unterscheidung nicht genau mit der Singulär-multipel-Unterscheidung zusammenfällt, so ist sie doch in diesem Zusammenhang relevant. Wenn Goodman Recht hat, dann gibt es zwei Kategorien von Kunstwerken, wobei die autographischen Werke keine besonderen ontologischen Probleme aufzuwerfen scheinen. (Ich lasse für den Au-

³⁹Das Thema der Funktion von Partituren wird an späterer Stelle ausführlich behandelt, und zwar in Kapitel V, 2. "Das Problem der falschen Note und die Funktion von Notationen". Ich werde dort argumentieren, daß Partituren nicht Werke "definieren".

⁴⁰Siehe *Sprachen der Kunst*, S. 129f.

⁴¹Ebd., S. 130.

⁴²Ebd.

genblick den Sonderfall der druckgraphischen Werke beiseite.) Denn wenn die Werke der Malerei und der Bildhauerkunst notwendigerweise nicht-reproduzierbar sind, welchen Grund könnte man dann noch haben, daran zu zweifeln, daß diese Werke mit den konkreten physikalischen Dingen identisch sind, die in Museen archiviert, von Händlern gekauft und verkauft, von Kunstdieben gestohlen und von Wahnsinnigen mit Säure überschüttet werden? Wenn Goodman Recht hätte, würde ich jedenfalls kein Motiv mehr für einen solchen Zweifel sehen und meine weitere Untersuchung eben auf den Bereich der allographischen Künste beschränken. Denn was für eine Art von Gegenstand ein autographisches Werk ist, wäre dann ja ohnehin klar.

Ich meine jedoch, daß Goodmans Unterscheidung sich nicht aufrecht erhalten läßt, jedenfalls nicht in der Weise, wie ich sie gerade dargestellt habe. Kritik an dieser Unterscheidung kann an zwei Punkten ansetzen: erstens an Goodmans Behauptung, daß manche Werke gefälscht werden können und andere nicht, und zweitens an der These, daß allographische Künste sich durch das Vorhandensein eines Notationssystems auszeichnen. Ich beginne mit dem Problem der Fälschung.

Fälschung

Die Fälschung eines Kunstwerks ist ein Objekt, das fälschlicherweise vorgibt, eine Produktionsgeschichte zu haben, die zu dem (oder einem) Original des Werks gehört.⁴³

M. a. W.: Das, was an einer Fälschung "falsch" ist, ist nicht eigentlich das Objekt selbst, sondern die dazu erzählte "Geschichte". Ein gefälschter Rembrandt ist immer noch ein echtes Bild (möglicherweise sogar ein gutes), aber es ist eben kein Rembrandt.

Der Betrug besteht nicht darin, daß die Rezipienten nicht wirklich ein Kunstwerk sehen, sondern darin, daß vorgegeben wird, dieses Kunstwerk habe eine bestimmte Produktionsgeschichte, die es aber in Wirklichkeit nicht hat.

Daraus ergibt sich aber, daß prinzipiell alles fälschbar ist, von dem man eine Produktionsgeschichte erzählen kann: Partituren und Manuskripte ebenso wie Gemälde und Drucke. Wenn eine Antiquarin eine alte handgeschriebene Partitur als Originalpartitur eines Komponisten verkauft und es handelt sich in Wahrheit nur um eine Abschrift, dann liegt natürlich eine Fälschung vor. Selbstverständlich ist die gefälschte Partitur immer noch eine Partitur, so wie ja auch

⁴³Ebd., S. 131.

Das Allgemeine und das Einzelne

das gefälschte Gemälde immer noch ein Gemälde ist; und doch ist es eine Fälschung.

Wenn eine Plattenfirma Tonbandmaterial einer niemals zu Ruhm gelangten Rockband als bisher unveröffentlichtes Frühwerk der *Beatles* verkauft, dann liegt ebenfalls eine Fälschung vor.

Fälschungen von *Musikaufführungen* sind anscheinend schwerer herzustellen, aber das hat einen einfachen Grund: In diesem Fall ist das Publikum ja selbst Zeuge der Entstehung des Gegenstandes, und darum ist es schwieriger, eine falsche Produktionsgeschichte glaubhaft zu machen. Aber selbst dafür lassen sich Beispiele finden: Wenn etwa eine Aufführung angekündigt wird und damit geworben wird, daß die Solistin die weltberühmte Geigerin Soundso sei, in Wahrheit aber tritt ein Double der Meisterin auf, dann haben wir es ebenfalls mit einer Art von Fälschung zu tun. Verstecktes Playback (oder sonstiger Einsatz elektronischer Hilfsmittel) kann auch eine Methode sein, eine Aufführung zu fälschen (aber natürlich nur, wenn das Publikum bewußt hinters Licht geführt wird).⁴⁴ Die Leute könnten sich, wenn der Schwindel ans Licht kommt, mit ebensoviel Recht betrogen fühlen wie ein Museumsdirektor, der einen falschen Rembrandt gekauft hat; und das gilt ganz unabhängig von der Qualität der Darbietung.

In einem indirekten Sinn kann eine Aufführung auch "gefälscht" sein, wenn nicht die Person das Werk komponiert hat, deren Name auf dem Plakat steht. Denn das Komponieren eines Werks gehört ja auch zur Produktionsgeschichte der Aufführung.

Bisher war nur von Fälschungen von Partituren, Manuskripten, Aufführungen und Tonbändern die Rede. Goodman könnte hier erwidern, daß diese Gegenstände nicht identisch sind mit den Werken der Musik und der Literatur (und darin stimme ich schließlich mit Goodman überein). So kann man also zugeben, daß Partituren, Manuskripte etc. gefälscht werden können, ohne zugeben zu müssen, daß literarische und musikalische Werke gefälscht werden können.⁴⁵

⁴⁴Es gibt eigentlich zwei Kategorien von Fälschungen, nämlich solche, die *Kopien* irgendeines Originals sind (aber vorgeben, Originale zu sein), und solche, die eigenständige Werke sind. Ich habe hier nur Beispiele der zweiten Art gewählt (die ja vermutlich auch häufiger vorkommen). Mehr über Fälschungen der ersten Art weiter unten.

⁴⁵In der Tat stellt Goodman fest, daß es möglich ist, eine Aufführung zu fälschen. Aber eine gefälschte Aufführung ist eben nur eine Fälschung einer Aufführung und nicht eine Fälschung eines Werks, während die Fälschung eines Gemäldes nicht bloß eine Fälschung eines Exemplars, sondern eine Fälschung des Werks selbst ist. (Vergleiche *Sprachen der Kunst*, S. 127.) Goodman setzt hier offenbar schon voraus, daß ein Werk der Malerei mit

Doch ich sehe keinen Grund zu leugnen, daß auch die Werke selbst gefälscht werden können, wenn “fälschen” bedeutet “eine falsche Produktionsgeschichte angeben”. Denn auch ein Werk (nicht bloß das Manuskript oder die Partitur) hat eine Produktionsgeschichte.⁴⁶ Wenn also eine unbekannte Dichterin ein Gedicht als das Werk einer berühmten Kollegin ausgibt, so ist das nicht weniger eine Fälschung als der angebliche Rembrandt, den eine andere Person gemalt hat. Ein analoger Fall liegt vor, wenn eine Symphonie, die nicht von Mozart stammt, als ein Werk von Mozart ausgegeben wird.

Ich behaupte also — gegen Goodman —, daß alles, von dem man eine Produktionsgeschichte erzählen kann, grundsätzlich fälschbar ist. Das ergibt sich unmittelbar aus Goodmans oben zitiertes Feststellung (die ich für richtig halte), wonach es wesentlich die erfundene Produktionsgeschichte ist, die einen Gegenstand zu einer Fälschung macht. Da jedes Werk eine Produktionsgeschichte hat, ist grundsätzlich jedes Werk fälschbar.

Der Unterschied zwischen “allographischen” und “autographischen” Werken scheint hauptsächlich darin zu bestehen, daß uns in manchen Fällen die Produktionsgeschichte mehr *interessiert* als in anderen. Es mag wahr sein, daß es zu den Gepflogenheiten unseres Kunstbetriebs gehört, den Produktionsgeschichten von Werken in den bildenden Künsten mehr Bedeutung beizulegen als in der Musik und in der Literatur. Zweifellos ist eine Musikerin, die ein Stück einstudieren will, an der Herkunft der Partitur, die sie verwendet, üblicherweise weniger interessiert als ein Sammler alter Gemälde an der Herkunft seiner Bilder. Allerdings gibt es auch Sammler alter Partituren, und denen ist es sicher nicht gleichgültig, ob ein Stück ihrer Sammlung “heute morgen gedruckt wurde” oder ein handgeschriebenes Original ist.

Es gibt also keine Werke, die nicht gefälscht werden können, sondern nur Werke, deren Produktionsgeschichte von den Rezipienten nicht für besonders wichtig genommen wird. (Solche Werke werden faktisch auch selten gefälscht, und zwar einfach deshalb, weil es sich nicht lohnen würde.) Aber auf dieser Grundlage kann man nicht allographische von autographischen Künsten unterscheiden, jedenfalls nicht, wenn die Unterscheidung irgendwie ontologisch rele-

einem konkreten Gemälde identisch ist (andernfalls wäre nämlich auch eine Fälschung eines Gemäldes ebensowenig eine Fälschung eines Werks wie eine Fälschung einer Aufführung oder eines Manuskripts eine Fälschung eines Werks ist). Ich komme auf diesen Punkt später noch einmal zurück.

⁴⁶Das nehme ich jetzt jedenfalls an. Später wird diese Annahme problematisiert. (Siehe Kapitel II, 7. “Werden Werke kreiert oder entdeckt?”) Das Ergebnis wird aber sein, daß es zutrifft, daß jedes Werk so etwas wie eine “Produktionsgeschichte” hat.

Das Allgemeine und das Einzelne

vant sein soll. Denn wahrscheinlich lassen sich in jeder Kunst Beispiele finden für Werke, deren Produktionsgeschichte in einer bestimmten Situation wichtig ist, und Werke, deren Produktionsgeschichte unwichtig ist (immer nach dem Urteil des jeweiligen Publikums). Für die Fans der *Beatles* beispielsweise ist es sicher nicht gleichgültig, ob eine Platte wirklich von den *Beatles* gemacht wurde oder nicht. (Ebenso ist es wahrscheinlich zumindest für manche Opernfreunde nicht gleichgültig, wer die Sängerin auf der Bühne ist, wiederum unabhängig von der Qualität der Darbietung.) Andererseits ist die Produktionsgeschichte eines Gemäldes nicht notwendigerweise wichtig.

Die Produktionsgeschichte eines Gemäldes kann relevant sein für dessen reinen Geldwert und eventuell für seine kunsthistorische Bedeutung. Darüber hinaus werden viele Leute von der Produktionsgeschichte bestimmter Gegenstände in einer spezifischen Weise emotional berührt, und das beeinflusst ihre Wertschätzung dieser Gegenstände. Aber man muß diese Aspekte nicht für wichtig nehmen; man kann ein Gemälde auch mögen, nur weil es einem gefällt. Wäre das die vorherrschende Einstellung zu Werken der Malerei (was offensichtlich nicht der Fall ist), dann wären Werke der Malerei zwar prinzipiell immer noch "fälschbar" in dem Sinn, daß man absichtlich falsche Produktionsgeschichten über sie verbreiten könnte, nur würde das wahrscheinlich niemand mehr tun; denn es wäre einfach keine Pointe mehr darin. Man könnte dadurch weder den Sammlerwert eines Gemäldes noch dessen Berühmtheit vergrößern. Niemand würde ein Werk "falsch" oder "unecht" nennen, nur weil sich herausstellt, daß es eine andere Produktionsgeschichte hat als man dachte. Der Terminus "Fälschung" würde wahrscheinlich aus dem Diskurs über Werke verschwinden.

Man kann zu jedem Gegenstand eine falsche Produktionsgeschichte erfinden, und insofern ist jeder Gegenstand fälschbar. Aber in manchen Fällen würde niemand deshalb den betreffenden Gegenstand als "falsch" betrachten — ganz einfach deshalb, weil sich niemand für seine Produktionsgeschichte interessiert.

Einer der Gründe, warum uns im Falle von Musik und Literatur die Produktionsgeschichte eines Werks meist weniger interessiert als im Falle der "autographischen" Künste, könnte folgender sein: Wir betrachten Realisierungen eines Werks, die von der Künstlerin selbst stammen (oder zumindest von dieser autorisiert sind), als ausgezeichnet gegenüber allen übrigen. Dahinter steckt mehr als bloßer Fetischismus. Wir können erwarten, daß diese Realisierungen völlig den Intentionen der Künstlerin entsprechen, und diese Sicherheit geht verloren, sobald ein Werk von einer anderen Person realisiert wird, die sich bloß auf eine Notation stützen kann oder eventuell eine Kopie herstellt. Aus diesem

Das Allgemeine und das Einzelne

Grund haben Realisierungen, die von den Künstlern selbst stammen, einen besonderen Status. Wenn ein Gemälde von einer anderen Person kopiert wird, dann haben wir niemals die Sicherheit (wie gut die Kopie auch immer sein mag), daß nicht irgend etwas Wesentliches verlorengegangen ist, denn was wesentlich ist, kann nur die Künstlerin mit Sicherheit wissen, und zwar deshalb, weil sie das *bestimmt*. Andere Leute können diesbezüglich nur mehr oder weniger gut begründete Vermutungen anstellen.

Aus analogen Gründen ist es nicht gleichgültig, ob eine Druckgraphik von der Originaldruckplatte stammt und von der Künstlerin selbst hergestellt oder wenigstens autorisiert wurde oder nicht. Das bedeutet nicht, daß nicht eine andere Person eine Realisierung eines Werks herstellen *kann*, die völlig adäquat ist, d. h. alle wesentlichen Bestimmungen hat. Selbst eine Kopie eines Gemäldes *könnte* von dieser Art sein. Aber nur wenn eine Realisierung von der Künstlerin selber stammt, haben wir Sicherheit.

Wie steht es also in der Literatur und in der Musik mit der Authentizität? Ich beginne mit der Literatur. Wie ich später ausführen werde, ist ein Manuskript oder ein Buch *keine Realisierung* eines literarischen Werks (von Grenzfällen zwischen Literatur und bildender Kunst abgesehen).⁴⁷ Manuskripte und Bücher sind *Notationen*. Im Falle von Notationen ist aber Authentizität viel unwichtiger als im Falle von Realisierungen.

Und in der Musik? Es scheint mir in der Tat, daß in der Musik (ganz wie in der Malerei) die Realisierungen, die von den Künstlern selbst stammen (sofern sie vorhanden sind), sehr oft als etwas Ausgezeichnetes behandelt werden. Wenn eine Person die Musik von Miles Davis hören will, dann wird sie versuchen, seine eigenen Aufnahmen seiner Stücke zu hören, und nicht eine der unzähligen "Cover-Versionen". Natürlich verfügen wir in der Musik in vielen Fällen nicht über "Originalrealisierungen", hauptsächlich wohl deshalb, weil hinreichend gute Aufnahmetechniken erst seit wenigen Jahrzehnten existieren. Aber ich bin sicher, daß, wenn es eine Aufnahme der *Klaviersonate Nr. 21* gäbe, die von Schubert selbst eingespielt wäre, man diese nicht bloß als eine Interpretation unter vielen betrachten würde.

Ich behaupte also, daß die Artefakte in der Literatur und der Musik meistens keine Realisierungen sind, sondern nur Notationen, und daß das der Grund dafür ist, daß Fragen der Authentizität in diesen Künsten eine weniger wichtige Rolle spielen als etwa in der Malerei. Diese Erklärung des intuitiven Unterschieds

⁴⁷Siehe Kapitel III, 2.2 "Was ist eine Realisierung eines literarischen Werks?"

Das Allgemeine und das Einzelne

zwischen Musik und Literatur einerseits und den übrigen Künsten andererseits setzt aber keineswegs eine zweigeteilte Ontologie des Kunstwerks voraus, ganz im Gegenteil: Sie beruht wesentlich auf der Annahme, daß die Unterscheidung zwischen Werk und Realisierung auf *alle* Künste anwendbar ist.

Um zusammenzufassen: Goodmans Schlüsselmerkmal für die Unterscheidung zwischen allographischen und autographischen Werken ist das Merkmal der Fälschbarkeit. Aber was einen Gegenstand zu einer Fälschung macht ist nicht ein Merkmal des Gegenstandes selbst, sondern nur der Umstand, daß ihm eine falsche Produktionsgeschichte angedichtet wurde.

Da jedes Artefakt eine Produktionsgeschichte hat, und es grundsätzlich immer möglich ist, das Publikum in bezug auf die Produktionsgeschichte eines Werks zu täuschen, ist prinzipiell jedes Werk fälschbar. Andererseits kann man sagen, daß in einem abgeleiteten Sinn nur jene Werke fälschbar sind, deren Produktionsgeschichte als relevant für deren Wert betrachtet wird. Aber auch das hängt nie von den Werken selbst ab, sondern nur von äußeren, zu einem großen Teil historisch bedingten und in jedem Fall kontingenten Umständen.

Original und Kopie

Ich habe schon darauf hingewiesen, daß man zwei Arten von Fälschungen zu unterscheiden hat, nämlich solche, die Kopien irgendeines Originals sind, und solche, die eigenständige Werke sind. Allen Fälschungen gemeinsam ist die falsche Produktionsgeschichte. Diese scheint das Wesensmerkmal der Fälschung zu sein. Daher war es dieses Merkmal, auf das ich im vorangegangenen Abschnitt meine Aufmerksamkeit konzentrierte.

Ich habe gegen Goodman argumentiert, daß grundsätzlich jedes Werk fälschbar ist, da von jedem Werk eine falsche Produktionsgeschichte erzählt werden kann. Mein Einwand beruht freilich auf einem Fälschungsbegriff, der es zuläßt, daß auch ein "Original" (also etwas, das keine Kopie ist) eine Fälschung sein kann (nämlich durch eine falsche Produktionsgeschichte). Möglicherweise verwendet Goodman aber einen anderen, engeren Begriff der Fälschung, der den Begriff der Kopie einschließt. Betrachtet man Goodmans Explikation des Fälschungsbegriffs genau, dann gewinnt man den Eindruck, daß das tatsächlich der Fall ist:

Das Allgemeine und das Einzelne

Die Fälschung eines Kunstwerks ist ein Objekt, das fälschlicherweise vorgibt, eine Produktionsgeschichte zu haben, die zu dem (oder einem) Original des Werks gehört.⁴⁸

Zwar ist hier nicht von Kopien die Rede, aber dafür von einem *Original*; und das Antonym zu "Original" ist nicht "Fälschung", sondern "*Kopie*". Das legt die Annahme nahe, daß Goodman unter Fälschungen tatsächlich ausschließlich eine bestimmte Art von Kopien versteht. Aber leider stimmen nicht alle Beispiele Goodmans mit dieser Interpretation überein.⁴⁹ Doch ich werde mich hier nicht weiter mit diesem Interpretationsproblem befassen. Statt dessen untersuche ich beide möglichen Interpretationen. Wenn man unter einer Fälschung etwas versteht, das ausschließlich durch eine falsche Produktionsgeschichte charakterisiert ist (egal ob es sich um eine Kopie handelt oder nicht), dann ist grundsätzlich jedes Werk fälschbar. Das war das Resultat des vorangegangenen Abschnitts. Nun wende ich mich den Fälschungen im engeren Sinn zu, also jenen, die Kopien irgendeines Originals sind. Ich charakterisiere diese Art von Fälschungen mit dem Index "K" für "Kopie".

Ich nehme jetzt an, Goodmans These, daß nur manche Werke gefälscht werden können, sei so zu interpretieren, daß nur manche Werke gefälscht_K werden können. Eine Fälschung_K ist eine Kopie eines Objekts, die vorgibt, die Produktionsgeschichte des Originals zu haben. Das heißt: Nach Goodman kann es nur von manchen Werken Kopien eines Objektes geben, die vorgeben, die Produktionsgeschichte des Originals zu haben. Das ist die These, mit der die Unterscheidung zwischen autographischen und allographischen Werken eingeführt wird. Autographisch sind alle Werke, von denen es Kopien geben kann, die vorgeben, die Produktionsgeschichte eines Originals zu haben. Allographisch sind alle übrigen Werke.

Aber natürlich kann jede Kopie vorgeben, die Produktionsgeschichte eines Originals zu haben. Daher könnte man Goodmans Unterscheidung zwischen autographischen und allographischen Werken auch einfacher einführen, als er es tut, nämlich so: Autographisch sind alle Werke, von denen es Kopien geben kann, allographisch sind alle übrigen. M. a. W.: Die Bezugnahme auf falsche Produktionsgeschichten ist redundant in diesem Zusammenhang. Es kommt nicht darauf an, daß manche Werke *gefälscht* werden können und andere nicht, sondern eher darauf, daß manche Werke *kopiert* werden können und andere

⁴⁸*Sprachen der Kunst*, S. 131.

⁴⁹Eines der nicht übereinstimmenden Beispiele ist jenes der Bilder Van Meergerens, die von diesem als Vermeers ausgegeben wurden. (Siehe *Sprachen der Kunst*, S. 119-121.) Goodman bezeichnet diese Gemälde ausdrücklich als *Fälschungen*. (Siehe *Sprachen der Kunst*, Fußnote 6, S. 120).

nicht. Das Wesensmerkmal autographischer Werke, so scheint es jedenfalls, ist nicht Fälschbarkeit, sondern Kopierbarkeit.

Das ist freilich noch kein Einwand gegen Goodmans Unterscheidung. Denn Goodman könnte Fälschbarkeit als Fälschbarkeit_K verstanden haben, und Fälschbarkeit_K schließt Kopierbarkeit ein. Wenn es also zutrifft, daß manche Werke nicht kopierbar sind, dann trifft es auch zu, daß manche Werke nicht fälschbar_K sind. Jedenfalls scheint es in diesem Zusammenhang nur auf das Merkmal der Kopierbarkeit anzukommen. Deshalb werde ich — nur der Einfachheit halber — im folgenden nur noch von Kopierbarkeit sprechen und Fälschbarkeit beiseite lassen.

Trifft es also zu, daß jene Werke, die Goodman “autographisch” nennt, kopierbar sind und allographische Werke nicht? Zunächst scheint es so. Gemälde und Skulpturen sind offensichtlich kopierbar. Zweifel könnten sich erheben im Falle druckgraphischer und verwandter Künste, aber die Probleme mit diesen Fällen erscheinen nicht unlösbar.⁵⁰ Hingegen erscheint es unsinnig, von der Kopie eines musikalischen oder literarischen Werks zu sprechen. Man kann freilich Manuskripte und Partituren kopieren, vielleicht sogar Aufführungen, aber Symphonien und Romane?

Ich vermute, daß die Wurzel der Intuition, daß musikalische und literarische Werke nicht kopiert werden können, in folgendem besteht: Kopien (und ebenso Originale) sind immer physikalische Gegenstände.⁵¹ Wir betrachten musikalische und literarische Werke nicht als physikalische Gegenstände. Daher ist ein musikalisches oder literarisches Werk niemals ein “Original”; und wo es kein Original gibt, kann es auch keine Kopien geben. Aus diesen trivialen Gründen ist ein literarisches oder musikalisches Werk nicht kopierbar. Hingegen entspricht es unserer Gewohnheit, konkrete Gemälde als “Werke” zu bezeichnen. Konkrete Gemälde sind physikalische Gegenstände und können daher Originale oder Kopien sein. Daher ist es intuitiv leicht zu akzeptieren, daß Werke der Malerei kopierbar sind.

Ich möchte hier auf folgenden Punkt hinweisen: Die Einteilung in Werke, die kopierbar sind, und in Werke, die nicht kopierbar sind, *beruht* auf einer zwei-

⁵⁰Man könnte beispielsweise sagen, daß jede Photographie, die unter Verwendung des *Originalnegativs* hergestellt wurde, ein Original ist. Eine Kopie wäre demnach jeder Abzug, der unter Verwendung anderer Mittel (etwa eines neuen Negativs) hergestellt wurde.

⁵¹Das ist eine Annahme zugunsten Goodmans. Wenn man zuläßt, daß auch nicht-physikalische Gegenstände kopiert werden können, dann wird es jedenfalls sehr viel schwieriger zu zeigen, daß musikalische und literarische Werke nicht kopierbar sind.

Das Allgemeine und das Einzelne

geteilten Ontologie des Kunstwerks: Es ist *vorausgesetzt*, daß manche Werke (allographische) keine physikalischen Gegenstände sind, andere (autographische) aber schon. M. a. W.: Man muß diese Zweiteilung akzeptieren, um Goodmans Einteilung in autographische und allographische Werke akzeptieren zu können.⁵²

Man kann also nicht die Unterscheidung zwischen autographischen und allographischen Werken heranziehen zur Rechtfertigung einer zweigeteilten Ontologie des Werks. Es ist vielmehr umgekehrt: Die Einteilung in konkrete und abstrakte Werke ist grundlegend und dient zur Rechtfertigung der Einteilung in allographische und autographische Werke. Jemand, der — wie ich — diese Zweiteilung nicht akzeptiert, kann auch die Einteilung in autographische und allographische Werke nicht akzeptieren. Innerhalb des Rahmenwerks einer einheitlichen Ontologie des Kunstwerks sind entweder alle Werke allographisch oder alle Werke sind autographisch.⁵³

Authentizität

Ein weiteres (freilich eng mit dem bisher Besprochenen zusammenhängendes) Merkmal, das nach Goodman allographische von autographischen Werken unterscheidet, involviert den Begriff der Authentizität. Wie schon erwähnt, spielen in Goodmans Theorie Notationen eine wichtige Rolle. Eine Notation (also zum Beispiel eine Partitur) soll das Kriterium dafür liefern, ob ein Objekt alle konstitutiven Eigenschaften eines Werkes hat oder nicht. Das Kriterium ist, ob das Objekt mit der Partitur, dem Text etc. *übereinstimmt* oder nicht. Wenn der Gegenstand mit der Notation übereinstimmt, dann ist er authentisch, wenn nicht, dann ist er nicht authentisch.

⁵² Goodmans Ansichten über die Ontologie des Werks und ihre Beziehung zur Autographisch-allographisch-Unterscheidung sind ein Problem für sich. Wie schon gesagt sind für Goodman Kunstwerke grundsätzlich "Klassen von Individuen". Werke der Malerei sind "Einerklassen". Ich verstehe "Klassen" als etwas Nicht-Physikalisches, und daher kann eine Klasse (in diesem Sinn) nicht kopiert werden. Somit wären alle Werke allographisch. Aber, wie ich schon an früherer Stelle sagte, es scheint, daß Goodman eher *Aggregate* im Sinn hat, wenn er von Klassen spricht. (Dafür spricht auch, daß Goodman offenbar ein Gemälde nicht von der "Einerklasse" eines Gemäldes unterscheidet. Siehe *Sprachen der Kunst*, S. 202.) Aggregate sind jedoch physikalische Gegenstände und somit kopierbar, und so wären alle Werke autographisch, was auch nicht im Sinne Goodmans ist.

⁵³ Ich entscheide mich für die erste Option: Alle Werke sind allographisch. Dafür sind alle Realisierungen autographisch.

Das Allgemeine und das Einzelne

Nun gibt es aber nach Goodmans Auffassung ganze Kunstgattungen (zum Beispiel die Malerei) für deren Werke es keine Notationen gibt und geben kann. Wir können uns also, gemäß Goodman, niemals auf eine Notation stützen, wenn wir klären wollen, ob ein Gemälde authentisch ist oder nicht. Darum sind wir in diesen Fällen auf die *Produktionsgeschichte* des Gegenstandes angewiesen, um die Frage nach der Authentizität beantworten zu können.⁵⁴

Goodmans Überlegung scheint etwa die folgende zu sein: Wenn wir uns in bezug auf ein bestimmtes Objekt o fragen, ob o authentisch ist oder nicht, dann haben wir grundsätzlich zwei Möglichkeiten, diese Frage zu beantworten: Wenn es für o eine Notation gibt, dann müssen wir die betreffende Notation (zum Beispiel die Partitur) heranziehen und überprüfen, ob o damit “übereinstimmt” oder nicht. Wenn es für o keine Notation gibt, dann bleibt uns nur noch übrig, die Produktionsgeschichte von o zu erforschen, um die Frage der Authentizität zu klären. Daraus erklärt sich, daß für nicht-notationale Werke die Produktionsgeschichte relevant ist, für notationale Werke jedoch nicht. Es gibt also einen engen Zusammenhang zwischen der Relevanz der Produktionsgeschichte und dem Merkmal der “Notationalität” bei Goodman: Die Produktionsgeschichte ist immer dann relevant, wenn es keine Notation gibt. Sie ist deshalb relevant, weil wir sie benötigen, um festzustellen, ob ein Gegenstand authentisch ist oder nicht. Autographische Werke sind also Werke, für die es keine Notation gibt und für die daher die Produktionsgeschichte relevant ist zur Feststellung der Authentizität. Allographisch sind alle jene Werke, deren Authentizität durch Vergleich mit einer Notation festgestellt wird. Wir haben also im Falle autographischer Werke ein anderes Verfahren zur Feststellung der Authentizität als im Falle allographischer Werke.

Ich glaube, daß in dieser Überlegung ein Fehler steckt, nämlich: Was Goodman hier entdeckt hat, sind nicht *zwei verschiedene Verfahren zur Feststellung* der Authentizität bzw. Nicht-Authentizität eines Werks, sondern vielmehr zwei verschiedene *Arten der Authentizität*. M. a. W.: Die Frage nach der Authentizität ist mehrdeutig. Sie kann sich beziehen auf die für ein Werk konstitutiven Eigenschaften oder aber auf die Produktionsgeschichte. “Ist o authentisch?” kann also (mindestens) auf die folgenden beiden Weisen verstanden werden:

- (a) Hat o tatsächlich die Produktionsgeschichte, die es vorgeblich hat?
- (b) Hat o die für das Werk W konstitutiven Eigenschaften?⁵⁵

⁵⁴Siehe *Sprachen der Kunst*, S. 131f.

⁵⁵Ich formuliere die zweite Frage absichtlich in einer Weise, die von Goodmans Formulierung abweicht (nämlich ohne Bezugnahme auf Notationen), da ich Goodmans

Das Allgemeine und das Einzelne

Aus verschiedenen Gründen stellen wir in bezug auf gewisse Kunstgattungen eher die erste Frage und in bezug auf andere eher die zweite. Ob ein musikalisches Werk, dessen Aufführung wir gerade beiwohnen, tatsächlich von dem Komponisten stammt, dessen Name auf dem Plakat am Eingang steht, interessiert uns zumeist weniger als die Frage, ob ein Bild, das wir erwerben wollen, tatsächlich von der Malerin stammt, von der es laut Signatur stammen sollte. Aber daraus folgt nichts, was für die Ontologie des Werks relevant sein könnte.

Jemand könnte vielleicht einwenden wollen: "Es macht doch keinen Sinn zu fragen, ob ein Gemälde alle für ein Werk W konstitutiven Eigenschaften hat, denn das Gemälde *ist* ja das Werk (im Gegensatz zur musikalischen Aufführung, die nicht das Werk ist)! Also gibt es doch einen Unterschied zwischen allographischen und autographischen Werken: In bezug auf allographische Werke kann man beide Authentizitätsfragen sinnvollerweise stellen, in bezug auf autographische Werke nur eine." Aber dieses Argument enthält als Prämisse, daß in der Malerei das Werk mit einem konkreten Gegenstand identisch ist und in der Musik nicht, und das ist genau die These, die zur Debatte steht. Die Allographisch-autographisch-Unterscheidung soll ja die ontologische Unterscheidung rechtfertigen, und nicht umgekehrt.⁵⁶

Levinson über autographische und allographische Werke

Nach Jerrold Levinson ist ein Werk (auch ein musikalisches oder literarisches Werk) niemals eine bloße "Struktur" oder etwas, das ausschließlich durch eine Struktur definiert ist, sondern immer etwas, dessen Identität zumindest teilweise

Auffassung über die Funktion von Notationen nicht teile. Dieser Meinungsunterschied ist hier aber nicht wichtig. Es kommt hier nur darauf an, daß die zweite Art der Authentizität darin besteht, daß ein Gegenstand bestimmte Eigenschaften hat, während die erste Art der Authentizität darin besteht, daß ein Gegenstand eine bestimmte Produktionsgeschichte hat. Wodurch wird aber bestimmt, welche Eigenschaften für Werke konstitutiv sind? Für Goodman sind die Notationen bestimmend, für mich sind es die Intentionen der Künstler. Ich komme auf die Notationsfrage noch einmal zurück in Kapitel V, 2. "Das Problem der falschen Note und die Funktion von Notationen".

⁵⁶Im Lichte der einheitlichen Ontologie des Kunstwerks, die ich in weiterer Folge entwickeln werde, kann man beide Fragen in bezug auf alle Werke sinnvoll stellen. Übrigens scheint mir, daß die zweite Authentizitätsfrage auch tatsächlich gestellt wird in bezug auf Gemälde. Ich denke etwa an die Diskussion darüber, ob man "gealterte" Gemälde restaurieren soll oder nicht. Sind für ein Gemälde nur jene Eigenschaften konstitutiv, die es zum Zeitpunkt seiner Fertigstellung hatte, oder gehört es zum Werk, daß es sich im Laufe der Zeit verändert? Künstler können Veränderungen der Materialien, aus denen ihre Objekte bestehen, bewußt einkalkulieren, aber sie müssen es nicht tun.

Das Allgemeine und das Einzelne

durch den Kontext seiner Entstehung bestimmt ist.⁵⁷ Diese Auffassung muß zwangsläufig mit Goodmans Autographisch-allographisch-Unterscheidung konfliktieren, oder zumindest mit Goodmans Explikation dieser Unterscheidung. Denn, wie schon gesagt, nach Goodman sind autographische Werke von allographischen Werken primär dadurch unterschieden, daß für erstere die Produktionsgeschichte relevant ist und für letztere nicht. Der Kern von Levinsons Auffassung ist aber die These, daß für *jedes* Werk die Produktionsgeschichte relevant ist. Konsequenterweise stellt Levinson — wie ich — fest, daß “streng genommen” auch musikalische und literarische Werke gefälscht werden können. Levinson argumentiert exakt wie ich: Was ein Werk zu einer Fälschung macht ist die falsche Produktionsgeschichte, und da Werke generell Artefakte sind, kann von jedem Werk eine falsche Produktionsgeschichte erzählt werden. (Dabei betont Levinson — korrekterweise —, daß es sich tatsächlich um Fälschungen von *Werken* handle, nicht bloß um Fälschungen von Aufführungen.)⁵⁸

Man könnte erwarten, daß Levinson aus den angeführten Gründen Goodmans Autographisch-allographisch-Unterscheidung zurückweist. Doch dem ist nicht so. Überraschenderweise will Levinson diese Unterscheidung beibehalten. Da Goodmans vermeintliche unterscheidende Merkmale im Lichte von Levinsons Auffassung die Künste und Werke nicht so einteilen, wie sie sollten, muß Levinson andere Merkmale finden. Levinsons tapfere Bemühungen zeigen einmal mehr, wie schwach Goodmans Unterscheidung begründet ist:

Zunächst hält Levinson fest, daß wir zwei Arten von Fälschungen unterscheiden können, einerseits solche, die Kopien eines existierenden Originals sind, und andererseits solche, die selbst Originale sind. Levinson spricht von “referentiellen” [referential] und “schöpferischen” [inventive] Fälschungen.⁵⁹ Levinson vermeint auf der Grundlage dieser Unterscheidung nun doch einen Unterschied zwischen autographischen und allographischen Werken in bezug auf das Fälschungsproblem sehen zu können: In den autographischen Künsten gibt es Fälle referentieller Fälschung, und wo sie auftreten sind sie ein ernstes Problem. In den allographischen Künsten hingegen kommen referentielle Fälschungen offenbar gar nicht vor, und wenn sie vorkämen, wären sie bei weitem nicht so problematisch wie in den autographischen Künsten.⁶⁰

⁵⁷Vergleiche Levinson, “What a Musical Work Is”.

⁵⁸Siehe Levinson, “Autographic and Allographic Art Revisited”, S. 102f.

⁵⁹Ebd., S. 103.

⁶⁰Ebd., S. 103f.

Das Allgemeine und das Einzelne

Wie ich herausgearbeitet habe, ist eine “referentielle Fälschung” eine *Kopie* eines physikalischen Gegenstandes. (Ich habe angenommen, daß man in diesem Sinn von “kopieren” nur physikalische Gegenstände kopieren kann.) Gemäß meiner Auffassung betreffend die Ontologie von Werken kann daher niemals ein *Werk* eine referentielle Fälschung sein. Denn ein Werk ist niemals ein physikalischer Gegenstand und kann daher nicht kopiert werden. Kopiert (und daher auch referentiell gefälscht) können nur *Realisierungen* von Werken werden.

Andererseits kann jede Realisierung referentiell gefälscht werden (also auch Realisierungen musikalischer und literarischer Werke), und zwar aus genau denselben Gründen: Auch diese Realisierungen sind physikalische Gegenstände und können daher kopiert werden.

Levinson identifiziert Werke der “autographischen Künste” mit physikalischen Gegenständen (Gemälden, Skulpturen ...), Werke der Musik und der Literatur jedoch nicht. (Eine Aufführung ist also nicht mit dem Werk identisch). Es ist also klar, wieso — innerhalb von Levinsons ontologischem Rahmenwerk — autographische Werke gelegentlich referentiell gefälscht werden und allographische nicht: Es liegt ganz einfach daran, daß allographische Werke gar nicht referentiell gefälscht (weil nicht kopiert) werden können! Daher kann referentielle Fälschung in diesen Künsten niemals ein Problem sein.

Ich habe weiter oben schon festgestellt, daß man so nicht argumentieren kann, wenn man die Autographisch-allographisch-Unterscheidung (und damit die Zweiteilung der Ontologie des Kunstwerks) rechtfertigen will, weil man hier genau diese Zweiteilung schon voraussetzt. Aber Levinson argumentiert gar nicht so. Er scheint gar nicht zu sehen, daß — gemäß seiner eigenen ontologischen Auffassungen — ein Werk der Musik oder der Literatur einfach nicht die Art von Gegenstand ist, die referentiell gefälscht werden kann. Er hat eine andere Erklärung für das Phänomen, daß referentielle Fälschungen in der Musik und der Literatur offenbar kein Problem darstellen, nämlich: Eine referentielle Fälschung beispielsweise eines Gedichts hat zwar nicht dieselben ästhetischen Eigenschaften wie eine “echte Kopie”,⁶¹ nichtsdestotrotz gilt:

Some forgeries of a given poem can serve as well as genuine copies for aesthetic appreciation, and the same is true of some forgeries of a musical work vis-à-vis genuine performances of it.⁶²

⁶¹Siehe ebd., Fußnote 30 auf S. 104.

⁶²Ebd., S. 104. Der abrupte Übergang von einem *Werk* (ein Gedicht ist ja ein solches) zu *Kopien* ist freilich seltsam (denn für Levinson ist ein Gedicht ganz sicher nicht identisch mit einer Kopie). Diese Konfusion (die im Grunde sehr leicht zu vermeiden wäre) scheint mir

Das Allgemeine und das Einzelne

Aber *niemals*, so Levinson, kann uns eine Fälschung eines Werks der Malerei zu einem adäquaten ästhetischen Verständnis des Werks verhelfen.

Warum ist das so? — Levinson meint: Was uns an literarischen und musikalischen Werken interessiert ist ihre Struktur, verstanden in ihrem historischen Umfeld. Nun, eine Fälschung hat ein anderes historisches Umfeld als eine “echte Kopie”. Aber wenn wir wissen, daß es sich um eine Fälschung handelt, dann können wir, im Prinzip, dieses andere Umfeld einfach ignorieren und so tun, als ob die Kopie das richtige historische Umfeld hätte. Wenn uns das gelingt, dann gelangen wir zu einem adäquaten Verständnis des Werks, obwohl wir nur eine Fälschung vor uns haben.

Da drängt sich natürlich sofort die Frage auf, wieso dasselbe nicht bei angeblich “autographischen” Werken auch möglich sein sollte. Angenommen, wir hätten eine *perfekte Kopie* eines Gemäldes; warum können wir dann nicht (wie im Falle der Kopie des Gedichts) so tun, als hätte dieses Objekt die richtige Produktionsgeschichte, und wenn wir das können, was kann dann ein adäquates ästhetisches Verständnis des Werks verhindern? Das folgende ist Levinsons Antwort auf diese Frage:

Granted that *if* it were an absolutely perfect forgery and *if* we were to regard it or think of it as the original [...], *then* the appreciative experience would be the same. But we *cannot ever know* if we have got a perfect forgery of a painting. So we cannot ever know if the forgery would provide the same experience as the original were we to regard as such. As Goodman has pointed out, the forgery cannot be ascertained to possess the same essential structure as the original — for the notion of essential structure is inapplicable to painting as it presently exists. There simply is no structure-capturing notation for painting.⁶³

Levinson beruft sich hier also auf Goodmans Doktrin, dergemäß es für autographische Werke (zum Beispiel Bilder) keine Notation gibt und grundsätzlich nicht geben kann. Im nächsten Kapitel dieser Arbeit werde ich ausführlich begründen, warum ich das für nicht zutreffend halte.

Für mindestens ebenso unbegründet halte ich die weitere These, daß Werke der Malerei (im Gegensatz etwa zu musikalischen Werken) keine “wesentliche Struktur” haben. Selbst wenn man zugibt, daß bei Werken der Malerei schlechthin *alle* strukturellen Bestimmungen identitätsrelevant sind (was ich

eine Folge des Umstands zu sein, daß Levinson aus irgendwelchen Gründen nicht sieht (oder nicht sehen will), daß literarische und musikalische Werke (im Rahmen seiner eigenen Ontologie) nicht die Art von Gegenständen sind, von denen es Originale und Kopien geben kann.

⁶³Ebd., S. 104f.

bezweifle), selbst dann gilt noch lange nicht, daß der Begriff der “wesentlichen Struktur” auf Werke der Malerei nicht anwendbar ist. Ich bin überzeugt, daß Werke der Malerei so etwas wie eine “wesentliche Struktur” haben (ganz wie Werke der Musik und der Literatur) und daß außerdem diese Struktur prinzipiell auch notierbar ist. Das allein ist schon Grund genug, Levinsons/Goodmans Argument zurückzuweisen.

Aber es gibt noch einen anderen Einwand: Es werden hier plötzlich epistemische Begriffe (“wir können nicht *wissen*, ob ...”) ins Spiel gebracht. Aber es ist überhaupt nicht einzusehen, inwiefern diese im Zusammenhang des vorliegenden Arguments relevant sind. Ich bin der Meinung, daß wir im Prinzip sehr wohl wissen können, ob eine Fälschung perfekt ist oder nicht. Eine Fälschung ist genau dann perfekt, wenn sie vom Original nicht unterscheidbar ist; und “nicht unterscheidbar” heißt: nicht unterscheidbar, wenn sie so betrachtet wird, wie wir das Objekt betrachten müssen, wenn wir zu einem adäquaten ästhetischen Verständnis kommen wollen. Damit erledigen sich Einwände der Art: “Aber wir können doch nie wissen, ob wir nicht mit verbesserten Mikroskopen doch noch einen Unterschied feststellen würden ...”⁶⁴ Es mag schon sein, daß man mit verbesserten Mikroskopen Unterschiede feststellen kann, die man mit heutigen Mikroskopen nicht feststellen kann, aber das ist irrelevant in diesem Zusammenhang. Ich behaupte, daß es in den meisten Fällen sogar irrelevant ist, ob man mit *existierenden* Mikroskopen irgendwelche Unterschiede feststellen kann, und zwar deshalb, weil man gewöhnlich Gemälde nicht unters Mikroskop legt, wenn man sie betrachten will, um zu einem adäquaten ästhetischen Verständnis zu kommen. Die adäquaten Betrachtungsweisen mögen von Gemälde zu Gemälde differieren, aber sie sind nicht beliebig. In den meisten Fällen ist eine Betrachtung unterm Elektronenmikroskop ebenso inadäquat wie eine Betrachtung aus 10 Kilometer Entfernung ohne Fernrohr. Die adäquate Betrachtungsweise für ein bestimmtes Gemälde könnte etwa sein: Eine normalsichtige Person soll sich bei Tageslicht in einer Entfernung von 10 Zentimeter bis drei Meter gerade vor das Gemälde stellen. In diesem Fall ist alles eine perfekte Fälschung dieses Bildes, das für eine normalsichtige Person in der angegebenen Entfernung und bei Tageslicht vom Original ununterscheidbar ist.

Es gibt noch einen anderen Einwand gegen die Möglichkeit perfekter Fälschungen: Es kann sein, daß *bisher* keine normalsichtige Person unter den angegebenen Bedingungen einen Unterschied zwischen dem Original und der Kopie

⁶⁴Vergleiche Goodman, *Sprachen der Kunst*, S. 110f.

feststellen konnte. Aber nichts garantiert uns, daß nicht irgendwann in Zukunft eine normalsichtige Person unter den angegebenen Bedingungen einen Unterschied feststellen wird (etwa aufgrund größerer Aufmerksamkeit, verbesserter ästhetischer Sensibilität etc.).⁶⁵

Das könnte freilich geschehen. Aber was soll daraus folgen? In diesem Fall stellt sich eben heraus, daß die Fälschung doch nicht perfekt ist. Aber daß wir niemals sicher sein können, daß eine Fälschung, die uns jetzt perfekt erscheint, auch tatsächlich perfekt ist, *impliziert nicht*, daß es grundsätzlich keine perfekten Fälschungen geben kann.

Darüber hinaus trifft *dieser* Einwand nicht nur Gemälde, sondern ebenso “falsche Kopien” von Gedichten und Musikstücken. Da haben wir ja auch niemals eine Garantie dafür, daß wir nicht einen Fehler übersehen haben. Außerdem scheint dieser Einwand im Rahmen von Levinsons Argumentation ohnehin ins Leere zu gehen. Denn es geht bei Levinson ja darum, ob eine Fälschung uns zu einem ebenso adäquaten Verständnis des Werks führen kann wie das Original. Aber das bedeutet doch wohl, daß nur solche Abweichungen der Fälschung vom Original relevant sind, die von uns auch bemerkt werden. Denn Unterschiede, die wir nicht bemerken, können ja unser Erfassen des Werks nicht beeinflussen.

Um zusammenzufassen: Sowohl “falsche Kopien” von “allographischen” als auch “falsche Kopien” von “autographischen” Werken können uns zu einem adäquaten Erfassen der ästhetischen Qualitäten eines Werks verhelfen. Also muß auch dieser Versuch, die Allographisch-autographisch-Einteilung zu begründen, als gescheitert betrachtet werden.

4.2 Notationalität

Ich nenne Künste, für die es ein Notationssystem geben kann, *notational*, und solche, für die es kein Notationssystem geben kann, *nicht-notational*. Eines der unumstrittensten Beispiele einer notationalen Kunst ist die Musik. Das Notationssystem der Musik ist die traditionelle Notenschrift.

Die Frage ist: Gibt es nicht-notationale Künste? Leute, die diese Frage bejahen — wie Goodman —, nennen zumeist die Malerei als paradigmatischen Fall einer nicht-notationalen Kunst. Kann es ein Notationssystem für die Malerei ge-

⁶⁵Vergleiche ebd., S. 111f.

ben? Genauer: Kann es ein Notationssystem geben, das die Malerei von einer autographischen in eine allographische Kunst verwandelt?⁶⁶

Goodman führt aus: Werke sind *Kompatibilitätsklassen*. Notationen definieren Kompatibilitätsklassen in der Weise, daß wir durch sie Gegenstände zu einer Klasse zusammenfassen können, denen gemeinsam ist, daß sie mit einer gegebenen Notation übereinstimmen. Zum Beispiel: Eine Partitur definiert eine Klasse von Aufführungen, denen gemeinsam ist, daß sie mit der Partitur "kompatibel" sind. Ein musikalisches Werk ist also eine Klasse von Aufführungen, deren Elemente mit einer gegebenen Partitur übereinstimmen. Goodman stellt weiters fest, daß nicht jede denkbare Kompatibilitätsklasse ein Werk ist. Man könnte zum Beispiel ein Notationssystem entwickeln, das Bilder nach ihrer Größe klassifiziert. Auf diese Weise erhielte man Kompatibilitätsklassen, deren Elemente Bilder sind, aber keine dieser Kompatibilitätsklassen wäre ein *Werk*.⁶⁷ Werke sind also eine spezielle Art von Kompatibilitätsklassen.

Könnte es ein Notationssystem geben, das Kompatibilitätsklassen für Werke der Malerei so definiert, daß die Klassen Werke sind? Goodman beantwortet diese Frage nach der Möglichkeit eines Notationssystems für die Malerei negativ: Es kann nach Goodman kein Notationssystem für die Malerei geben, jedenfalls keines, das geeignet wäre, ein Werk zu definieren. Doch Goodmans Argumentation für diese Auffassung ist höchst unklar. Er meint: Wir könnten natürlich beliebige Notationssysteme konstruieren, so daß wir Kompatibilitätsklassen erhalten, deren Elemente Bilder sind. Aber solche Kompatibilitätsklassen würden niemals wirklich Werke definieren. Denn: "Im Falle der Malerei wird ein Werk zuvor mit (der Einer-Klasse von) einem einzelnen Bild identifiziert."⁶⁸ Wir müßten diese bereits getroffene Identifikation also zurückweisen und das Werk mit irgendeiner anderen Klasse identifizieren. Aber dazu sind wir, so Goodman, nicht legitimiert. Aber warum sind wir dazu eigentlich nicht legitimiert? Weil, so Goodman, wir damit der "gängigen Praxis" zuwiderlaufen.⁶⁹

Goodmans Argument beruht also wesentlich auf der Berufung auf die gängige Praxis, und es ist schon merkwürdig, daß ausgerechnet Goodman an so entscheidender Stelle zur gängigen Praxis Zuflucht nimmt, da gerade er sich anson-

⁶⁶Siehe ebd., S. 199f.

⁶⁷Ebd., S. 201.

⁶⁸Ebd., S. 202.

⁶⁹Ebd., S. 203.

Das Allgemeine und das Einzelne

sten nicht scheut, die gängige Praxis völlig zu ignorieren (und sich dessen auch durchaus bewußt ist).⁷⁰

Jedenfalls ist das Argument keinesfalls zwingend. Es ist überhaupt nicht gezeigt, daß es kein Notationssystem für die Malerei geben kann. Es mag sein, daß es eine Art Konvention gibt, gemäß der Werke der Malerei als “Einerklassen” physischer Objekte (oder eher als singuläre physische Objekte) definiert sind, während für Werke der Literatur und der Musik andere Konventionen in Kraft sind. Aber Konventionen können sich jederzeit ändern. Man könnte auch musikalische Werke als “Einerklassen” von Aufführungen definieren und Werke der Malerei als Klassen aller Objekte, die gewisse Eigenschaften haben.

Ich behaupte nicht, daß die Konventionen, die derzeit in Kraft sind, sich durch puren Zufall durchgesetzt haben; es mag dafür gute Gründe geben. Aber in keinem einigermaßen nicht-trivialen Sinn von Unmöglichkeit ist es unmöglich, daß diese Konventionen sich ändern.⁷¹ Also warum sollte ein Notationssystem für die Malerei unmöglich sein?

Partituren und Skizzen

Man könnte gegen Goodman zudem einwenden, daß es in der Malerei durchaus Notationen gibt, nämlich in der Form von *Skizzen*, wobei hier unter einer “Skizze” nicht ein unfertiges Werk verstanden werden soll, sondern etwas, das angefertigt wurde, um die Herstellung eines Werks zu ermöglichen bzw. zu erleichtern (ähnlich einem Plan in der Architektur). Dieser Einwand wäre freilich nur stichhaltig, wenn die Skizze in der Malerei (oder auch in der Bildhauerkunst) tatsächlich ein Pendant zur Partitur in der Musik wäre. Die Frage ist also: Gibt es einen grundsätzlichen Unterschied in Funktionsweise und Status zwischen einer Partitur und einer Skizze? Goodman ist der Auffassung, daß es zwischen Partituren einerseits und Skizzen (in der Malerei, der Plastik etc.) andererseits einen grundsätzlichen Unterschied gibt:

⁷⁰Goodmans ganze der Theorie der Notation läuft der gängigen Praxis des Sprechens über musikalische Werke zuwider. Mehr dazu in Kapitel V, 2. “Das Problem der falschen Note und die Funktion von Notationen”.

⁷¹Übrigens gesteht Goodman ein, daß ursprünglich vielleicht alle Künste autographisch waren. (*Sprachen der Kunst*, S. 130.) Dem kann man kaum widersprechen, ist es doch unstrittig, daß Notationssysteme (Schriften) sich viel später als Musik und Literatur entwickelt haben. Es ist schon merkwürdig, daß Goodman diese historische Dimension sieht und trotzdem irgendeine Art von Notwendigkeit für seine Einteilung in allographische und autographische Werke beansprucht.

Das Allgemeine und das Einzelne

Weil die Skizze eines Malers wie die Partitur eines Komponisten als eine Arbeitsanleitung verwendet werden kann, übersieht man leicht die entscheidende Differenz in ihrem Status. Im Unterschied zur Partitur ist die Skizze überhaupt nicht in einer Sprache oder Notation, sondern in einem System ohne syntaktische oder auch nur semantische Differenzierung.⁷²

Was ist überhaupt genau eine Notation im Sinne Goodmans? Der paradigmatische Fall einer Notation ist die Partitur. Wenn es überhaupt Notationen gibt, die Goodmans Kriterien erfüllen, dann sind es Partituren. Partituren haben verschiedene Funktionen. Eine davon ist, als Anleitung für eine Aufführung zu dienen. Aber das ist, so Goodman, nicht die *primäre* Funktion einer Partitur. Die primäre Funktion einer Partitur besteht für Goodman darin, ein Werk zu *definieren*, oder, wie Goodman auch sagt, das Werk “von Aufführung zu Aufführung” zu identifizieren. Das heißt: Die Partitur unterscheidet alle Aufführungen, “die zum Werk gehören” von denjenigen, die nicht zum Werk gehören.⁷³

Die Beziehung zwischen Partitur und Werk muß, gemäß Goodman, nicht nur so sein, daß die Partitur bestimmt, wie eine Aufführung des Werks beschaffen sein muß, sondern so, daß auch jede Aufführung des Werks eindeutig bestimmt, wie die Partitur des Werks aussieht. Eine Partitur definiert ein Werk, aber sie ist ihrerseits auch durch jede Aufführung definiert. Das heißt: Wir können, wenn wir eine Aufführung gegeben haben und das betreffende Notationssystem gegeben ist, die Notation eindeutig rekonstruieren. M. a. W.: Es genügt nicht, daß eine Notation es uns erlaubt, für jede beliebige Aufführung zu entscheiden, ob es sich um eine Aufführung eines gegebenen Werks handelt oder nicht; die Eindeutigkeit muß auch in der anderen Richtung gegeben sein. Wenn Leute, die das musikalische Notationssystem beherrschen, eine beliebige Aufführung eines bestimmten Werks notieren, dann muß immer genau die gleiche Partitur das Resultat sein. (Obgleich die Aufführungen sich voneinander unterscheiden können). Diese strenge Bedingung ist notwendig, weil sonst die Identität des Werks von Aufführung zu Aufführung nicht gesichert wäre.⁷⁴

Vor diesem Hintergrund ist es klar, daß eine Bildhauerskizze für Goodman kaum eine Notation sein kann. Denn man hat zwar den Eindruck, daß eine Skizze durchaus bestimmen kann, wie ein Exemplar des Werks aussehen soll, und folglich auch alle jene Dinge, die “zum Werk gehören” (die Exemplare des Werks sind) unterscheiden kann von den Dingen, die nicht zum Werk gehören.

⁷²*Sprachen der Kunst*, S. 197f.

⁷³Ebd., S. 135f.

⁷⁴Ebd., S. 137f.

Das Allgemeine und das Einzelne

Insofern wäre die Funktionsweise einer Skizze ganz analog der Funktionsweise einer Partitur. Aber man muß zugeben, daß herkömmliche Skizzen keinesfalls Goodmans strenge Kriterien für Notationalität erfüllen. Es gibt kein Notationssystem für Skizzen, so daß ein Gemälde oder eine Skulptur eindeutig bestimmen würde, wie eine Skizze des Gemäldes oder der Skulptur in diesem System beschaffen sein muß.

Trotzdem sehe ich keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Skizzen und Partituren. Es ist nämlich so, daß Goodmans Bedingungen dafür, wann etwas eine echte Notation ist, so streng sind, daß sie nicht einmal von gewöhnlichen Partituren erfüllt werden. Denn manche der in Partituren enthaltenen Angaben sind mehr oder minder vage, zum Beispiel Tempoangaben.

Als Konsequenz davon haben die Interpreten musikalischer Werke gewisse Freiheiten, und dies ist einer der Gründe dafür, daß sich verschiedene Aufführungen ein und desselben Werks mitunter beträchtlich voneinander unterscheiden können. So ist es beispielsweise möglich, daß zwei Aufführungen A_1 , A_2 desselben Werks unterschiedliche Längen haben. A_1 und A_2 können zwar, aufgrund der Mehrdeutigkeit von Tempoangaben, mit derselben Partitur übereinstimmen, aber nichts garantiert, daß wir dieselbe Partitur erhalten, wenn von zwei der Notenschrift mächtigen Personen eine das Werk nach A_1 und die andere nach A_2 notiert.

Dieser Schwierigkeit ist sich Goodman durchaus bewußt. Seine Konsequenz ist, Tempoangaben gar nicht erst als zur Notation gehörig gelten zu lassen. M. a. W.: Eine echte Notation eines musikalischen Werks (im Sinne Goodmans) enthält keine Tempoangaben.

Die verbale Sprache des Tempos ist demnach nicht notational. Die Tempobezeichnungen können keine integralen Bestandteile einer Partitur sein, insofern die Partitur die Aufgabe hat, die Identität des Werks von Aufführung zu Aufführung zu erhalten.⁷⁵

Das bedeutet:

Keine Abweichung vom angegebenen Tempo disqualifiziert eine Aufführung als einen Fall (instance) des Werks — wie miserabel er auch sein mag —, das die Partitur definiert. Denn diese Tempospezifikationen können nicht als integrale Bestandteile der definierenden Partitur in Rechnung gestellt werden, sondern sie sind Hilfsanweisungen, deren Beachtung oder Nicht-Beachtung die Qualität einer Aufführung beeinträchtigt, aber nicht die Identität des Werks.⁷⁶

⁷⁵Ebd., S. 191.

⁷⁶Ebd.

Das Allgemeine und das Einzelne

Diese Konsequenz ist natürlich überaus kontraintuitiv und zeigt deutlich die Künstlichkeit von Goodmans Werkbegriff. Wenn man einen einigermaßen vertrauten Werkbegriff zugrundelegt, wird man kaum sagen, daß die Tempospezifikationen für die Identität des Werks so unwesentlich sind, daß *keine Abweichung* davon die Werkidentität beeinträchtigt.

Man kann also festhalten, daß selbst reale Partituren nicht wirklich gut geeignet sind als Mittel zur "Definition" von Werken. Worin besteht dann aber noch der Unterschied zwischen Partituren einerseits und Skizzen andererseits? Man kann natürlich sagen, daß gewöhnliche Partituren zwar häufig vage Angaben enthalten, daß es aber dennoch gewisse Konventionen gibt, die bestimmen, wann eine Aufführung mit einer Partitur übereinstimmt und wann nicht. Damit eine Skizze wie eine (gewöhnliche) Partitur funktionieren könnte, müßte es Konventionen geben, die festlegen, wie die bildlichen Elemente einer Skizze zu lesen sind und auf welche Weise sie beispielsweise in einem Gemälde umzusetzen sind. Es müßte festgelegt sein, wann ein Gemälde mit einer Skizze "übereinstimmt".

Goodman bestreitet das Vorhandensein solcher Konventionen im Falle von Skizzen. Doch ich meine, daß Goodman hierin irrt. Man kann freilich zugeben, daß diese Konventionen für Skizzen schwächer ausgeprägt sind als für Partituren. Doch es handelt sich offenbar lediglich um einen *graduellen* Unterschied und nicht um einen substantiellen, wie Goodman suggeriert. Denn einerseits gibt es (wie Goodman ja selbst feststellt) selbst im Falle von Partituren gewisse ästhetisch sehr bedeutsame Komponenten, die seine strengen Bedingungen für Notationalität nicht erfüllen (wie etwa das Tempo). Andererseits gibt es gewiß auch für Skizzen Konventionen der geforderten Art, welche geeignet sind, manche Objekte von der "Kompatibilitätsklasse" einer Skizze auszuschließen. Goodman tut so, als gäbe es das überhaupt nicht. Aber eine Skizze kann einem architektonischen Plan sehr nahe kommen (man denke an Bildhauerskizzen); und Pläne sind für Goodman notational.

Goodman gibt aber zu, daß es prinzipiell möglich wäre, ein Notationssystem von der Art zu konstruieren, "daß Skizzen zu seinen Zeichen gehörten".⁷⁷ Also scheint ein Notationssystem für die Malerei doch nicht unmöglich zu sein.

⁷⁷Ebd., S. 198.

4.3 Weitere nicht überzeugende Argumente für die Annahme singulärer Künste

Im folgenden diskutiere ich einige Argumente von Nicholas Wolterstorff. Wolterstorff ist keineswegs ein Nominalist; die meisten Kunstwerke sind für ihn eine besondere Art von Universalien, die er "Arten" ["kinds"] nennt und die mit natürlichen Arten eng verwandt sind.⁷⁸ In bezug auf Werke der Malerei und verwandte Künste jedoch ist Wolterstorffs Auffassung der von Goodman sehr ähnlich. Diese Werke will Wolterstorff mit konkreten Individuen identifizieren.

Wolterstorff über die Singularität von Bildwerken

Wolterstorff zitiert P. F. Strawson, der Kunstwerke (und zwar *alle* Arten von Kunstwerken) als Typen betrachtet, auf einer Ebene mit Satz- und Worttypen. Strawson sagt:

The mention of paintings and works of sculpture [als Arten von Typen] may seem absurd. Are they not particulars? But this is a superficial point. The things the dealers buy and sell are particulars. But it is only because of the empirical deficiencies of reproductive techniques that we identify these with the works of art. Were it not for these deficiencies, the original of a painting would have only the interest which belongs to the original manuscript of a poem. Different people could look at exactly the same painting in different places at the same time, just as different people can listen to exactly the same quartet at different times in the same place.⁷⁹

Nach Strawsons Ansicht liegt es also hauptsächlich an der Unvollkommenheit heutiger Reproduktionstechniken, daß in der Malerei die einzelnen Gemälde als die Kunstwerke angesehen werden. Wolterstorff weist das zurück. Seine Argumentation gegen Strawson ist aber sehr wenig überzeugend. Sie beruht auf einer spezifischen Theorie der Komposition eines musikalischen Werks. Wolterstorff meint, Komponieren bestehe "im Auswählen einer Menge von Eigenschaften mit der Intention, Kriterien für die Korrektheit einer Instanziierung festzulegen."⁸⁰ Wolterstorff argumentiert gegen Strawson, daß es nicht der Fall sei, daß ein Maler, wenn er ein Werk schafft, eine Menge von Eigenschaften auswählt in der Absicht, Kriterien für die Korrektheit einer Instanziierung festzulegen.

⁷⁸Siehe Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*.

⁷⁹Strawson, *Individuals*, Anmerkung 1, S. 231.

⁸⁰*Works and Worlds*, S. 72.

Das Allgemeine und das Einzelne

Darauf kann man erwidern: Die Behauptung, daß Komponisten “eine Menge von Eigenschaften auswählen” wenn sie komponieren, ist genauso plausibel oder unplausibel wie die Behauptung, daß Maler “eine Menge von Eigenschaften auswählen” wenn sie malen. Wenn man behauptet, daß Komponisten Eigenschaftsmengen auswählen, wenn sie ein Werk kreieren, mit welchem Argument kann man dann bestreiten, daß Maler dasselbe tun? Es mag wohl sein, daß die Methoden, die Komponisten im allgemeinen anwenden, um zu ihrer Auswahl zu gelangen, sich von denen unterscheiden, die Maler im allgemeinen anwenden: Das Komponieren eines musikalischen Werks ist oft mit dem Herstellen einer Notation verbunden, das Schaffen eines Werks der Malerei hingegen meist mit der Herstellung eines “Exemplars”. Aber daraus folgt nichts ontologisch Relevantes, und außerdem kann es auch anders sein. Nicht alle Komponisten komponieren ihre Werke “im Kopf” oder am Schreibpult; viele komponieren am Klavier. Umgekehrt ist es nicht ausgeschlossen, daß eine Malerin ihr Werk “im Kopf” kreiert, bevor sie sich vor die Staffelei stellt, um es zu realisieren.

Aber man könnte vielleicht, im Sinne Wolterstorffs, argumentieren, daß zwar auch Maler Eigenschaftsmengen auswählen, daß sie dies aber, im Gegensatz zu den Komponisten, nicht in der Absicht tun, *Kriterien für die Korrektheit einer Realisierung festzulegen*.

Doch auch diese Behauptung finde ich völlig unbegründet und auch nicht aus sich selbst heraus einleuchtend. Der Unterschied zwischen Komponisten und Malern mag darin liegen, daß Komponisten daran denken, daß ihr Werk von anderen Personen realisiert werden wird (darum produzieren sie Notationen), während Maler ihr Werk üblicherweise selbst realisieren und auf weitere Realisierungen durch andere keinen Wert legen — ganz im Gegenteil. Aber das hindert uns nicht daran zu sagen, daß Maler “Kriterien für die Korrektheit einer Realisierung festlegen”. Nur daß in diesem Fall vielleicht die Kriterien nur für sie selbst bestimmt sind und nur für *eine* Realisierung. Man könnte sagen: Das Festlegen von Kriterien für die Korrektheit einer Realisierung fällt in diesem Fall zusammen mit dem Herstellen einer Realisierung. Ich bin sogar davon überzeugt, daß Maler solche Kriterien im Laufe des Schaffensprozesses festlegen. Täten sie das nicht, könnten sie nämlich niemals entscheiden, ob das, was sie gerade getan haben oder im Begriff sind zu tun (zum Beispiel einen dicken roten Strich machen), korrekt ist oder nicht. In der Tat werden solche Entscheidungen im Laufe der Entstehung eines Bildes aber getroffen, und sie können dazu führen, daß ein Blatt im Papierkorb landet oder ein Stück Leinwand über-

Das Allgemeine und das Einzelne

malt wird, weil die Künstlerin das Resultat ihrer Tätigkeit verwirft. Und wodurch unterscheidet sich dieser Prozeß der Entstehung eines Werks der Malerei von dem Prozeß, der darin besteht, daß eine Person am Klavier sitzt und Ton- oder Akkordfolgen ausprobiert, die sie je nachdem akzeptiert oder verwirft? Der einzige Unterschied, den ich sehen kann, besteht darin, daß in einem Fall eventuell eine Notation angefertigt wird, die es ermöglichen soll, daß andere Leute das Werk realisieren können, während dies im anderen Fall meist unterbleibt. Aber ich sehe nicht, wie sich daraus ableiten läßt, daß manche Werke singulär sind und andere nicht.

Korrigierbarkeit

Wolterstorff sieht noch einen weiteren Unterschied zwischen Musik und Literatur einerseits, Malerei und Bildhauerei andererseits: Instanzen von Werken der Literatur und der Musik können korrekt oder inkorrekt sein. Das heißt: Diese Instanzen können Gegenstand einer Korrektur sein. Zum Beispiel kann man das Manuskript einer Autorin korrigieren. Werke der Malerei jedoch sind unkorrigierbar. Wir können nicht einen "Fehler" eines Gemäldes ausbessern, selbst wenn wir völlig überzeugt davon sind, daß das im Sinne der Künstlerin wäre.

Wolterstorff erklärt diesen Unterschied als den Unterschied zwischen singulären und multiplen Künsten: In der Literatur und der Musik haben wir es mit Instanzen des Werks zu tun, daher die Korrigierbarkeit. Ein Gemälde ist aber keine Instanz, sondern das Werk selbst. Daher sind Gemälde nicht korrigierbar.

Dieses Argument wird auch von Gregory Currie kritisiert. Currie gesteht zwar zu, daß es den Unterschied, auf den Wolterstorff hinweist, wirklich gibt. Aber er bietet eine alternative Erklärung dafür an, nämlich: Unsere Wertschätzung eines Werks beruht unter anderem auf der Wertschätzung der *Leistung* der Künstlerin. Während in der Musik und in der Literatur die Leistung der Künstlerin nur in einer bestimmten "Auswahl" liegt, die sie trifft, muß die Malerin mehr als das leisten: es zählt nicht nur ihre "Auswahl", sondern auch die Geschicklichkeit, mit der es ihr gelingt, ihr Werk zu realisieren. Wenn wir nun ein Gemälde korrigieren würden, würden wir das Resultat verfälschen; Betrachter würden dann die Leistung der Künstlerin höher einschätzen als angebracht ist.⁸¹

⁸¹Siehe Currie, *An Ontology of Art*, S. 89-91.

Das Allgemeine und das Einzelne

Ich selbst bevorzuge eine andere Erklärung für das Korrigierbarkeits-/Unkorrigierbarkeitsphänomen. Ich behaupte: In *keiner* Kunstgattung erlauben wir es uns, an einer Instanz eines Werks, die von der Künstlerin selbst stammt, Korrekturen vorzunehmen. Korrekturen nehmen wir bestenfalls an *Notationen* vor. Man stelle sich zum Beispiel vor, eine Komponistin würde selbst eine Realisierung ihres Werks herstellen und diese auf Band speichern. Es ist technisch ohne weiteres möglich, ein Tonband zu bearbeiten und so das Resultat wesentlich zu verändern. Aber wer würde so etwas tun? Leute mögen Tonbandaufnahmen manipulieren, aber sie würden das wohl kaum als eine "Korrektur" der ursprünglichen Aufnahme bezeichnen; man würde das eher als Zerstörung eines Kunstgegenstandes empfinden (selbst wenn das Resultat am Ende ästhetisch wertvoller wäre als das Original), genau so, wie wenn jemand Hand an ein fremdes Gemälde legte.

Korrekturen an Notationen werden dagegen gelegentlich gemacht, sei es an Manuskripten oder an Partituren. Aber auch da geht man üblicherweise wohl äußerst vorsichtig zu Werke. Meistens handelt es sich vermutlich um Korrekturen von der Art, die von keinerlei Bedeutung für die Realisierungen des Werks sind, beispielsweise Rechtschreibkorrekturen in einem Manuskript für ein Drama. Man kann sich vorstellen, daß in einer Partitur ein offensichtlich vergessener Strich hinzugefügt wird, der aus einer Viertelnote eine Achtelnote macht (weil sich etwa sonst das Taktmaß nicht ausgehen würde). Aber in so einem Fall muß schon alles dafür sprechen, daß es sich wirklich um ein *Versehen* der Künstlerin handelt, ansonsten würde ein solcher Eingriff gewiß als Verfälschung verurteilt.

Jedenfalls gibt es hier keinen Unterschied zwischen den Künsten. Korrigiert werden immer nur Notationen. Also ist Korrigierbarkeit kein Merkmal, das singuläre von nicht-singulären Künsten und Werken unterscheidet.

Schematische und nicht-schematische Werke

Ich versuche jetzt, für Wolterstorff (und Goodman) zu argumentieren: Geben wir zu, daß sowohl Komponisten als auch Maler Eigenschaftsmengen auswählen und damit Kriterien für die Korrektheit von Realisierungen festlegen. Komponisten tun dies, indem sie eine Notation herstellen; Maler tun es, indem sie selbst eine Realisierung produzieren. Jedenfalls ist das das übliche Verfahren. Es gibt in der Tat, so könnte man argumentieren, einen ontologisch relevanten Unterschied, der eine Folge dieser verschiedenen Vorgehensweisen ist. Näm-

lich: Komponisten kreieren *schematische* Gebilde. M. a. W.: Ihre Werke sind nicht vollständig bestimmt. Das heißt, nicht jede Eigenschaft künftiger Realisierungen (Aufführungen) ist festgelegt.⁸² Als Folge davon können die (korrekten) Realisierungen dieser Werke voneinander mitunter beträchtlich abweichen. Ein Werk der Malerei hingegen ist offenbar *nicht* schematisch. Da es nicht durch eine Notation, sondern direkt durch eine Realisierung “definiert” ist, kann es keine Unbestimmtheitsstellen aufweisen, denn eine Realisierung kann nicht unbestimmt sein. Daher müßte eine zweite Realisierung desselben Werks (falls eine solche möglich wäre) der ersten in jeder Hinsicht gleichen. M. a. W.: Es ist logisch unmöglich, daß ein Werk der Malerei mehrere Realisierungen hat, die voneinander in irgendeiner Hinsicht abweichen. So weit ein Argument *zugunsten* der Goodman-Wolterstorff-These von der ontologischen Zweigeteiltheit der Kunst.

Mehreres läßt sich darauf erwidern: 1. Dieses Argument zeigte, selbst wenn es korrekt wäre, viel weniger als Goodman und Wolterstorff behaupten. Es würde keineswegs zeigen, daß ein Werk der Malerei ein konkreter Gegenstand ist. Es würde nicht einmal zeigen, daß ein Werk der Malerei notwendigerweise nur *einmal* realisiert sein kann. Aber, falls es korrekt wäre, würde es immerhin zeigen, daß sich Kunstwerke doch in zumindest einer ontologisch relevanten Hinsicht voneinander unterscheiden können. Der Unterschied bestünde darin, daß manche Werke unvollständig bestimmt sind und andere nicht.

2. Selbst wenn man diesen Unterschied anerkennt (wenn man also zugibt, daß durch Notationen definierte Werke unbestimmt bzw. schematisch sind und durch Realisierungen definierte Werke nicht), selbst dann ist man noch lange nicht gezwungen zuzugeben, daß die Grenzlinie zwischen den Kunstgattungen verläuft, wie Goodman und Wolterstorff behaupten. Nach Ansicht von Goodman und Wolterstorff fällt *die* Musik auf die eine und *die* Malerei auf die andere Seite. Aber diese Ansicht ist unhaltbar, denn: (a) Es ist nicht unmöglich (ja nicht einmal besonders schwierig), ein Werk der Malerei durch eine Notation zu definieren. (Zum Beispiel: “Schwarzes Quadrat auf weißem Grund.”)⁸³ Freilich

⁸²Mehr über diese Art der Unvollständigkeit in Kapitel II, 2. “Prädikationsweisen und die Typus-Token-Relation”.

⁸³Ich meine hier mit “Notation” etwas, das nicht Goodmans strenge Kriterien erfüllt, dafür aber etwa dem entspricht, was man gewöhnlich unter einer “Partitur” versteht. Auch etwas, das in diesem weniger strengen Sinn eine Notation ist, kann die folgenden wichtigen Funktionen einer Notation erfüllen: 1. Es kann als Anleitung zur Herstellung einer Realisierung zu dienen. 2. Es kann Mittel zur Erfassung eines Werks sein. 3. Es kann uns

Das Allgemeine und das Einzelne

ist es nicht die übliche Vorgangsweise in der Malerei, aber das sollte für eine Ontologie des Kunstwerks keine Rolle spielen. (b) Es ist nicht unmöglich, ein musikalisches Werk durch eine Realisierung zu "definieren". Das ist nicht nur prinzipiell möglich, sondern geschieht auch tatsächlich. Es gibt und gab geniale Musiker, die bei der Komposition ihrer Werke auf Notationen verzichteten. Man muß nicht notwendigerweise eine Partitur herstellen, um ein Werk zu komponieren. Man kann zum Beispiel auch einfach ins Tonstudio gehen und eine Einspielung machen.

Daraus folgt: Wenn es den Unterschied gibt, auf den Wolterstorff und Goodman so pochen, dann ist es nicht ein Unterschied der Kunstgattungen, sondern ein Unterschied der Werke *innerhalb* der Gattungen. Tatsächlich würde die Unterscheidung wahrscheinlich quer durch *alle* Kunstgattungen laufen: Ein Bildhauer kann einen Plan oder eine Skizze verfertigen, ehe er mit der Bearbeitung seines Materials beginnt (bzw. er kann den Plan oder die Skizze einer anderen Person geben, die für ihn die Realisierung ausführt), oder er kann einfach beginnen, seinen Stein zu bearbeiten. In der Architektur ist es aus praktischen Gründen üblich, zuerst einen Plan zu machen (die Versuch-und-Irrtum-Methode wäre auf die Dauer zu kostspielig!), aber es ist nicht notwendigerweise so. Bei sehr kleinen architektonischen Projekten (beispielsweise bei der Gestaltung eines einzelnen Zimmers) geht es manchmal auch ohne Notation. Oder die Filmkunst: Die Filmautorin kann ein Drehbuch schreiben und sich dann sklavisch daran halten; sie kann aber auch eine Kamera nehmen und einfach Material sammeln und das Filmwerk erst im Schneiderraum entstehen lassen. Undsofort.

Kurz: Wir können "Notationswerke" (Werke, die gleichzeitig mit Notationen entstehen) von "Realisierungswerken" (Werken, die gleichzeitig mit Realisierungen entstehen) unterscheiden, aber wir können nicht sagen, daß die Musik auf die eine Seite gehört und die Malerei auf die andere.

3. Bei genauerer Betrachtung erscheint es zweifelhaft, ob tatsächlich die Notationswerke allesamt schematisch und die Realisierungswerke allesamt nicht-schematisch sind. Ich gebe zwar zu, daß ein abstrakter Gegenstand nicht notwendigerweise schematisch, d. h. unvollständig bestimmt, sein muß. Es kann also Werke geben, die nicht schematisch sind. Aber die Frage ist, ob tatsächlich *kein* Realisierungswerk schematisch ist. Das scheint mir nicht der Fall zu sein. Denn nicht notwendigerweise ist jede physikalische Eigenschaft einer Rea-

helfen zu entscheiden, ob ein Objekt oder ein Ereignis eine Realisierung eines bestimmten Werks ist oder nicht.

Das Allgemeine und das Einzelne

lisierung durch das Werk bestimmt, auch nicht im Falle von Realisierungswerken. Üblicherweise sind nur *manche* der physikalischen Eigenschaften der Realisierungen von dieser Art. Es kann sein, daß zumindest einige der Eigenschaften einer Realisierung nicht Eigenschaften des Werks sind. M. a. W., nicht jede Eigenschaft eines konkreten Dinges, das eine Realisierung eines Werks ist, ist wesentlich dafür, daß dieses Ding eine Realisierung dieses Werks ist.⁸⁴ Das gilt auch für jene Werke, die ich "Realisierungswerke" genannt habe (das heißt für jene Werke, die gleichzeitig mit einer ihrer Realisierungen entstehen). Zum Beispiel: Jedes Gemälde hat ein bestimmtes Gewicht und eine Rückseite einer bestimmten Farbe. Aber meistens werden die betreffenden Eigenschaften wohl kaum Werkeigenschaften sein, auch dann nicht, wenn das Werk ein Realisierungswerk ist. M. a. W., ein Gemälde, dessen Rückseite eine andere Farbe hätte, könnte eine Realisierung desselben Werks sein. Die Farbe der Rückseite ist nicht wesentlich dafür, daß dieses Gemälde eine Realisierung dieses Werks ist.

Ein Beispiel aus der Musik: Eine Plattenaufnahme eines musikalischen Werks ist in jeder Hinsicht vollständig bestimmt, genauso wie ein Gemälde. Beispielsweise ist die Anzahl der Geigen genau bestimmt, etwa genau 10. Aber die genaue Anzahl der Geigen ist nicht notwendigerweise konstitutiv für das Werk. Das heißt, eine Aufnahme mit 9 oder 11 Geigen könnte ebenfalls eine Realisierung des Werks sein.

Es ist zwar nicht unmöglich, daß alle Eigenschaften eines konkreten Gegenstandes Werkeigenschaften sind, aber es ist nicht *notwendig*. Alles, was von der Goodman-Wolterstorff-Unterscheidung letztlich übrigbleibt ist, daß es Werke gibt, die schematisch sind (wahrscheinlich die meisten) und andere, die nicht-schematisch sind; und das scheint nicht eine Unterscheidung zu sein, die Kunstgattungen trennt, sondern eher eine, die Werke innerhalb von Kunstgattungen trennt. Darüber hinaus ist es keine Unterscheidung, die die Annahme rechtfertigt, daß manche Kunstwerke konkrete Dinge sind.

Ergebnis: Es gibt keine singulären Künste

Der Ausgangspunkt der vorangegangenen Diskussion war die Intuition, daß es bedeutsame Unterschiede zwischen Werken der Literatur und der Musik einer-

⁸⁴Vergleiche dazu Risto Hilpinens Unterscheidung zwischen *intendierten* und *nicht intendierten Eigenschaften* eines "Artefakts" in Hilpinen, "On Artifacts and Works of Art", S. 60f. und ders., "Authors and Artifacts", S. 157.

seits und Werken der Malerei, der Architektur, der Bildhauerkunst etc. andererseits gibt. Die Frage war, ob diese Unterschiede ontologischer Natur sind, das heißt ob Werke der Literatur und der Musik *eine andere Art von Gegenständen* sind als Werke der Malerei etc., genauer: ob Werke der Malerei, im Gegensatz zu Werken der Musik und der Literatur, konkrete, singuläre Gegenstände sind.

Die Beantwortung dieser Frage entscheidet darüber, ob es so etwas wie eine einheitliche Ontologie des Kunstwerks geben kann oder nicht. Ich halte es für ein gutes methodologisches Prinzip, einer einheitlichen Theorie grundsätzlich den Vorzug zu geben. Ich bin geneigt, eine einheitliche Ontologie des Kunstwerks so lange zu akzeptieren, so lange es keine Argumente gegen sie gibt, während ich finde, daß man für eine dualistische Ontologie positive Gründe finden sollte. M. a. W., eine Zweiteilung der Ontologie des Werks erscheint mir eher rechtfertigungsbedürftig als eine Vereinheitlichung.⁸⁵

Ich habe nun einige wichtige Argumente für eine solche Zweiteilung kritisch diskutiert. Die allen diesen Argumenten zugrundeliegende Struktur ist etwa die folgende: 1. Es wird behauptet, daß ein bestimmtes Merkmal (Fälschbarkeit, Notationalität, Korrigierbarkeit etc.) nur einem Teil der Werke zukomme. 2. Es wird behauptet, daß die festgestellten Unterschiede *notwendig* seien. (“Werke der Musik sind *unmöglich* fälschbar”, “Werke der Malerei sind *notwendigerweise* nicht reproduzierbar” etc.) 3. Aus den festgestellten und angeblich notwendigen Unterschieden werden ontologische Unterschiede abgeleitet. (“Werke der Musik sind Universalien” bzw. “Klassen von Individuen”, “Werke der Malerei sind konkrete Einzeldinge” bzw. “Einerklassen.”) 4. Es wird angenommen, daß die ontologischen Grenzen zwischen den einzelnen Kunstgattungen und nicht innerhalb dieser verlaufen.

Meine Einwände gegen die vorgebrachten Argumente waren verschiedener Art: Sehr oft schien es mir, daß die behaupteten Unterschiede nicht wirklich Unterschiede zwischen verschiedenen Arten von Werken sind, sondern eher Unterschiede zwischen Werken und Realisierungen von Werken. Ich habe in dieser Weise in bezug auf das Merkmal der Fälschbarkeit argumentiert. Der Eindruck, daß Werke der Malerei fälschbar sind und musikalische Werke nicht, entsteht m. E. einzig daraus, daß man im Fall der Malerei nicht immer klar genug zwischen Werk und Realisierung unterscheidet.

In bezug auf das Merkmal der Notationalität stellte ich fest, daß es eine rein kontingente Angelegenheit ist, ob es für Werke einer bestimmten Gattung ein

⁸⁵Gregory Currie ist ebenfalls ein Anhänger dieses “Einheitlichkeitsprinzips”. Siehe *An Ontology of Art*, S. 85.

Das Allgemeine und das Einzelne

allgemein akzeptiertes Notationssystem gibt oder nicht und daß es grundsätzlich für jedes Werk eine Notation (im üblichen Sinne) geben könne. Aber aus rein kontingenten Unterschieden lassen sich keine Kategorienunterscheidungen ableiten.

Schließlich habe ich, in bezug auf das Merkmal der Unbestimmtheit, argumentiert, daß auch tatsächlich existierende Unterschiede zwischen Werken nicht immer Unterschiede zwischen Kunstgattungen sein müssen.

Das Ergebnis lautet, daß die vorgebrachten angeblichen und echten Unterschiede zwischen einzelnen Werken keine Hindernisse sind für eine einheitliche Ontologie des Werks, in der Werke der Architektur und Malerei ontologisch auf einer Stufe stehen mit Werken der Musik und Literatur. M. a. W.: Ich gehe ab jetzt davon aus, daß es so etwas wie einen einheitlichen Werkbegriff gibt; und dieser ist im folgenden Gegenstand der Untersuchung.

II. Werke als unvollständige Gegenstände

1. Eine Skizze einer Ontologie des Kunstwerks

Im vorangegangenen Teil dieser Arbeit habe ich argumentiert, daß es keinen Grund dafür gibt anzunehmen, daß der Gegenstandsbereich der Kunstwerke in zwei Kategorien zerfällt, nämlich in abstrakte und konkrete Gegenstände. Da es andererseits gute Gründe dafür gibt anzunehmen, daß manche Kunstwerke abstrakte Gegenstände sind, und da eine einheitliche Ontologie einer zweigeteilten grundsätzlich vorzuziehen ist (so lange es keine Argumente dagegen gibt), erscheint es mir als ein guter Ausgangspunkt, *alle* Kunstwerke als typenartige Gegenstände zu betrachten.

Das bedeutet natürlich nicht, daß es keine Unterschiede zwischen Werken verschiedener Gattungen gibt. Wenn der von mir gewählte Ansatz adäquat ist, dann müssen diese Unterschiede auf irgendeiner Ebene sichtbar werden. Aber zunächst versuche ich, ein ganz allgemeines Schema zu entwickeln, das auf alle Kunstwerke anwendbar sein soll.

In diesem Teil meiner Arbeit (dem Hauptteil) werde ich eine einheitliche Ontologie des Kunstwerks ausarbeiten. Sie ist als ein Vorschlag zu betrachten. Ihre Adäquatheit messe ich daran, wie gut sie geeignet ist, Ordnung und Klarheit in die verwirrende Vielfalt unserer für gewöhnlich unsystematischen und einander manchmal vielleicht sogar widersprechenden Auffassungen und Redeweisen über Kunstwerke zu bringen, soweit diese Auffassungen und Redeweisen irgendwie ontologische Aspekte berühren. Wenn Leute über Kunst reden, reden sie über Gegenstände, die offensichtlich sehr verschieden voneinander sind. Um nur einige aufzuzählen: Symphonien, Romane, Kupferplatten, Negative und Abzüge, Zelluloidstreifen, Aufführungen, Inszenierungen, Manuskripte, Partituren, Gemälde, Photographien, Drucke, Interpretationen musikalischer Werke. Für jeden dieser "Gegenstände" soll ein Platz gefunden werden und seine Funktion und sein ontologischer Status sollen geklärt werden.

Das Grundgerüst meiner Ontologie des Kunstwerks besteht aus vier Begriffen: Werke — Konkretisierungen — Realisierungen — Aktualisierungen. Dabei

Werke als unvollständige Gegenstände

lege ich das Hauptgewicht auf Werke und Realisierungen.¹ Darüber hinaus gibt es noch Notationen und “Produktionsartefakte”, das sind Gegenstände, die notwendig sind für die Herstellung von Realisierungen (zum Beispiel Negative in der Photographie, Kupferplatten etc. in der Druckgraphik). Ich beginne mit einer kurzen Erklärung meiner Grundbegriffe:

1. *Werke* sind (im Gegensatz zu Konkretisierungen, Realisierungen und Aktualisierungen) diejenigen Gegenstände, die in jedem Fall von den Künstlern geschaffen werden. Sie sind abstrakte Entitäten, das heißt: sie sind nicht raumzeitlich lokalisierbar und überhaupt nicht direkt sinnlich wahrnehmbar. Man kann sie nur *erfassen*, was gewöhnlich mit Hilfe einer Realisierung geschieht (manchmal aber auch nur mit Hilfe einer Notation). Ein wichtiges Merkmal dieser Gegenstände besteht darin, daß sie unvollständig bestimmt sind.²

2. *Konkretisierungen* sind ebenfalls abstrakte Gegenstände, deren Unbestimmtheitsstellen nun aber teilweise “aufgefüllt” sind. Beispiele für Konkretisierungen sind das, was man im Schauspiel eine “Inszenierung” nennt oder — analog — das, was man in der Musik eine “Interpretation” nennt. Konkretisierungen werden normalerweise nicht von den Schöpfern der Werke gemacht, sondern eher von Leuten, die an einer Realisierung von Werken arbeiten, wie etwa Theater- oder Filmregisseure, Dirigenten oder Musiker.

3. *Realisierungen* sind konkrete physikalische Gegenstände. Sie können raumzeitliche *Dinge* (Gemälde, Skulpturen, Gebäude ...) oder *Ereignisse* (Aufführungen) sein. Ihre wichtigste Funktion ist, Werke zu vermitteln, das heißt als Hilfsmittel zur Erfassung von Werken zu dienen.

4. Als Viertes gibt es noch die Rezipienten der Werke, also die Zuschauer, Hörer, Leser und Betrachter. Diese erfassen Kunstwerke entweder auf dem Wege der Wahrnehmung einer Werkrealisierung oder durch Studium einer Notation (etwa durch das Lesen eines Theaterstücks oder einer Partitur). Was dabei im Bewußtsein der Rezipienten vorgeht, könnte man den “Aktualisierungsprozeß” nennen. Diesen Prozeß kann man interpretieren als eine Rekonstruktion des Werks im Bewußtsein der Rezipienten. Ich nehme jetzt an (und folge darin

¹Diese Ontologie des Kunstwerks verdankt viel Ingardens großen Arbeiten *Das literarische Kunstwerk* und *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Sie ist eigentlich eine Weiterentwicklung von Ingarden unter Heranziehung gewisser logischer Hilfsmittel, die Ingarden noch nicht zur Verfügung standen bzw. nicht bekannt waren. Die Termini “Konkretisierung”, “Realisierung” und “Aktualisierung” kommen schon bei Ingarden vor, werden von ihm jedoch teilweise anders verwendet als von mir. Inwieweit meine Theorie über Ingardens hinausgeht bzw. von dieser abweicht, wird im Laufe der Arbeit klar werden.

²Zum Begriff der Unbestimmtheit siehe Kapitel II, 3.

Werke als unvollständige Gegenstände

Ingarden), daß bei jedem Rezeptionsprozeß (und wahrscheinlich überhaupt bei jedem Wahrnehmungsvorgang) ein typenartiger Gegenstand konstituiert wird.

Dies geschieht durch eine Art von Auswahl aus der Fülle des sinnlich Gegebenen. Ganz wie der Künstler durch die Bestimmung einer Reihe von Eigenschaften einen Typus konstituiert hat, konstituiert der Rezipient ebenfalls einen Typus, indem er aus dem Dargebotenen (etwa der Aufführung, dem Bild) gewisse Elemente durch seine Aufmerksamkeit heraushebt. Das Resultat dieses Prozesses, also den auf diese Weise konstituierten Gegenstand, nenne ich *“Aktualisierung”*.

Aktualisierungen sind wiederum unvollständig bestimmt und abstrakt. Auch sie sind keine psychischen Gegenstände, obwohl sie ihre Entstehung psychischen Akten verdanken. Wenn ein Rezipient ein Werk vollkommen adäquat aktualisiert, dann ist seine Aktualisierung mit dem Werk identisch.

Ich gehe also aus vom Allgemeinsten und Schematischsten (den Werken) über die Zwischenstufe der Konkretisierungen zu den konkreten und singulären Realisierungen und von diesen wieder zu anderen schematischen Gegenständen, den Aktualisierungen. Werke, Konkretisierungen und Realisierungen werden von Künstlern bzw. Interpreten generiert, Aktualisierungen von den Rezipienten.

Es scheint, daß im gewöhnlichen Diskurs über Kunst diese vier Ebenen (insbesondere die ersten drei) häufig nicht klar auseinandergehalten werden. Oft geht es aus dem Kontext hervor, wovon die Rede ist, ohne daß sich die Sprecher der Mehrdeutigkeit des gewöhnlichen Werkbegriffs bewußt sind, aber manchmal ist es nicht klar, ob — gemäß der von mir vorgeschlagenen Terminologie — von Werken, Konkretisierungen oder Realisierungen gesprochen wird.

Ich werde im folgenden den Terminus *“Werk”* ausschließlich im ersten Sinn verwenden, also für abstrakte und schematische Entitäten. Ich weiche hier natürlich teilweise (wenn auch nicht vollständig) vom gewöhnlichen Sprachgebrauch ab. Diese Abweichung ist aber unvermeidlich, wenn man Klarheit und Eindeutigkeit erreichen will, denn im gewöhnlichen Sprachgebrauch werden Gegenstände *“Werke”* genannt, die ganz verschiedenen ontologischen Kategorien angehören.

2. Prädikationsweisen und die Typus-Token-Relation

Werke als unvollständige Gegenstände

Wenn man, wie ich, Werke als abstrakte Gegenstände auffaßt, dann sieht man sich mit mindestens zwei ernstern Problemen konfrontiert. Das erste betrifft die Beziehung zwischen Werken und ihren Realisierungen: Was macht einen konkreten Gegenstand zu einer Realisierung eines bestimmten Werks? Das zweite Problem ist dieses: Unter den Eigenschaften, die man offenbar Werken wahrheitsgemäß zuschreiben kann, sind viele "physikalische" oder "sinnliche" Eigenschaften, also Eigenschaften, die Raumzeitlichkeit einzuschließen scheinen.³ Werke haben, so scheint es, Länge, Größe, Farbe, Form, Lautstärke etc. Was beispielsweise ein musikalisches Werk in erster Linie von einem anderen musikalischen Werk unterscheidet, ist die Art, wie es "sich anhört", also seine "Klangeigenschaften" im weitesten Sinn; was ein Werk der Malerei von einem anderen Werk der Malerei unterscheidet, ist die Art, wie es aussieht. Und sofort. Aber wenn ein Werk ein abstrakter Gegenstand ist, wie kann es dann Größe, Farbe, Form, zeitliche Ausdehnung etc. haben? Es scheint offenkundig, daß ein abstrakter Gegenstand nicht in derselben Weise zeitlich ausgedehnt sein kann wie eine musikalische Aufführung. Welchen Sinn kann es dann überhaupt haben, einem *Werk* (und nicht einer Aufführung eines Werks) eine zeitliche "Längeneigenschaft" zuzusprechen? Ist es nicht so, daß einem abstrakten Werk eine zeitliche Längenausdehnung so wenig zukommen kann wie einer platonischen Idee oder einer Zahl? Analoges gilt natürlich für sämtliche "Klangeigenschaften" musikalischer Werke und erst recht für alle physikalischen Eigenschaften von Werken der bildenden Künste, der Architektur etc.

Ich bleibe für den Augenblick beim Beispiel des musikalischen Werks. Ein musikalisches Werk kann nicht im selben Sinn eine zeitliche Dauer haben wie eine Aufführung. Denn die zeitliche Dauer ist ja nichts anderes als die Zeitspanne, die zwischen Anfang und Ende liegt, und wenn wir sagen, daß ein Werk 43 Minuten und 12 Sekunden dauert, dann meinen wir normalerweise nicht, daß es 43 Minuten und 12 Sekunden nachdem es fertig komponiert wurde wieder vergeht. Dazu kommt noch, daß eine Aufführung aufgrund ihrer ereignishaften Natur sozusagen in keinem einzelnen Augenblick "ganz" da ist, während wir das vom Werk anzunehmen geneigt sind. Nichtsdestotrotz macht es offenbar Sinn, musikalischen Werken "Längeneigenschaften" zuzuschreiben, auch wenn die Länge selten ganz genau bestimmt ist. Wir verstehen sehr gut, was es heißt, daß ein Werk länger ist als ein anderes, und wir können diese Behauptung auch

³Ich rede hier zwar von "Eigenschaften", aber ob diese Redeweise ontologisch ernst zu nehmen ist oder nicht, wird weiter unten Gegenstand der Diskussion sein. Ich werde letztlich eine Redeweise vorschlagen, die ohne Bezugnahme auf Eigenschaften auskommt.

Werke als unvollständige Gegenstände

unterscheiden von einer anderen, die lautet, daß eine bestimmte Aufführung eines Werks länger ist als eine andere.⁴

Was für Längeneigenschaften gilt, gilt auch für viele andere Eigenschaften musikalischer Werke, zum Beispiel für Tempo- und Dynamikeigenschaften. Man kann mit Recht fragen, inwiefern ein Werk, wenn es ein abstrakter Gegenstand ist, etwa eine Lautstärkeeigenschaft haben kann. Analoge Bedenken lassen sich wahrscheinlich in bezug auf die meisten, wenn nicht auf alle ästhetisch relevanten Eigenschaften eines Werks, insbesondere eines musikalischen Werks, vorbringen. Und doch werden solche Eigenschaften nicht nur einzelnen Aufführungen, sondern auch den Werken selbst zugeschrieben.

Soll man sagen, daß Werke diese Art von Eigenschaften eben nicht haben, daß sie allein durch ästhetische Eigenschaften (z. B. Schönheit, Harmonie) bestimmt sind? Das scheint unmöglich zu sein. Ich will hier offenlassen, ob es so etwas wie eigenständige “ästhetische Eigenschaften” überhaupt gibt oder ob sich letztlich alle “ästhetischen Eigenschaften” auf physikalische Eigenschaften zurückführen lassen. Selbst wenn man ästhetische Eigenschaften anerkennt, so wird man schwer leugnen können, daß es gewisse Beziehungen zwischen ästhetischen und physikalischen Eigenschaften gibt. Ein Gegenstand, der einfach nur “schön” ist, ohne irgendwie physikalisch bestimmt zu sein, erscheint kaum denkbar.

Außerdem, wie sollte man eine Aufführung einem musikalischen Werk zuordnen können, wenn nicht durch Bezugnahme auf Eigenschaften, die sinnlich (in diesem Fall durch den Gehörsinn) vermittelt werden? Was könnte eine Aufführung zu einer Aufführung eines bestimmten Werks machen, wenn nicht die Tatsache, daß es eben soundso *klingt*?⁵ Aber andererseits erscheint es seltsam, von einem abstrakten Gegenstand zu sagen, daß er irgendwie klingt.

⁴Das musikalische Werk besitzt, im Gegensatz zu einer Aufführung, alle seine Teile in jedem Moment seiner Existenz gleichzeitig, wie Ingarden feststellt. Trotzdem haben diese Teile so etwas wie eine “Ordnung der Aufeinanderfolge”. “Diese Ordnung führt zur Konstitution einer eigenen *quasi-zeitlichen Struktur des Musikwerkes*.” Das musikalische Werk ist ein “quasi-zeitlicher” Gegenstand. (Siehe Ingarden, *Ontologie der Kunst*, S. 43f.)

⁵Manche meinen, daß die bloße “Lautgestalt” einer Aufführung nicht hinreicht, ihre “Identität” (im Sinne von Zugehörigkeit zu einem bestimmten Werk) zu bestimmen. Es gibt die Auffassung, daß darüber hinaus ein kausaler Zusammenhang zu einem ganz bestimmten Kompositionsakt erforderlich ist. M. a. W.: Wenn eine Komponistin k_1 ein Werk W_1 komponiert und eine andere Komponistin k_2 unabhängig von k_1 ein Werk W_2 komponiert, das dieselbe Lautgestalt hat wie W_1 , dann ist deshalb nicht jede Aufführung, die eine Aufführung von W_1 ist, auch eine Aufführung von W_2 , und umgekehrt. Ich diskutiere diese Auffassung mit größerer Ausführlichkeit in Kapitel V, 1.1 “Ist ein Musikwerk mehr als eine

Werke als unvollständige Gegenstände

Das Problem ist also, daß es einerseits unausweichlich erscheint, Werken sinnliche Eigenschaften zuzuschreiben, daß aber andererseits Werke nicht sinnlich wahrnehmbar sind. Ich sehe dafür nur eine Lösung: Werke haben zwar sinnliche Eigenschaften, aber nicht im selben Sinn wie ihre Realisierungen, sondern nur in einem *analogen* Sinn.

Was heißt aber genau “in einem analogen Sinn”? Angenommen, W ist ein Werk und R eine Realisierung davon, und F ist irgendein physikalisches Prädikat; weiter angenommen, sowohl “W ist F” als auch “R ist F” ist in irgendeinem Sinn wahr, was unterscheidet diese beiden Prädikationen, und was sind ihre Gemeinsamkeiten?

Es gibt in der analytischen Metaphysik zwei Deutungen des Unterschieds zwischen “W ist F” und “R ist F”.⁶ Eine davon geht zurück auf Alexius Meinong, und ihr bekanntester zeitgenössischer Vertreter ist Terence Parsons.⁷ Die andere geht zurück auf Meinongs Schüler Ernst Mally und wird heute vertreten von Edward N. Zalta, Nicholas Wolterstorff und anderen.⁸ Die Meinong-Parsons-Interpretation beruht wesentlich auf einer Unterscheidung zweier *Arten von Eigenschaften*. Mally und seine Nachfolger hingegen nehmen nur eine Art von Eigenschaften an, dafür aber *zwei Arten von Relationen zwischen Eigenschaften und Individuen*. Beiden Theorien gemeinsam ist, daß, ganz allgemein, *zwei Arten von Prädikationen* unterschieden werden.

Ich gebe nun eine Darstellung einer vereinfachten Version der Eigenschaftsartentheorie: Nehmen wir den ganzen Bereich der gewöhnlichen physikalischen Eigenschaften, das heißt derjenigen Eigenschaften, die wir konkreten Gegenständen zuschreiben und die in irgendeiner Weise Raumzeitlichkeit ein-

Klangstruktur?”. Vorläufig tue ich so, als wäre die Lautgestalt das einzige, wodurch Werk und Aufführung zueinander in einer Beziehung stehen.

⁶Bei den meisten im folgenden erwähnten Theoretikern geht es freilich nicht ausdrücklich um Kunstwerke und ihre Realisierungen, sondern ganz allgemein um die Beziehung gewisser abstrakter Gegenstände zu konkreten Gegenständen. Ich wende hier die Theorien dieser Leute auf einen speziellen Gegenstandsbereich an, an den die meisten von ihnen selbst nicht gedacht haben. (Eine Ausnahme bildet Wolterstorff, der sich intensiv mit der Ontologie des Kunstwerks beschäftigt.)

⁷Vergleiche Meinong, *Über Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit* und Parsons, *Nonexistent Objects*.

⁸Vergleiche Mally, *Gegenstandstheoretische Grundlagen der Logik und Logistik*, Zalta, *Abstract Objects* und *Intensional Logic and the Metaphysics of Intentionality*, und Wolterstorff, *Works and Worlds*; außerdem Castañeda, “Fiction and Reality: Their Fundamental Connections”, Fine, “The Problem of Non-Existents”, Rapaport, “Meinongian Theories and a Russellian Paradox”, van Inwagen, “Creatures of Fiction”.

schließen. Nennen wir diese Eigenschaften “extranukleare Eigenschaften”.⁹ Nun nehmen wir zu jeder dieser extranuklearen Eigenschaften ein *Gegenstück* an, und diese Gegenstücke nennen wir “nukleare Eigenschaften”. Nukleare Eigenschaften können wir abstrakten Gegenständen zuschreiben. Es gibt also beispielsweise nicht nur *eine* Eigenschaft Grün-zu-sein, sondern sozusagen eine nukleare und eine extranukleare Version davon. Jede Prädikation, in der von einem Gegenstand gesagt wird, daß er grün ist, ist daher in systematischer Weise mehrdeutig. Denn es kann gemeint sein, daß der Gegenstand die *nukleare* Eigenschaft Grün-zu-sein hat, oder aber, daß er die *extranukleare* Eigenschaft Grün-zu-sein hat; und so für jede Prädikation, in der einem Gegenstand irgendeine physikalische Eigenschaft zugeschrieben wird. Wahrheitsgemäß kann man niemals von einem abstrakten Gegenstand sagen, daß er die extranukleare Eigenschaft Grün-zu-sein hat, aber es ist möglich, daß er das nukleare Gegenstück dieser Eigenschaft hat; und so für jede physikalische Eigenschaft.

Wende ich diese Theorie der Eigenschaftsarten auf mein Ausgangsproblem an, komme ich zu folgender Lösung: Der Ausdruck “F” in “W ist F” und “R ist F” ist systematisch mehrdeutig. Er kann sowohl im nuklearen als auch im extranuklearen Sinn gebraucht werden. Wenn man diese Gebrauchsweisen durch Verwendung der Indizes “n” und “e” kennzeichnet, kann man den Unterschied und die Gemeinsamkeiten zwischen “W ist F” und “R ist F” sehr einfach darstellen. Es gilt: “R ist Fe” und “W ist Fn”. Ein Werk und seine Realisierung haben also, nach dieser Auffassung, zwar nicht dieselben Eigenschaften, aber dennoch gibt es einen engen Zusammenhang zwischen den Eigenschaften eines Werks und den Eigenschaften der Realisierungen, nämlich derart, daß eine Realisierung die extranuklearen Gegenstücke der nuklearen Eigenschaften des Werks hat. Musikalische Werke können demnach alle Arten von “Klangeigenschaften” haben, aber eben nur deren nukleare Varianten. Werke der Malerei können jede beliebige Farb- oder Formeigenschaft haben, aber immer nur in der nuklearen Version. Ein fiktiver Gegenstand kann zwar nicht die extranukleare Eigenschaft Mensch-zu-sein haben (dies würde implizieren, daß wir ihm die Hand schütteln können, was, wie wir wissen, nicht der Fall ist), wohl aber deren nukleares Gegenstück, und daher können wir “*Miss Marple* ist ein Mensch” als

⁹Ich verwende hier und im folgenden die Nuklear-extranuklear-Terminologie, die sich in der englischsprachigen Literatur durchgesetzt hat anstelle von Meinongs “konstitutorisch” und “außerkonstitutorisch”. Meine Darstellung der Eigenschaftsartentheorie weicht hingegen sowohl von der Parsons’ als auch von der Meinongs ab. Ich glaube aber, daß ich den Kern der Unterscheidung hinreichend gut treffe und dabei gewisse Komplikationen und Schwierigkeiten vermeide, die sich bei Parsons und Meinong ergeben.

Werke als unvollständige Gegenstände

wahren Satz akzeptieren, auch wenn wir der Ansicht sind, daß *Miss Marple*, wie alle Charaktere fiktionaler Geschichten, ein abstrakter Gegenstand ist.¹⁰

So weit die Theorie der Eigenschaftsarten. Worin unterscheidet sich nun davon der Ansatz von Mally und Zalta? Auch hier ist die Grundidee, daß der ganze Prädikatausdruck "ist F" mehrdeutig ist. Aber im Unterschied zu Parsons sieht Zalta die Ursache dieser Mehrdeutigkeit nicht in einer Mehrdeutigkeit des "F", sondern in einer Mehrdeutigkeit des "ist", der Kopula.

In die Eigenschaftssprechweise übertragen läuft es darauf hinaus, daß "eine Eigenschaft haben" zweierlei heißen kann, m. a. W.: daß es nicht nur *eine* Relation zwischen Individuen und Eigenschaften gibt, sondern zwei. Für diese beiden Relationen führt Zalta zwei Kunsttermini ein: "exemplifizieren" und "enkodieren".

"R exemplifiziert F-zu-sein" bringt zum Ausdruck, daß R die Eigenschaft F-zu-sein im gewöhnlichen Sinn "hat", in jenem Sinn, in dem man von einem physikalischen Ding sagen kann, daß es die Eigenschaft Grün-zu-sein hat, beispielsweise. "W *enkodiert* F-zu-sein" drückt dagegen aus, daß W die Eigenschaft F-zu-sein im analogen Sinn hat, so wie beispielsweise ein musikalisches Werk die Eigenschaft Laut-zu-sein oder Langsam-zu-sein haben kann. Musikalische Werke enkodieren "Klangeigenschaften", Aufführungen exemplifizieren sie. Analog werden Farb- und Formeigenschaften von konkreten Gemälden exemplifiziert, von Werken aber nur enkodiert. *Miss Marple* exemplifiziert die Eigenschaft, Heldin einer Serie fiktionaler Geschichten zu sein, aber die Eigenschaft Mensch-zu-sein kann sie nur enkodieren.

Es dürfte schon klar geworden sein, daß beide Unterscheidungen, also sowohl die Unterscheidung nuklearer und extranuklearer Eigenschaften als auch die Unterscheidung zwischen Enkodieren und Exemplifizieren, hilfreich sind zur Beantwortung der Frage, in welchem Sinn abstrakte Werke physikalische Eigenschaften haben können. Aber das ist nicht ihr einziger Nutzen. Sie dienen außerdem zur Explikation des Verhältnisses von Werk und Realisierungen. Und auch in dieser Hinsicht scheinen sie gleichwertig zu sein:

(R₁) Für alle x und für jedes Werk W: x ist eine Realisierung von W genau dann, wenn für jede nukleare Eigenschaft Pⁿ: Wenn W Pⁿ exemplifi-

¹⁰Das ist ein kleiner Vorgriff auf Kapitel VI dieser Arbeit, in dem es, unter anderem, um das Problem fiktiver Gegenstände geht.

Werke als unvollständige Gegenstände

ziert, dann gibt es eine Eigenschaft P^e , so daß: P^e ist das extranukleare Gegenstück von P^n , und x exemplifiziert P^e .¹¹

M. a. W.: Ein Gegenstand x ist eine Realisierung eines Werks W genau dann, wenn x alle diejenigen extranuklearen Eigenschaften exemplifiziert, deren nukleare Gegenstücke W exemplifiziert. In halbformaler Schreibweise:

(R₁) $\exists x \exists W (RxW \supset \exists P^n (W \text{ exemplifiziert } P^n \wedge \exists P^e (P^e \text{ ist das extranukleare Gegenstück von } P^n \wedge x \text{ exemplifiziert } P^e)))$.

(R₂) Für alle x und für alle W : x ist eine Realisierung von W genau dann, wenn für jede Eigenschaft P : Wenn W P *enkodiert*, dann *exemplifiziert* x P .

M. a. W.: Ein Gegenstand x ist eine Realisierung eines Werks W genau dann, wenn x alle diejenigen Eigenschaften exemplifiziert, die W *enkodiert*. Etwas formaler ausgedrückt:

(R₂) $\exists x \exists W (RxW \supset \exists P (W \text{ enkodiert } P \wedge x \text{ exemplifiziert } P))$.

Wenn man die Eigenschaftsartentheorie mit der Enkodierungstheorie vergleicht, könnte man den Eindruck gewinnen, daß man äquivalente Theorien vor sich hat. Es scheint eigentlich, daß man es gar nicht mit verschiedenen Theorien, sondern eher nur mit verschiedenen Redeweisen, verschiedenen Arten, ein und dieselbe Theorie auszudrücken, zu tun hat. In der Tat läßt sich offenbar jeder Satz der Eigenschaftsartenredeweise nach einem simplen Schema in einen Satz der Enkodierungsredeweise übersetzen (und ebenso in die andere Richtung). Statt “ x hat die extranukleare Eigenschaft F -zu-sein” könnte man sagen “ x exemplifiziert F -zu-sein”, statt “ x enkodiert F -zu-sein” “ x hat die nukleare Eigenschaft F -zu-sein.”¹²

Daraus entsteht folgendes Problem: Ich gehe davon aus, daß irgendeine Art der Prädikationsweisenunterscheidung unverzichtbar ist für eine Ontologie des Kunstwerks. Es stehen nun, wie es scheint, zwei zur Auswahl, einerseits die von Meinong und Parsons und andererseits die von Mally und Zalta. Welche soll man nun aber wählen, wenn sie in jeder relevanten Hinsicht völlig gleichwertig und überdies vollständig ineinander übersetzbar sind?

¹¹Aus Einfachheitsgründen verwende ich hier verschiedene Arten von Individuenvariablen: W für Werke, x für Individuen beliebiger Art (einschließlich Typen und Eigenschaften), P^n für nukleare Eigenschaften und P^e für extranukleare Eigenschaften.

¹²Zu dieser Übersetzbarkeitsthese vergleiche auch Fine, “Critical Review of Parsons’ *Non-existent Objects*”, S. 98.

Werke als unvollständige Gegenstände

Man könnte zunächst auf den Gedanken kommen, daß dieses Problem in Wirklichkeit gar keines ist: Wenn es sich gar nicht um zwei Theorien, sondern nur um zwei Redeweisen handelt, die genau auf dasselbe hinauslaufen, dann ist es nichts weiter als eine Frage der Terminologie, welche man bevorzugt, und daher ist es eigentlich beliebig, für welche man sich entscheidet, eine reine Geschmacksfrage ohne theoretische Relevanz.

Aber da ist eine Schwierigkeit: Zwar sind wir intuitiv geneigt zu sagen, daß “x enkodiert F-zu-sein” genau dann wahr ist, wenn “x hat die nukleare Eigenschaft F-zu-sein” wahr ist (und ebenso für “x hat die extranukleare Eigenschaft F-zu-sein” und “x exemplifiziert F-zu-sein”), aber wenn man es genau betrachtet, dann sieht man, daß die Sätze der Eigenschaftsartenredeweise doch nicht unter exakt denselben Umständen wahr sind wie die Sätze der Enkodierungsredeweise. Der Unterschied liegt in den sehr verschiedenen ontologischen Annahmen, die den beiden Redeweisen jeweils zugrunde liegen. Geht es nach Meinong und Parsons müssen wir uns das Reich der Ideen als von doppelt so vielen Entitäten bevölkert denken, als das traditionelle Metaphysiker angenommen haben. Die Enkodierungstheoretiker nehmen statt dessen eine zusätzliche Relation an, eben die Relation des Enkodierens.

Ich sehe kein zwingendes Argument dafür, einer Redeweise gegenüber der anderen den Vorzug zu geben;¹³ und doch kann man sie nicht beide gleichermaßen akzeptieren, weil es zwischen ihnen auf der Ebene der ontologischen Voraussetzungen große Unterschiede gibt.

Meine Lösung besteht, etwas verkürzt gesagt, darin, beide Theorien zu verwerfen und eine dritte vorzuschlagen. Genauer gesagt halte ich an dem fest, was die Eigenschaftsartentheorie mit der Enkodierungstheorie gemeinsam hat, und verwerfe das, was die beiden unterscheidet. Was ist nun das Gemeinsame, und was ist das Unterscheidende? Ich habe es schon angedeutet: Grundlegend ist die Idee, daß der ganze Prädikatausdruck “ist F” systematisch mehrdeutig ist. Der Unterschied zwischen der Eigenschaftsartentheorie und der Enkodierungstheorie entsteht aus der Frage, ob diese Mehrdeutigkeit aus einer Mehrdeutigkeit der Kopula entsteht (“exemplifizieren” oder “enkodieren”) oder aus einer Mehrdeutigkeit des Eigenschaftsnamens (*nukleares* Grün-zu-sein oder *ex-*

¹³Dale Jacquette argumentiert in *Meinongian Logic* für die Primarität der Eigenschaftsartenunterscheidung. Ich glaube jedoch gezeigt zu haben, daß diese Argumente fehlgehen. Vergleiche meine unter dem Titel “Die Logik des Nichtseienden” demnächst (in Band 53 oder 54) in den *Grazer Philosophischen Studien* erscheinende Rezension von Jacques Buch.

tranukleares Grün-zu-sein). Man sieht, daß in beiden Ansätzen Prädikationen als Relationsaussagen interpretiert werden, also als Aussagen, die eine Relation zwischen einer Eigenschaft und einem Individuum ausdrücken: Aus allgemeinen Termen werden singuläre Terme für Eigenschaften gemacht, und die Kopula soll für eine Relation zwischen Individuum und Eigenschaft stehen, wobei das Individuum entweder ein abstrakter oder ein konkreter Gegenstand sein kann. Das Resultat ist, daß es in allen Meinongianischen Gegenstandstheorien zwei Kategorien von Universalien gibt, einerseits Eigenschaften und andererseits typenartige abstrakte Individuen: Zu jeder Eigenschaft gibt es ein entsprechendes abstraktes Individuum, das diese Eigenschaft enkodiert bzw. die nukleare Version dieser Eigenschaft exemplifiziert. Es gibt also beispielsweise die Eigenschaft Grün-zu-sein *und* einen Typus *Grün*, die Eigenschaft Mensch-zu-sein *und* einen Typus *Mensch* usf.

Aber ist das nicht mehr als nötig? Die Annahme von Universalien erscheint grundsätzlich unverzichtbar, aber warum muß man gleich zwei Arten von ihnen annehmen, Typen *und* Eigenschaften? Die traditionellen Aufgaben von Universalien, Erklärung von Ähnlichkeit und Erklärung der Allgemeinheit des Denkens, können von Typen ebensogut erfüllt werden wie von Eigenschaften. Daher schlage ich vor, nur noch Typen anzunehmen und auf Eigenschaften gänzlich zu verzichten. Damit wird einerseits dem Ockhamschen Prinzip Rechnung getragen; darüber hinaus ist es ein Ausweg aus der oben beschriebenen Sackgasse. Man muß jetzt nicht mehr zwischen zwei unerfreulichen Alternativen wählen: entweder eine willkürliche Entscheidung zu treffen oder wichtige Fragen ungeklärt zu lassen.

Es bleibt aber zu erklären, wie sich jetzt noch Prädikationsweisen unterscheiden lassen. Denn die beiden bisher besprochenen Möglichkeiten stehen nun ja nicht mehr zur Verfügung, da sie beide eine ontologische Festlegung auf Eigenschaften mit sich bringen. Ich schlage darum eine andere Redeweise vor, mit einem neuen Grundbegriff, nämlich *ist bestimmt als*. In dieser Redeweise werden "gewöhnliche" Prädikationen (z. B.: "Dieser Apfel ist sauer", "Sokrates ist stupsnäsigt") überhaupt nicht verändert. Modifiziert werden nur jene Prädikationen, in denen abstrakten Gegenständen Bestimmungen zugeschrieben werden, die diesen nicht im eigentlichen Sinn zukommen (z. B.: "*Das Dreieck* ist ausgedehnt", "*Miss Marple* ist scharfsinnig"). Gewöhnliche Prädikate haben also die Form von "ist F", die modifizierten dagegen haben die Form von "ist

Werke als unvollständige Gegenstände

bestimmt als F".¹⁴ Die Idee, daß Prädikate mehrdeutig sind, bleibt also erhalten: Das "x ist F" der natürlichen Sprache kann gelesen werden als gewöhnliches "x ist F" oder als "x ist bestimmt als F". Es wird hier aber nicht — wie bei Parsons, Zalta u. a. — die Prädikation aufgefaßt als etwas, das eine Relation zwischen einer Eigenschaft und einem Individuum einer beliebigen Kategorie ausdrückt. Darum impliziert die von mir vorgeschlagene Redeweise nicht die ontologische Annahme von Eigenschaften zusätzlich zu abstrakten und konkreten Individuen.

Wenn also W ein Werk ist und R eine Realisierung von W und "ist F" irgendeine physikalische Bestimmung von W, dann gilt: R ist F und W ist bestimmt als F. Ganz analog wie oben kann man mit dieser Redeweise die Beziehung zwischen W und R wiedergeben:

(R₃) Für alle x und alle W: x ist eine Realisierung von W genau dann, wenn für alle f: Wenn W als f bestimmt ist, dann ist x f.

In etwas formalerer Schreibweise:

(R₃) $\exists x \exists W (R_x W \supset \forall f (W \text{ ist als } f \text{ bestimmt} \supset x \text{ ist } f))$.

Die Variable f in "für alle f" steht nicht für Eigenschaften, sondern für Prädikate. Das heißt: Es sind für f keine Eigenschaftsnamen (wie z. B. "die Grüne" oder "die Eigenschaft Grün-zu-sein" oder "die Grünheit") einzusetzen, sondern Prädikatausdrücke (z. B. "grün", "laut", "30x30 cm groß"), also echte *Allgemeinterme* und *nicht* Namen für Universalien. Daher wird mit "für alle f" auch nicht "quantifiziert über" Eigenschaften. Es wird aber auch nicht über Prädikatausdrücke quantifiziert, denn die Einsetzungsinstanzen für f sind ja nicht Namen für Prädikatausdrücke, sondern die Prädikatausdrücke selbst. Es ist eigentlich gar nicht angebracht zu sagen, daß hier "über" irgend etwas quantifiziert wird, wenn "über etwas quantifizieren" im Sinne einer ontologischen Festlegung verstanden wird.

¹⁴Diese Redeweise ist inspiriert von Mallys und doch verschieden von dieser: Mally sagt, daß abstrakte Individuen wie "der Kreis in abstracto" *determiniert sind durch* Eigenschaften bzw. "Objektive". (Siehe *Gegenstandstheoretische Grundlagen*, S. 64.) Auch hier werden also zwei Arten von abstrakten Gegenständen angenommen, die zueinander in einer spezifischen Relation stehen sollen, nämlich dem "determiniert sein durch". Das ist der entscheidende Unterschied zur "Bestimmt-als-Redeweise". Doch abgesehen davon finde ich, daß Vokabeln wie "determiniert sein" bzw. "bestimmt sein" in diesem Zusammenhang sehr passend sind, weil sie die Assoziationen in die richtige Richtung lenken: abstrakte Individuen entstehen nämlich nach meiner Auffassung durch spezifische intentionale Akte, die man sehr treffend als ein "Bestimmen" oder "Festsetzen" beschreiben kann.

Ich wende in (R_3) zwei verschiedene Arten der Quantifikation an. Der Unterschied zwischen diesen entspricht etwa dem, was als Unterschied zwischen “gegenständlicher Quantifikation” einerseits und “substitutionaler Quantifikation” andererseits bekannt ist.

Um diesen Unterschied deutlich zu machen, verwende ich in (R_3) zwei verschiedene (All-) Quantorenzeichen, nämlich “ \mathcal{A} ” für die gegenständliche und “ \mathcal{A} ” für die substitutionale Quantifikation.

Der Unterschied besteht in erster Linie darin, daß der gegenständliche Quantor nur in Verbindung mit Namensvariablen vorkommen kann,¹⁵ während der substitutionale Quantor mit Variablen für beliebige syntaktische Kategorien verbunden werden darf.

Eine “ontologische Festlegung”, also eine Festlegung auf die Existenz von Gegenständen einer bestimmten Kategorie, liegt nur dann vor, wenn Namensvariablen verwendet werden. Denn nur dann macht es Sinn zu verlangen, daß die Ausdrücke, die für die Variablen eingesetzt werden können, irgend etwas “bezeichnen” müssen.

Die substitutionale Quantifikation wird traditionell als eine *Interpretation* “der” Quantifikation verstanden, als könne es nur *eine* Quantifikation geben, und als käme es nun darauf an, diese adäquat zu interpretieren, wobei nur eine Interpretation richtig sein kann: entweder die gegenständliche oder die substitutionale.

Daher sehen die traditionellen “Substitutionalisten” auch keinen Anlaß, zwei Quantorenzeichen zu verwenden.¹⁶ Im Gegensatz dazu meine ich, daß ein Kalkül zwei Arten der Quantifikation enthalten sollte, die sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern ergänzen. Der formale Kalkül soll ein leistungsfähiges Instrument zur formalen Darstellung natürlichsprachlicher Aussagen sein. Damit er das sein kann, muß es möglich sein, in der formalen Sprache *Existenz* (oder allgemein “Sein”) auszudrücken. Das heißt: Es sollte möglich sein, Ausdrücke wie “es gibt” (verstanden im ursprünglichen, ontologische Festlegung einschließenden, Sinn) zu formalisieren. Dafür ist m. E. der *Existenzquantor* in der traditionellen (also “gegenständlichen”) Interpretation sehr gut geeignet.

¹⁵Diese Namensvariablen können natürlich auch Variablen für Namen sprachlicher Ausdrücke (zum Beispiel Namen für Sätze) sein. Unter “Namen” verstehe ich hier nicht nur Eigennamen im engeren Sinn, sondern singuläre Terme jeder Art.

¹⁶Vergleiche Dunn/Belnap, “The Substitution Interpretation of the Quantifiers” und Marcus, “Interpreting Quantification”, aber auch Prior, *Objects of Thought* (auch wenn Priors Auffassung von der “klassischen” substitutionalen Interpretation etwas abweicht).

Werke als unvollständige Gegenstände

Auf der anderen Seite gibt es eine Reihe natürlichsprachlicher Ausdrücke, deren formale Darstellung in der klassischen Logik Probleme bereitet. Man kann etwa denken an Ausdrücke wie “irgendwie”, “irgendwo”, “irgendwann” (bzw. “wie auch immer”, “wo auch immer”, “wann auch immer”).¹⁷ Mit einem “substitutionalen” Quantor lassen sich diese Probleme elegant lösen. Einige Beispiele mögen das demonstrieren:

- (1) Kathi wird irgendwann nach Hause kommen.
- (1_S) $\diamond f$ (Kathi wird f nach Hause kommen).¹⁸

Für “ f ” könnten hier Ausdrücke eingesetzt werden wie “um Mitternacht”, “nächstes Jahr”, “in zwei Wochen”, also Ausdrücke, die nicht im entferntesten wie Namen aussehen.

- (2) Herbert hat die Prüfung irgendwie bestanden.
- (2_S) $\diamond f$ (Herbert hat die Prüfung f bestanden).

Für “ f ” könnte hier etwa eingesetzt werden: “mit knapper Not”, “bravourös”, “mit Hilfe eines Schwindelzettels”.

- (3) Wann immer Kathi nach Hause kommt, begrüßt sie als erstes ihre Katze.
- (3_S) $\forall f$ (Wenn Kathi f nach Hause kommt, begrüßt sie als erstes ihre Katze).
- (4) Wie immer Herbert eine Prüfung besteht, er freut sich.
- (4_S) $\forall f$ (Wenn Herbert f eine Prüfung besteht, freut er sich).

Analog kann man die substitutionale Quantifikation einsetzen, um allgemein über Bestimmungen von Dingen reden zu können, ohne Prädikationen als relationale Aussagen auffassen zu müssen: Beispielsweise kann man den Satz

- (5) Jede Entität hat irgendeine Eigenschaft.

¹⁷Vergleiche Prior, *Objects of Thought*, S. 37.

¹⁸Ich verwende “ \forall ” und “ \diamond ” als substitutionalen “All- bzw. Existenzquantor”, und “ f ” als eine universelle “substitutionale Variable”, d. h. als Variable, für die (abgesehen von Namen) Ausdrücke beliebiger syntaktischer Kategorien eingesetzt werden können. Die Verwendung zweier Paare von Quantorenzeichen wäre freilich nicht unbedingt nötig; man könnte den Unterschied auch allein durch die Verwendung verschiedener Variablen ausdrücken. Mir erscheint es aber angebracht, den Unterschied durch Verwendung verschiedener Quantorenzeichen augenfällig zu machen.

Werke als unvollständige Gegenstände

einfach verstehen als “Jede Entität ist irgendwie beschaffen” oder kurz “Jede Entität ist irgendwie”, und das läßt sich etwa so formalisieren:

$$(5_S) \quad \exists x \diamond f(x \text{ ist } f).$$

In dieser Formalisierung impliziert (5) nicht die Existenz von Eigenschaften; für “f” sind allgemeine Terme wie “grün”, “laut”, “groß” einzusetzen, nicht singuläre Terme für Universalien.

Ebenso könnte man den Begriff der Ähnlichkeit explizieren, ohne “über Eigenschaften quantifizieren” zu müssen:

$$(\ddot{A}) \quad \exists x \exists y (x \text{ ist ähnlich } y \mid \diamond f(x \text{ ist } f \text{ und } y \text{ ist } f)).$$

In (R₃) verwende ich die substitutionale Quantifikation, um die Beziehung zwischen Werken und Realisierungen bzw. allgemein zwischen Typen und Tokens darzustellen, ohne mich ontologisch auf Eigenschaften festzulegen. Zum Beispiel: Wenn der Typus *Grün* derjenige Gegenstand ist, der als grün bestimmt ist (und als nichts sonst), dann ist ein konkretes Ding x ein Token des Typus *Grün* genau dann, wenn x grün ist. Wenn der Typus *Dreieck* derjenige Gegenstand ist, der als dreieckig bestimmt ist (und als nichts sonst), dann ist x ein Token des Typus *Dreieck* genau dann, wenn x dreieckig ist.

Das “ist bestimmt als” kann selber so wenig definiert werden wie das gewöhnliche “ist”. Aber man kann doch etwas über die Beziehung zwischen dem Begriff des Realisierung-Seins und dem Begriff des “Bestimmtseins” sagen, was für ein besseres Verständnis vielleicht nützlich sein könnte:

(B) Für alle W und für jedes f: Wenn W *als f bestimmt* ist, dann gilt für alle x: Wenn x eine Realisierung von W ist, dann *ist* x f.

$$(B) \quad \forall W \forall f (W \text{ ist als } f \text{ bestimmt} \mu \exists x (RxW \mu x \text{ ist } f)).$$

Zum Beispiel: Wenn W als schwarz und quadratisch bestimmt ist, dann muß jede Realisierung von W schwarz und quadratisch sein; kein Ding, das nicht schwarz und quadratisch ist, kann eine Realisierung von W sein.

Ich weise darauf hin, daß folgendes *nicht* gilt:

$$(B^*) \quad \forall W \forall f (W \text{ ist als } f \text{ bestimmt} \mid \exists x (RxW \mu x \text{ ist } f)).$$

(B*) gilt nicht aus folgendem Grund: Angenommen, ein W hätte keine Realisierung (was ja jederzeit möglich ist). Dann wäre “RxW μ x ist f” aus trivialen Gründen wahr für alle x, und folglich müßte “W ist als f bestimmt” für alle f

wahr sein. Beispielsweise würde dann gelten, daß ein musikalisches Werk, das gerade nicht aufgeführt wird, jede beliebige Bestimmung hat. Diese Konsequenz ist natürlich nicht zu akzeptieren. Man könnte versuchen, diese Schwierigkeit zu lösen, indem man Notwendigkeit ins Spiel bringt:

(B**) $\forall W \exists f (W \text{ ist als } f \text{ bestimmt} \wedge \Delta \exists x (R x W \wedge x \text{ ist } f))$.

Aber auch (B**) gilt nicht uneingeschränkt, und zwar deshalb, weil es W's geben kann, die *notwendigerweise* nicht realisiert sind, nämlich W's, die einander logisch ausschließende Bestimmungen haben. Gemäß (B**) würde für solche W's gelten, daß sie jede beliebige Bestimmung haben, und auch diese Konsequenz erscheint mir unplausibel. Der Typus *Rundes und Nicht-Rundes* zum Beispiel ist notwendigerweise nicht realisiert, aber ich würde deswegen nicht sagen wollen, daß dieser Typus jedes beliebige f als Bestimmung hat. (B**) ist also nicht uneingeschränkt zu akzeptieren, sondern nur für jene Typen, die nicht aus logischen Gründen unrealisierbar sind. (B**) kann allein aus diesem Grund nicht als Definition von "x ist bestimmt als f" dienen. (B**) kann aber vielleicht helfen, die "analoge Prädikation", die durch die Bestimmt-als-Redeweise ausgedrückt wird, intuitiv klarer zu machen: Ein (nicht in sich widersprüchliches) W ist als f bestimmt genau dann, wenn notwendigerweise jede Realisierung von W f ist, m. a. W.: wenn nichts, das nicht f ist, eine Realisierung von W sein kann.

3. Unbestimmtheit

Wie ich oben schon angedeutet habe, ist ein wesentliches Merkmal von Werken ihre "Unbestimmtheit". Dieses Merkmal macht Werke zu "schematischen" Gegenständen (um Ingardens Terminus zu gebrauchen), und aufgrund dieses Merkmals ist es möglich, daß ein und dasselbe Werk in verschiedenen konkreten Dingen realisiert sein kann (wobei "verschieden" hier natürlich nicht nur im Sinne von "numerisch verschieden" zu verstehen ist, sondern im Sinne von "qualitativ verschieden"). Beispielsweise ist es ein Resultat der Unbestimmtheit musikalischer Werke, daß es verschiedene Aufführungen ein und desselben musikalischen Werks geben kann. Analog dazu sind auch Werke der Schauspielkunst teilweise unbestimmt bzw. schematisch, und aus diesem Grunde kann es verschiedene Inszenierungen ein und desselben Werks geben. Darüber hinaus

meine ich, daß es Unbestimmtheit auch auf dem Gebiet der bildenden Künste gibt.

Was ist nun aber genau “Unbestimmtheit”? Worin besteht sie? Der Begriff der Unbestimmtheit taucht meines Wissens explizit erstmals bei Alexius Meinong auf, und zwar in *Über Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit*. In Meinongs Explikation von Unbestimmtheit bzw. Unvollständigkeit¹⁹ spielt der Satz vom ausgeschlossenen Dritten eine zentrale Rolle. Meinong formuliert den Satz vom ausgeschlossenen Dritten wie folgt:

Irgendein Gegenstand existiert oder er existiert nicht; er hat eine gewisse Eigenschaft oder er hat sie nicht.²⁰

Ein Gegenstand x ist, gemäß Meinong, unvollständig, wenn für den Gegenstand der Satz vom ausgeschlossenen Dritten nicht gilt. Unbestimmtheit wird also bei Meinong so definiert: Wenn für irgendeine Eigenschaft P nicht gilt: x hat P oder x hat P nicht, dann ist x unvollständig bestimmt bzw. unbestimmt hinsichtlich der Eigenschaft P . Meinong verwendet hier die Eigenschaftsredeweise; aber darauf kann leicht verzichtet werden, wenn man sich der substitutionalen Quantifikation bedient:

(U) $\exists x (x \text{ ist unvollständig bestimmt} \wedge \diamond f (\text{Weder } x \text{ ist } f, \text{ noch } x \text{ ist nicht } f)).$ ²¹

Ich werde im folgenden zumeist die Eigenschaftsredeweise durch eine eigenschaftsfreie Redeweise ersetzen, indem ich substitutionale Variablen und Quantoren verwende. Ein Gegenstand x wäre also zum Beispiel unvollständig bestimmt, wenn weder “ x ist grün” noch “ x ist nicht grün” wahr wäre oder wenn weder “ x ist ein Lebewesen” noch “ x ist kein Lebewesen” wahr wäre. Allgemein: x wäre unvollständig bestimmt, wenn es irgendein Prädikat F gäbe, so daß man von x weder wahrheitsgemäß sagen könnte, daß x F ist noch, daß x nicht F ist.

Meinong stellt fest, daß kein *existierender* und kein *bestehender* Gegenstand unvollständig ist. Existenz und Bestand sind zwei Seinsweisen, wobei manche

¹⁹“Unbestimmtheit” und “Unvollständigkeit” werden bei Meinong als Synonyme gebraucht, und ich schließe mich hier Meinongs Sprachgebrauch an. Zu sagen, daß ein Gegenstand unbestimmt ist, ist also dasselbe wie zu sagen, daß er unvollständig bestimmt ist, oder kurz, daß er unvollständig ist.

²⁰*Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit*, S. 165.

²¹Die Mehrdeutigkeit von “ x ist nicht f ” ist hier bewußt beibehalten. In der Folge wird es gerade die Auflösung dieser Mehrdeutigkeit sein, die den Begriff der Unvollständigkeit bzw. Unbestimmtheit klar macht.

Werke als unvollständige Gegenstände

Gegenstände sowohl existieren als auch bestehen, andere dagegen nur bestehen.²² Alles, was überhaupt Sein hat, hat entweder Existenz oder Bestand. Falls es also Gegenstände gibt, die unvollständig sind, dann kann es sich nur um nichtseiende Gegenstände handeln.

Das ist einleuchtend, denn offensichtlich kann man von jedem existierenden Gegenstand in bezug auf jedes F wenigstens im Prinzip entscheiden, ob der Gegenstand F ist oder nicht. Und selbst wenn es Fälle gäbe, wo — aus welchem Grund auch immer — die Frage “Ist dieser Gegenstand F oder nicht?” nicht beantwortet werden kann, so ist damit noch lange nicht gesagt, daß es auf die Frage keine Antwort *gibt*.²³

Der problematische Teil von Meinongs Auffassung über Unvollständigkeit, so weit ich sie bisher skizziert habe, betrifft natürlich die Frage, welche Gegenstände denn eigentlich als Kandidaten für Unvollständigkeit in Frage kommen, wenn alles Seiende ausgeschlossen ist. Nach Meinong gibt es, neben den existierenden und bestehenden Gegenständen, noch eine unendliche Vielfalt nichtseiender Gegenstände, die er “außerseiend” nennt.²⁴ Unvollständige Gegenstände, also Gegenstände für die nicht in bezug auf jedes F gilt, daß sie F sind oder nicht F sind, sollen unter den außerseienden Gegenständen zu finden sein.

Ich lehne die Unterscheidung von “Seinsweisen” ab, und daher sind Kunstwerke, auch musikalische und literarische, nach meiner Auffassung keine außerseienden, sondern durchaus seiende (ja sogar existierende) Gegenstände; und doch kann man in einem Sinn sagen, daß sie in gewissen Hinsichten unbestimmt sind. Ein musikalisches Werk beispielsweise muß eine zeitliche Länge haben (wenn auch in einem abgeleiteten Sinn, wie im vorigen Abschnitt festgestellt wurde). Das heißt: Eine Aufführung des Werks erstreckt sich über eine Zeitspanne. Aber die Tempoangaben von Komponisten (sofern überhaupt welche vorhanden sind) lassen den Interpreten normalerweise beträchtlichen Spielraum,

²²Vergleiche Meinong, *Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit*, S. 63.

²³Man könnte hier an das Problem *vager Begriffe* denken. Ein Gegenstand kann beispielsweise so gefärbt sein, daß wir sehr schwer entscheiden können, ob er rot ist oder orange. Vergleiche Kit Fine, *Reasoning with Arbitrary Objects*: “Consider a blob, whose colour is a borderline case of both red and orange. Then it is true that the blob is red or orange, yet not true that it is red or that it is orange; and it is not true that the blob is red or that it is not red.” (S. 11) Ich glaube nicht, daß vage Begriffe ein guter Grund sind, den Satz vom ausgeschlossenen Dritten aufzugeben. Es scheint mir vielmehr, daß es im gegebenen Beispielfall einen sehr guten Sinn macht zu sagen, daß der Fleck entweder rot oder nicht rot ist, auch wenn wir das im Augenblick nicht entscheiden können.

²⁴Siehe “Über Gegenstandstheorie”, S. 492.

Werke als unvollständige Gegenstände

so daß es möglich ist, daß von zwei Aufführungen ein und desselben Werks *W* eine beispielsweise genau 43 Minuten und 12 Sekunden dauert und die andere 45 Minuten und 48 Sekunden. Ich will jetzt annehmen, daß *W* kein avantgardistisches Werk ist, sondern beispielsweise ein Klavierkonzert aus dem 18. Jahrhundert. Weiters will ich annehmen, daß für Werke dieser Art gilt, daß ihre Realisierungen hinsichtlich der Dauer (innerhalb gewisser Grenzen) voneinander abweichen können, so daß also nicht ausschließlich Aufführungen, die 43 Minuten und 12 Sekunden lang dauern, oder ausschließlich Aufführungen, die 45 Minuten und 48 Sekunden lang dauern, Realisierungen des Werks sein können. Für diese Annahmen will ich hier nicht weiter argumentieren. Sie gehören zum Grundstock meiner vortheoretischen Ansichten über Kunstwerke, also der Daten, die reflektiert und erklärt werden sollen. Es ist also ein Datum, daß von zwei verschieden langen Aufführungen durchaus beide korrekte Realisierungen ein und desselben Werks sein können. Aber was ist nun die Länge des *Werks*? Kann man sagen, daß das Werk 43 Minuten und 12 Sekunden lang ist bzw., um die Frage korrekt zu formulieren: kann man sagen, daß das Werk als 43 Minuten und 12 Sekunden lang *bestimmt* ist? Wenn das der Fall wäre, dann wäre, gemäß meiner Bestimmung des Verhältnisses zwischen Werken und ihren Realisierungen, wie sie in (R₃) oben formuliert ist, jede Aufführung die auch nur eine Sekunde länger oder kürzer ist, keine Realisierung dieses Werks mehr, was offenbar eine absurde Konsequenz ist. Kann man sagen, daß das Werk als *nicht* 43 Minuten und 12 Sekunden lang bestimmt ist? Das scheint auch nicht der Fall zu sein, denn das würde ja bedeuten, daß eine Aufführung, die genau 43 Minuten und 12 Sekunden lang ist, keine Realisierung des Werks sein kann, was vielleicht sogar noch absurder ist. Es scheint, daß dieses Werk *unbestimmt* ist in bezug auf seine Dauer. Das heißt: Weder

(1) *W* ist 43 Minuten und 12 Sekunden lang.

noch die Negation von (1)

N(1) *W* ist nicht 43 Minuten und 12 Sekunden lang.

scheint wahr zu sein.

Gemäß Meinongs Definition gilt, wie schon gesagt, für unvollständige Gegenstände das Prinzip vom ausgeschlossenen Dritten nicht, und viele Leute ha-

ben diese Ansicht übernommen.²⁵ Man könnte nun das Prinzip vom ausgeschlossenen Dritten aufgeben oder nach Wegen suchen, wie man die Annahme “schematischer” Gegenstände vermeiden kann. Glücklicherweise jedoch ist weder das eine noch das andere notwendig, denn unvollständige Gegenstände sind in Wahrheit gut verträglich mit dem Prinzip vom ausgeschlossenen Dritten. Daß Meinongs Definition der Unvollständigkeit das Gegenteil suggeriert, liegt daran, daß diese Definition einige Mehrdeutigkeiten enthält, die sich aber leicht beseitigen lassen, indem man auf Meinongs Definition zwei Unterscheidungen anwendet: nämlich einerseits die Unterscheidung zweier *Arten der Prädikation*, die ich im vorangegangenen Abschnitt eingeführt habe, und andererseits die Unterscheidung zweier *Arten der Negation*.²⁶

Die Unterscheidung zweier Negationsarten stammt von Meinong selbst. Meinong unterscheidet *interne Negation* und *externe Negation*.²⁷ Das folgende ist eine schematische Darstellung dieser beiden Negationsarten:

(N^e) Es ist nicht der Fall, daß x F ist. (externe Negation)

(Nⁱ) x ist nicht-F. (interne Negation)

Im ersten Fall wird der ganze Satz verneint, im zweiten nur das Prädikat (weshalb man auch von “Satznegation” und “Prädikatnegation” sprechen könnte). Im ersten Fall wird einem Ding eine (positive) Bestimmung abgesprochen, im zweiten Fall wird ihm eine negative Bestimmung zugesprochen. Daß zwischen (N^e) und (Nⁱ) mehr als nur ein Unterschied der Schreibweise besteht, ist nicht offensichtlich, besonders dann nicht, wenn man an gewöhnliche physikalische Gegenstände und ihre Bestimmungen denkt. Aber das ändert sich, wenn man unvollständige Gegenstände betrachtet. Wendet man die Unterscheidung zwischen externer und interner Negation auf Meinongs Definition der Unvollständigkeit an, so erhält man folgende zwei Versionen:

(U^e) Für alle x: x ist unvollständig bestimmt genau dann, wenn gilt: Es gibt ein f, so daß weder “x ist f” ist wahr, noch “Es ist nicht der Fall, daß x f ist” ist wahr.

²⁵Zum Beispiel Roderick M. Chisholm (siehe “Beyond Being and Nonbeing”) und Kit Fine (siehe *Arbitrary Objects*, S. 11 and 45f.), aber auch Barry Smith (siehe “The Ontogenesis of Mathematical Objects”) sowie Dale Jacquette in *Meinongian Logic*.

²⁶Für eine mehr mit dem historischen Meinong befaßte Behandlung des Unvollständigkeitsproblems siehe mein “Gibt es unvollständige Gegenstände?”.

²⁷Meinong selbst spricht von “erweiterter Negation” und “nichterweiterter Negation”. Siehe *Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit*, S. 173.

Werke als unvollständige Gegenstände

(Uⁱ) Für alle x: x ist unvollständig bestimmt genau dann, wenn gilt: Es gibt ein f, so daß weder “x ist f” ist wahr, noch “x ist nicht-f” ist wahr.

Wendet man jetzt noch auf diese beiden Definitionen die Prädikationsweisenunterscheidung an, dann erhält man insgesamt vier verschiedene Definitionen von Unbestimmtheit:

(U^{e1}) Für alle x: x ist unvollständig bestimmt genau dann, wenn gilt: Es gibt ein f, so daß weder “x ist f” ist wahr, noch “Es ist nicht der Fall, daß x f ist” ist wahr.

(U^{e2}) Für alle x: x ist unvollständig bestimmt genau dann, wenn gilt: Es gibt ein f, so daß weder “x ist bestimmt als f” ist wahr, noch “Es ist nicht der Fall, daß x bestimmt ist als f” ist wahr.

(Uⁱ¹) Für alle x: x ist unvollständig bestimmt genau dann, wenn gilt: Es gibt ein f, so daß weder “x ist f” ist wahr, noch “x ist nicht-f” ist wahr.

(Uⁱ²) Für alle x: x ist unvollständig bestimmt genau dann, wenn gilt: Es gibt ein f, so daß weder “x ist bestimmt als f” ist wahr, noch “x ist bestimmt als nicht-f” ist wahr.

In halbformaler Schreibweise:

(U^{e1}) $\exists x (x \text{ ist unvollständig bestimmt} \iff \exists f (\neg (x \text{ ist } f) \wedge \neg \neg (x \text{ ist } f)))$.

(U^{e2}) $\exists x (x \text{ ist unvollständig bestimmt} \iff \exists f (\neg (x \text{ ist bestimmt als } f) \wedge \neg \neg (x \text{ ist bestimmt als } f)))$.

(Uⁱ¹) $\exists x (x \text{ ist unvollständig bestimmt} \iff \exists f (\neg (x \text{ ist } f) \wedge \neg (x \text{ ist } \neg f)))$.

(Uⁱ²) $\exists x (x \text{ ist unvollständig bestimmt} \iff \exists f (\neg (x \text{ ist bestimmt als } f) \wedge \neg (x \text{ ist bestimmt als } \neg f)))$.

In welchem Sinn ist nun ein Werk unvollständig? Betrachten wir die Möglichkeiten der Reihe nach, anhand des früher schon benutzten Beispielsatzes (1). Wäre das musikalische Werk W unvollständig im Sinne von (U^{e1}), dann müßte gelten:

(2) Weder “W ist 43 Minuten und 12 Sekunden lang” ist wahr, noch “Es ist nicht der Fall, daß W 43 Minuten und 12 Sekunden lang ist” ist wahr.

Werke als unvollständige Gegenstände

Aber (2) ist nicht wahr, denn es ist eindeutig wahr, daß es nicht der Fall ist, daß W 43 Minuten und 12 Sekunden lang ist. Um das zu wissen muß man nur wissen, daß W ein Werk ist und keine Aufführung. Nur eine konkretes Ereignis, etwa eine Aufführung, kann 43 Minuten und 12 Sekunden lang sein. W könnte höchstens als 43 Minuten und 12 Sekunden lang *bestimmt* sein. Es trifft also aus *kategorialen* Gründen nicht zu, daß W 43 Minuten und 12 Sekunden lang ist. Also kann W nicht unvollständig sein im Sinne von (U^{e1}).

Wäre W unvollständig im Sinne von (U^{e2}), dann müßte gelten:

- (3) Weder “W ist bestimmt als 43 Minuten und 12 Sekunden lang” ist wahr, noch “Es ist nicht der Fall, daß W als 43 Minuten und 12 Sekunden lang bestimmt ist” ist wahr.

Aber es ist wahr, daß es nicht der Fall ist, daß W als 43 Minuten und 12 Sekunden lang bestimmt ist. (Andernfalls wäre jede Aufführung, die eine Sekunde länger oder kürzer ist als 43 Minuten und 12 Sekunden keine Realisierung von W.) Also ist (3) nicht wahr, und daher ist W nicht unvollständig im Sinne von (U^{e2}).

Wäre W unvollständig im Sinne von (Uⁱ¹), dann müßte gelten:

- (4) Weder “W ist 43 Minuten und 12 Sekunden lang” ist wahr, noch “W ist nicht²⁸ 43 Minuten und 12 Sekunden lang” ist wahr.

Hier könnte man zögern. Es wurde gesagt, daß es aus Gründen kategorialer Unverträglichkeit des Prädikats mit dem Subjekt nicht der Fall sein kann, daß W 43 Minuten und 12 Sekunden lang ist. Aber wie steht es mit dem zweiten Teil von (4)? Kann man von W wahrheitsgemäß präzisieren, daß W nicht 43 Minuten und 12 Sekunden lang ist? Das hängt von grundsätzlichen Annahmen bezüglich der Funktion negativer Prädikate ab. Es gibt da eine strenge und eine

²⁸Das “nicht” fungiert hier als “Prädikatnegator”, nicht als Satznegator, so daß der ganze Ausdruck “ist nicht 43 Minuten und 12 Sekunden lang” ein “negatives Prädikat” ist. Um den Prädikatnegator vom Satznegator deutlich zu unterscheiden, könnte ich irgendeine künstliche Schreibweise einführen, zum Beispiel “ist non-[43 Minuten und 12 Sekunden lang]”, oder ähnliches. Ich versuche aber, die Verwendung solcher Hilfsmittel (die manchmal einfach unverzichtbar sind) auf das notwendigste Maß zu beschränken, da sie dem Text weder besondere Eleganz verleihen noch ihn leichter lesbar machen. Daher ersuche ich die Leser, in diesem Abschnitt jedes “nicht”, das vor einem Prädikatausdruck steht, als Prädikatnegator zu lesen. Als Satznegator verwende ich in diesem Abschnitt ausschließlich die bewährte Formel “es ist nicht der Fall, daß”. Diese Vereinbarung sollte zur Vermeidung von Mißverständnissen hinreichend sein und ermöglicht mir gleichzeitig, mich weitgehend an die Regeln der deutschen Sprache zu halten.

weniger strenge Verwendungsregel. Die strenge lautet: Das Prädikat “ist nicht-F” kann man einem Gegenstand x grundsätzlich nur dann zusprechen, wenn zwischen x und dem Prädikat “ist F” keine kategoriale Unverträglichkeit besteht. Die weniger strenge Verwendungsregel für negative Prädikate lautet: Man kann x das Prädikat “ist nicht-F” auch dann zusprechen, wenn x aus kategorialen Gründen nicht F sein kann. M. a. W.: In der weniger strengen Verwendung spielt die Frage der kategorialen Verträglichkeit keine Rolle.²⁹

Zum Beispiel: Ein Plattenspieler kann nicht in C-Dur sein, aber nicht deshalb, weil die Produzenten des Plattenspielers das so entschieden haben oder aus technischen Gründen, sondern deshalb, weil ein Plattenspieler nicht die Art von Gegenstand ist, die in C-Dur sein kann. M. a. W.: Ein Plattenspieler ist “unverträglich” mit dem Prädikat “ist in C-Dur”. Die Frage ist nun, wie es mit dem Prädikat “ist *nicht* in C-Dur” steht. Nach der strengeren Verwendungsregel für negative Prädikate müßte man sagen, daß es falsch (oder unsinnig) ist, von einem Plattenspieler zu prädizieren, daß er nicht in C-Dur ist; nach der weniger strengen Verwendungsregel wäre es immer wahr, daß ein Plattenspieler nicht in C-Dur ist.

Ich entscheide mich jetzt für die weniger strenge Verwendungsregel, und zwar aus folgendem Motiv: Würde ich die strengere Verwendungsregel akzeptieren, dann müßte ich sagen, daß nicht nur typenartige Gegenstände wie Werke und fiktive Figuren unvollständig sind, sondern auch konkrete physikalische Dinge, wie zum Beispiel Plattenspieler. Jeder Plattenspieler wäre unvollständig im Sinne von (U¹¹), da für jeden Plattenspieler gilt, daß er weder in C-Dur noch nicht in C-Dur ist; und da sich sicher für jeden konkreten Gegenstand irgendein kategoriale unverträgliches Prädikat finden läßt, würde sich Unvollständigkeit plötzlich nicht mehr als ein charakteristisches Merkmal einer ganz speziellen Gegenstandsklasse erweisen, sondern als etwas, das eigentlich jedem Gegenstand zukommt. Das würde den Unterschied zwischen jenen Gegenständen, die Ingarden “schematisch” nennt und den übrigen verwischen. Freilich würden dadurch die Unterschiede zwischen den schematischen und den vollständigen Gegenständen nicht gänzlich verschwinden; denn wie sich gleich zeigen wird, sind jene noch in einem anderen Sinn unvollständig, in dem diese nicht unvollständig sind. Aber es vereinfacht das Reden über Unvollständigkeit, wenn man die Begriffe so wählt, daß konkrete physikalische Gegenstände nicht unvollständig sind. Da es also ohnehin eine reine Frage der Festsetzung ist,

²⁹Vergleiche dazu auch mein “Gibt es unvollständige Gegenstände?”.

Werke als unvollständige Gegenstände

setze ich aus praktischen Gründen fest, daß “Dieser Plattenspieler ist nicht in C-Dur” aus trivialen Gründen wahr ist, und ebenso natürlich “W ist nicht 43 Minuten und 12 Sekunden lang.” Aber dann ist (4) nicht wahr, und daher trifft es nicht zu, daß W unvollständig ist im Sinne von (Uⁱ¹).

Es bleibt jetzt nur noch zu untersuchen, ob W unvollständig im Sinne von (Uⁱ²) ist. Wäre das der Fall, dann müßte gelten:

- (5) Weder “W ist bestimmt als 43 Minuten und 12 Sekunden lang” ist wahr, noch “W ist bestimmt als nicht 43 Minuten und 12 Sekunden lang” ist wahr.

Tatsächlich ist W unvollständig in diesem Sinne. Denn (5) besagt ja nichts anderes als: Sowohl Aufführungen, die nicht genau 43 Minuten und 12 Sekunden lang sind, als auch Aufführungen, die genau 43 Minuten und 12 Sekunden lang sind, können (korrekte) Realisierungen von W sein. Und das ist genau das erwünschte Resultat.

Es ist nicht der Fall, daß W entweder als 43 Minuten und 12 Sekunden lang oder als nicht 43 Minuten und 12 Sekunden lang bestimmt ist. M. a. W.: W ist unbestimmt hinsichtlich der Bestimmung “43 Minuten und 12 Sekunden lang”. Das bedeutet nicht mehr und nicht weniger, als daß eine Realisierung von W entweder genau 43 Minuten und 12 Sekunden lang sein kann oder kürzer oder länger. Ob eine Aufführung 43 Minuten und 12 Sekunden lang ist, spielt keine Rolle dafür, ob sie eine Realisierung von W ist oder nicht.

Ein Werk W ist also unvollständig genau dann, wenn für irgendein f gilt, daß W weder als f noch als nicht-f bestimmt ist. Aber offenkundig bedeutet das nicht, daß W das Prinzip vom ausgeschlossenen Dritten verletzt, es sei denn, man interpretiert dessen traditionelle Formulierung “ $\exists x (x \text{ ist } f \vee x \text{ ist nicht } f)$ ” als “ $\exists x (x \text{ ist bestimmt als } f \vee x \text{ ist bestimmt als non-}f)$ ”, was mir aber ziemlich exzentrisch erscheinen würde.

Es ist jetzt also klar, was es heißt, daß ein Gegenstand “schematisch” bzw. “unvollständig bestimmt” oder “unbestimmt” ist. Diese Art der Unbestimmtheit ist ein charakteristisches Merkmal typenartiger Gegenstände; konkrete Gegenstände weisen es niemals auf.

Diese Art der Unbestimmtheit ist auch dafür verantwortlich, daß es verschiedenartige “Interpretationen” (im musikalischen Sinn) und Aufführungen *eines* Klavierkonzerts geben kann sowie verschiedene Inszenierungen *eines* Dramas, verschiedene Abzüge *einer* Photographie, undsofort.

4. Kann es eine nominalistische Typenontologie geben?

Die Unterscheidung zwischen Werken und Realisierungen (Aufführungen, Exemplaren, Abzügen) von Werken ist so grundlegend für den Diskurs über Kunstwerke und andere kulturelle Entitäten, daß man sie nur um den Preis einer völligen Loslösung der Theorie vom gewöhnlichen Sprachgebrauch aufgeben könnte. Weil diesen Preis kaum jemand zu zahlen bereit ist, wird diese Unterscheidung von den meisten Theoretikern implizit oder explizit akzeptiert. Ich habe argumentiert, daß dies auf geradem Wege zu einer (im weitesten Sinn) platonistischen Ontologie führt. Aber viele, die zugeben, daß ein Werk nicht identisch ist mit seinen Realisierungen, haben gleichwohl eine Abneigung gegenüber platonistischen Ontologien. Während weniger konsequente Denker die daraus resultierende Spannung einfach ignorieren, gibt es vereinzelte Versuche, die Kluft mit einer Theorie zu überbrücken. Zwei prominente Kämpfer an dieser Front sind Eddy M. Zemach und Joseph Margolis. Beide bedienen sich der Typus-Token-Redeweise, beide unterscheiden Werke von ihren Realisierungen, und beide weigern sich zu akzeptieren, daß Werke abstrakte Gegenstände sind.

Zemachs Theorie: Typen und Arten als konkrete Gegenstände

Es ist zweifellos in erster Linie das Merkmal der *Instanziierbarkeit* bzw. *Realisierbarkeit* (sei es in Aufführungen, wie im Fall der Musik und des Schauspiels, sei es in Exemplaren, wie im Fall der bildenden Kunst), das zu der Ansicht führt, Kunstwerke müßten abstrakte Gegenstände, genauer: eine Art von Typen sein. Ich behaupte, daß es unvermeidlich ist, Kunstwerke als abstrakte Gegenstände zu betrachten, sobald man die Rede von *Aufführungen* bzw. *Exemplaren eines Werks* ernst nimmt. Eddy M. Zemach widerspricht dieser Behauptung.³⁰ Er akzeptiert als Datum die Instanzierbarkeit von Kunstwerken (und zwar sogar von *allen* Kunstwerken, Werke der Malerei und Bildhauerkunst eingeschlossen), und nichtsdestotrotz leugnet er, daß Werke abstrakte Gegenstände sind.

³⁰Siehe Zemach, "How Paintings Are" sowie derselbe, "Art and Identity".

Werke als unvollständige Gegenstände

Dabei bestreitet Zemach gar nicht, daß Kunstwerke *Typen* sind. Nur sind Typen für ihn keine abstrakten Gegenstände, sondern gewöhnliche raum-zeitliche Dinge. Nach Zemachs Auffassung ist Instanzierbarkeit ein Merkmal materieller Gegenstände und nicht ein Merkmal von abstrakten Universalien, wie in der platonistischen Tradition gewöhnlich angenommen wird. Natürliche Arten scheinen für Zemach auch eine Sorte von Typen zu sein, so daß das Gesagte nicht nur für Kunstwerke, sondern auch für natürliche Arten gilt.

Werke und natürliche Arten sind also instanzierbar; aber sie haben auch (und auch das wird von Zemach ernst genommen) physikalische Eigenschaften. Zum Beispiel: die natürliche Art *Der Polarbär* ist weiß und wiegt ca. 250 kg. Aber (hier weist Zemach auf einen Punkt hin, den ich ihm Laufe dieser Arbeit schon mehrmals betont habe) eine abstrakte Entität ist weder weiß noch wiegt sie 250 kg. Doch Zemach zieht daraus ganz andere Konsequenzen als ich, nämlich: *Der Polarbär* kann keine abstrakte Entität sein. Ganz analog läßt sich natürlich in bezug auf Kunstwerke argumentieren. Zemachs Argument läuft also etwa so:

1. Kunstwerke und natürliche Arten haben physikalische Eigenschaften.
2. Nur materielle Gegenstände haben physikalische Eigenschaften.
3. Also, Kunstwerke und natürliche Arten sind materielle Gegenstände.
4. Kunstwerke und natürliche Arten sind instanzierbar (“wiederholbar”).
5. Also, Kunstwerke und natürliche Arten sind sowohl materiell als auch instanzierbar.

Die Konklusion ist, gelinde gesagt, kühn. Denn sie läuft darauf hinaus (und dessen ist sich Zemach vollkommen bewußt), daß ein und dasselbe materielle Ding an zwei verschiedenen Orten zugleich sein kann, also zum Beispiel in Wien und New York. Das ist *nicht* so zu verstehen, daß das Ding “verstreut” ist! Angenommen, ein Ding hat ein Volumen von genau einem Kubikmeter und ist sowohl in Wien als auch in New York instanziiert. Es ist dann, gemäß Zemach, keineswegs so, daß ein Teil des Dinges sich in Wien befindet und ein anderer Teil in New York und daß das Ding insgesamt ein Volumen von zwei Kubikmetern hat. Vielmehr hat das Ding ein Volumen von *einem* Kubikmeter, nimmt aber trotzdem zwei Kubikmeter Raum ein, nämlich einen Kubikmeter in New York und einen Kubikmeter in Wien.

Ich bin überhaupt nicht geneigt, das zu akzeptieren. Ich möchte daran festhalten, daß ein Ding, das räumlich lokalisiert ist, genau an einem Ort lokalisiert ist, nicht an zweien oder mehreren.³¹

³¹Das schließt natürlich nicht aus, daß verschiedene *Teile* eines Dinges sich an verschiedenen Orten befinden können.

Werke als unvollständige Gegenstände

Aus meiner Sicht liegt Zemachs Fehler darin, daß er nicht erkannt bzw. berücksichtigt hat, daß “eine Eigenschaft haben” in der ersten Prämisse nicht dasselbe heißt wie in der zweiten Prämisse. Es trifft nicht zu, daß Werke und natürliche Arten im selben Sinn “physikalische Eigenschaften haben” wie materielle Gegenstände. Richtigerweise kann es nur heißen (in der Enkodierungssprechweise ausgedrückt):³²

1*. Kunstwerke und natürliche Arten *enkodieren* physikalische Eigenschaften.

2*. Nur materielle Gegenstände *exemplifizieren* physikalische Eigenschaften.

Aber aus 1* und 2* folgt nicht

3. Also, Kunstwerke und natürliche Arten sind materielle Gegenstände.

Damit aber hat Zemachs Argument seine Grundlage verloren. Wenn man aber nicht, wie ich es vorschlage, zwei Prädikationsweisen unterscheidet, wird es schwierig, dieses Argument anzugreifen. Wenn man die Konsequenz vermeiden will, daß ein und dasselbe materielle Ding zugleich an verschiedenen Orten sein kann, könnte man dann eigentlich nur bestreiten, daß Werke instanzierbar sind oder daß sie in irgendeinem Sinn physikalische Eigenschaften haben. Beides erschien mir aber höchst unangemessen.

Margolis’ Theorie: Werke als “physikalisch verkörperte und kulturell emergente Entitäten”

Die Kernthese von Joseph Margolis’ Theorie lautet, daß Werke bzw. kulturelle Gegenstände im Allgemeinen (zu denen Margolis übrigens auch Personen rechnet) in materiellen Gegenständen *verkörpert* sind. Die Rede von der “Verkörperung” eines Gegenstandes könnte zur Vermutung Anlaß geben, daß Margolis eine platonistische Typus-Token-Ontologie vertritt, ähnlich der, die ich oben skizziert habe. Das ist jedoch sicher nicht der Fall. Denn Margolis sagt zwar, daß das Werk nicht mit dem verkörpernden Gegenstand identisch ist; und er

³²Ich verwende hier ausnahmsweise eine Eigenschaftssprechweise, einerseits weil Zemach das auch tut und andererseits weil eine “Übersetzung” in die “Bestimmt-als-Redeweise” in diesem Fall nicht nur nicht ganz leicht zu bewerkstelligen, sondern wohl auch schwerer verständlich ist. Die Hauptschwierigkeit bei der “Übersetzung” ist, wie man ausdrücken soll, daß etwas eine “physikalische Eigenschaft” ist, ohne über Eigenschaften zu quantifizieren. Ein Vorschlag wäre zu sagen, daß eine Bestimmung f Raumzeitlichkeit impliziert, das heißt: daß alles, was f ist, raum-zeitlich ist (x ist f μ x ist raum-zeitlich). Auf diese Weise lassen sich 1* und 2* etwa wie folgt reformulieren: (1⁺) $\exists x (x \text{ ist ein Werk oder eine natürliche Art } \mu$ ($\exists f \exists y (y \text{ ist } f \mu y \text{ ist raum-zeitlich}) \wedge (x \text{ ist bestimmt als } f)$); (2⁺) $\exists x \exists f ((x \text{ ist } f \mu x \text{ ist raum-zeitlich}) \mu (x \text{ ist } f \mu x \text{ ist ein materieller Gegenstand}))$.

Werke als unvollständige Gegenstände

sagt außerdem, daß das Werk gewisse Eigenschaften hat, die nicht Eigenschaften des verkörpernden Gegenstandes sind und aus kategorialen Gründen nicht Eigenschaften des verkörpernden Gegenstandes sein können. Doch andererseits sagt er auch, daß die Identität des Werks notwendig mit der Identität des verkörpernden physikalischen Gegenstandes verknüpft ist und daß das Werk Eigenschaften des verkörpernden physikalischen Gegenstandes haben kann.³³ M. a. W.: Das Werk verändert sich mit dem verkörpernden physikalischen Gegenstand, entsteht und vergeht mit diesem. An anderer Stelle wird ausdrücklich gesagt, daß kulturelle Entitäten *Tokens von Typen* seien.³⁴

Aus dem bereits Gesagten folgt aber, daß diese "Tokens" nicht mit den verkörpernden physikalischen Gegenständen identisch sein können. Abstrakte Gegenstände können sie andererseits auch nicht sein, denn sie können ja physikalische Eigenschaften haben. Es scheint, daß Margolis' "kulturelle Entitäten" merkwürdige Zwitterwesen sind, bestehend aus physikalischen und nicht-physikalischen Komponenten. Man könnte den Eindruck bekommen, daß Margolis sich einfach aus jedem Kuchen die Rosinen herauspickt. Die meisten seiner Thesen sind für sich genommen intuitiv plausibel, aber es wird nicht gezeigt, wie sie in *einer* konsistenten Theorie unterzubringen sind. Letztlich ist mir Margolis' Ontologie so unklar geblieben, daß ich mich sowohl der Zustimmung als auch der Verwerfung enthalten muß. Klar ist jedenfalls, daß Margolis' Begriff der "Verkörperung" nicht mit meinem der "Realisierung" zusammenfällt.

5. Werke und Werkqualitäten

Einiges wurde bisher schon über Werke gesagt: daß sie abstrakte (also nicht-materielle Gegenstände sind); daß sie in konkreten materiellen Gegenständen realisiert sein können; daß man ihnen eine besondere Art von Prädikaten zusprechen kann, nennen wir sie "Bestimmtheitsprädikate"; daß die Bestimmtheitsprädikate eines Werks bestimmen, wie ein konkretes Ding beschaffen sein muß, um eine Realisierung des Werks zu sein; und schließlich, daß Werke hinsichtlich der Bestimmtheitsprädikate typischerweise nicht vollständig bestimmt sind, das heißt: daß es mindestens ein *f* gibt, so daß ein Werk weder als *f* noch als non-*f* bestimmt ist.

³³Siehe Margolis, "Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities", S. 189.

³⁴Siehe Margolis, "The Ontology of History and Culture", S. 391.

Werke als unvollständige Gegenstände

All dies sind Charakterisierungen des Werkbegriffs auf einer sehr allgemeinen Ebene. Es ist nötig, auf dieser allgemeinen Ebene alles so weit wie möglich zu klären, aber das allein genügt nicht. Eine adäquate Theorie des Kunstwerks sollte so sein, daß man in der Lage ist, sie auf besondere Fälle anzuwenden. Es sollte möglich sein, beispielsweise anhand eines Werks der Malerei zu explizieren, welche Qualitäten in diesem Falle das Werk hat, welche davon "Bestimmtheitsqualitäten" sind, welches die Qualitäten der konkreten Realisierung (des Gemäldes) sind und in welchem Verhältnis Werkqualitäten und Realisierungsqualitäten zueinander stehen. Es geht also um eine genauere Untersuchung der Struktur von Werken. In diesem Zusammenhang wird noch ausführlich von Roman Ingardens "Schichtentheorie" des Kunstwerks die Rede sein müssen.³⁵ Aber beginnen will ich mit der Frage, welche Qualitäten ein Werk eigentlich haben kann. M. a. W., welche Arten von Qualitäten kommen als Werkqualitäten überhaupt in Frage? Welche Prädikate kann man Werken zusprechen? Ich beginne mit einer Aufstellung von Qualitäten, wobei ich hier grundsätzlich nicht nur eine Kunstgattung im Auge habe, sondern alle zugleich:

1. *Physikalische bzw. sinnliche Qualitäten*. Zum Beispiel: ist in Grautönen gemalt, ist zwei Meter hoch und 800 Kilo schwer, ist 91, 5 Minuten lang.

2. *Darstellungsqualitäten*. Zum Beispiel: stellt Felsen und Meer dar, stellt die Erfahrung von Einsamkeit dar, stellt die Stimmung vor einem Gewitter dar.

3. *"Ausdrucksqualitäten"*. Zum Beispiel: drückt Traurigkeit aus.

4. *"Kontextabhängige (historische) Qualitäten"*. Zum Beispiel: ist von x beeinflusst, ist im Jahre 1857 entstanden, ist avantgardistisch, ist x' berühmtestes Werk.

5. *"Interpretationsqualitäten"*. Zum Beispiel: ist als Parodie interpretierbar bzw.: ist korrekterweise als Parodie interpretierbar.

6. *"Emotionale Qualitäten"*. Zum Beispiel: ist traurig (als Qualität etwa eines Streichquartetts oder einer Melodie), ist heiter (etwa als Qualität eines Gemäldes).

7. *"Ästhetische Wertqualitäten"*. Zum Beispiel: ist schön, ist anmutig, ist häßlich, ist oberflächlich.

8. *"Ontologische Qualitäten"*. Zum Beispiel: ist ein abstrakter Gegenstand, ist kontingent, ist zeitlich.

Diese Aufstellung ist zu verstehen als ein erster Versuch, einen Überblick über mögliche Werkqualitäten zu bekommen, wobei ich zumindest teilweise

³⁵Vergleiche Ingarden, *Das literarische Kunstwerk und Ontologie der Kunst*.

Werke als unvollständige Gegenstände

einfach von der sprachlichen Form ausgehe (“drückt ... aus”, “stellt ... dar”, “ist interpretierbar als”). Ich beanspruche weder Vollständigkeit für die Liste noch systematische Geschlossenheit für die Einteilung. Es ist durchaus möglich, daß einzelne Kategorien redundant sind und daß zwischen anderen Beziehungen bestehen, die ich nicht explizit gemacht habe. So ist zum Beispiel fraglich, ob nicht “emotionale Qualitäten” mit “Ausdrucksqualitäten” zusammenfallen. Macht es beispielsweise wirklich einen Unterschied, ob ein Musikstück traurig *ist* oder ob es Traurigkeit *ausdrückt*? Weiters könnte man fragen, ob nicht “Interpretationsqualitäten” nur eine besondere Art von kontextabhängigen Qualitäten sind. Schließlich könnte man noch einzelne Beispiele problematisieren: Ist beispielsweise “stellt die Stimmung vor einem Gewitter dar” wirklich eine “Darstellungsqualität” eines Gemäldes und nicht vielmehr eine “Ausdrucksqualität”? Sind Farb- und Klangqualitäten wirklich “physikalische” Qualitäten? Eine seriöse Antwort auf diese Fragen würde langwierige Detailanalysen erfordern, die ich hier nicht durchführen werde, weil sie zu viel Platz in Anspruch nehmen und zudem vom eigentlichen Thema meiner Arbeit wegführen würden. Ich bestreite nicht, daß eine solche Analyse zu Revisionen meiner Einteilung führen könnte. Ich behalte sie jetzt aber bei, weil ja erst die Analyse zeigen würde, welche Revisionen gemacht werden sollten. Die sprachliche Form von Prädikaten als Ausgangspunkt zu nehmen (wie ich es getan habe), scheint mir nicht die schlechteste aller Möglichkeiten zu sein, und überdies besteht der Zweck der Aufzählung ja nicht darin, eine endgültige Kategorisierung aller Werkqualitäten zu geben, sondern nur darin, Licht auf einige Probleme zu werfen.

Manche dieser Probleme sind eher für die Ästhetik als für die Ontologie relevant, und ich werde sie in dieser primär mit ontologischen Fragen befaßten Arbeit nicht lösen können. Ich möchte aber wenigstens auf sie hingewiesen haben:

So ist etwa die Kategorie der Ausdrucksqualitäten insofern problematisch, als nicht so klar ist, was es eigentlich genau heißt zu sagen, daß beispielsweise ein Werk Traurigkeit ausdrückt. Drückt zum Beispiel ein Bild oder ein Musikstück Traurigkeit aus, wenn die Künstlerin, die es geschaffen hat, während des Schaffens traurig war? Das scheint nicht der Fall zu sein. Das Traurigsein der Künstlerin ist weder eine notwendige noch eine hinreichende Bedingung dafür, daß das Werk Traurigkeit ausdrückt. Drückt das Werk vielleicht Traurigkeit aus, wenn es in den Rezipienten ein Gefühl der Traurigkeit verursacht? Wenn ja, in *allen* Rezipienten, unter *allen* Umständen? Hört ein Werk, das jetzt Traurigkeit ausdrückt, auf, Traurigkeit auszudrücken, wenn die Rezipienten sich derart

verändern, daß sie durch das Werk nicht mehr traurig gestimmt werden? Das erscheint zumindest fraglich.

Ebenso ist es alles andere als klar, was es heißt, daß ein Gegenstand einen anderen Gegenstand “darstellt”. Stellt etwas (zum Beispiel ein Gemälde) etwas anderes (zum Beispiel eine Person) dar, wenn das darstellende Objekt dem dargestellten Objekt *ähnlich* ist? Ähnlichkeit scheint zunächst eine notwendige Bedingung für Darstellung zu sein, aber bei näherer Betrachtung erweist es sich als schwierig, Art und Umfang der verlangten Ähnlichkeit zu bestimmen. Gemeinsamkeit von Eigenschaften kann jedenfalls hier mit “Ähnlichkeit” kaum gemeint sein. Denn wahrscheinlich haben zwei beliebige Personen mehr gemeinsam als eine Person und ein Blatt Papier mit schwarzen oder bunten Strichen, Punkten und Flächen, auch wenn das Blatt als eine “Darstellung” der Person gilt.³⁶

Hinsichtlich der “emotionalen Qualitäten” stellt sich die Frage, ob es diese als eigenständige Qualitäten eines Werks überhaupt gibt oder ob sie nicht auf etwas anderes zurückgeführt werden können, sei es auf Ausdrucksqualitäten oder auf physikalische Qualitäten oder auf Relationen zwischen Werken und Rezipienten (oder eine Kombination aus diesen). Analoges gilt für die ästhetischen Wertqualitäten.³⁷

Eine merkwürdige Kategorie sind auch die Interpretationsqualitäten. Ich erwähne sie hier, weil sie in manchen Diskussionen um Identitätsbedingungen für literarische Werke eine Rolle spielen.³⁸ Ich vermute, daß auch für sie gilt, daß sie auf andere Qualitäten zurückführbar sind, daß also ein Prädikat der Form “ist als das-und-das interpretierbar” bzw. “ist korrekterweise als das-und-das interpretierbar” eine Abkürzung ist für ein anderes, komplexeres Prädikat, das sowohl physikalische Qualitäten als auch kontextabhängige Qualitäten ausdrückt.

Man kann alle aufgezählten Qualitäten in zwei Klassen einteilen, und zwar nach der Art, in der sie von Werken ausgesagt werden können. Jene Qualitäten, die ich “physikalische Qualitäten” genannt habe, können offenbar nur in jenem analogen Sinn von Werken ausgesagt werden, den ich in der “Bestimmt-als-Redeweise” ausdrücke. Nur von Realisierungen kann man solche Qualitäten im gewöhnlichen Sinn aussagen. Wenn also *f* eine physikalische Qualität ist, dann

³⁶Mehr zum Darstellungsbegriff in Kapitel VI dieser Arbeit, das ausschließlich den darstellenden Werken gewidmet ist.

³⁷Vergleiche dazu zum Beispiel Ingarden, *Ontologie der Kunst*, S. 85-101, Levinson, “Aesthetic Supervenience” und Bender, “Realism, Supervenience, and Irresolvable Aesthetic Disputes”.

³⁸Vergleiche zum Beispiel Currie, “Work and Text”.

Werke als unvollständige Gegenstände

kann man von einem Werk nur sagen, daß es als *f bestimmt* ist, und nie, daß es *f ist*. Aber das gilt mit Sicherheit nicht für alle Qualitäten, beispielsweise nicht für historische und ontologische Qualitäten. Natürlich kann man korrekterweise von einem Werk sagen, daß es das berühmteste Werk der-und-der Künstlerin *ist* oder daß es ein kontingenter Gegenstand *ist*. Wie es sich bei den übrigen Qualitäten verhält, ist weniger klar, aber das könnte damit zusammenhängen, daß nicht klar ist, worin diese Qualitäten überhaupt bestehen. Ich kann daher nur als hypothetische Annahme formulieren, daß die physikalischen Qualitäten die einzigen Qualitäten sind, die von Werken in der “Bestimmt-als-Weise” ausgesagt werden können. Diese Hypothese ist durch folgendes motiviert: Ich erinnere daran, daß das, als was ein Werk bestimmt ist, determiniert, welche Gegenstände zur Klasse der Realisierungen des Werks gehören. Es gilt also:

(B) $\forall W \forall f (W \text{ ist als } f \text{ bestimmt} \rightarrow \forall x (RxW \rightarrow x \text{ ist } f))$.

Das heißt: Wenn *W* als *f* bestimmt ist, dann gilt, daß jede Realisierung von *W* *f* ist.

Man versuche nun, in dieses Schema für “*f*” Ausdrücke einzusetzen wie “schön”, “traurig”, “als Parodie interpretierbar”. Ich habe Zweifel an der Sinnhaftigkeit solcher Einsetzungen; ich bezweifle, ob man wirklich Klassen von Realisierungen eines Werks definieren kann, indem man ein Werk als schön oder als traurig oder als “als Parodie interpretierbar” bestimmt.

Aber möglicherweise löst sich dieser Eindruck auf, sobald klarer ist, was es heißt zu sagen, daß ein Werk schön, traurig etc. ist. Vielleicht stellt sich dann heraus, daß auch diese Qualitäten bestimmen, welche Gegenstände Realisierungen eines Werks sind. Aber auf jeden Fall glaube ich nicht, daß sich Klassen von Realisierungen eines Werks *ausschließlich* durch solche Qualitäten definieren lassen; physikalische bzw. sinnliche Qualitäten scheinen dafür unbedingt erforderlich zu sein.

Ich nenne diejenigen Werkqualitäten, die Klassen von Realisierungen eines Werks definieren, “Realisierungsqualitäten”. Ich will es offenlassen, ob eventuell auch noch andere Qualitäten zu dieser Kategorie gehören; sicher ist aber, daß die sinnlichen Qualitäten Realisierungsqualitäten sind.

Übrigens zeigen sich hier schon einige wesentliche Unterschiede zwischen den Kunstgattungen: Werke der Architektur und Werke der Musik haben gewöhnlich keine Darstellungsqualitäten (“Programm Musik” ausgenommen, aber selbst dort ist die Darstellungs-komponente im Vergleich etwa zur Malerei meist eher dürftig ausgeprägt), aber sie haben selbstverständlich sinnliche Qualitäten.

Werke als unvollständige Gegenstände

Haben alle Werke sinnliche bzw. physikalische Qualitäten? Welche physikalischen Qualitäten könnte etwa ein literarisches Werk haben? Das Druckformat, die Schrift oder das Gewicht des Papiers bestimmen ja wohl offenbar nicht, ob ein Buch ein Exemplar eines bestimmten Werks ist oder nicht. Es scheint, daß literarische Werke hier ein Problem aufwerfen, das in keiner anderen Kunstgattung eine Entsprechung hat.

Nimmt das literarische Werk also eine Sonderstellung ein? Das Thema wird an späterer Stelle (nämlich in Kapitel III, 2. "Realisierungen") noch einmal aufgenommen werden.

Erfassen und Wahrnehmen

Kann man Werke *wahrnehmen*? Ist beispielsweise ein musikalisches Werk *hörbar*? Im ersten Moment scheint es ein völlig triviales Faktum zu sein, daß ein musikalisches Werk etwas ist, das man hören kann. Aber andererseits behaupte ich, daß ein musikalisches Werk ein abstrakter Gegenstand ist, und ich setze voraus, daß es ein Merkmal abstrakter Gegenstände ist, daß sie der Wahrnehmung nicht zugänglich sind.

Ich bin also offenbar darauf festgelegt, daß man Kunstwerke grundsätzlich nicht wahrnehmen kann, und das scheint eine sehr kontraintuitive Konsequenz zu sein, ist es doch scheinbar so selbstverständlich, daß man Werke der Musik hören, Werke der Malerei sehen, Werke der Kochkunst schmecken kann usw.

Aber ich bestreite das scheinbar Selbstverständliche. Es gibt auch unaufgeführte bzw. ganz allgemein unrealisierte Werke, und man kann auch mit diesen bekannt sein (etwa weil man eine Partitur oder einen Plan studiert hat). Nicht realisierte Werke sind gewiß nicht wahrnehmbar. Denn eine Partitur eines Musikwerks wahrnehmen ist nicht dasselbe wie das Musikwerk selbst wahrnehmen; und einen Plan eines Hauses gesehen haben ist nicht dasselbe wie das Haus gesehen haben. Daher müßte man die Möglichkeit unrealisierter Werke bestreiten, wenn man behaupten wollte, daß Werke notwendigerweise der Wahrnehmung zugänglich sind, und das erscheint mir viel kontraintuitiver als zu sagen, daß es eben nur die Aufführungen bzw. allgemein die Realisierungen eines Werks sind, die wahrgenommen werden können, nicht aber das Werk selbst.

Meines Wissens gibt es niemanden, der bestreitet, daß abstrakte Gegenstände für sich allein nicht wahrnehmbar sind. Wolterstorff meint aber, daß wir Werke dennoch wahrnehmen können, und das, obwohl er — sinngemäß — Werke von

Werke als unvollständige Gegenstände

deren Realisierungen unterscheidet und Werke auch für ihn abstrakte Gegenstände sind. (Zumindest gilt das für Werke der Musik und der Literatur.) Wolterstorff sagt, in meine Terminologie übertragen, daß wir zwei Dinge zugleich wahrnehmen, wenn wir eine Realisierung wahrnehmen: die Realisierung *und* das Werk. Es scheint ihm mißlich sagen zu müssen, daß wir die Werke selbst niemals wahrnehmen, sondern immer nur deren Realisierungen.³⁹

Diese Theorie der doppelten Wahrnehmung ist nicht sehr plausibel. Zwar ist es natürlich grundsätzlich möglich, zwei Gegenstände gleichzeitig wahrzunehmen. Aber gewöhnlich ist es in einem solchen Fall auch möglich, die zusammen wahrgenommenen Gegenstände auch einzeln wahrzunehmen. Aber (das würde auch Wolterstorff zugeben) man kann niemals ein Werk ohne seine Realisierung wahrnehmen. Außerdem, selbst wenn man aus irgendwelchen Gründen zwei Gegenstände immer zusammen und niemals einzeln wahrnimmt, so ist man für gewöhnlich doch prinzipiell in der Lage, die zwei wahrgenommenen Dinge in der Wahrnehmung auseinanderzuhalten, sich beispielsweise bewußt einmal mehr auf das eine, einmal mehr auf das andere zu konzentrieren. Doch auch das scheint nicht der Fall zu sein, wenn es um die Wahrnehmung von Werken und Realisierungen geht. Ich kann natürlich beim Hören einer Aufführung meine Aufmerksamkeit auf verschiedene Aspekte der Aufführung lenken, aber ich kann mich nicht einmal auf die Aufführung konzentrieren und einmal auf das Werk. Ich kann nicht sagen, was von dem Wahrgenommenen zum Werk gehört und was zur Aufführung.

Eine Analogie: Würde jemand, der an die Existenz abstrakter Eigenschaften glaubt, sagen, daß man die Idee der Röte *sieht*, wenn man ein rotes Ding sieht? Wahrscheinlich nicht. Ebenso seltsam scheint es zu sagen, daß man die Zahl Zwei (oder vielleicht eine Zweierklasse?) sieht, wenn man zwei Einzeldinge sieht, oder daß man die Proposition *daß es regnet* sieht, wenn man sieht, daß es regnet.

Falls Wolterstorff den Begriff der Wahrnehmung so modifizieren möchte, daß man von der *Wahrnehmung eines Werks durch eine Realisierung* sprechen kann, so kann ihn niemand daran hindern. Aber wir können (und sollen, im Dienste der Klarheit) dann immer noch diese Art der Wahrnehmung unterscheiden von dem, was wir gewöhnlich "Wahrnehmung" nennen; und es wird sich nichts daran ändern, daß wir im gewöhnlichen Sinn Werke niemals wahrnehmen können.

³⁹Siehe *Works and Worlds*, S. 40f.

Werke als unvollständige Gegenstände

Daher finde ich, daß wir besser nicht sagen sollten, daß wir die Werke selbst wahrnehmen (jedenfalls wenn wir uns genau ausdrücken wollen). Wir sollten besser sagen, daß wir Werke *erfassen*. Es gibt verschiedene Wege zum Erfassen eines Werks, und einer davon ist die Wahrnehmung einer Realisierung des Werks. Aber es gibt auch andere Möglichkeiten. Man kann ein Werk etwa erfassen über die Wahrnehmung einer bloßen Reproduktion, oder durch eine Notation (d. h. eine Partitur, ein Manuskript, eine Skizze, ein Drehbuch, einen Plan etc.).

Daß Werke eher erfaßt als wahrgenommen werden, sollte übrigens zumindest für den Fall des literarischen Werks auch intuitiv einleuchtend sein. Es ist schon einmal kurz die Frage aufgetaucht, ob und wie literarische Werke realisiert sein können. Wolterstorff behauptet, daß ein literarisches Werk als Manuskript realisiert werden kann. Mir erscheint es als offenkundige Absurdität, daß wir ein literarisches Werk wahrnehmen, wenn wir ein Stück Papier mit irgendwelchen arbiträren Zeichenkonfigurationen wahrnehmen. Wenn man ein Buch wahrnimmt, nimmt man gewöhnlich einen Quader wahr. Ist Manns *Zauberberg* ein Quader? Macht es Sinn zu sagen, Manns *Zauberberg* habe eine ähnliche Gestalt wie das Grazer Telefonbuch, nur sei er etwas kleiner? Und wenn ein Buch eine Realisierung eines literarischen Werks sein kann, dann wohl sicherlich auch beispielsweise eine Computer-CD. Man stelle sich eine CD-Version des *Zauberberg* vor: Hat sich der *Zauberberg* von einem Quader in eine flache Scheibe verwandelt? Was berechtigt uns, angesichts der völligen Unähnlichkeit der CD mit dem Buch, anzunehmen, daß es sich um Realisierungen desselben Werks handelt?

6. Veränderlichkeit und Zerstörbarkeit

6.1 Können Werke sich verändern?

Die Frage, ob ein Werk (soll heißen: ein typenartiger Gegenstand) veränderlich ist, ist hier gemeint als die Frage, ob sich die Realisierungsqualitäten eines Werks ändern können. Kann ein Werk, das ursprünglich als F bestimmt wurde, zu irgendeinem späteren Zeitpunkt nicht mehr als F bestimmt sein, oder umgekehrt, kann ein Werk, das ursprünglich nicht als F bestimmt wurde, irgendwann später als F bestimmt sein? Oder gilt für alle F, wenn ein Werk ursprünglich als F bestimmt wurde, dann ist es immer als F bestimmt; und wenn das

Werke als unvollständige Gegenstände

Werk ursprünglich nicht als F bestimmt wurde, dann kann es auch nicht zu irgendeinem späteren Zeitpunkt als F bestimmt sein?

In der traditionellen Metaphysik werden abstrakte Gegenstände (z. B. Eigenschaften, Zahlen, Propositionen) üblicherweise als unveränderlich betrachtet, und dies könnte ein Motiv sein, Werken die Veränderbarkeit abzusprechen. Aber möglicherweise sind Werke eine besondere Art von abstrakten Gegenständen, die sich von Eigenschaften, Zahlen und Propositionen unter anderem durch das Merkmal der Veränderlichkeit unterscheiden. Diese Möglichkeit sollte man zumindest nicht von vorne herein ausschließen. Die traditionellen Ansichten können daher hier nicht unhinterfragt übernommen werden.

Was spricht eigentlich dafür anzunehmen, daß Werke sich verändern können? In was für Fällen (falls es solche Fälle gibt) könnten wir geneigt sein, von der “Veränderung eines Werks” zu sprechen? Man kann zunächst diese drei Fälle unterscheiden:

(a) Es verändert sich die Weise, wie Werke realisiert werden (z. B. die “Auführungspraxis” in der Musik).

(b) Es verändert sich die *Rezeption* der Werke (Realisierungen von Werken werden anders gesehen, gehört, interpretiert ...).

(c) Realisierungen selbst verändern sich (Gebäude verfallen, Gemälde verblassen etc.).

Es ist klar, daß in keinem dieser Fälle eine Veränderung am Werk stattfindet in dem Sinne, der hier zur Debatte steht, das heißt: In keinem dieser Fälle ist es so, daß ein Werk auch nur hinsichtlich einer einzigen seiner Realisierungsqualitäten neu bestimmt wird. Es verändern sich entweder Realisierungen selber (hinsichtlich ihrer physikalischen Qualitäten, zum Beispiel: eine Zeichnung vergilbt), oder es verändert sich die Weise, in der Werke “interpretiert” werden (wobei “Interpretation” hier in einem doppelten Sinn zu verstehen ist, nämlich einerseits als die Weise, in der Werke realisiert werden, und andererseits als die Weise, wie Realisierungen rezipiert werden). Daher sind die bisher genannten Fälle keine guten Gründe für die Annahme, daß Werke veränderlich sind.

Es gibt aber noch einen weiteren Fall, der sich von den schon genannten abhebt und für den sich keine schnelle Erklärung anbietet: Ich meine den Fall der “Überarbeitung” eines Werks. Es gibt offenbar grundsätzlich zwei Möglichkeiten, einen solchen Vorgang zu beschreiben: Man kann sagen, daß im wörtlichen Sinn ein Ding verändert wird, oder man kann sagen, daß ein zweites, neues Ding entsteht. Keine dieser beiden Beschreibungen der Situation ist für sich genommen unvernünftig. Für welche man sich entscheidet (wenn man eine Ent-

Werke als unvollständige Gegenstände

scheidung treffen will), hängt zusammen mit Fragen der Identität und Individuierung.

Betrachten wir die Alternativen näher. Das folgende ist eine schematische Darstellung einer Veränderung eines Werks (eines Typus): Nehmen wir ein Werk W an, das drei Realisierungsqualitäten hat, F_1 , F_2 und F_3 . Das heißt, W ist bestimmt als F_1 und als F_2 und als F_3 . Ich führe jetzt dafür eine kurze Schreibweise ein: $W=[F_1, F_2, F_3]$. Wenn W sich verändert, könnte das Resultat der Veränderung der folgende Gegenstand sein: $W_2=[F_2, F_3, F_4]$. Eine Veränderung von W_2 könnte zu $W_3=[F_3, F_4, F_5]$ führen usf. Die Auffassung, daß Werke sich verändern können, läuft darauf hinaus, daß der Gegenstand $[F_1, F_2, F_3]$ identisch sein kann mit dem Gegenstand $[F_2, F_3, F_4]$ und dem Gegenstand $[F_3, F_4, F_5]$ usf. Nach diesem Modell könnten Gegenstände natürlich auch dann identisch sein, wenn sich ihre Bestimmungen nicht einmal mehr überlappen. Es könnte auch ein Gegenstand, der nur eine einzige Realisierungsqualität hat, identisch sein mit einem Gegenstand, der Tausende Realisierungsqualitäten hat. Kurz, grundsätzlich wäre es möglich, daß der Typus *Grün* (der Gegenstand, der als grün bestimmt ist, und als sonst nichts) identisch ist mit Schuberts *Klaviersonate Nr. 21*. Daß solche extremen Beispiele seltsam anmuten, ist natürlich noch kein Einwand. Das Problem ist vielmehr, was die verschiedenen "Zeitphasen" dieses vorgeblich einen Gegenstandes (W_1 - W_3) zu "Zeitphasen" eines Individuums macht. Was "hält sie zusammen" und grenzt sie ab gegenüber anderen?

Ein anderes Problem ist, wie und wodurch diese angenommene Veränderung vonstatten gehen soll. Wodurch könnte sie verursacht werden? Wie kann man auf einen abstrakten Gegenstand so einwirken, daß er sich verändert?

Manche meinen (dies ist ein kleiner Vorgriff), daß Werke (als abstrakte Gegenstände) durch eine besondere Art von intentionalen Akten geschaffen werden können. Wenn man diese Auffassung akzeptiert, warum soll man dann nicht auch akzeptieren, daß Werke durch eine andere Art von intentionalen Akten *verändert* werden können? Wenn man schon annimmt, daß der menschliche Geist die bemerkenswerte Fähigkeit hat, Gegenstände zu *erschaffen* (wenn auch nur abstrakte Gegenstände), warum sollte man dann leugnen, daß derselbe Geist auch die Fähigkeit hat, diese geschaffenen Gegenstände zu *verändern*? Die letztgenannte Fähigkeit ist zumindest nicht geheimnisvoller als die erstgenannte.

Angenommen, das wäre eine Antwort auf das zweite Problem. Es bliebe dann immer noch folgendes zu lösen: Läßt man Veränderung zu, dann muß man sagen, daß W dasjenige Werk ist, das zu t_1 $[F_1, F_2, F_3]$ ist, zu t_2 $[F_2, F_3, F_4]$, zu t_3

Werke als unvollständige Gegenstände

[F₃, F₄, F₅] usf. Man kann natürlich auch eine einzelne “Zeitphase” von W herausgreifen, etwa [F₂, F₃, F₄] zu t₂, und sagen, daß *dieses* Werk früher einmal [F₁, F₂, F₃] war. Aber nehmen wir nun an, eine andere Person habe zu t₁ ein Werk W*=[F₃, F₄, F₅] geschaffen (und zwar ganz unabhängig von W=[F₁, F₂, F₃]). Weiter angenommen, dieses Werk W* wird zu t₂ verändert zu W*₂=[F₂, F₃, F₄]. Es gibt dann zu t₂ also einerseits W₂=[F₂, F₃, F₄] und andererseits W*₂=[F₂, F₃, F₄]. W₂ und W*₂ haben exakt dieselben Realisierungsqualitäten, das heißt: Jede Realisierung von W₂ ist auch eine Realisierung von W*₂, und umgekehrt. Ist W₂ mit W*₂ identisch?

Es geht also jetzt um Identitätsbedingungen: Ist Gleichheit der Realisierungsqualitäten hinreichend als Identitätsbedingung oder nicht? Diese Frage ist Gegenstand eines der noch folgenden Kapitel. Aber eines kann man jetzt schon feststellen: Wenn Werke veränderlich sind, dann kann Gleichheit der Realisierungsqualitäten keine hinreichende Bedingung sein für Identität, und zwar auch dann nicht, wenn man (wie ich es schon getan habe) jede Prädikation mit einem Zeitindex versieht (wenn man also nicht mehr einfachhin sagt, daß W [F₁, F₂, F₃] ist, sondern, daß W zu t₁ [F₁, F₂, F₃] ist usf.). Betrachten wir noch einmal das obige Schema zur Verdeutlichung der Schwierigkeit: Zu t₂ ist W [F₂, F₃, F₄], und man kann zu t₂ wahrheitsgemäß sagen, daß W zu t₁ [F₁, F₂, F₃] war. W* ist zur selben Zeit (zu t₂) ebenfalls [F₂, F₃, F₄]; und offenbar kann man von W* zu t₂ wahrheitsgemäß sagen, daß W* zu t₁ [F₃, F₄, F₅] war. Es gilt also zu t₂: W war zu t₁ [F₁, F₂, F₃], und W* war zu t₁ [F₃, F₄, F₅]. Wäre W mit W* identisch, dann würde demnach gelten, daß ein und derselbe Gegenstand zu einer Zeit sowohl [F₁, F₂, F₃] als auch [F₃, F₄, F₅] sein kann. Aber das ist offenkundig nicht möglich.

Es gibt zwei Möglichkeiten, diese Schwierigkeit zu vermeiden:

(a) Man könnte an dem Identitätskriterium der Gleichheit der Realisierungsqualitäten festhalten und die Annahme der Veränderbarkeit von Werken aufgeben. Dann wäre W nicht identisch mit W₂ etc., und W* wäre nicht identisch mit W*₂ etc., hingegen wäre W₂ identisch mit W*₂, da W₂ dieselben Realisierungsqualitäten hat wie W*₂. Auf Zeitindizes könnte man verzichten; ein Werk das einmal soundso bestimmt ist, wäre immer soundso bestimmt.

(b) Man könnte an der Annahme der Veränderbarkeit festhalten und dafür das Identitätskriterium der Gleichheit der Realisierungsqualitäten aufgeben. Die Frage ist natürlich, wodurch es ersetzt werden soll. Was könnte noch identitätskonstitutiv sein für ein Werk außer seinen Realisierungsqualitäten? Die naheliegendste Antwort lautet: seine kontextabhängigen (historischen) Qualitäten,

Werke als unvollständige Gegenstände

m. a. W.: seine "Entstehungsgeschichte". Demnach wäre nicht nur identitätsrelevant, wie ein Werk bestimmt ist, sondern auch, wer es wann und wo in welchem Kontext geschaffen hat, welches seine früheren "Zeitphasen" waren etc. Um noch einmal zu obigem Schema zurückzukehren: W wäre nicht einfach definiert als das Werk, das zu t_2 $[F_2, F_3, F_4]$ ist, sondern als das Werk, das zu t_2 $[F_2, F_3, F_4]$ ist und zu t_1 $[F_1, F_2, F_3]$ war usf. Analog wäre W^* nicht nur definiert als das Werk, das zu t_2 $[F_2, F_3, F_4]$ ist, sondern als das Werk, das zu t_2 $[F_2, F_3, F_4]$ ist und zu t_1 $[F_3, F_4, F_5]$ war. Daher wären W und W^* in keinem Moment ihrer Geschichte identisch, selbst wenn sie, wie in meinem Beispiel, durch einen merkwürdigen Zufall, zu irgendeinem Zeitpunkt identische Realisierungsqualitäten haben. W und W^* wären sozusagen wie "Ketten von sich ablösenden Zeitphasen" und würden sich zueinander verhalten wie zwei Straßen, die sich an einer Stelle kreuzen.

Ich neige der ersten Lösung zu, das heißt: ich bevorzuge es, die Annahme der Veränderlichkeit aufzugeben und an dem einfachen kontextunabhängigen Identitätskriterium festzuhalten, denn "historisch-kontextualistische" Identitätsbedingungen werfen gewisse Probleme auf, wie ich weiter unten darlegen werde. Es gibt aber noch ein anderes Argument: Angenommen, Werke wären veränderlich. Angenommen also, W sei zu t_1 $[F_1, F_2, F_3]$ und zu t_2 $[F_2, F_3, F_4]$. Klar ist, daß in diesem Fall W zu t_2 nicht mehr $[F_1, F_2, F_3]$ ist. Das bedeutet aber, daß ein Gegenstand, der zu t_1 eine Realisierung von W gewesen ist, möglicherweise zu t_2 keine Realisierung von W mehr sein kann (und umgekehrt). Nehmen wir ein konkretes Ding x an, das F_1, F_2 und F_3 ist, nicht aber F_4 . Dieses Ding x ist zu t_1 eine Realisierung von W, nicht aber zu t_2 . Denn es gilt zu t_1 , daß, für alle f, wenn W als f bestimmt ist, dann ist x f; doch zu t_2 gilt das nicht mehr. Zu t_2 gibt es ein f, so daß W als f bestimmt ist und x nicht f ist (dieses f ist F_4). Das bedeutet beispielsweise, daß es möglich ist, daß eine bestimmte musikalische Aufführung zu t_1 eine Realisierung von W ist, daß aber eine ganz gleichartige Aufführung zu t_2 keine Realisierung von W sein kann. Mehr noch, es könnte geschehen, daß diese Aufführung nicht nur keine Realisierung von W ist, sondern daß es überhaupt kein Werk gibt, von dem sie eine Realisierung ist. Das ist in meinen Augen eine mißliche Konsequenz, denn es scheint, daß man alte Versionen von Werken auch dann noch realisieren kann, wenn sie bereits überarbeitet wurden. Wenn eine Autorin ein Stück umschreibt, kann man dann die frühere Version davon nicht mehr inszenieren und aufführen? Eine der Konsequenzen der Veränderlichkeitsannahme ist, daß man das, strikt gesprochen, nicht kann.

Werke als unvollständige Gegenstände

Die Veränderlichkeitsfrage ist umstritten. Wolterstorff vertritt, jedenfalls in bezug auf musikalische Werke, die Unveränderlichkeitsauffassung.⁴⁰ Ingarden ist schwankend in diesem Punkt. In *Das literarische Kunstwerk* betont er häufig und nachdrücklich, daß sich das (literarische) Werk selbst durch und mit seinen Konkretisierungen verändere.⁴¹ Doch eigentlich hat man den Eindruck, daß diese Auffassung nicht so recht in das Ganze von Ingardens Theorie des literarischen Kunstwerks paßt. Es ist auch nirgends erklärt, wie es vor sich gehen soll, daß die “Konkretisierungen” der Leser das Werk als solches verändern. Der Eindruck der Disparatheit wird noch verstärkt durch die Tatsache, daß Ingarden in dem ungefähr zur gleichen Zeit wie *Das literarische Kunstwerk* entstandenen (wenn auch aufgrund ungünstiger äußerer Umstände viel später publizierten) Essay “Das Musikwerk” in *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* aber die Auffassung vertritt, daß das (musikalische) Werk ein unveränderlicher Gegenstand sei. Ingarden gelangt zu dieser Ansicht im Zuge der Beschäftigung mit einem Identitätsproblem. Dieses lautet: Es ist eine Tatsache, daß sich die Aufführungspraxis in bezug auf bestimmte musikalische Werke während langer Perioden und infolge tiefgehender kultureller Wandlungen beträchtlich verändern kann. Wie sehr aber darf sich eine Aufführung verändern, ohne daß die Identität des Werks tangiert wird?

Gehen wir endlich zu dem Problem der Identität des Musikwerkes in der historischen Zeit, und zwar bei vielen und voneinander abweichenden Ausführungen, über. Das Problem entsteht besonders während längerer Zeitperioden, in denen verschiedene Epochen des Stils und sogar der prinzipiellen Ideale der künstlerischen Tendenzen im Rahmen der Musik aufeinanderfolgen. Die “alten” Werke “leben” — und das bedeutet zunächst: werden gespielt und gehört — in neuen musikalischen Epochen und werden infolgedessen unter verschiedenen Hinsichten etwas anders ausgeführt — denken wir nur an den uns nahen Chopin! —, und trotzdem werden sie für dieselben gehalten, oder besser: sie gelten einfach als dieselben, die sie einst waren, als man sie anders ausführte.⁴²

Ingardens Lösung lautet, daß das Problem ein Scheinproblem ist und von selbst verschwindet, wenn man sich nur klar macht, was für eine Art von Gegenstand ein musikalisches Werk eigentlich ist, nämlich ein unvollständig bestimmter (“schematischer”) Gegenstand, der eben aufgrund seiner “Unbestimmtheitsstellen” auf verschiedene Weise realisiert (aufgeführt) werden kann. Im Laufe der Zeit verändert sich weder der schematische Gegenstand selbst noch die Menge

⁴⁰Vergleiche *Works and Worlds*, S. 89f.

⁴¹Vergleiche dort zum Beispiel S. 394.

⁴²*Ontologie der Kunst*, S. 115.

Werke als unvollständige Gegenstände

der möglichen Realisierungen; aber es kann geschehen, daß die Musiker und Hörer bestimmter Epochen eine Vorliebe für eine bestimmte Teilklasse der möglichen Realisierungen entwickeln, und diese Vorlieben können sich im Laufe der Geschichte wandeln.

Bei der soeben dargestellten Auffassung des Musikwerkes verschwindet das Problem der Identität des Werkes, so wie es oben zunächst formuliert wurde. Denn es ist da nicht mehr von *einem* konkreten Gegenstand die Rede, der im Verlaufe der historischen Zeit infolge der Wandlungen konkreter geschichtlicher Bedingungen verschiedenen Veränderungen selbst unterliegt. [...] Denn jetzt haben wir es mit einem unveränderlichen Gegenstand und einem ihm zugehörigen konstanten Bestand an Möglichkeiten zu tun, und diese unveränderliche, durch die Partitur bestimmte Gestalt (so schematisch sie auch ist) sowie die Konstanz des Möglichkeitsbereiches sichert die Identität des Werkes.⁴³

Und weiter:

Durch die Berufung auf die Partitur enthüllt sich vor allem eine völlig andere Auffassung des Musikwerkes selbst, nämlich als eines gewissermaßen übergeschichtlichen Gebildes, obwohl es, als in der historischen Zeit entstanden, geschichtlich bedingt ist. Zugleich aber erweist sich das Identitätsproblem in der soeben angedeuteten Gestalt als ein Scheinproblem. Der geschichtliche Prozeß der angeblichen Wandlung des Musikwerkes selbst *ist in Wirklichkeit nur ein Prozeß des Entdeckens und Aktualisierens immer neuer Möglichkeiten der zu dem Werkschema gehörigen potentiellen Gestalten des Werkes*.⁴⁴

Diese Darstellung der scheinbaren “Veränderung” eines musikalischen Werks erscheint mir durch und durch klar und konsequent. Umso erstaunlicher ist es, daß Ingarden in bezug auf das literarische Werk nicht ganz analog argumentiert (zumindest nicht in *Das literarische Kunstwerk*). Denn es ist über jeden Zweifel erhaben, daß für Ingarden das literarische Werk ebenso ein “schematischer” Gegenstand ist wie das musikalische Werk; und auch sonst ist nirgends von grundsätzlichen ontologischen Unterschieden zwischen literarischen und musikalischen Werken die Rede; sowohl die einen als auch die anderen sind “rein intentionale Gegenstände”, wie Ingarden sagt, das heißt: abstrakte, schematische Gegenstände, die durch Bewußtseinsakte geschaffen, aber nicht selbst Bewußtseinsgegenstände sind. Es erschiene daher als völlig rätselhaft, daß Ingarden zwar das musikalische Werk für unveränderlich, das literarische hingegen für veränderlich halten sollte, zumal, soweit mir bekannt ist jedenfalls, nirgends eine Erklärung für einen solchen Unterschied angedeutet wird. Meine Hypothese dazu ist, daß Ingarden seine ursprüngliche Auffassung zugunsten der

⁴³Ebd., S. 128.

⁴⁴Ebd., S. 134.

Werke als unvollständige Gegenstände

Unveränderlichkeitsthese aufgegeben hat; die Essays über die Musik, das Bild und die Architektur, in denen er die Unveränderlichkeitsthese durchgängig vertritt, wurden mehr als 30 Jahre nach dem *Literarischen Kunstwerk* publiziert und mehrmals überarbeitet, wenn sie auch ihren Ursprung in den späten 20er Jahren haben.⁴⁵

Ingarden unterscheidet, wie ich, auch in der Malerei zwischen Werk und Realisierung; und auch hier vertritt Ingarden die Auffassung, daß das Werk selbst unveränderlich sei.

(Eine terminologische Anmerkung zum besseren Verständnis des folgenden Zitats: Mit "Gemälde" bezeichnet Ingarden das konkrete Objekt, also das Stück Leinwand, Papier etc., mit "Bild" hingegen den schematischen, abstrakten Gegenstand, der in dem Gemälde realisiert ist.)

Sobald es [das Bild] sich einmal konstituiert hat, ist es wandellos da, so lange das Gemälde sich realiter nicht gewandelt hat. Dies kommt in langen Kulturperioden auch vor, aber dann meinen wir nicht, daß sich das Bild verändert hat, sondern daß das veränderte Gemälde uns den Zugang zu dem originalen Bild erschwert oder gar verschlossen hat. Und dann suchen wir dieses Gemälde sozusagen zurückzuverwandeln ("restaurieren"), um das alte, an sich unveränderte Bild wieder betrachten zu können.⁴⁶

Es ist also nur das Gemälde, an dem der Zahn der Zeit nagt, niemals das Bildwerk selbst. Wenn ein Gemälde sich zu stark verändert, kann es geschehen, daß es nicht mehr tauglich ist als Mittel zum Erfassen des Werks; in diesem Fall muß es restauriert werden, um seine Funktion wieder erfüllen zu können.

Das folgende Zitat erhärtet meine These, daß Ingarden letztlich auch das literarische Werk als unveränderlich betrachtet. Hier wird noch einmal betont, daß auch Werke der Malerei sich als solche nicht wirklich in der Zeit ändern; und dann stellt Ingarden fest, daß das Bild in dieser Hinsicht dem musikalischen — *und auch dem literarischen Werk* gleicht:

Indessen kann es im Laufe der Geschichte dazu kommen, daß dasselbe Werk [hier: das Bild] in vielen verschiedenen Fällen auf etwas verschiedene Weise aktualisiert und konkretisiert wird, wodurch der Anschein seiner Wandlung in der Zeit entsteht und den Anlaß zu der Rede von seinem "Leben" gibt. In dieser letzten Hinsicht unterscheidet sich aber das Bild von den literarischen oder musikalischen Werken nicht im geringsten.⁴⁷

⁴⁵Zur wechselvollen Geschichte dieser Abhandlungen siehe das Vorwort zu *Ontologie der Kunst*.

⁴⁶*Ontologie der Kunst*, S. 231f.

⁴⁷Ebd., S. 233.

Werke als unvollständige Gegenstände

Auch die Architektur bildet keine Ausnahme, wie das folgende Zitat beweist. Werke der Architektur sind so abstrakt wie alle anderen Werke auch, und daher unterliegen sie nicht den unvermeidlichen Prozessen der Veränderung, denen die realen Gebäude unterliegen, in denen sie realisiert sind:

Im Gegensatz zum realen Gebäude, in welchem verschiedene Prozesse stattfinden (wie z. B. die Erschütterungen, denen das Gebäude beim Vorbeifahren schwerer Wagen unterliegt, oder die Erwärmung der Mauer im Sommer usw.), gibt es im reinen Werke der Architektur keine derartigen realen Vorgänge. [...] Von diesem Gesichtspunkt aus ist das architektonische Kunstwerk selbst außerzeitlich. Dem widerspricht nicht, daß es von einem anderen Gesichtspunkt aus zu der historischen Zeit (bzw. Epoche) gehört, in welcher es entstanden ist. [...] Es vergeht sogar auch mit seiner Epoche insofern, als Menschen der späteren Epoche den Sinn verlieren, mit dem es in seinem eigenen Werte erfaßt werden kann. Dies ist aber ein ganz neuer Gesichtspunkt und auch ein anderer Aspekt des Werkes selbst und seiner Existenz und von der Tatsache ganz unabhängig, daß in dem Bestande seiner Beschaffenheiten als einem künstlerischen Gebilde nichts verlorenght und nichts geschieht.⁴⁸

6.2 Können Werke vergehen oder gar willentlich zerstört werden?

Können Werke, einmal geschaffen, wieder aufhören zu existieren? Diese Frage ist natürlich nicht weit entfernt von der soeben diskutierten, ob Werke veränderlich sind, und, um es vorweg zu sagen, ich neige konsequenterweise dazu, sie ebenso wie die vorangegangene negativ zu beantworten. Schon im vorigen Abschnitt bestand eine der Hauptschwierigkeiten darin zu klären, ob es grundsätzlich möglich ist, auf einen abstrakten Gegenstand einzuwirken (etwa um ihn zu verändern), und falls das möglich ist, auf welche Weise. Diese Frage stellt sich hier ganz analog. Angenommen, Werke (als abstrakte Gegenstände) könnten vergehen oder sogar willentlich vernichtet werden: wie könnte das vor sich gehen? Man kann in vielfältiger Weise zu Werken in Beziehung treten: man kann Werke konkretisieren und aktualisieren; man kann Realisierungen von Werken herstellen und Realisierungen von Werken zerstören. Aber wodurch könnte ein Werk zerstört werden bzw. vergehen?

Wenn man das Werk von seinen Realisierungen unterscheidet, ergeben sich grundsätzlich drei mögliche Weisen des Vergehens:

- (a) die Realisierungen vergehen und das Werk bleibt;
- (b) die Realisierungen und das Werk vergehen gleichzeitig;

⁴⁸Ebd., S. 286.

Werke als unvollständige Gegenstände

(c) das Werk vergeht und die Realisierungen bleiben.⁴⁹

Der erste Fall muß hier nicht mehr diskutiert werden. Es wurde ja schon ausführlich dafür argumentiert, daß Realisierungen von Werken vergehen können, ohne daß auch die Werke selbst vergehen. Gegenstand der folgenden Diskussion ist die Frage, ob auch die Werke selbst vergehen können, und insbesondere die Frage, ob sie unabhängig davon, ob ihre Realisierungen weiterexistieren, vergehen können.

Nach Auffassung mancher sind Werke ontologisch abhängig von gewissen konkreten Gegenständen, das heißt entweder von Realisierungen oder von Notationen oder von etwas im Bewußtsein von potentiellen Rezipienten, seien es konkrete Bewußtseinsakte oder "Dispositionen".⁵⁰ Demgemäß kann ein Werk vergehen, wenn alle Gegenstände vergehen, von denen es abhängig ist, bzw. es kann zerstört werden, indem man alles zerstört, wovon es abhängig ist. M. a. W., wenn es beispielsweise keine Bücher mehr gäbe und auch keine Personen, die in der Lage wären, literarische Werke aus dem Gedächtnis zu rekonstruieren, oder wenn es zwar noch die Bücher gäbe, aber niemand mehr die Sprache verstünde, in der sie geschrieben sind (und diese Sprache auch nicht mehr rekonstruierbar wäre), dann wären, nach dieser Auffassung, die literarischen Werke selbst nicht nur ein für allemal verloren bzw. aus der menschlichen Kultur verschwunden, sondern im wörtlichen Sinn *vergangen*.

Diese Darstellung trifft eine Intuition, die wahrscheinlich von vielen geteilt wird. Aber sie läßt sich kaum vereinbaren mit einer Typenontologie des Kunstwerks wie ich sie hier vertrete.⁵¹ Wenn Werke Typen sind, dann ist es klar, daß sie ohne Realisierungen und ohne Notationen existieren können, und sicherlich auch ohne aktuelle Erfassensakte. Es wurde schon zu Beginn dieser Arbeit festgestellt, daß die Existenz eines musikalischen Werks nicht davon abhängt, daß es in jedem Augenblick seines Daseins irgendwo auf der Welt aufgeführt wird (ja nicht einmal davon, ob es überhaupt irgendwann aufgeführt wird); und noch viel weniger hängt seine Existenz davon ab, ob es *notiert* ist oder nicht. Erst recht existieren musikalische Werke offenkundig nicht nur dann, wenn jemand gerade einer ihrer Aufführungen lauscht oder eine ihrer Notationen

⁴⁹Vergleiche Krukowski, "Artworks that End and Objects that Endure".

⁵⁰Vergleiche Thomasson, "Die Identität fiktionaler Gegenstände" und dieselbe, "Fiction, Modality and Dependent Abstracta".

⁵¹An Thomassons Theorie ist nicht allein die Abhängigkeitsthese für sich genommen problematisch, sondern vor allem auch die Tatsache, daß diese allem Anschein nach mit einer Art Typenontologie des Kunstwerks verknüpft ist. Für eine detailliertere Auseinandersetzung mit Thomassons Abhängigkeitsthese siehe mein "Zur Identität fiktiver Gegenstände".

Werke als unvollständige Gegenstände

studiert. Es bleibt also nur noch die Behauptung, es sei eine notwendige Bedingung für die Existenz eines Werks, daß irgend jemand die "Disposition" habe, es zu erfassen. Nun mag der Dispositionsbegriff in vielen Kontexten nützlich sein. Es ist auch einigermaßen klar, was es heißt, daß jemand eine Disposition hat, das-und-das zu tun. Um so etwas sagen zu können, ist es aber — soweit ich sehe — nicht erforderlich, Dispositionen als *Gegenstände* zu behandeln. "x hat die Disposition, das-und-das zu tun" kann etwa verstanden werden als "x wird sich (mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit) unter den-und-den Umständen so-und-so verhalten." Um aber sagen zu können, daß irgend etwas von Dispositionen *ontologisch abhängig* sei (in dem oben explizierten Sinn von ontologischer Abhängigkeit), muß man offenbar Dispositionen "vergegenständlichen". Dieser Schritt erscheint mir nicht ganz unproblematisch, zumal — soweit ich sehe — die Frage nach dem ontologischen Status von Dispositionen nicht leicht zu beantworten ist.

Zudem ist es zweifelhaft, ob das Vorhandensein der Disposition, ein gegebenes Werk zu erfassen, tatsächlich eine notwendige Bedingung für die Existenz des Werkes ist. Stellen wir uns vor, es gibt zwar noch Bücher, aber es gibt nur Analphabeten auf der Welt, und es gibt keine anderen Formen der Überlieferung literarischer Werke. (Wir können uns außerdem vorstellen, daß die Wesen, die die Welt gerade bevölkern, nicht einmal fähig sind, die Schrift zu lernen.) In diesem Fall hat sicher niemand die Disposition, ein literarisches Werk zu erfassen. Man kann nun freilich sagen, daß die literarischen Werke aus der Kultur verschwunden sind. Aber sind sie *vergangen*? Angenommen, den Nachkommen der analphabetischen Wesen gelingt es, die überlieferten Schriftzeichen zu entschlüsseln. Wenn man nun ein Anhänger der These ist, daß Werke von Dispositionen abhängig sind, dann ist man offenbar auf die Ansicht festgelegt, daß die literarischen Werke mit dem Wiederaufleben der Schriftkultur *neu entstanden* sein müssen. Man hat dann die Wahl zwischen folgenden beiden Positionen: (a) Die neu entstandenen Werke sind *nicht* identisch mit den vor der Epoche des Analphabetismus entstandenen. (b) Die neu entstandenen Werke *sind* identisch mit den vor der Epoche des Analphabetismus entstandenen. Letzteres würde aber bedeuten, daß Werke *zeitlich diskontinuierliche* Gegenstände sind, das heißt: daß es möglich ist, daß ein Werk vergeht und eine Weile später *als dasselbe* wieder zur Existenz kommt. Ich finde sowohl die Konsequenz der Nicht-Identität als auch die Konsequenz der zeitlichen Diskontinuität kontraintuitiv. Daher bin ich der Auffassung, daß Werke in ihrer Existenz nicht von Erfassendispositionen abhängig sind.

Werke als unvollständige Gegenstände

Das Zwischenresultat lautet also, daß Werke weder von Realisierungen noch von Notationen noch von Dispositionen ontologisch abhängig sind. Manche würden vielleicht versuchen, die Abhängigkeitsthese durch eine *disjunktive* Deutung zu retten. Diese Deutung ließe sich etwa so formulieren: “Werke sind zwar weder von Realisierungen allein noch von Notationen allein noch von Dispositionen allein ontologisch abhängig, aber sie sind davon abhängig, daß es *entweder* Notationen *oder* Realisierungen *oder* Dispositionen gibt.” Es würde demnach gelten: “Ein literarisches Werk ist abhängig von der Existenz von Realisierungen oder Notationen oder Dispositionen.” Es würde aber *nicht* gelten: “Ein literarisches Werk ist abhängig von der Existenz von Realisierungen, oder ein literarisches Werk ist abhängig von der Existenz von Notationen, oder ein literarisches Werk ist abhängig von der Existenz von Dispositionen.”

Für meinen Einwand gegen diesen Lösungsversuch muß ich ein wenig ausholen: Verhältnisse der ontologischen Abhängigkeit können nicht zwischen Gegenständen beliebiger Kategorien bestehen. Denn wenn ein Gegenstand von einem anderen ontologisch abhängig ist, dann hängt diese Abhängigkeitsbeziehung wesentlich von der Natur der involvierten Gegenstände ab. Ontologische Abhängigkeit ist nichts den involvierten Gegenständen Äußerliches, sondern eine unmittelbare Konsequenz ihrer kategorialen Bestimmungen. Das Grinsen der Katze ist von der Katze abhängig, weil es eine Qualität der Katze ist und Qualitäten *von* Individuen *per definitionem* nicht ohne diese Individuen existieren können. Nun sind Notationen, Realisierungen und Dispositionen sicherlich Gegenstände sehr verschiedener Kategorien. Eine Notation kann ein Stück Papier sein, eine Realisierung ein Ereignis, und Dispositionen sind vielleicht als Eigenschaften eines speziellen Typs aufzufassen. Wie kann ein und derselbe Gegenstand (ein literarisches Werk) in so verschiedenen Entitäten sein ontologisches Fundament haben? Verändert es seine eigenen kategorialen Bestimmungen nach Bedarf? So lange diese Fragen nicht geklärt sind, erscheint mir die These der disjunktiven Abhängigkeit ein wenig *ad hoc*.

Ich lehne also die Abhängigkeitstheorie ab und kann sie daher nicht heranziehen, um die scheinbare Vergänglichkeit von Werken zu erklären. Manche meinen allerdings, daß bestimmte abstrakte Gegenstände auch wieder aufhören können zu existieren, obwohl sie nicht von irgendwelchen konkreten Entitäten abhängig sind. Wie kann das vor sich gehen? Es scheint, daß die einzig mögliche Erklärung auch hier (wie schon bei der Veränderung) in der Annahme spezieller intentionaler Akte bestehen muß. Genau das ist auch die Antwort der

Werke als unvollständige Gegenstände

meisten jener Theoretiker, die die These von der Zerstörbarkeit werkartiger Gegenstände vertreten.

Roman Ingarden, wahrscheinlich der wichtigste Vertreter dieser Idee, behauptet, daß etwa fiktive Gegenstände nicht nur wieder aufhören können zu existieren, sondern sogar ganz bewußt und absichtlich vernichtet werden können, durch einen eigenen und wohl auch sehr eigentümlichen Bewußtseinsakt. Darüber hinaus können dieselben Gegenstände durch einen anderen Akt wieder “geschaffen” werden.⁵² Was Ingarden hier über fiktive Gegenstände sagt, gilt zweifellos in analoger Weise auch von Werken. Ingarden betont dabei, daß sowohl das “Schaffen” als auch das “Vernichten” bzw. “Entstiften”, wie Ingarden sagt, in einem uneigentlichen Sinne zu verstehen ist. Aber es ist nicht ganz klar, was hier mit “uneigentlich” gemeint ist. Eine mögliche Interpretation wäre, daß, wenn wir vom “Vergehen” eines Werks sprechen, wir nur meinen, daß es nicht mehr länger zugänglich ist, was aber nicht bedeutet, daß es aufgehört hat zu existieren. Das ist zwar meine Sicht der Dinge, aber ich glaube nicht, daß diese Interpretation Ingarden voll gerecht wird, jedenfalls nicht dem frühen Ingarden. Man wird die Rede vom “uneigentlichen Vergehen” bei Ingarden eher adäquat interpretieren, wenn man sie in den Zusammenhang von Ingardens Ansichten über den ontologischen Status von Werken im Allgemeinen stellt. Ingarden betrachtet Werke (wie auch fiktive Gegenstände) als eine besondere Kategorie von Entitäten, die er “rein intentionale Gegenstände” nennt. Es ist eine Ingardensche Eigentümlichkeit, daß er einerseits für die ontologische Anerkennung seiner “rein intentionalen Gegenstände” kämpft, andererseits aber diese Anerkennung selber abschwächt mit der häufig wiederkehrenden Bemerkung, das Sein dieser Gegenstände sei bloß ein “uneigentliches”. Will Ingarden also in der Art Meinongs “Seinsweisen” unterscheiden? Oder will er gar andeuten, daß das Reden von diesen Entitäten ontologisch nicht ernst zu nehmen sei, daß man es “wegparaphrasieren” könne? Letzteres erscheint mir äußerst unwahrscheinlich. Möglicherweise war Ingarden selbst einfach unentschieden in bezug auf diesen Punkt, und ich werde die Frage hier nicht weiter verfolgen. Wie auch immer, wenn ein Gegenstand nur “im uneigentlichen Sinn” Sein hat, dann kann er auch nur im uneigentlichen Sinn geschaffen werden und ebenso nur im uneigentlichen Sinn vergehen bzw. vernichtet werden. Ich glaube, daß man Ingarden am besten so lesen sollte.

⁵²Vergleiche *Das literarische Kunstwerk*, S. 129.

Werke als unvollständige Gegenstände

Die Einschränkung auf eine “uneigentliche Seinsweise” löst aber natürlich überhaupt kein Problem. Man muß dann eben fragen, ob und wie es möglich ist, daß Werke ihres “uneigentlichen Seins” wieder verlustig gehen können, und das ist in keiner Weise leichter zu beantworten als die keinerlei Seinsweisenunterscheidung voraussetzende Frage, ob Werke unter bestimmten Umständen aufhören können zu existieren.

Die Unterscheidung mehrerer “Weisen des Seins” kann nichts leisten, und zwar deshalb, weil eine solche Unterscheidung (jedenfalls in den mir bekannten Varianten) leer ist; man unterscheidet eigentlich immer nur Kategorien von Gegenständen (zum Beispiel “Abstrakta” und “Konkreta”), und dann führt man für das “Sein” jeder Gegenstandsart einen eigenen Terminus ein (zum Beispiel “Existenz” und “Subsistenz”). So scheint es, daß die so genannten “Seinsweisen” sich lediglich darin unterscheiden, daß sie jeweils Gegenständen verschiedener Kategorien zukommen. Wenn sich der Unterschied zwischen “Existenz” einerseits und “Subsistenz” andererseits aber tatsächlich darin erschöpft, daß “Existenz” das Sein konkreter, “Subsistenz” hingegen das Sein abstrakter Gegenstände genannt wird (und es sieht ganz danach aus, als wäre das der Fall), dann ließe “x subsistiert” sich auflösen in “x ist ein abstrakter Gegenstand und x hat Sein” und analog “x existiert” in “x ist ein konkreter Gegenstand und x hat Sein.” Aber da sieht man nun deutlich, daß der angebliche Unterschied der Seinsweisen sich auf einen Unterschied der Gegenstände reduziert, und das heißt: es bleibt davon nichts weiter übrig als eine bloße terminologische Vereinbarung, die etwa darin bestehen kann, das Wort “Existenz” nur auf Gegenstände einer bestimmten Klasse anzuwenden. Das kann man natürlich tun, aber dann ist es eine Trivialität (und nicht eine tiefe Einsicht mit weitreichenden Implikationen, wie manche zu glauben scheinen), daß nur Gegenstände bestimmter Kategorien existieren und andere irgendeine andere Art des Seins haben. Ich sehe keinen besonderen Grund für eine derartige terminologische Vereinbarung, und daher verzichte ich generell darauf, “Seinsweisen” zu unterscheiden. Aus diesem Grund übernehme ich nicht Ingardens Unterscheidung zwischen “eigentlichem” und “uneigentlichem” Sein bzw. “eigentlichem” und “uneigentlichem” Vergehen.

Ingarden meint also, daß fiktive Gegenstände (und somit wohl auch Werke) vernichtet werden können. Er zitiert Conrad-Martius, die offenbar in bezug auf die Vergänglichkeitsfrage eine andere Intuition hat als er selbst:

Dem entgegen behauptet H. Conrad-Martius (vgl. *Realontologie* 1.c.S.182): “Hamlet kann — poetisch einmal geschaffen — nicht vernichtet werden; denn er besitzt kein vernichtbares

Werke als unvollständige Gegenstände

Selbst.” — Natürlich, so “vernichtet” wie ein realer Mensch kann der Shakespearesche Hamlet nicht vernichtet werden, eben weil er nicht seinsautonom ist. Aber das schließt nicht aus, daß Hamlet aus seinem in gewissem Sinne scheinhaften, eben seinsheteronomen Sein durch ein intentionales “nicht” vertrieben werden kann. Der Dichter tut es oft seinen Kreationen gegenüber, die er verwirft oder fallen läßt als etwas, was seinen künstlerischen Willen nicht befriedigt. Frau Conrad-Martius macht übrigens dabei einen Unterschied zwischen dem dichterisch geschaffenen Hamlet und einem bloß halluzinierten Gegenstand und sieht eine wesentliche Verwandtschaft zwischen dem dichterisch Geschaffenen und den idealen Gegenständlichkeiten, wie etwa einem Dreieck, hinsichtlich ihrer Seinsweise. Meiner Ansicht nach ohne genügende Berechtigung.⁵³

Doch entgegen Ingardens Ansicht gibt es eine Verwandtschaft zwischen “dem dichterisch Geschaffenen” (sei es ein ganzes Werk oder nur eine Figur daraus) und den “idealen Gegenständlichkeiten” hinsichtlich ihrer “Seinsweise”. Die Verwandtschaft besteht darin, daß sowohl die einen als auch die anderen Gegenständlichkeiten einerseits selbst nicht materiell und andererseits in materiellen Dingen realisierbar sind. Dem würde wohl auch Ingarden zustimmen. Die Frage ist, ob das “Verwerfen” bzw. “Fallenlassen”, von dem Ingarden spricht, tatsächlich ein “Vernichten” des betreffenden Gegenstandes ist, ob also der Gegenstand infolge des “Verworfen-Werdens” durch seinen Schöpfer zu existieren aufhört, wie Ingarden behauptet.

Zu denen, die Ingarden in diesem Punkt folgen, gehört Barry Smith.⁵⁴ Smith setzt sich insbesondere mit “kreierten mathematischen Entitäten” auseinander. Smiths Beitrag ist interessant im Kontext dieser Arbeit, weil er darin weitreichende Parallelen zwischen gewissen Gegenständen der Mathematik einerseits und den Gegenständen der Literatur andererseits feststellt. Er unterscheidet zwei Arten mathematischer Entitäten (und damit auch zwei Arten der Mathematik):

- (a) “natürliche” Gegenstände;
- (b) geschaffene Gegenstände.

Zu den natürlichen Gegenständen gehören zum Beispiel die natürlichen positiven Zahlen, zu den geschaffenen beispielsweise Mengen mit unendlich vielen Elementen. Die geschaffenen Gegenstände sind Menschenwerk, die natürlichen nicht.

Die geschaffenen mathematischen Gegenstände haben für Smith ganz denselben ontologischen Status wie etwa Figuren aus fiktionalen Werken. Gegenstände dieser Art nennt er, in Anlehnung an Ingarden, “heteronome” Gegenstände,

⁵³Das literarische Kunstwerk, S. 129, Anmerkung 1.

⁵⁴Vergleiche Smith, “The Ontogenesis of Mathematical Objects”.

Werke als unvollständige Gegenstände

im Gegensatz zu den “autonomen” Gegenständen, zu denen etwa die Gegenstände der physikalischen Welt gehören. Heteronome Gegenstände verdanken ihre Existenz gewissen Akten kreativ tätiger Individuen, und sie sind ontologisch abhängig von *Werken*. Für heteronome Gegenstände soll weder der Satz vom Widerspruch noch der Satz vom ausgeschlossenen Dritten gelten.⁵⁵

Werke und heteronome Gegenstände müssen für Smith immer irgendwie allgemein zugänglich sein, damit sie existieren. Entsprechend gilt, daß heteronome Gegenstände auch *zerstört* werden können, nämlich indem man dafür sorgt, daß sie nicht mehr länger zugänglich sind. Heteronome Gegenstände der Mathematik können beispielsweise zerstört werden dadurch, daß sich die Theorie, der sie zugehören, nicht durchsetzen kann, eventuell aber auch durch Zerstörung eines Manuskripts.⁵⁶

Werke können aber, auch nach Smiths Auffassung, nicht nur zerstört werden, indem man ihnen sozusagen die Verbindung zur Welt der konkreten Dinge abschneidet und so verhindert, daß sie erfaßt werden können, sondern sie können auch zerstört werden durch besondere Bewußtseinsakte. Smith scheint hier, ganz ähnlich wie Ingarden, ein “Verwerfen” vorzuschweben, eine “Negation des Anerkennens” sozusagen.

Es steht außer Streit, daß man Ideengebilde jeder Art in irgendeinem Sinn “verwerfen” kann. Die Frage ist nur, ob dieses Verwerfen gleich den “Tod” dieser Gebilde zur Folge haben muß. Ich neige dazu, dies zu verneinen. Es scheint, daß man sich auch auf verworfene Ideengebilde jederzeit wieder beziehen kann und daß diese auch sozusagen “rehabilitiert” werden können, nachträglich anerkannt also (bzw. *wieder* anerkannt); und es sieht nicht so aus, als sei es dazu erforderlich, daß das Werk neuerlich geschaffen werden muß. Eine Kom-

⁵⁵Hier übernimmt Smith einen Fehler von Meinong. Ich habe oben schon dargelegt, warum Werke (obgleich sie unvollständig bestimmt sind) nicht das Prinzip vom ausgeschlossenen Dritten verletzen, und das Gesagte gilt, *mutatis mutandis*, natürlich auch von fiktiven Gegenständen und von Gegenständen der Mathematik insoweit Smiths Parallelisierung dieser Gegenstände mit Gegenständen der Literatur adäquat ist.

⁵⁶Smith sagt, im Gegensatz zu Thomasson, nicht explizit, daß die Gegenstände der Literatur ontologisch abhängig sind von konkreten Dingen (wie Manuskripten etc.). Es wird nur gesagt, daß sie abhängig sind von *Werken*, und dem stimme ich zu. (Vergleiche dazu Kapitel VI dieser Arbeit.) Da Werke die grundlegenden Gegenstände sind gegenüber Figuren etc. ist es vernünftig, allgemeine Fragen wie eben etwa auch die Frage der Vergänglichkeit gleich auf Werke bezogen zu diskutieren. Wenn aber Werke nicht ontologisch abhängig sind von den Gegenständen, die ein Werk “zugänglich” machen (Realisierungen, Notationen), wieso kann dann ein Werk *vergehen* nur dadurch, daß die Zugänglichkeit nicht mehr gewährleistet ist?

Werke als unvollständige Gegenstände

ponistin kann, so scheint es, in irgendeinem Sinn eines ihrer Werke jederzeit “verwerfen”, auch dann, wenn die Partitur längst in Druck ist. Wenn man annimmt, daß sie damit das “Leben” ihres Werks beendet hat, müßte man konsequenterweise sagen, daß dieses Werk nicht mehr realisiert werden kann, denn etwas, das nicht mehr existiert, kann auch nicht mehr realisiert werden. Aber spielt es für die Frage, ob eine bestimmte Aufführung eine Realisierung eines Werks ist, wirklich eine Rolle, welche Einstellung die Komponistin jetzt zu ihrem Werk hat? Das scheint nicht der Fall zu sein. Ein “verworfenes” Werk läßt sich noch immer sehr gut aufführen, und es gibt wenig Grund zu sagen, daß eine solche Aufführung nicht mehr eine Realisierung des Werks sein könnte, nur weil die Komponistin es “verworfen” hat. Es scheint, daß der Einfluß der Künstler in dem Moment endet, wo das Werk vollendet ist. Das Werk ist dann Allgemeingut geworden, und die Einstellung des Künstlers kann an der Tatsache seiner Existenz nichts mehr ändern. Es erschien mir als eine mißliche Konsequenz, sagen zu müssen, daß ein Werk, das von seinem Schöpfer verworfen wurde, nicht mehr realisiert werden kann.

Das ist ein Einwand gegen die Vergänglichkeitsauffassung. Darüber hinaus könnte man einwenden, daß die Natur des zur Erklärung der angeblichen Vergänglichkeit von Werken so zentralen “Verwerfungsaktes” nicht sehr klar ist. Weder bei Ingarden noch bei Smith findet man dazu viel mehr als in ziemlich literarischer Sprache formulierte Andeutungen.

Ein Versuch, den Begriff des Verwerfens ein wenig zu erhellen, findet sich hingegen bei Lucian Krukowski. Auch Krukowski unterscheidet Werke von deren Realisierungen, bezieht sich dabei aber nicht auf Ingarden, sondern auf Joseph Margolis’ Theorie der “Verkörperung” kultureller Entitäten. Auch Krukowski ist der Meinung, daß ein Künstler sein Werk nachträglich durch einen eigenen Akt des Verwerfens quasi “zerstören” kann, und zwar ohne notwendigerweise zugleich die Realisierungen des Werks zu zerstören. M. a. W.: Das Werk kann vergehen, seine Realisierungen bleiben.⁵⁷

Krukowski stellt jedoch zunächst fest, daß es im ersten Augenblick kontraintuitiv erscheint anzunehmen, daß dieser Fall überhaupt vorkommen kann. Warum nimmt er ihn trotzdem an? Er meint, daß verschiedene Bedingungen erfüllt sein müssen, damit ein spezifisches Werk existiert. Eine dieser Bedingungen ist, daß die Künstlerin das Werk *für vollendet erklärt*. Dieses “Für-vollendet-Erklären” scheint ein positives Gegenstück des Verwerfens zu sein, und

⁵⁷Siehe “Artworks that End”.

Werke als unvollständige Gegenstände

ich nenne es im folgenden auch kurz “Anerkennen”. Durch diesen Akt des Anerkennens durch die Künstlerin entsteht das Werk eigentlich erst, so Krukowski. Das heißt, genau genommen ist das, was die Künstlerin für vollendet erklärt, noch gar kein Werk im vollen Sinn, sondern nur eine Art Vorstufe davon. Denn das Werk entsteht ja erst in dem Moment, in dem etwas für vollendet erklärt wird. Umgekehrt kann aber die Künstlerin diesen spezifischen Akt des Anerkennens eines Werks auch widerrufen und somit rückgängig machen; und wenn das geschieht, meint Krukowski, *vergeht* das Werk, und zwar unabhängig davon, ob eine etwaige Realisierung des Werks ebenfalls vernichtet wird oder nicht.⁵⁸ Anerkennen bestünde also darin, etwas für vollendet zu erklären, Verwerfen hingegen wäre sozusagen der Widerruf dieser Erklärung, ein nachträgliches Für-nicht-vollendet-Erklären.

Schon gegen den ersten Teil dieser These (daß Werke erst entstehen, wenn sie anerkannt, also für vollendet erklärt werden) drängen sich Einwände auf. Der naheliegende Einwand lautet natürlich, daß es doch unvollendete Werke gibt, also Werke, die nicht anerkannt wurden. Krukowski sagt dazu, daß es in der Tat eine Reihe von Gegenständen gibt, die wir behandeln wie Kunstwerke (zum Beispiel Fälschungen, Reproduktionen, verunstaltete Werke) ohne daß sie im strengen Sinn wirklich Kunstwerke *sind*. “Unvollendete Werke” sollen auch zu dieser Kategorie gehören.⁵⁹

Ich denke, daß Krukowski hier einen wichtigen Punkt getroffen hat. Es scheint, daß in der Tat der Prozeß der Entstehung eines Werks eine Kette von Anerkennungs- und Verwerfungsakten ist. Ob man ein Bild malt, ein Haus plant oder einen Aufsatz schreibt: immer gilt es, *Entscheidungen zu treffen*, Möglichkeiten zu erwägen und dann entweder anzuerkennen oder zu verwerfen. Ideen zu haben allein reicht nicht aus; jemand mag beständig von Einfällen übersprudeln, ohne in seinem Leben auch nur das kleinste Werk zu schaffen. Es ist wesentlich, etwas auszuwählen, sich für etwas zu entscheiden. Das ist genau der Grund, warum wir Maschinen und niedere Tiere niemals als Schöpfer von Werken anerkennen können, so lange wir keinen Grund haben, ihnen intentionale Akte zuzusprechen. Ohne Bewußtsein gibt es kein Werk. “Man malt mit dem Hirn und nicht mit den Händen”, zitiert Croce Michelangelo, und weiter: “Lionardo erregte die Entrüstung des Priors im Kloster *delle grazie* dadurch, daß er ganze Tage lang vor seinem Abendmahl stand, ohne den Pinsel daran zu legen, und er sagte ihm, ‘daß die erhabenen Künstler am meisten schaffen wenn

⁵⁸Vergleiche ebd., S. 191f.

⁵⁹Ebd., S. 192f.

Werke als unvollständige Gegenstände

sie am wenigsten zu arbeiten scheinen, weil sie dann im Geist ihre Formen suchen’.”⁶⁰ Und die Malerin Maria Lassnig sagt über ihre Arbeit: “Die Entscheidung für die Farbe fällt ebenso wie für die Form: willkürlich. Das heißt aber nicht ‘egal’, sondern es ist mein *Wille*, ich kämpfe darum. Es ist nicht von etwas abhängig, was schon vorhanden ist. Es ist meine *Entscheidung*.”⁶¹

Ich stimme also Krukowski grundsätzlich zu, daß Anerkennung wesentlich ist für die Entstehung eines Werks. Doch es ist andererseits eine unzulässige Vereinfachung zu sagen, daß ein Werk notwendigerweise in *einem* Augenblick entsteht (nämlich im Augenblick der Anerkennung des Ganzen) und daß vorher rein gar nichts da war, auch wenn die Künstlerin vielleicht monatelang an dem Werk gearbeitet hat. Es ist doch so, daß (im Standardfall jedenfalls) ein Werk nicht durch eine *einzelne* Entscheidung entsteht, sondern durch eine Vielzahl von Entscheidungen, durch eine Serie von Anerkennungen und Verwerfungen und neuen Anerkennungen. Kann man da sagen, daß ein Entwurf, ein Fragment *nichts* ist? Das ist kontraintuitiv. Es scheint, daß, sobald *irgend etwas* anerkannt wurde (und sei es nur ein einzelner Strich auf einer Leinwand, ein einzelnes musikalisches Motiv, ein einzelnes Argument oder eine These für einen philosophischen Essay) auch irgend etwas da ist, daß es *irgend etwas* gibt. Ein Fragment eines Romans, eine unvollendete Symphonie ist nicht *nichts*. Man kann ja auch das unvollendete Drama, das unvollendete Musikstück aufführen, und das unvollendete Gemälde ist eine Realisierung des unvollendeten Bildwerks. Schließlich sind solche Entitäten ja schon das Resultat einer Vielzahl von Entscheidungen bzw. Festsetzungen.

Soll man also sagen, daß Entwürfe und Fragmente auch Werke sind, nur eben im Vergleich zu den fertigen Werken weniger komplex (das heißt: nicht in so vielen Hinsichten bestimmt)? Soll man demnach sagen, daß Künstler anstelle von einzelnen Werken ganze Serien von Werken schaffen und daß das, was wir gewöhnlich als das einzige eigentliche Werk betrachten, nur das letzte dieser Serie ist? Besonders wenn man an Künstler denkt, die zu ihren Werken eine Vielzahl von Entwürfen anfertigen, könnte man dieser Ansicht zugeneigt sein.

Aber es scheint doch einen Unterschied zu geben zwischen Entwürfen und Fragmenten einerseits und fertigen Werken andererseits. Worin besteht der Unterschied? Es scheint, daß die Entscheidungen, die zur Entstehung von Entwürfen und Fragmenten führen, sozusagen Entscheidungen “mit Vorbehalt” sind,

⁶⁰Croce, *Ästhetik*, S. 10f.

⁶¹Aus einem Gespräch von Hanne Weskott mit Maria Lassnig, Februar und Juni 1995. Zitiert nach Weskott, *Maria Lassnig*, S. 65. (Hervorhebungen von mir.)

Werke als unvollständige Gegenstände

“provisorische Entscheidungen”, noch nicht endgültige. Sie können jederzeit wieder verworfen werden; und nicht nur das: sie werden in dem Bewußtsein getroffen, daß sie wieder verworfen werden können. Die Anerkennung eines Werkes aber ist von anderer Art; sie hat den Charakter des Endgültigen.

Da scheinen also zwei verschiedene Arten intentionaler Akte im Spiel zu sein, und es erhebt sich die Frage, ob beide Arten intentionaler Akte zur Konstituierung von Gegenständen führen können. Kann man vermittels einer “provisorischen Anerkennung” ein Werk schaffen? Ich neige dazu, das zu verneinen, denn es scheint mir, daß ein “provisorisches Anerkennen” eigentlich gar nicht wirklich ein Anerkennen ist; Anerkennen und provisorisches Anerkennen scheinen sich zueinander zu verhalten wie Annehmen (im Sinne von “nehmen wir an, daß ...”) und Glauben.

Vielleicht ist es nützlich, zwei Arten von Entwürfen zu unterscheiden, nämlich solche, die ausschließlich auf “provisorischen Anerkennungsakten” beruhen, und solche, die teils auf provisorischen und teils auf echten Anerkennungsakten beruhen. Ich will die erste Art von Entwürfen “reine Entwürfe” nennen. Ein reiner Entwurf ist etwas, das noch in keiner Weise bestimmt, noch in jeder Richtung offen ist; so lange die Künstlerin bereit ist, jeden Strich auf dem Papier wieder auszuradieren oder zu übermalen, so lange kann man nicht sagen, daß sie irgend ein Werk geschaffen hat; denn ein Werk ist definiert durch seine Realisierungsqualitäten, aber ein reiner Entwurf hat überhaupt keine Realisierungsqualitäten. Wenn jedoch *Teile* des Entwurfs schon anerkannt sind, dann kann man sagen, daß da schon ein “Werk” ist, eine Art Vorstufe zum Endprodukt, ein Fragment. Mit “Teil” meine ich hier nicht nur eine Figur in einem Großgemälde, ein Kapitel eines Romans etc., sondern einfach jede Realisierungsqualität des Werks.

So kann man also sagen, daß Entwürfe (und natürlich auch Fragmente) selbst Werke sein können, ohne aufgeben zu müssen, daß das Anerkennen eine notwendige Bedingung für die Entstehung eines Werks ist.

Ich schließe das Thema des Anerkennens mit zwei ergänzenden Bemerkungen ab:

(a) Wie ich sagte, sind es für gewöhnlich *viele* Anerkennungs- und Verwerfungsakte, die zur Konstituierung eines Werks führen. Aber in manchen Fällen gibt es nur einen einzigen Anerkennungsakt. Typischerweise sind das Fälle, in denen etwas als Realisierung eines Werks anerkannt wird, das entweder zufällig oder auf natürliche Weise entstanden ist oder von anderen Personen hergestellt wurde. Picassos *Stierkopf*, Duchamps *Pissoir* und Hermann Nitschs “Schütt-

Werke als unvollständige Gegenstände

bilder” mögen als reale Beispiele dafür dienen. Ebenso könnte eine Person ein Stück Treibholz als Skulptur ausstellen und damit zeigen, daß sie es als Kunstwerk anerkannt hat.

(b) Anerkennungsakte können manchmal auch von den Rezipienten kommen. Das ist zum Beispiel dann der Fall, wenn andere Personen Schriften aus dem Nachlaß einer Philosophin publizieren, die diese selbst nicht zur Veröffentlichung bestimmt hat, weil sie sie nicht anerkannt hat. Natürlich würde man in so einem Fall nicht sagen, daß die Herausgeber die eigentlichen Autoren sind; aber man kann andererseits auch nicht ohne Einschränkung sagen, daß es sich im vollen Sinn des Wortes um Werke der Philosophin handelt. Man hat beispielsweise kein Recht, ihr in diesen unveröffentlichten Schriften enthaltene Irrtümer anzukreiden. In diesem Fall hat man es mit einer Art von Gemeinschaftsproduktion von Autorin und Herausgebern zu tun, wobei die Verdienste hauptsächlich der Autorin zuzuschreiben sind und die Verantwortung in erster Linie bei den Herausgebern liegt.

Um zusammenzufassen: Werke können nicht ohne spezifische Anerkennungsakte zur Existenz kommen. Aber das ist eine Sache; eine andere Sache ist es zu behaupten, daß Werke durch andere intentionale Akte (“Verwerfungsakte”) wieder *vernichtet* werden können. Man kann es natürlich mysteriös finden, daß menschliche Wesen die Macht haben sollten, durch bloße intentionale Akte einer bestimmten Art Gegenstände zu vernichten. Das erscheint vielleicht sogar noch kühner als die oben schon zur Diskussion gestellte Annahme, daß Gegenstände durch gewisse intentionale Akte *verändert* werden können. Andererseits könnte man auch hier wieder argumentieren, daß die *Vernichtung* eines Gegenstandes durch einen Bewußtseinsakt zumindest kein größeres Mysterium ist als die *Erschaffung* eines Gegenstandes durch einen Bewußtseinsakt. Es scheint sich eigentlich nur um die Kehrseite der Medaille zu handeln, so daß es inkonsequent erschiene, das eine zu akzeptieren und das andere zu leugnen.

Doch es ist nicht ganz leicht zu verstehen, was es eigentlich heißt, daß etwas bereits Anerkanntes (also für vollendet Erklärtes) im Nachhinein wieder für nicht vollendet erklärt wird. Nehmen wir an, eine Künstlerin habe ein Werk (eine Symphonie, ein Bild etc.) anerkannt (für vollendet erklärt) und damit geschaffen; doch eine Weile später entschließt sie sich anders und verwirft es wieder. Was ist da genau geschehen? Ich sehe zwei mögliche Interpretationen dafür: Eine Grundlage für beide ist, daß sowohl Anerkennung als auch Verwerfung immer irgendwelche Kriterien für Vollendetheit involviert. Etwas ist vollendet gemäß bestimmten Kriterien oder unvollendet gemäß bestimmten Kri-

Werke als unvollständige Gegenstände

terien. Eine mögliche Interpretation des nachträglichen Für-unvollendet-Erklärens ist, daß die Künstlerin sich in der Zwischenzeit weiterentwickelt hat, und das heißt: sie hat andere Kriterien dafür, wann ein Werk vollendet ist und wann nicht. Das bedeutet, die Künstlerin würde zu dem späteren Zeitpunkt dieses und jenes Werk, das sie früher anerkannt hat, nicht mehr anerkennen. Aber man sieht nicht, wie diese Distanzierung von einer früheren Schöpfung ontologische Konsequenzen haben könnte. Es scheint, daß sich lediglich die Bewertung des Werks durch die Künstlerin selbst ändert, und es ist nicht einzusehen, wie allein dadurch das Werk seiner Existenz beraubt werden könnte. Die Künstlerin findet irgendwann ein früher anerkanntes Werk nicht mehr gut. Aber auch ein schlechtes Werk ist ja noch ein Werk. Wenn das "Verwerfen" nur darin bestünde, daß die Künstlerin ihre frühere Schöpfung jetzt anders bewertete als vorher, dann hätte das überhaupt keine ontologischen Konsequenzen, scheint mir. Ein Werk kann sicher nicht allein dadurch vergehen, daß es der Künstlerin nicht mehr gefällt und sie wünscht, sie hätte es nie geschaffen.

Worin sonst könnte aber das Verwerfen bestehen, wenn nicht im Distanzieren von etwas Geschaffenem? Die alternative Interpretation wäre, daß die Künstlerin einen *Fehler* gemacht hat, als sie das Werk anerkannt hat, und daß sie diesen Fehler nachträglich entdeckt. Das heißt: Die Künstlerin hatte zum Zeitpunkt der Anerkennung des Werks bestimmte Kriterien für die Vollendung eines Werks, urteilt, daß ihr Entwurf zum gegenwärtigen Zeitpunkt diese Kriterien erfüllt und anerkennt ihn daher; und später entdeckt sie, daß sie sich *geirrt* hat, daß das, was sie anerkannt hat, gemäß ihren eigenen (damaligen) Kriterien *nicht* vollendet war; und darum nimmt sie ihre Anerkennung zurück, "verwirft" das Werk.

Sind solche Fälle möglich? Zunächst scheint es so. Man denke etwa an eine Malerin, die unter dem Einfluß halluzinogener Drogen etwas anerkennt, was, in nüchternem Zustand betrachtet, ihre eigenen Kriterien für Vollendung nicht erfüllt. Aber worin besteht wirklich der Irrtum in so einem Fall? Mir scheint, der Irrtum besteht eigentlich darin, daß die Künstlerin fälschlicherweise ein konkretes Gemälde, das sie gemalt hat, für eine Realisierung des von ihr geschaffenen Werks hält. M. a. W., die Künstlerin hat ihr Werk soundso bestimmt, und sie glaubt im Drogenrausch, daß das konkrete Gemälde vor ihr alle Realisierungsqualitäten des Werks erfüllt, aber darin irrt sie, wie sie am nächsten Morgen feststellen muß. Doch dies ist ganz klar nicht ein Fall einer Verwerfung eines Werks; was "verworfen" wird, ist eine Realisierung.

Werke als unvollständige Gegenstände

Natürlich kann man nicht nur bei der Herstellung einer Realisierung Fehler machen, sondern auch bei der Herstellung einer Notation (beim Schreiben einer Partitur, eines Manuskripts); und daher können die Hersteller solcher Gegenstände diese Gegenstände im Nachhinein verwerfen, wenn sie die Fehler entdecken. Aber auch das sind nicht Verwerfungen von Werken.

Kann man aber einen Fehler bei der Anerkennung eines *Werks* machen?

Eine Bemerkung zur Vermeidung eines Mißverständnisses, das in diesem Zusammenhang entstehen könnte: Werke können auf verschiedene Weise “mißlingen”, aber nicht jedes Mißlingen ist darauf zurückzuführen, daß der Künstler bei der Anerkennung des Werks einen Fehler gemacht hat. Künstler können Intentionen sehr verschiedener Art haben, die mit der Schaffung eines Werks irgendwie verbunden, aber nicht für das Werk konstitutiv sind. Künstler können etwa die Intention haben, mit einem Werk eine ganze bestimmte *Wirkung* zu erzielen (zum Beispiel: die Leser zum politischen Handeln motivieren, die Hörer zu Tränen rühren etc.) Wenn es nicht gelingt, die beabsichtigte Wirkung in den Rezipienten hervorzurufen oder wenn gar eine gegenteilige Wirkung erzielt wird (beispielsweise Heiterkeit statt Rührung), ist das Werk in einem Sinn nicht gelungen. Aber nichtsdestotrotz ist das Werk vollendet; es ist nicht so, daß der Künstler es irrtümlicherweise für vollendet erklärt (das heißt: anerkannt) hat. Wollte man das Gegenteil behaupten, dann müßte man sagen, daß die Wirkung eines Werks auf die Rezipienten etwas Werkimmanentes, also eine Werkqualität ist. Diese Annahme hat jedoch Konsequenzen, die mir nicht wünschenswert erscheinen: Man müßte dann beispielsweise sagen, daß, ob eine Aufführung eine Realisierung eines bestimmten Musikstücks ist oder nicht, nicht allein davon abhängt, wie die Musiker spielen, sondern auch davon, wie das Publikum reagiert. Dies scheint mir nicht in Einklang mit unseren Begriffen des Werks und der Aufführung eines Werks zu sein.

Diese Art von Mißlingen, die darin besteht, daß ein Werk eine bestimmte intendierte Wirkung nicht hat, kann also nicht ein Fehler sein in dem Sinn, daß die Künstlerin das Werk irrtümlich für vollendet erklärt hat; und die Einsicht, daß das Werk nicht die intendierte Wirkung hat, führt sicher nicht zu einem “Vergehen” des Werks.

Natürlich kann es auch intrinsische Fehler bei der Werkproduktion geben. Ein Drama könnte etwa unbeabsichtigte und vom Schriftsteller unbemerkte Ungereimtheiten oder gar Widersprüche enthalten. Wenn der Schriftsteller die Fehler nachträglich bemerkt (und eventuell für die zweite Auflage ausbessert), könnte man vielleicht sagen, daß er das ursprüngliche Werk “verwirft”. Aber ist

Werke als unvollständige Gegenstände

das ursprüngliche Werk damit *vergangen*? Das scheint mir nicht der Fall zu sein, denn man kann es ja immer noch aufführen; und was man aufführen kann, muß existieren.

Krukowski explizierte das “Verwerfen” als ein nachträgliches Für-nicht-vollendet-Erklären. Mein Zwischenresultat lautet, daß nicht einzusehen ist, wie ein solches Für-nicht-vollendet-Erklären das “Ableben” des Werks zur Folge haben könnte. Es ist also nach wie vor offen, wie man ein Werk durch bloßes “Verwerfen” vernichten könnte.

Ich fasse zusammen: Die Frage war, ob Werke, einmal geschaffen, wieder vergehen können, und wenn ja, durch welche Art von Einwirkung auf sie bzw. Veränderung in der Welt. Zwei Arten von Einwirkung, die zum Vergehen eines Werks führen könnten, scheinen grundsätzlich denkbar, nämlich eine indirekte und eine direkte. Daß ein Werk durch indirekte Einwirkung vergeht, heißt etwa, daß es vergeht, weil seine Realisierungen und Notationen vergehen bzw., noch allgemeiner, weil Umstände eintreten, die es unmöglich machen, daß das Werk jemals wieder aktualisiert wird. Ich habe argumentiert, daß Werke auf diese Weise nicht vergehen können, weil sie nicht ontologisch abhängig sind von Realisierungen, Notationen und den Fähigkeiten potentieller Rezipienten. Bleibt also nur das Vergehen durch direkte Einwirkung. Diese direkte Einwirkung kann offenbar nur in besonderen intentionalen Akten bestehen, die ich “Verwerfungsakte” genannt habe. Man kann diese als negative Gegenstücke der positiven “Anerkennungsakte” auffassen, welche für die Konstituierung von Werken notwendig sind. Ich habe jedoch argumentiert, daß die Auffassung, daß Werke durch Verwerfungsakte aus der Welt verschwinden können, kontraintuitive Konsequenzen hat: Man könnte solche “verworfenen” Werke nicht mehr realisieren. Nichtsdestotrotz wird diese Auffassung von einer Reihe von Theoretikern vertreten, allen voran von Ingarden. Ein echtes Argument dafür findet man eigentlich nirgendwo; die einzige Basis scheint die Intuition zu sein, daß etwas, das irgendwann entstanden ist, auch prinzipiell irgendwann wieder vergehen können muß. Die Natur des Verwerfungsaktes selbst, der eigentlich die zentrale Rolle spielt bei dieser Erklärung des Vergehens von Werken, wird weder bei Ingarden noch bei Smith erhellt. Krukowskis Verdienst ist es, einen Versuch in dieser Richtung zu unternehmen: Anerkennen wird expliziert als “Für-vollendet-Erklären”, und Verwerfen ist demnach der Widerruf dieses Für-vollendet-Erklärens. Künstler können aber ihre Werke aus verschiedenen Motiven “verwerfen”, und nicht jedes Verwerfen besteht darin, daß das vorangegangene “Für-vollendet-Erklären” widerrufen wird. Vielleicht

gibt es diesen Widerruf des “Für-vollendet-Erklärens” wenn ein Künstler im Nachhinein einen echten Fehler entdeckt. Aber auch dann erscheint es mir unplausibel anzunehmen, daß dieses Widerrufen das Vergehen des Werks zur Folge hat, weil das “widerriefene” Werk offenbar nach wie vor realisiert und rezipiert werden kann. Daher ziehe ich es vor anzunehmen, daß Werke, einmal geschaffen, im eigentlichen Sinn nie wieder vergehen können.

7. Werden Werke kreiert oder entdeckt?

I. Werke sollen abstrakte Gegenstände sein. Traditionell werden abstrakte Gegenstände als notwendig und zeitlos verstanden. Aber können Werke wirklich notwendig und zeitlos sein? Sind sie nicht vielmehr als Gegenstände der Kultur zeitlich und kontingent?⁶²

Diese Frage wird auch von Ingarden aufgeworfen, und zwar an einer Stelle, an der er von den “lautlichen Gestalten” spricht.⁶³ Die “lautlichen Gestalten” sind eine der “Schichten” des literarischen Werks. Sie sind, wie die Werke als Ganzes, eine Art von Typen (auch wenn Ingarden selbst diesen Terminus nicht verwendet). Ingarden stellt die Frage, welcher Kategorie von Gegenständen die lautlichen Gestalten angehören. Wir haben, so scheint es, alles, was es gibt, in zwei Grundkategorien eingeteilt: die Kategorie des “Realen” und die Kategorie des “Idealen”. Zur letzteren werden, nach traditioneller Auffassung jedenfalls, unter anderem die Gegenstände der Mathematik und Geometrie sowie die Eigenschaften gezählt. Das Ideale zeichnet sich nicht nur durch Notwendigkeit und Unzeitlichkeit aus, sondern auch durch die Fähigkeit, sich in vielen realen Gegenständen zu “konkretisieren”, wie Ingarden sagt, und dabei immer *ein und dasselbe* zu bleiben. Nun haben die lautlichen Gestalten offenbar das zuletzt genannte Merkmal. Sie können “konkretisiert” bzw., wie ich lieber sage, “realisiert” werden. Demnach wären sie zum Idealen zu rechnen. Doch das will Ingarden vermeiden. Sein Argument lautet, daß Wortlaute offenbar zeitliche, in der Kultur entstandene und von der Kultur abhängige Entitäten sind (und folglich kontingent). Also können sie nicht ideal sein. Der Wortlaut

⁶²Ich ignoriere hier und im folgenden den Unterschied zwischen Zeitlosigkeit und Ewigkeit. “Zeitlich” nenne ich einen Gegenstand, der irgendwann begonnen hat zu existieren, der also weder zeitlos noch ewig ist.

⁶³*Das literarische Kunstwerk*, S. 32-34.

Werke als unvollständige Gegenstände

darf somit auch nicht für etwas Reales gehalten werden. Denn Reales kann seinem Wesen nach nicht in vielen realen Individuen oder realen individuellen Vorkommnissen als identisch dasselbe auftreten. Andererseits wäre es aber natürlich falsch, in einem Wortlaut im Sinne einer lautlichen Gestalt einen idealen, seinsautonomen Gegenstand zu sehen und ihn auf gleiche Stufe z. B. mit mathematischen Gegenständlichkeiten zu stellen. Man müßte dann zugeben, daß wir Wortlaute in demselben Sinne als zeitlose, unveränderliche Einheiten entdeckend erkennen und einfach als vorhanden vorfinden, wie das in bezug auf mathematische Gegenständlichkeiten oder auf reine Wesenheiten der Fall ist. Indessen bildet sich ein Wortlaut unzweifelhaft erst im Laufe der Zeit unter dem Einfluß verschiedener realer und kultureller Bedingungen aus und unterliegt mit dem Wandel der Zeit mannigfachen Veränderungen und Modifizierungen.⁶⁴

Das Problem, das Ingarden hier für die "Wortlaute" aufwirft, stellt sich natürlich ganz genauso für die viel komplexeren Gebilde der Werke (und nicht nur der literarischen Werke). Es scheint eines der Grundprobleme der Ontologie der kulturellen Gegenstände überhaupt zu sein. Es gibt zwei Möglichkeiten, mit diesem Problem umzugehen:

(a) Man könnte den Schluß ziehen, daß es ein Irrtum war zu glauben, daß die kategoriale Einteilung in Reales und Ideales tatsächlich alle Gegenstände erfaßt. Man könnte eine dritte Kategorie von Gegenständen einführen, Gegenstände, die einerseits zeitlich und kulturell bedingt sind, andererseits aber in dem Sinne "allgemein", daß sie ihre Identität in vielen verschiedenen "Konkretisierungen" bzw. Realisierungen bewahren können. (Das ist die Lösung, die Ingarden wählt.)

(b) Man könnte leugnen, was Ingarden voraussetzt, nämlich daß die Wortlaute bzw. Werke tatsächlich kulturelle und zeitliche Gebilde sind. Man könnte sie als ideale Entitäten auffassen, die (ebenso wie die Gegenstände der Mathematik und Geometrie) in bestimmten kulturellen Kontexten "entdeckt" oder "ausgewählt", nicht aber geschaffen werden.

Also, entweder sind die kulturellen Gegenstände weder "reale Gegenstände" im traditionellen Sinn noch ideale Gegenstände im traditionellen Sinn, sondern etwas, das sowohl Merkmale der einen als auch Merkmale der anderen Kategorie aufweist; oder sie sind doch den idealen Gegenständen zuzurechnen. Im ersten Fall können wir an der Intuition festhalten, daß kulturelle Gegenstände Menschenwerk, also im wörtlichen Sinn *kreiert* sind. Im zweiten Fall müßte man das bestreiten. Man müßte statt dessen sagen, daß das, was wir gewohnt sind als Kreation zu betrachten, in Wahrheit eine Art von "Entdecken" oder "Auswählen" ist. Die Frage, welche Art von Gegenstand ein Kunstwerk ist, ist

⁶⁴Ebd., S. 33f.

Werke als unvollständige Gegenstände

daher eng verknüpft mit der Frage, ob Kunstwerke im wörtlichen Sinne kreiert oder vielmehr entdeckt werden.

Ich werde mich auf die beiden möglichen Positionen im folgenden mit den Bezeichnungen "Platonismus" und "Kreationismus" beziehen. Die platonistische These lautet: Werke sind ideale Gegenstände, notwendig und unzeitlich. Die kreationistische These lautet: Werke sind kontingent und zeitlich. Der Terminus "Kreationismus" enthält schon einen Hinweis auf die Hauptprämisse eines gängigen Arguments zur Verteidigung dieser Position. Dieses Argument lautet:

1. Werke werden kreiert.
2. Kreiert kann nur werden, was noch nicht existiert.
3. Also, für jedes Werk W : Es gibt irgendeinen Zeitpunkt t_x , an dem W nicht existiert.
4. Also sind Werke kontingent und zeitlich.

Platonisten greifen üblicherweise die erste Prämisse dieses Arguments an. Sie behaupten, daß Werke nicht kreiert, sondern in irgendeinem Sinn "ausgewählt" oder *entdeckt* werden. Daß ein Gegenstand entdeckt werden kann, setzt aber natürlich nicht voraus, daß der Gegenstand vorher noch nicht existiert hat, sondern das Gegenteil. Die Basis des kreationistischen Arguments ist also die Prämisse, daß Werke kreiert werden. Platonisten können das Argument auf den Kopf stellen:

1. Werke sind ideale Gegenstände, also notwendig und unzeitlich.
2. Also, für jedes Werk W : Es gibt keinen Zeitpunkt t_x , an dem W nicht existiert.
3. Kreiert kann nur werden, was noch nicht existiert.
4. Also, Werke können nicht kreiert werden.

II. So verlagert sich der Streit zwischen Platonisten und Kreationisten, der eigentlich den ontologischen Status von Werken betrifft, hin zu der Frage, ob Werke kreiert oder entdeckt werden. Aber viel scheint dadurch zunächst nicht gewonnen. Denn diese Frage scheint um nichts leichter zu beantworten als die Ausgangsfrage. Wie soll man entscheiden, ob ein Werk kreiert ist oder entdeckt, und wie ist die Frage überhaupt zu verstehen? Was heißt es eigentlich genau zu sagen, jemand habe etwas (einen Gegenstand im allgemeinen bzw. ein Werk im besonderen) entdeckt bzw. kreiert?

Ich möchte zunächst zwei Verwendungsweisen von "kreieren" (und parallel auch von "entdecken") unterscheiden, eine, die sich auf den *Prozeß* bzw. die

Werke als unvollständige Gegenstände

Aktivität bezieht und eine, die sich auf das *Resultat* bezieht. Ich kennzeichne im folgenden diese Verwendungsweisen durch die Indizes "P" (für die prozeßbezogene Verwendung) und "R" (für die resultatbezogene Verwendung).

Von jemandem zu sagen, er habe etwas kreiert_P, heißt zu sagen, daß er eine bestimmte Aktivität ausgeführt hat; und ebenso, wenn man sagt, jemand habe etwas entdeckt_P. Wenn man von jemandem sagt, er habe etwas kreiert_R bzw. entdeckt_R, dann behauptet man das Vorliegen eines Resultats.

Im Falle des Kreierens ist das Resultat ein Gegenstand, den es vorher nicht gab, im Falle des Entdeckens könnte man das Resultat als eine Art "Bekanntschaft" mit einem Gegenstand beschreiben, den es zwar vorher schon gab, der uns (oder jedenfalls dem Entdecker) aber nicht bekannt war.

In der deutschen Sprache wird diese Unterscheidung nicht explizit gemacht, und die Termini "kreieren" und "entdecken" werden üblicherweise eher als "Erfolgswörter" gebraucht und nicht bloß zur (resultatsneutralen) Beschreibung von Tätigkeiten. Im Deutschen klingt es zumindest seltsam, wenn man zum Beispiel von einem Menschen sagt, er sei die letzten 10 Jahre damit beschäftigt gewesen, Atlantis zu entdecken (aber entdeckt habe er es immer noch nicht).

Aber das ist ein zufälliges Merkmal der deutschen Sprache (im Russischen kann man so etwas durchaus sagen),⁶⁵ und es spricht nicht gegen die Sinnhaftigkeit der Unterscheidung. Nur zur Illustration weise ich auf den Gebrauch des Wortes "komponieren" hin, welches auch im Deutschen in beiden Aspekten gebraucht wird. Es ist nicht falsch, von einer Person zu sagen: "Sie komponiert gerade", und das impliziert nicht, daß es jemals ein fertiges Resultat geben wird. (Und das Komponieren ist ja nichts anderes als ein Spezialfall des Kreierens eines Werks.)

Diese Unterscheidung ist für das Kurationsproblem deshalb relevant, weil nur die resultatbezogenen Verwendungen von "kreieren" bzw. "entdecken" ontologische Implikationen haben, die prozeß- bzw. aktivitätsbezogenen aber nicht.⁶⁶ Das heißt: Aus

⁶⁵Vergleiche die Aspektpaare im Russischen: Im Russischen kommen die meisten Verben paarig vor, wobei das eine Glied des Paares im sogenannten "vollendeten Aspekt" steht und das andere im unvollendeten. Den unvollendeten Aspekt gebraucht man, wenn man über eine Handlung bzw. einen Prozeß spricht, den vollendeten wenn man über ein Resultat spricht. So kann man zum Beispiel sagen: "Ich war den ganzen Nachmittag einkaufen_u (unvollendet), aber ich habe nichts eingekauft_v (vollendet)." Das entspricht ganz genau der von mir hier gemachten Unterscheidung zwischen kreieren_P und kreieren_R bzw. entdecken_P und entdecken_R.

⁶⁶Vergleiche auch Deutsch, "The Creation Problem".

Werke als unvollständige Gegenstände

(1) S kreierte_R x.

folgt

(2) Es gibt (bzw. gab) einen Gegenstand x, den S kreiert hat.

Aus

(3) S kreierte_P x.

folgt das nicht. Ebenso folgt aus

(4) S entdeckte_R x.

(5) Es gibt (bzw. gab) einen Gegenstand x, den S entdeckt hat.

(5) folgt aber nicht aus

(6) S entdeckte_P x.

Also kann man als erstes Zwischenresultat feststellen, daß die Frage, ob Werke entdeckt oder kreiert werden, systematisch mehrdeutig ist, und zwar aufgrund der systematischen Mehrdeutigkeit von "kreieren" bzw. "entdecken". Am Beispiel des Komponierens kann man die folgenden beiden Fragen unterscheiden:

(a) Ist der Prozeß/die Aktivität des Komponierens ein Kreieren oder ein Entdecken? M. a. W.: Ist Komponieren_P ein Kreieren_P oder ein Entdecken_P?

(b) Ist das Resultat des Kompositionsprozesses ein neuer Gegenstand oder bloß die Bekanntschaft mit einem Ding, das vorher schon existiert hat? M. a. W.: Ist Komponieren_R ein Kreieren_R oder ein Entdecken_R?

Sind diese beiden Fragen unabhängig voneinander in dem Sinn, daß die Antwort auf die erste Frage nicht die Antwort auf die zweite Frage determiniert, und umgekehrt? M. a. W.: Ist es ausgeschlossen, daß Komponieren_P ein Kreieren_P ist, Komponieren_R aber ein Entdecken_R, und umgekehrt? Könnte es wahr sein, daß Werke kreiert_P, aber entdeckt_R werden? Oder ist es von vornherein ausgeschlossen, daß Komponieren ein Kurationsprozeß ist, daß aber als Resultat dieses Prozesses nicht ein Gegenstand zur Existenz gebracht wird, den es zuvor nicht gab, sondern eher, daß wir nun mit einem Gegenstand bekannt sind, mit dem wir zuvor nicht bekannt waren?

Um das beantworten zu können, müssen wir offenbar irgendein Kriterium haben, das es uns erlaubt, einen Kurationsprozeß als solchen (unabhängig von einem etwaigen Resultat) von einem Prozeß des Entdeckens zu unterscheiden.

Werke als unvollständige Gegenstände

Nun ist es so, daß wir in vielen Fällen keine Schwierigkeiten mit dieser Unterscheidung haben. Einen Pullover stricken, beispielsweise, ist ein Kreieren und kein Entdecken. Alte Stadtmauern ausgraben ist ein Entdecken und kein Kreieren. Aber wenn man fragt, was Komponisten tun, wenn sie komponieren, dann scheinen die Dinge plötzlich überhaupt nicht mehr eindeutig zu sein. Klar ist nur, daß das Komponieren irgendeine Art von psychischem Prozeß ist (oder jedenfalls einen solchen als wesentliche Komponente enthält). Zwar sagen wir, daß das, was sich im Bewußtsein des Komponisten abspielt, ein "kreativer Prozeß" ist, aber das muß, so scheint es, noch nicht bedeuten, daß dieser kreative Prozeß ein Prozeß der *Kreation* ist. Denn es gibt auch ganz unzweifelhaft kreative Prozesse (in dieser alltäglichen Verwendung des Wortes "kreativ", wo "kreativ" etwa im Sinne von "originell" gebraucht wird), die wir als "Entdeckungen" bezeichnen. Ich denke beispielsweise an die Entdeckung eines mathematischen Beweises oder an die Entdeckung eines neuen Schachzuges. Von der landläufigen Verwendung des Wortes "kreativ" im Sinne von einfallsreich und originell darf man sich nicht verwirren lassen. Denn klarerweise ist nicht jedes Entdecken in diesem Sinn "kreativ" (ich kann ja zum Beispiel die Antwort auf ein Schachproblem auch durch Nachschlagen in einem Schachbuch "entdecken"); aber es ist auch nicht jedes "Kreieren" in diesem Sinne kreativ (zum Beispiel, wenn jemand einen Pullover nach einem vorgegebenen Strickmuster strickt). Wenn es also heißt, daß jemand "kreativ" ist (im Sinne von originell und einfallsreich), so impliziert das noch nicht, daß die kreative Tätigkeit ein Kreieren ist und kein Entdecken.

Ich habe bis jetzt zwei Fragen unterschieden: die eine Frage betrifft den kreativen Prozeß als solchen, die andere die ontologischen Aspekte. Die eine Frage lautet, kurz: "Was geht im Bewußtsein einer Komponistin/Schriftstellerin etc. vor? Was spielt sich ab im Laufe eines sogenannten kreativen Prozesses?" Die andere Frage lautet: "Setzt das, was sich im Laufe des kreativen Prozesses abspielt, die Existenz des 'kreierten' Gegenstandes voraus, oder ist der Gegenstand das Resultat dieses Prozesses?"

Ich wende mich zunächst der ersten Frage zu: Ist die kreative Tätigkeit des Komponierens, beispielsweise, ein Kreieren_p oder ein Entdecken_p? Soweit ich sehe, ist das eine veritable Scheinfrage, die vermutlich aus einer Reihe von Verwechslungen entsteht. Ich meine natürlich nicht, daß es sinnlos ist zu fragen, was sich im Laufe eines sogenannten "kreativen Prozesses" abspielt. Was denkt eine Person beispielsweise beim Komponieren eines Streichquartetts? Gibt es einen plötzlichen "Einfall", etwas, das von selber kommt, ohne daß man etwas

dazu tun könnte, oder muß das Neue “gesucht” werden, und wenn das Letztere der Fall ist, wie gestaltet sich dieses Suchen? Das sind spannende empirische Fragen, und es ist sehr bedauerlich, daß man bis jetzt so wenig darüber weiß. Nicht besonders sinnvoll erscheint mir dagegen die Frage, ob dieser Prozeß ein Kreieren oder ein Entdecken ist. Denn was auch immer eine empirische Untersuchung solcher kreativer Prozesse zutage fördert, man kann wohl damit rechnen, daß das Komponieren eines Musikstücks vom Stricken eines Pullovers gleich weit entfernt ist wie vom Entdecken eines Kontinents. M. a. W.: Wie auch immer dieser Prozeß beschaffen ist, er wird den paradigmatischen Fällen des Kreierens “realer” Gegenstände wahrscheinlich ebenso unähnlich sein wie den paradigmatischen Fällen des Entdeckens “realer” Gegenstände.⁶⁷ Damit aber wird es völlig beliebig, ob man kreative Prozesse, wie immer sie auch beschaffen sein mögen, “Kreationen” oder “Entdeckungen” nennt oder sonstwie. Das ist ganz einfach keine sachhaltige Frage.

Angenommen, die Psychologen würden über genaue Beschreibungen kreativer Prozesse verfügen und hielten es für angemessen, diese Prozesse in zwei Kategorien einzuteilen, wobei sie die einen als “Kreation” und die anderen als “Entdeckungen” bezeichnen. Wäre damit irgend etwas gewonnen? — Nein. Selbst wenn es so wäre, daß es einen fundamentalen Unterschied zwischen dem Prozeß beispielsweise der “Entdeckung” eines mathematischen Beweises gibt und dem Prozeß des Komponierens eines Streichquartetts, so wäre damit bestenfalls gezeigt, daß es zwei verschiedene Arten kreativer Prozesse gibt. Daran ändert sich auch nichts, wenn die Psychologen entscheiden, die eine Art von kreativen Prozessen “Kreieren” zu nennen und die andere “Entdecken”. Nachdem es sich in beiden Fällen um psychische Prozesse handelt, könnten wir auch “Kreationserlebnisse” von “Entdeckungserlebnissen” unterscheiden.

(7) Zu t_1 : S entdeckte_p x.

würde dann implizieren

(8) S hatte zu t_1 Entdeckungserlebnisse.

Der ontologische Entdeckungsbegriff hat jedoch ganz andere Implikationen.

⁶⁷“Real” soll hier so viel heißen wie “raum-zeitlich”. Ingarden verwendet den Terminus “real” öfters; ich versuche eher, ihn zu vermeiden, weil er mißverständlich ist. Er könnte suggerieren, daß “nicht reale” Gegenstände nicht im eigentlichen Sinne existieren; das aber führt dann entweder zu der Ansicht, daß es nicht reale Gegenstände überhaupt nicht gibt oder zu einer Unterscheidung verschiedener “Seinsweisen”, und beides lehne ich ab.

Werke als unvollständige Gegenstände

(9) Zu t_1 : S entdeckte_R x.

impliziert nicht (8), dafür aber

(10) x hat vor t_1 existiert.

(7) impliziert nichts derartiges, weil (7) ein Satz über den Zustand des Bewußtseins einer Person zu einem bestimmten Zeitpunkt ist — und sonst nichts.⁶⁸

Wenn man das kreationistische Argument so liest, als wäre von Kreieren_P die Rede, dann muß man es also ungültig betrachten. Denn wenn die erste Prämisse,

1. Werke werden kreiert,

verstanden wird als

1'. Werke werden kreiert_P,

dann muß auch die zweite Prämisse gelesen werden als

2'. Kreiert_P kann nur werden, was noch nicht existiert,

und diese Prämisse ist schlicht falsch. Weil “Zu t_1 : S kreierte_P x” heißt ja nur: “S hatte zu t_1 x-Kreationserlebnisse.” Und es gibt keinen Grund für die Annahme, daß nicht eine andere Person zu einem anderen Zeitpunkt auch x-Kreationserlebnisse haben könnte.

III. Wenn man also dem Streit zwischen Kreationisten und Platonisten Sinn abgewinnen will, dann muß man die jeweiligen Thesen offenbar so interpretieren, daß es um den ontologischen Aspekt der Sache geht, also um die Frage, ob, beispielsweise, Komponieren_R ein Kreieren_R oder ein Entdecken_R ist. Ist das Resultat des “kreativen Prozesses” (wie auch immer dieser aussieht) eine neue Entität oder nur die Bekanntschaft mit einer bereits vorhandenen?

Ich betone das deshalb so nachdrücklich, weil das Vermengen des Erlebnis- bzw. Prozeßaspekts und des ontologischen Aspekts in dem Streit um Kreation und Entdeckung nicht selten Anlaß zur Verwirrung und Ursache von Fehl-

⁶⁸Einen ganz ähnlichen Punkt macht auch Peter Kivy: “Whether we are talking about the bright ideas we get as creations *or* discoveries, the introspective reports of their comings are on all fours with one another; inspirations if you like, or just plain ‘poppings,’ as I prefer. In other words, nothing about the mental process that gives rise to a creative achievement can give us any clue to whether we want to call that achievement a creation or a discovery.” (Siehe “Platonism in Music: Another Kind of Defense”, S. 249.)

Werke als unvollständige Gegenstände

schlüssen ist. Betrachten wir etwa Gregory Curries Argument gegen die kreationistische These. Das Argument soll die kreationistische Position ad absurdum führen. Es wird eine "Zwillingserde" angenommen, in welcher Beethovens Doppelgänger ("Zwillingsbeethoven") ein Werk W komponiert, welches einem Werk Beethovens völlig gleicht. (Zwillingsbeethoven komponiert W aber später als Beethoven). Ich rekonstruiere das Argument wie folgt:

1. Zwillingsbeethoven hat W komponiert.
2. Komponieren = Kreieren (kreationistische These)
3. Zwillingsbeethoven hat W nicht kreiert (da W ja bereits existiert, komponiert von Beethoven).
4. Also: Zwillingsbeethoven hat W nicht komponiert.⁶⁹

Aus der kreationistischen These soll also folgen, daß Zwillingsbeethoven W nicht komponiert hat, was (hierin stimme ich Currie zu) eine kontraintuitive Konsequenz ist. Gemäß der obigen Unterscheidung zwischen Kreieren_R und Kreieren_P bzw. Komponieren_R und Komponieren_P kann die kreationistische These in Curries Formulierung auf zweierlei Weise interpretiert werden:

2_P. Komponieren_P = Kreieren_P

2_R. Komponieren_R = Kreieren_R

Würde man die kreationistische These in der ersten Weise interpretieren, dann wäre der Streit zwischen Kreationisten und Platonisten nichts weiter als ein Wortstreit: "Wollen wir den Kompositionsprozeß 'Kreieren' oder 'Entdecken' nennen?" Dieser Streit hätte nichts zu tun mit der eigentlichen Frage, ob Werke notwendige oder kontingente Entitäten sind. Also scheint nur die zweite Interpretation Anspruch auf Adäquatheit erheben zu können. Nun ist es aber klar: Wenn wir 2. durch 2_R. ersetzen, dann müssen wir demgemäß alle Vorkommnisse von "kreieren", "entdecken" und "komponieren" in diesem Argument mit dem Index "R" versehen, damit Curries Argument rein formal korrekt ist. Die Konklusion lautet dann:

4_R. Also: Zwillingsbeethoven hat W nicht komponiert_R.

4_R folgt tatsächlich aus der kreationistischen These. Aber ich finde 4_R nicht kontraintuitiv. Zwillingsbeethoven hat eben die Welt nicht bereichert.

Es ist eigentlich nicht unbedingt notwendig, eine Zwillingserde anzunehmen, um solche Situationen zu konstruieren. Es könnte auch auf ein und derselben Erde eine Person ein Werk komponieren_P, das vor ihr schon jemand anderer komponiert_P hat. Unter der Voraussetzung, daß das Werk der früheren Person

⁶⁹Vergleiche Currie, *An Ontology of Art*, S. 61-64.

Werke als unvollständige Gegenstände

identisch ist mit dem der zweiten,⁷⁰ ist klar, daß nur die frühere das Werk kreiert_R haben kann. Ich finde diese Konsequenz keineswegs kontraintuitiv, es sei denn, man verwechselt kreieren_R mit kreieren_P, oder man verwechselt beides mit “kreativ sein” im landläufigen, wertenden Sinn, also im Sinne von Einfallsreichtum und Originalität. Natürlich ist Zwillingsbeethoven ebenso einfallsreich und originell wie Beethoven. Nichtsdestotrotz kann er nicht mit Recht beanspruchen, der Schöpfer des fraglichen Werkes zu sein, wenn wir “Schöpfer” in einem ontologisch relevanten Sinn verstehen wollen. Es kommt manchmal vor, daß zwei Personen unabhängig voneinander etwas kreieren_P, und in diesen Fällen ist die zweite eine tragische Figur. Sie hat möglicherweise gleich viel geleistet wie ihre Vorgängerin, aber ihre Arbeit war im Grunde vergeblich, weil durch sie nichts Neues in die Welt gekommen ist.

Man kann dieses Resultat bestreiten, indem man behauptet, daß mit jedem neuen Kreieren_P immer ein neues Werk entstehe, daß also, in Curries Beispielfall, das Werk Zwillingsbeethovens numerisch verschieden ist von dem Werk Beethovens. Allgemein würde die These lauten, daß Werke verschiedenen Ursprungs notwendigerweise numerisch verschieden sein müssen. Doch mir erscheint gerade das kontraintuitiv. Ein Beispiel: Angenommen, die Lehrerin einer Volksschulklasse gibt “ihren” Kindern die Aufgabe, aus einer vorgegebenen (nicht allzu großen) Menge deutscher Wörter ein Gedicht zum Thema “Mein bester Freund/Meine beste Freundin” zu basteln. Angenommen, elf von zwanzig Kindern liefern genau dasselbe Resultat ab (ohne voneinander abgeschrieben zu haben); von den restlichen Kindern hat jedes etwas anderes gemacht. Wie viele Gedichte hat die Klasse insgesamt geschrieben? Zwanzig oder zehn? Ich neige deutlich der letzteren Antwort zu. Der Lehrer der Parallelklasse könnte das Experiment ebenfalls durchführen, und zwischen den Kollegen könnte sich folgender Dialog abspielen:

“Meine Kinder haben zehn Gedichte geschrieben.” — ”Und meine fünfzehn.”

Das erscheint mir nicht kontraintuitiv. Selbstverständlich war jedes der elf Kinder, die dasselbe Gedicht geschrieben haben, gleich “kreativ” im Sinne von originell. Und doch: Kreiert_R hat es nur das erste/die ersten. Ich würde es in der Tat kontraintuitiv finden, wenn jemand behaupten wollte, daß es Hunderte, ja Tausende gleiche Gedichte (wohlgemerkt: *Gedichte*, nicht: Manuskripte, Ko-

⁷⁰Ich setze hier voraus, daß es grundsätzlich möglich ist, daß zwei Personen ein und dasselbe Werk komponieren. Von manchen wird das bestritten. Diese Frage wird weiter unten noch Gegenstand der Diskussion sein.

Werke als unvollständige Gegenstände

prien etc.) geben könne. Man stelle sich vor, unsere Volksschullehrer würden diese Übung Jahr für Jahr wiederholen. Dialog im Lehrerzimmer im 12. Jahr:

“Hat heuer in deiner Klasse irgend jemand etwas Neues gemacht?” — “Ja, ich habe 20 neue Gedichte, aber alle bis auf eines sind genau gleich wie irgendwelche, die wir schon einmal hatten.”

Natürlich ist die Antwort absurd. Das würde niemand sagen. Vielmehr würde man sagen:

“Ja, *ein* neues Gedicht ist herausgekommen.”

Daß unter Philosophen die gegenteilige Intuition so verbreitet ist, mag damit zusammenhängen, daß Philosophen ihre Beispiele meistens aus dem Bereich der erhabensten Kunstwerke der Menschheit beziehen. Das mag dazu führen, daß man vor lauter Ehrfurcht vor der “kreativen” Leistung der Künstler (die ja nicht in Abrede gestellt wird), es als eine Art Frevel empfindet, den Künstlern die Rolle der *Schöpfer* (im ontologischen Sinn) abzusprechen, nur wegen hypothetisch angenommener von den Künstlern selbst ganz unabhängiger Umstände, die faktisch ohnehin niemals eintreten. Aber diese Intuitionen haben ihre Wurzel, so scheint es mir, zu einem beträchtlichen Teil in einer Konfusion des Sprechens über kreative Prozesse und die Resultate dieser Prozesse.

IV. Ich hoffe, nunmehr gezeigt zu haben, daß die kreationistische These (wenn man sie als sachhaltig interpretieren will) nur den ontologischen Aspekt des Kreierens zum Gegenstand haben kann. Wenn dem so ist, dann können sich Verteidiger dieser These weder auf empirische Evidenz noch auf etwaige Ergebnisse der Kreativitätsforschung stützen. Man muß also nach Argumenten suchen. Ein solches Argument könnte etwa lauten:

“Musikalische Werke sind in einen musikhistorischen Kontext eingebunden. So konnte es zum Beispiel keine Klaviersonaten geben vor der Erfindung des Klaviers. Also können musikalische Werke nicht zeitlos sein. Sie müssen kreiert sein.”

Aber auf dieses Argument ist schnell eine Entgegnung gefunden. Die Platonisten können leicht zugeben, daß musikalische Werke in einem wichtigen Sinn in einen musikhistorischen Kontext eingebunden sind. Sie können einfach entgegnen, daß die *Entdeckung* bestimmter musikalischer Werke nur in bestimmten musikhistorischen Kontexten stattfinden kann, und zwar aus einleuchtenden Gründen. Klaviersonaten beispielsweise konnten nicht vor der Erfindung des

Klaviers *entdeckt* werden.⁷¹ Dabei ist die Unmöglichkeit der Entdeckung einer Klaviersonate vor der Erfindung des Klaviers (falls sie wirklich besteht) nur eine empirische Unmöglichkeit. Es ist nicht undenkbar, daß jemand sich ein Gebilde mit bestimmten Klangqualitäten vorstellt, die er noch nie gehört hat, und sich dann sozusagen auf die Suche nach einem Instrument begibt, mit dem man solche Klänge erzeugen kann.

Eine andere beliebte kreationistische Argumentationsstrategie läuft wie folgt:

Es ist unmöglich, daß etwas zwei Mal kreiert wird, aber es ist nicht unmöglich, daß etwas zwei Mal entdeckt wird.⁷² Wenn man also beispielsweise zeigen könnte, daß ein und dasselbe musikalische Werk unmöglich zwei Mal komponiert werden kann, so hätte man hiermit gezeigt, daß das Komponieren ein Kreieren ist und kein Entdecken. So verlagert sich also die Debatte auf die Frage, ob ein und dasselbe Werk mehrmals komponiert bzw. geschrieben etc. werden kann oder nicht.

Ich beschränke mich in der folgenden Erörterung auf den Bereich musikalischer Werke. Man kann bezüglich des literarischen Werks ganz analoge Argumente vorbringen, und auch die Einwände ähneln sich im wesentlichen.⁷³

Offenbar ist es nicht unmöglich, daß zwei Komponisten unabhängig voneinander dieselbe Partitur niederschreiben und dabei auch dieselben Intentionen haben hinsichtlich der Adäquatheit etwaiger Aufführungen. Nennen wir diese kompositorische Aktivität "eine Klangstruktur determinieren".⁷⁴ Zwei Komponisten k_1 , k_2 können also zweifellos identische Klangstrukturen determinieren. Die Frage ist: Haben sie damit auch dasselbe *Werk* komponiert? Die Kreationisten müssen zeigen, daß das nicht der Fall ist.

Die Strategie ist immer dieselbe:

Man versucht zu zeigen, daß die Qualitäten eines musikalischen Werks sich nicht in seinen Klangstruktur-Qualitäten erschöpfen, sondern daß es darüber hinaus noch *kontextabhängige Qualitäten* hat. Sodann wird argumentiert, daß das Werk von k_1 andere kontextabhängige Qualitäten hat als das Werk von k_2 .

⁷¹Vergleiche Cox, "Are Musical Works Discovered?", S. 369.

⁷²Gemeint ist hier und im folgenden immer (sofern nicht ausdrücklich etwas anderes gesagt wird) sowohl kreieren als auch entdecken im *ontologischen* Sinne.

⁷³In bezug auf literarische Werke tritt das Problem oft im Gewand der folgenden Frage auf: "Haben zwei Autoren, die (unabhängig voneinander) zu verschiedenen Zeiten denselben *Text* verfassen, ein und dasselbe Werk geschaffen oder nicht?" Zumeist wird diese Frage negativ beantwortet. Vergleiche zum Beispiel Currie, "Work and Text" und Davies, "Works, Texts, and Contexts: Goodman on the Literary Artwork".

⁷⁴Vergleiche Levinson, "What a Musical Work Is".

Werke als unvollständige Gegenstände

Folglich können die Werke nicht identisch sein, auch wenn sie identische Klangstrukturen haben. Einige gute Beispiele für Argumente dieses Typs liefert Jerrold Levinson:⁷⁵

(a) Schönbergs *Pierrot Lunaire* (1912) wäre noch bizarrer und verstörender, wenn es 1897 von Richard Strauss komponiert worden wäre.

(b) Mendelssohns *Mittsommernachtstraum-Ouvertüre* (1826) ist *originell*. Ein Werk mit derselben Klangstruktur, das 1900 komponiert worden wäre, wäre überhaupt nicht originell.

(c) Brahms *Klaviersonate op. 2* (1852) ist *von Liszt beeinflusst*. Ein Werk mit derselben Klangstruktur, von Beethoven komponiert, könnte nicht von Liszt beeinflusst sein.

(d) Eine Passage aus Bartoks *Konzert für Orchester* (1943) persifliert Scho-stakowitschs *Siebente Symphonie* (1941). Hätte Bartok dieselbe Partitur 1939 geschrieben, hätte das Werk nicht die *Siebente Symphonie* karikieren können.

Damit die kreationistische Strategie wirklich aufgeht, wäre natürlich zu zeigen, daß wir in *jedem* denkbaren Fall zumindest eine geeignete kontextabhängige Qualität finden können, die Qualität des einen, nicht aber des anderen Werks ist. Denn es soll ja gezeigt werden, daß es *niemals* möglich ist, ein und dasselbe Werk zwei Mal zu komponieren. Daß man solche Qualitäten immer finden kann, leuchtet nicht von selbst ein, es sei denn, man greift auf Qualitäten wie “ist zu t_1 komponiert worden”, “ist von k_1 komponiert worden” etc. zurück. Dieser Zug würde es ermöglichen, in jedem Fall nach folgendem Schema zu argumentieren:

1. W_1 wurde zu t_1 komponiert.
2. W_2 wurde zu t_2 komponiert.
3. t_1 ist nicht identisch mit t_2 .
4. Also: W_1 ist nicht identisch mit W_2 .

Oder, analog:

1. W_1 wurde von k_1 komponiert.
2. W_2 wurde von k_2 komponiert.
3. k_1 ist nicht identisch mit k_2 .
4. Also: W_1 ist nicht identisch mit W_2 .

Aber es ist leicht zu sehen, daß in Argumenten dieser Art zu viel vorausgesetzt wird. Wenn man nicht schon voraussetzt, daß es unmöglich ist, ein und dasselbe Werk mehrmals zu komponieren, dann folgt aus diesen Prämissen nicht, daß W_1 nicht mit W_2 identisch ist. Aber diese Voraussetzung können wir

⁷⁵Ebd., S. 11-13.

hier nicht machen, denn es soll ja gerade gezeigt werden, daß es unmöglich ist, ein und dasselbe Werk mehrmals zu komponieren. Ohne diese Voraussetzung ist das Argument aber nicht gültig, denn wenn wir diese Voraussetzung suspendieren, dann müssen wir zugeben, daß es durchaus möglich wäre, daß ein und dasselbe Werk W_1/W_2 sowohl zu t_1 als auch zu t_2 (bzw. sowohl von k_1 als auch von k_2) komponiert wurde.

So bleibt also das Problem bestehen, ob wirklich jede geringfügige Änderung der Umstände der Komposition eines Werks eine Änderung irgendwelcher kontextabhängiger Attribute nach sich zieht, wie die Kreationisten behaupten müssen, damit ihr Argument funktioniert. Aber davon abgesehen funktioniert es nicht einmal in den gegebenen Beispielfällen. Sehen wir uns die Beispiele näher an:

ad (a) Angenommen, es hätte tatsächlich jemand 1897 ein Werk komponiert, dessen Klangstruktur mit Schönbergs Werk identisch ist. Ich will mich im folgenden auf dieses Werk mit der Bezeichnung "*Pierrot Lunaire 1897*" beziehen und auf das Werk Schönbergs mit "*Pierrot Lunaire 1912*".

Es soll, gemäß der Intention der Kreationisten, gezeigt werden, daß *Pierrot Lunaire 1897* nicht identisch ist mit *Pierrot Lunaire 1912*. Das Argument ist sehr einfach:

1. *Pierrot Lunaire 1912* ist weniger verstörend als *Pierrot Lunaire 1897*.
2. Also ist *Pierrot Lunaire 1912* nicht identisch mit *Pierrot Lunaire 1897*.

Das Problem mit diesem Argument ist, daß die einzige Prämisse schon die Konklusion voraussetzen scheint. Wenn ich nicht schon voraussetze, daß *Pierrot Lunaire 1912* und *Pierrot Lunaire 1897* zwei Werke sind und nicht eines, welchen Grund könnte ich dann haben, die Prämisse zu akzeptieren? Ich sehe keinen. Wenn ich davon überzeugt bin, daß *Pierrot Lunaire 1912* identisch ist mit *Pierrot Lunaire 1897*, dann werde ich die Prämisse mit voller Überzeugung als falsch oder sogar als unsinnig zurückweisen. Denn wenn *Pierrot Lunaire 1912* und *Pierrot Lunaire 1897* identisch sind, ist die erste Prämisse äquivalent mit

- 1'. *Pierrot Lunaire 1912* ist weniger verstörend als *Pierrot Lunaire 1912*.

Wenn ich meine, daß *Pierrot Lunaire 1912* identisch ist mit *Pierrot Lunaire 1897*, dann kann ich höchstens folgendes akzeptieren:

- 1". *Pierrot Lunaire* war 1912 weniger verstörend als 1897.

1" impliziert, daß wir es nur mit *einem* Werk zu tun haben. Eine in bezug auf die Identitätsfrage neutrale Formulierung könnte etwa lauten:

Werke als unvollständige Gegenstände

1^{'''}. Ein Werk mit der Klangstruktur von *Pierrot Lunaire* war 1912 weniger verstörend als ein Werk mit derselben Klangstruktur 1897.

1^{'''} läßt es offen, ob das Werk von 1897 identisch ist mit dem von 1912 oder nicht. Würde man also in obigem Argument die Prämisse 1 durch 1^{'''} ersetzen, so wäre der vorgebrachte Einwand nicht mehr gültig.

Aber leider folgt aus 1^{'''} die gewünschte Konklusion nicht. Man kann aus 1^{'''} weder ableiten, daß das Werk von 1912 mit dem von 1897 identisch ist noch das Gegenteil. Das obige Argument kann also nur diejenigen überzeugen, die schon vorher von der Richtigkeit der kreationistischen Auffassung überzeugt waren.

ad (b) Bei diesem Beispiel liegen die Dinge ganz ähnlich wie beim vorigen. Ich will auch hier wieder hypothetisch annehmen, es hätte tatsächlich eine andere Person im Jahre 1900 ein Werk komponiert, dessen Klangstruktur mit der von Mendelssohns *Mittsommernachtstraum-Ouvertüre* identisch ist. Dieses Werk nenne ich im folgenden "*Mittsommernachtstraum-Ouvertüre 1900*". Das Argument kann nun wie folgt rekonstruiert werden:

1. *Die Mittsommernachtstraum-Ouvertüre 1826* ist originell.
2. *Die Mittsommernachtstraum-Ouvertüre 1900* ist nicht originell.
3. Also: *Die Mittsommernachtstraum-Ouvertüre 1826* ist nicht identisch mit der *Mittsommernachtstraum-Ouvertüre 1900*.

Auch hier gibt es keinen Grund, die Prämissen des Arguments zu akzeptieren, außer jenem, der in der Konklusion desselben Arguments ausgedrückt ist. Akzeptiert man die Konklusion aber nicht, dann wird man eine der beiden Prämissen zurückweisen, und zwar wahrscheinlich die erste.

Man könnte dann etwa sagen: "Dieses Werk war vielleicht 1826 originell, aber *heute* ist es das nicht mehr (und 1900 war es das auch schon nicht mehr)." Originell zu sein gehört zu denjenigen Qualitäten, die ein Gegenstand nicht notwendigerweise ewig hat, nur weil er sie *irgendwann* gehabt hat. Was einst originell war, mag heute abgedroschen sein. Ob ein Werk originell ist oder nicht, hängt nicht vom Werk allein ab, sondern auch von seiner "Umgebung", von dem musikhistorischen Kontext, in dem es steht, also davon, welche Werke es schon gibt und welche zur Zeit gerade als "modern" gelten. Etwas, was zum Zeitpunkt seiner Entstehung modern war, kann bekanntlich schon kurze Zeit darauf altmodisch sein, und zwar ohne daß das betreffende Ding sich in irgendeiner Weise intrinsisch verändert hätte.

Wenn also ein Gegenstand x zu einem Zeitpunkt t_1 originell, modern oder provokant ist und ein Gegenstand y zu einem anderen Zeitpunkt t_2 langweilig,

abgedroschen oder altmodisch, dann können wir daraus keineswegs schließen, daß x nicht mit y identisch ist.

Freilich könnte jemand auf diesen Einwand entgegnen: “Wenn ich sage, daß Mendelssohns *Mittsommernachts-Ouvertüre* ein originelles Werk ist, dann meine ich genaugenommen, daß es *zur Zeit seiner Entstehung originell war*. Ein Werk kann zugegebenermaßen aufhören, originell zu sein, aber es kann nicht aufhören, zum Zeitpunkt seiner Entstehung originell gewesen zu sein.”

Diese Bemerkung ist zwar zutreffend, aber sie bringt uns nicht wirklich weiter. Wir können das vorige Argument im Sinne dieses Einwands wie folgt variieren:

1. Die *Mittsommernachtstraum-Ouvertüre 1826* war zum Zeitpunkt ihrer Entstehung originell.

2. Die *Mittsommernachtstraum-Ouvertüre 1900* war zum Zeitpunkt ihrer Entstehung nicht originell.

3. Also: Die *Mittsommernachtstraum-Ouvertüre 1826* ist nicht identisch mit der *Mittsommernachtstraum-Ouvertüre 1900*.

Das Problem hat sich jetzt verlagert hin zu der Frage nach den wahren Entstehungszeiten der in Rede stehenden Werke. Ob die Prämissen dieses Arguments wahr sind oder nicht, hängt nämlich völlig davon ab, ob — wie hier offenbar vorausgesetzt wird — die *Mittsommernachtstraum-Ouvertüre 1900* tatsächlich später entstanden ist als die *Mittsommernachtstraum-Ouvertüre 1826*.⁷⁶

Aber die einzige greifbare Rechtfertigung für diese Voraussetzung ist die möglicherweise vorhandene Intuition, daß die *Mittsommernachtstraum-Ouvertüre 1826* nicht identisch ist mit der *Mittsommernachtstraum-Ouvertüre 1900*. Aber gerade das soll ja erst bewiesen werden, also kann es nicht zur Rechtfertigung der Prämissen benutzt werden. Falls jemand der Meinung ist, daß die *Mittsommernachtstraum-Ouvertüre 1900* identisch ist mit der *Mittsommernachtstraum-Ouvertüre 1826*, so wird er mindestens eine der Prämissen des obigen Arguments ablehnen (wahrscheinlich die zweite). Denn aus der Identitätsannahme folgt ja, daß die *Mittsommernachtstraum-Ouvertüre 1900* im selben Jahr entstanden sein muß wie die *Mittsommernachtstraum-Ouvertüre 1826*. Das Entstehungsjahr ist in diesem Fall das Jahr 1826. Falls jemand der Ansicht ist, daß die *Mittsommernachtstraum-Ouvertüre 1826* zum Zeitpunkt ihrer Entstehung, also 1826, originell war, so wird er natürlich konsequenterweise

⁷⁶Man muß hier aufpassen, daß man nicht in den Bann der Namen gerät. Die Bezeichnung “*Mittsommernachtstraum-Ouvertüre 1900*” ist als reiner Eigename zu verstehen, und daher ist nicht impliziert, daß ein so genanntes Werk wirklich im Jahre 1900 entstanden ist.

Werke als unvollständige Gegenstände

dasselbe von der *Mittsommernachtstraum-Ouvertüre 1900* behaupten, denn das Entstehungsjahr des zuletzt genannten Werks ist ja, infolge der angenommenen Identität der Werke, auch das Jahr 1826.

ad (c) Ich verwende im folgenden, der Einfachheit halber, einige Abkürzungen:

W_1 : Brahms' Klaviersonate op. 2;

W_2 : ein Werk mit derselben Klangstruktur wie W_1 , aber von Beethoven komponiert;

k_1 : Brahms;

k_2 : Beethoven;

k_3 : Liszt.

Levinsons Argument kann nun etwa so rekonstruiert werden:

1. W_1 ist von k_3 beeinflusst.
2. W_2 ist nicht von k_3 beeinflusst.
3. Also: W_1 ist nicht identisch mit W_2 .

Dieses Argument scheint auf den ersten Blick stärker zu sein als die vorigen. Denn es gibt hier das, was bei allen bisherigen Argumenten fehlte, nämlich einen von allen Ansichten über die Identität der betreffenden Werke unabhängigen Grund, die Prämissen zu akzeptieren. Der Grund lautet: W_2 kann nicht von Liszt beeinflusst sein, weil der Komponist von W_2 verstarb, bevor Liszt als Komponist zu wirken begann.

Daß ein Werk von irgend jemandem beeinflusst ist, hat offenbar etwas mit dem Prozeß der *Entstehung* des Werks zu tun, und darum kann W_2 nicht sozusagen erst nachträglich, lange nach seiner Fertigstellung, von jemandem beeinflusst worden sein.

Aber was heißt es genau zu sagen, ein Werk sei von einem Komponisten beeinflusst? Offenbar sagt man damit nicht ausschließlich etwas über das Werk, sondern auch (wahrscheinlich sogar in erster Linie) etwas über den Komponisten des Werks. Denn es ist, um auf das gegebene Beispiel Bezug zu nehmen, der *Komponist* k_1 , der von Liszt beeinflusst war. W_1 ist nur der Gegenstand, in dem sich dieser Einfluß zeigt bzw. auswirkt, man könnte auch sagen: W_1 ist das Resultat dieses Einflusses einer Person auf eine andere. Tatsächlich kann ein Werk (wörtlich genommen) so wenig von irgendeiner Person beeinflusst werden wie ein Stein, jedenfalls in dem Sinne von "Einfluß", um den es hier geht; denn es sind hier ja eigentlich die Ideen einer Person, die Einfluß ausüben.

Die Behauptung, daß ein Werk von dem-und-dem beeinflusst sei, können wir also am besten als elliptische Redeweise auffassen für die Behauptung, daß der

Werke als unvollständige Gegenstände

Komponist dieses Werks von dem-und-dem beeinflusst sei und sich dieser Einfluß in dem Werk zeige.⁷⁷

Unabhängig davon kann man sich leicht durch folgende Überlegung klarmachen, daß es nicht eine intrinsische Qualität eines Werks sein kann, von *k* beeinflusst zu sein:

Angenommen, es ist ein musikhistorischer Gemeinplatz, daß ein Werk *W* von einem Komponisten *k_W* von einer anderen Person *k* beeinflusst ist. Nehmen wir weiters an, man könne zweifelsfrei beweisen, daß *k_W* kein einziges Werk von *k* gekannt hat (und auch keine Werke von anderen Komponisten, die ihrerseits von *k* beeinflusst sein hätten können). In diesem Fall würde niemand mehr sagen, daß *W* von *k* beeinflusst sei, auch wenn *W* sich noch so sehr “so anhörte”, als wäre es von *k* beeinflusst.

Wenn wir sagen, daß *W* von *k* beeinflusst ist, dann sprechen wir eigentlich über eine Relation, die drei Beteiligte involviert, nämlich das Werk *W*, die Person, die *W* komponiert hat (*k_W*), und eine weitere Person *k*. Wer sagt, daß *W* von *k* beeinflusst sei, drückt aus, daß *k_W* von *k* beeinflusst war und dieser Einfluß in *W* seinen Niederschlag fand.

Kehren wir zurück zur obigen Rekonstruktion von Levinsons Argument. Im Lichte der vorangegangenen Überlegungen sollten wir, um uns genauer und weniger mißverständlich auszudrücken, die Prämissen in folgender Weise reformulieren:

- 1'. *W*₁ wurde von jemandem komponiert, der von *k*₃ beeinflusst war.
- 2'. *W*₂ wurde von jemandem komponiert, der nicht von *k*₃ beeinflusst war.

Die Frage ist jetzt: Folgt aus 1' und 2', daß *W*₁ nicht mit *W*₂ identisch ist? — Die Antwort lautet, soweit ich sehe: Das folgt nur unter der Voraussetzung, daß es unmöglich ist, daß ein und dasselbe Werk von mehreren Personen komponiert werden kann. Aber das kann hier nicht vorausgesetzt werden, denn das eben diskutierte Argument ist Teil eines komplexeren Arguments, mit dem unter anderem das *gezeigt* werden soll. Es galt, die Frage zu entscheiden, ob das Komponieren eines musikalischen Werks ein *Kreieren* im eigentlichen Sinn oder vielmehr ein *Entdecken* ist, und es sollte die kreationistische Position verteidigt werden. Ich stelle das Argument noch einmal in groben Zügen dar:

⁷⁷Einen ähnlichen Punkt macht auch Currie: “Cases like this do not concern properties of works, but rather properties of the composer’s activity in producing the work. In that case they are examples of composers arriving in different ways at the same work. *Being Liszt-influenced* is not, on this view, a property of the work, but rather a property of Brahms’s compositional activity.” (*An Ontology of Art*, S. 51) Currie verwirft diesen Einwand jedoch gleich wieder, m. E. ohne einsichtigen Grund.

Werke als unvollständige Gegenstände

1. Entweder ist das Komponieren eines Werks ein Kreieren im eigentlichen Sinn, oder es ist eine Art Entdecken.

2. Wenn es unmöglich ist, ein und dasselbe musikalische Werk mehrmals zu komponieren,⁷⁸ dann werden musikalische Werke kreiert und nicht entdeckt.

3. Für alle Werke W_x , W_y mit identischer Klangstruktur und alle Komponisten k_x , k_y : Wenn W_x von k_x komponiert wurde und W_y von k_y und wenn k_x nicht identisch mit k_y ist, dann gibt es mindestens eine kontextabhängige Eigenschaft P , so daß W_x P exemplifiziert und W_y nicht (oder umgekehrt).

4. Für alle W_x , W_y und jede beliebige Eigenschaft P : Wenn W_x P exemplifiziert und W_y P nicht exemplifiziert (oder umgekehrt), dann ist W_x nicht mit W_y identisch, auch wenn W_x und W_y dieselbe Klangstruktur haben.

5. Also, für alle W_x , W_y und alle k_x , k_y : Wenn W_x von k_x komponiert ist und W_y von k_y und wenn k_x nicht identisch ist mit k_y , dann ist W_x nicht identisch mit W_y .

6. Also kann nicht ein und dasselbe Werk mehrmals komponiert werden.

7. Also werden musikalische Werke kreiert.

Jemand, der die Auffassung vertritt, daß ein und dasselbe musikalische Werk mehrmals komponiert werden kann, kann sehr gut 1' und 2' akzeptieren, ohne zugeben zu müssen, daß W_1 und W_2 nicht identisch sind. Denn es könnte sein, daß ein und dasselbe Werk von zwei Personen komponiert wurde, wobei eine von k_3 beeinflusst ist und die andere nicht von k_3 beeinflusst ist. Daher geht auch dieses Argument fehl.

ad (d) Levinsons viertes Beispiel für ein kontextabhängiges Werkattribut ("ist eine Persiflage auf Schostakowitsch") ist ähnlich dem vorigen und analog zu behandeln: Ein und dasselbe Werk kann von einem seiner Komponisten als Persiflage intendiert sein und von einem anderen (bzw. vom selben zu einem anderen Zeitpunkt) nicht.

V. Es droht eine Pattstellung zwischen Kreationisten und Platonisten. Intuitiv ist die kreationistische Auffassung zwar leichter zu akzeptieren, aber es gibt, scheint es, kein zwingendes Argument, mit dem man die Gegentheorie ausschalten könnte. Jedes sich anbietende Argument setzt schon zu viel voraus. Es

⁷⁸Daß es unmöglich ist, ein Werk mehrmals zu komponieren, heißt hier genau: (a) daß es unmöglich ist, daß zwei oder mehr (voneinander unabhängige) Komponisten zur gleichen Zeit oder nacheinander ein und dasselbe Werk komponieren, und (b) daß es unmöglich ist, daß ein Komponist zu verschiedenen Zeiten ein und dasselbe Werk komponiert. Im weiteren Verlauf des Arguments wird aus Einfachheitsgründen nur die erste Möglichkeit berücksichtigt.

Werke als unvollständige Gegenstände

ist nicht in sich widersprüchlich anzunehmen, daß es ein Reich abstrakter Gegenstände gibt, ein unendliches Archiv alles Denkbaren sozusagen, und daß es darin auch eine Abteilung für Kunstwerke gibt und darin wieder eine Unterabteilung für Musik. Man kann sich denken, daß dieses Archiv des “musikalischen Materials” alle möglichen Elemente musikalischer Werke enthält, von den einfachsten (Tönen, Rhythmusstrukturen, Lautstärken etc.) über etwas komplexere (Akkorde, Takte, Motive ...) bis hin zu ganzen Werken und komplizierten Regelsystemen. Dieses Archiv würde unendlich viele Gegenstände enthalten, weil es ja schon von den einfachsten Elementen unendlich viele gibt. Hält man sich das vor Augen, so erkennt man, daß das “Entdecken” eines musikalischen Werks auf jeden Fall “Kreativität” erfordert.

Ist also der Streit zwischen Kreationisten und Platonisten unentscheidbar? Vielleicht doch nicht. Es scheint nämlich nicht willkürlich, den Werkbegriff so zu definieren, daß es eine analytische Wahrheit ist, daß jedes Werk von irgend jemandem *geschaffen* ist oder, mit anderen Worten, daß Werke immer *Autoren* haben. (Ich meine jetzt “Autoren” in einem weiten Sinn, der auch Komponisten, Filmschaffende etc. einschließt.) Dagegen müssen auch Platonisten sich nicht wehren, denn der Autorenbegriff kann ontologisch neutral verstanden werden: Autoren könnten sowohl Schöpfer als auch Entdecker sein. Das ist ja der eigentliche Punkt des Streits: Sind Autoren Schöpfer oder Entdecker?

In der Tat anerkennen die Vertreter der platonistischen Auffassung nicht nur stillschweigend, sondern ganz explizit, daß Werke notwendigerweise Autoren haben. Zum Beispiel Wolterstorff über das musikalische Werk:

In one or the other of these two somewhat different ways — the way of the composer and the way of the practitioners — a work is always a work *of* somebody. Nothing is ever a work of music without, in one or the other of these two ways, being a work of some person or persons.⁷⁹

Aber dieses Zugeständnis scheint die Position der Kreationisten entscheidend zu stärken: Geben wir, um des Arguments willen, den Platonisten zu, daß Autoren abstrakte Strukturen entdecken. Ein musikalisches Werk zu komponieren hieße dann, eine Klangstruktur zu entdecken. Aber es kann unmöglich das Werk selbst sein, das entdeckt wird. Denn ein Werk ist ja etwas, das schon entdeckt *ist*. Das, was entdeckt wird, hat aber noch keinen Autor (es sei denn, eine andere Person ist ihm zufälligerweise zuvorgekommen). Im ewigen und notwendigen Archiv der abstrakten Tongebilde harrt vielleicht unendlich vieles seiner

⁷⁹*Works and Worlds*, S. 67.

Werke als unvollständige Gegenstände

Entdeckung, aber nichts davon ist ein *Werk*. Werke sind Gegenstände, die dadurch *entstehen*, daß jemand ein ewiges und notwendiges Tongebilde entdeckt, und daraus folgt, so scheint es jedenfalls, daß sie selbst *nicht* ewig und notwendig, sondern zeitlich und kontingent sind. Man könnte die kreationistischen Argumente in aller Kürze so formulieren:

1. Werke entstehen, indem Strukturen entdeckt werden.
2. Für jede Struktur S: S wird nicht notwendigerweise entdeckt.
3. Also, für jedes Werk W: W entsteht nicht notwendigerweise. (1,2)
4. Was nicht notwendigerweise entsteht, ist kontingent.
5. Also, Werke sind kontingent. (3,4)

Analog:

1. Werke entstehen, indem Strukturen entdeckt werden.
2. Für jede Struktur S: Es gibt einen Zeitpunkt f und einen Zeitpunkt j, so daß j früher ist als f und S zu f entdeckt ist und S zu j nicht entdeckt ist.
3. Also, für jedes Werk W: Es gibt einen Zeitpunkt f und einen Zeitpunkt j, so daß j früher ist als f und W zu f existiert und W zu j nicht existiert. (1,2)
4. Für alle x, wenn es einen Zeitpunkt f und einen Zeitpunkt j gibt, so daß j früher ist als f und x zu f existiert und x zu j nicht existiert, dann ist x zeitlich.
5. Also, Werke sind zeitlich. (3,4)

Ergibt sich daraus die Möglichkeit einer Annäherung der beiden Positionen? Kann man nicht sagen, daß Komponisten beides zugleich tun: entdecken *und* erschaffen, genauer: daß sie Werke erschaffen, indem sie Klangstrukturen entdecken? In diesem Fall würde der Gegensatz zwischen der kreationistischen und der platonistischen Auffassung wenigstens zum Teil verschwinden.

Es sieht also so aus, als würde man nicht umhin können, die kreationistische Position zu akzeptieren, wenn man behauptet, daß Werke entstehen, indem Strukturen entdeckt werden. Die Platonisten sehen das jedoch anders. Sie sagen, daß die Autoren die abstrakten Gebilde, die vordem schon da waren, *zu einem Werk machen*. Noch einmal Wolterstorff:

A composer does not bring that which is his work into existence. Musical works exist everlastingly. What the composer does must be understood as consisting in bringing it about that a preexistent kind becomes *a work* — specifically, a *work of his*. To compose is not to bring into existence what one composes. It is to bring it about that something becomes a work. And the composer does that by selecting certain properties as criteria for correctness in occurrence. Though a composer may be eminently creative in his selection, he is not a creator. The only thing a composer normally brings into existence is a copy, a token, of his score. In music, creation is normally token creation.⁸⁰

⁸⁰Ebd., S. 88f.

Werke als unvollständige Gegenstände

Nach platonistischer Auffassung sind also Autoren Entdecker abstrakter Strukturen. Die Strukturen sind notwendig und zeitlos. Indem eine Autorin so eine Struktur entdeckt und auswählt, macht sie die Struktur zu einem Werk. Werke entstehen, indem notwendige und zeitlose Strukturen entdeckt und ausgewählt werden.

Wo ist, nach dieser Auffassung, der Fehler in den obigen kreationistischen Argumenten? Der Fehler muß eigentlich schon in der Zwischenkonklusion 3 stecken; denn offenbar wird hier stillschweigend vorausgesetzt, daß die Werke nicht mit den entdeckten Strukturen identisch sind, sondern daß sie neu entstandene zusätzliche Entitäten sind. (Andernfalls wäre 3 in beiden Argumenten falsch oder sogar unsinnig, weil platonistische Strukturen gar nicht entstehen.)

Aber die Platonisten behaupten ja genau, daß das Werk mit der vorher schon vorhandenen und zu irgendeinem Zeitpunkt kontingenterweise entdeckten Struktur *identisch* ist. Zwar entstehen Werke, indem Strukturen entdeckt werden, aber es entsteht dabei nicht ein neuer Gegenstand.

Eine Analogie mag hilfreich sein: Wenn ein grüner Sessel blau gestrichen wird, kann man vielleicht in einem Sinn sagen, daß ein blauer Sessel entstanden ist, aber man würde kaum sagen, daß der alte Sessel aufgehört hat zu existieren und ein neuer entstanden ist. Folgende Analogie ist vielleicht noch treffender: Man würde niemals sagen, daß man einen neuen Sessel geschaffen hat, wenn man einen Sessel vom Zimmer in den Garten gestellt hat, und zwar nicht einmal dann, wenn man zu sagen geneigt ist, daß ein Gartensessel entsteht, wenn man einen Sessel vom Zimmer in den Garten stellt. Letzteres klingt zugegebenermaßen ein bißchen seltsam, weil man gewohnt ist, unter einem Gartensessel einen Sessel mit bestimmten intrinsischen Merkmalen zu verstehen. Aber das tut hier nichts zur Sache; man könnte übereinkommen, einfach jeden im Garten stehenden Sessel "Gartensessel" zu nennen, gleichgültig, wie er aussieht, aus welchem Material er besteht etc.; die Pointe der Analogie ist, daß man selbst in diesem Fall niemals sagen würde, daß ein neuer Sessel entsteht, wenn man einen Zimmersessel in den Garten stellt. In allen diesen Fällen entsteht nicht ein neuer Gegenstand, sondern ein Gegenstand, den es schon vorher gab, verändert sich in irgendeiner Hinsicht, und sei es nur hinsichtlich seiner Beziehungen zu anderen Gegenständen. So entsteht auch bei der Entdeckung von Strukturen nicht in dem Sinn etwas Neues, daß es plötzlich einen Gegenstand gibt, den es vorher nicht gab, sondern nur in dem Sinn, daß ein Gegenstand, den es vorher schon gab, plötzlich Beziehungen zu anderen Entitäten hat, die er vorher nicht hatte.

Werke als unvollständige Gegenstände

VI. Es scheint, daß das Reden vom “Kreieren” eines Gegenstandes noch in einer Weise mehrdeutig ist, die bisher nicht berücksichtigt wurde. Man kann unterscheiden: (a) Kreation_R *ex nihilo* und (b) Kreation_R *durch Veränderung* bereits existierender Gegenstände. Wahrscheinlich sind die meisten (wenn nicht alle) paradigmatischen Fälle menschlicher Kreation von der zuletzt genannten Art. Man denke zum Beispiel an die Kreation einer Statue aus einem Lehmklumpen oder einem Stein. Das Kreieren von Werken durch Entdecken von Klangstrukturen muß auch ein Kreieren durch Veränderung sein, wenn es ein Kreieren ist. Ich gebe zu, daß das ein Grenzfall von “Veränderung” ist, weil die Veränderung lediglich in einer Relation besteht, die der Gegenstand vorher nicht hatte und durch das Entdecken bekommt. Der Gegenstand wird in keiner Weise intrinsisch verändert. Aber würde man nicht sagen, daß Marcel Duchamps mit seinen *objets trouvés* etwas kreiert hat? Die Kunstwissenschaftler jedenfalls reden so, und das ist ebenfalls ein Fall von Kreation durch Veränderung: lediglich unsere Einstellung zu den betreffenden Gegenständen wurde von dem Künstler verändert, sonst nichts.

Es scheint also, daß man zumindest in einem Sinn sagen kann, daß etwas Neues entsteht, indem eine abstrakte Struktur entdeckt wird, und zwar in dem Sinn, daß die abstrakte Struktur nicht mehr genau so ist, wie sie war; und genau in diesem Sinn sind die Künstler nicht nur Entdecker, sondern auch Schöpfer.

VII. Das Resultat dieses Abschnitts lautet also, daß (unter der Voraussetzung, daß es notwendige und zeitlose Strukturen gibt) sowohl die Platonisten als auch die Kreationisten Recht haben könnten, wenn auch freilich in jeweils verschiedener Hinsicht. Wenn man ein Reich notwendiger existierender Strukturen annimmt, ist es zumindest sehr naheliegend, etwa das Komponieren eines Musikstücks als “Entdecken” solcher Strukturen zu rekonstruieren. Wenn man das anerkennt, dann erscheint es auch vernünftig zu sagen, daß Werke nichts anderes sind als solche abstrakten Strukturen, die “entdeckt” bzw. “ausgewählt” wurden. (Andernfalls hätte man nämlich eine Verdoppelung abstrakter Gegenstände: einerseits die notwendigen und zeitlosen und andererseits die durch die Entdeckung der letzteren entstandenen Werke, wobei notwendige Strukturen und Werke sich hinsichtlich ihrer Realisierungsqualitäten überhaupt nicht unterscheiden würden.) Aber selbst wenn man den Platonisten das alles zugibt, so kann man doch noch wenigstens in einem Sinn sagen, daß Werke kreiert_R sind, nämlich in dem Sinn, daß die Strukturen, indem sie entdeckt werden, zu Werken gemacht werden. Man kann also sozusagen ein platonistisches Weltbild haben,

Werke als unvollständige Gegenstände

ohne die Intuition, daß Werke in einem Sinn geschaffene und damit zeitliche und kontingente Gegenstände sind, gänzlich aufgeben zu müssen.

Die eigentlich grundlegende Frage, ob die platonistische Voraussetzung richtig ist, das heißt, ob es wirklich ein unendliches Universum abstrakter Strukturen gibt, ist damit freilich nicht beantwortet. Ich sehe keinen Einwand gegen die Annahme eines platonistischen Universums, aber auch keine Notwendigkeit dafür. Eine Ablehnung aus Gründen der ontologischen Sparsamkeit würde daher naheliegen, erschiene mir aber andererseits voreilig. Denn man braucht, soweit ich sehe, zwar keine notwendigen und zeitlosen Strukturen für eine Ontologie des Kunstwerks, aber möglicherweise braucht man sie für irgend etwas anderes. Aber das kann ich im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht untersuchen, und daher werde ich die Frage nicht weiter behandeln. Das bedeutet aber, daß ich nicht endgültig beantworten kann, ob Werke notwendige und zeitlose oder zeitliche und kontingente Gegenstände sind. Ich kann im Augenblick nur sagen, daß *falls die platonistischen Grundannahmen richtig sind* Werke in einem Sinn notwendig und zeitlos sind und in einem anderen kontingent und zeitlich.

III. Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

1. Konkretisierungen

Im vorangegangenen Kapitel wurde gesagt, daß Werke schematische Gegenstände sind, Gebilde also, die nicht in jeder Hinsicht vollständig bestimmt sind. Wir können, am Beispiel des musikalischen Werks, unterscheiden zwischen dem Werk im eigentlichen Sinn (dem schematischen Gegenstand also) und den konkreten *Aufführungen*. Ich nenne die Aufführungen *Realisierungen* des Werks. Als konkrete physikalische Gegenstände, die sich in der Zeit (und wohl auch im Raum) abspielen, sind diese Realisierungen in jeder Hinsicht vollständig bestimmt. Sie können, um mit Ingarden zu sprechen, keinerlei “Unbestimmtheitsstellen” mehr aufweisen.

Doch es gibt noch etwas, das sozusagen zwischen dem Werk (dem schematischen Gebilde, wie es durch die Partitur bestimmt ist) einerseits und den konkreten Aufführungen andererseits liegt. Wir nennen das in der Musik die “Interpretation”. Musiker und Dirigenten “interpretieren” Stücke und schaffen damit etwas Eigenes, allerdings auf der Basis eines vorgegebenen Werks.

Eine Interpretation ist etwas weniger schematisch als das Werk selbst, aber auch sie ist nicht vollständig bestimmt, und vor allem: eine Interpretation ist, im Gegensatz zur Aufführung, kein konkreter physikalischer Gegenstand. Auch eine Interpretation kann, wie ein Werk, mehrmals aufgeführt, also realisiert werden.

Auf einem anderen Gebiet der Kunst, nämlich auf dem Gebiet des *Schauspiels*, ist uns ein analoges Phänomen vertraut. Wir unterscheiden hier das Stück im engeren Sinn von einzelnen *Inszenierungen* desselben. Eine Inszenierung ist nicht nur nicht mit dem Stück, sondern auch nicht mit irgendeiner konkreten Aufführung identisch. Auch hier gilt: Ein und dieselbe Inszenierung kann mehrmals aufgeführt werden.

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

Die “Interpreten” musikalischer Werke und die Regisseure von Theaterstücken führen im Grunde genommen die Arbeit der Autoren/Komponisten fort. Ich sagte, daß Autoren, indem sie Werke schaffen, Klassen von Gegenständen definieren, die als (korrekte) Realisierungen der Werke zählen. Auch Personen, die Werke konkretisieren, definieren Klassen korrekter Realisierungen, nämlich Klassen korrekter Realisierungen ihrer Konkretisierungen. Die Klasse der korrekten Realisierungen einer Konkretisierung eines Werks ist eine Teilklasse der korrekten Realisierungen des Werks. So ist also zum Beispiel die Klasse der Aufführungen einer Inszenierung eines Stücks eine Teilklasse der Aufführungen des Stücks.¹ Man könnte also auch sagen, daß Regisseure und musikalische Interpreten aus der Klasse der möglichen Realisierungen eines Werks (die von den Autoren festgelegt ist) eine Teilklasse auswählen.

Die musikalische Interpretation bzw. die Inszenierung eines Theaterstücks fällt in dieselbe ontologische Kategorie wie das Werk selbst, aber in eine andere als die Aufführung. Die Werke haben genau diejenigen Realisierungsqualitäten, die ihre Schöpfer festgesetzt haben. Konkretisierungen (wie ich das Wort hier gebrauche) haben einige Realisierungsqualitäten mehr. Konkretisierungen sind sozusagen eine Zwischenstufe zwischen Werk und Realisierungen (also konkreten Aufführungen etc.).

Konkretisierungen spielen überall dort eine Rolle, wo es viele Realisierungen gibt, und zwar umso mehr, je schematischer das Werk ist, und insbesondere dann, wenn die Realisierungen nicht von den Schöpfern der Werke selbst hergestellt werden. Sie spielen dort keine Rolle, wo es ohnehin nur eine Realisierung gibt und diese womöglich von den Künstlern selbst hergestellt wird. Werke der Schauspielkunst sind sehr schematisch; sie sind meist nur hinsichtlich des Sprechtexts einigermaßen vollständig bestimmt. Der Rest (die Kleidung der Figuren, ihre Gesten, die Beschaffenheit der Räume, in denen sie sich bewegen

¹Ich verwende den Terminus “Konkretisierung” so, daß bestimmte Bedingungen erfüllt sein müssen, damit etwas eine Konkretisierung eines gegebenen Werks sein kann. Wenn K eine Konkretisierung eines Werks W ist, muß gelten: Für alle f, wenn W als f bestimmt ist, dann ist K als f bestimmt. (Die Umkehrung muß natürlich nicht gelten, denn K soll ja vollständiger bestimmt sein als W.) Dadurch ist gewährleistet, daß wirklich jede Realisierung von K auch eine Realisierung von W ist, m. a. W.: daß die Klasse der Realisierungen von K eine Teilklasse der Realisierungen von W ist. Es mag sein, daß dieser technische Begriff von Konkretisierungen nicht allen tatsächlich vorkommenden Fällen von musikalischen Interpretationen und Theaterinszenierungen gerecht wird, m. a. W.: daß es Inszenierungen und Interpretationen gibt, deren Realisierungen nicht zur Klasse der Realisierungen des Werks gehören. Mein Begriff der Konkretisierung umfaßt also nur solche Inszenierungen und Interpretationen, die in einem bestimmten Sinn “werktreu” sind.

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

etc.) ist meistens nur angedeutet, und eine der wichtigsten Aufgaben der Regie ist es, diese “Unbestimmtheitsstellen” auszufüllen. Auf diese Weise entsteht ein anderer Gegenstand, der etwas vollständiger bestimmt als das ursprüngliche Werk, aber immer noch “Unbestimmtheitsstellen” hat; denn alle Unbestimmtheitsstellen können nie ausgefüllt werden. Man erkennt den allgemeinen Charakter dessen, was man eine “Inszenierung” nennt ja auch daran, daß eine Inszenierung, ganz wie ein Werk, mehrmals aufgeführt werden kann; das heißt: es kann mehrere Realisierungen derselben Inszenierung geben, unter Umständen sogar in verschiedenen Theatern, mit verschiedenen Schauspielern, in großen zeitlichen Abständen.

Was ich “Konkretisierungen” nenne, unterscheidet sich also in ontologischer Hinsicht nicht grundsätzlich von dem, was ich “Werke” nenne. Man könnte auch sagen, daß Konkretisierungen eine besondere Art von Werken sind, nämlich solche, die durch die “Vervollständigung” eines schon vorhandenen Werks entstehen und üblicherweise auf das Ziel der Herstellung einer Realisierung des Werks gerichtet sind.

Wolterstorff spricht im Zusammenhang des Schauspiels von “Produktionswerken”, womit er offensichtlich genau das meint, was ich eine “Inszenierung” bzw. allgemein eine “Konkretisierung” des Schauspielwerks nenne:

In the case of a dramatic performance, then, we can best view ourselves as dealing with *two* distinct works, each with its own requirements for correctness. One is the dramatic work, composed by the author. The other is the dramatic-production work, composed by the director.

[...] The production work will always be much more detailed than the dramatic work. The director must settle all sorts of issues which the dramatist leaves open. [...]

The authors of dramatic works put into their scripts staging instructions, costuming instructions, casting instructions, etc. Yet in most dramatic works, most of the instructions are specifications of what the actors are to *say* in playing the characters. [...] Yet a great deal more is required for the correct performance of a dramatic work than just what results directly from directors and actors following the explicit instructions and uttering the specified words.²

Während also Konkretisierungen im Schauspiel (und wohl auch in der Musik) eine wichtige Rolle spielen, scheinen sie in anderen Künsten gar nicht vorzukommen, beispielsweise in der Malerei. Aber das ist nicht verwunderlich, sondern resultiert aus gewissen Unterschieden der betreffenden Künste, die vor allen Dingen damit zu tun haben, auf welche Weise die Werke dieser Künste typischerweise entstehen: Während im Schauspiel und in der Musik normalerweise

²*Works and Worlds*, S. 96f.

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

se *zuerst* das Werk (als schematischer Gegenstand) entsteht (und meist in Form einer Notation für die Nachwelt festgehalten wird) und erst *später* — falls überhaupt — eine Realisierung produziert wird (und zwar mittels einer Notation, die nur eine endliche Anzahl von Angaben enthält), entsteht in der Malerei das Werk für gewöhnlich *gleichzeitig mit* einer Realisierung desselben (eventuell mit seiner *einzigsten* Realisierung).³ Daraus ergibt sich erstens, daß Konkretisierungen in der Malerei gar keine Funktion zu erfüllen haben (denn man hat ja bereits einen vollständig bestimmten Gegenstand — nämlich das konkrete Gemälde — vor sich, und nicht bloß eine Anweisung zur Herstellung eines solchen); zweitens ergibt sich, daß in der Malerei die intellektuelle Herausforderung, die “Interpretationsarbeit”, nicht darin besteht, sich zu überlegen, wie man die “Unbestimmtheitsstellen” des Werks ausfüllen könnte, sondern eher in der gegensätzlichen Aufgabe, in einer gewissen Abstraktionsleistung nämlich: es gilt herauszufinden, welche von den unendlich vielen Qualitäten des Gemäldes Realisierungsqualitäten des Werks sind. M. a. W., man muß von dem abstrahieren, was nicht von der Künstlerin intendierte, für die Identität des Werks relevante Qualitäten des Gemäldes sind, um überhaupt zu einem Werk zu kommen, das sich dann konkretisieren ließe. Aber das ist eine überflüssige Mühe, wenn man ohnehin von Anfang an eine (autorisierte) Realisierung des Werks vor sich hat. Daraus erklärt sich, daß es in der Malerei kein Äquivalent zur Inszenierung im Schauspiel bzw. zur “Interpretation” in der Musik gibt.

Konkretisierungen literarischer Werke

Ich werde jetzt zwei Arten des Konkretisierens bzw. zwei Arten von Konkretisierungen unterscheiden, die häufig nicht unterschieden werden. Am deutlichsten zeigt sich der Unterschied, wenn man die Frage untersucht, ob *literarische* Werke Konkretisierungen haben, und wenn ja, worin diese bestehen könnten.

Da ich im vorangegangenen Abschnitt ausführlich über Inszenierungen als Konkretisierungen von Schauspielwerken gesprochen habe, wird aus der Frage-

³Ausnahmen sind auf beiden Seiten möglich — man denke etwa an Stegreiftheater. Aber in so einem Fall wird es dann auch keine Konkretisierungen geben. Umgekehrt, wenn ein Werk der Malerei als schematisches Gebilde entstanden ist, so daß etwa von der Künstlerin nur eine Notation davon hergestellt wurde (was grundsätzlich nicht unmöglich ist), dann kann es von diesem Werk ebensogut Konkretisierungen geben wie von jedem gewöhnlichen Schauspiel. Solche Ausnahmen zeigen nur einmal mehr, daß die von Goodman und anderen behaupteten Unterschiede zwischen den Kunstgattungen, falls sie überhaupt wirklich vorhanden sind, rein kontingenter Natur sind.

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

stellung schon ersichtlich, daß ich das Schauspiel nicht zu den literarischen Werken zähle. Wenn ich also von literarischen Werken spreche, dann meine ich Romane, Erzählungen, Gedichte etc., nicht aber Theaterstücke. Andere, wie Ingarden, betrachten das Schauspiel als einen Sonderfall des literarischen Werks. Die starke Betonung der Sprache im traditionellen Schauspiel unserer Kultur legt freilich diese Einteilung nahe. Man sollte darüber aber nicht übersehen, daß die Sprache keineswegs die wichtigste Komponente eines Schauspielwerks sein muß, ja daß sie unter Umständen sogar ganz entfallen kann. Je stärker die sinnlichen Komponenten betont werden, desto mehr entfernt sich das Schauspiel von der Literatur und nähert sich der bildenden Kunst an. Weil es zwar ein Theater ohne Sprache geben kann, nicht aber ein Theater ohne "Bilder", erscheint es mir insgesamt konsequenter, das Schauspiel im Allgemeinen nicht zur Literatur zu zählen. Aber das nur nebenbei.

Literarische Werke (in diesem engeren Sinn) werden nicht inszeniert;⁴ also können ihre Konkretisierungen, sofern sie welche haben, nicht Inszenierungen sein. Andererseits ist das literarische Werk, wie alle anderen Werke auch, gewiß ein schematischer Gegenstand, und infolge dessen ist zu erwarten, daß man es irgendwie "vervollständigen" kann. In der Tat muß man nicht sehr lange suchen, um Fälle von "Vervollständigungen" literarischer Werke zu finden; man braucht nur an die oftmals festgestellte unvollständige Bestimmtheit literarischer Figuren zu denken: Leser stattdie Charaktere beispielsweise eines Romans mit einer Vielzahl von Qualitäten aus, die diesen von der Autorin nicht zugesprochen wurden. Wenn man zum Beispiel liest, daß ein Mann eine Straße entlang geht, dann stellt man sich vielleicht diesen Mann als blond oder als brünett vor, man stellt sich die Straße als breit und baumbestanden oder als schmal und dunkel vor, man stellt sich vor, daß die Sonne scheint oder daß es wolkig ist etc., und zwar auch dann, wenn die Autorin des Textes über alle diese Einzelheiten kein Wort verliert.

Wollen wir für den Augenblick sagen, daß dieses "Vervollständigen" von Figuren und Gegenständen eines literarischen Werks eine Art des Konkretisierens ist. Entstehen auf diese Weise aber Konkretisierungen literarischer Werke? Man

⁴In einem Sinn kann man freilich literarische Werke inszenieren: man kann Lesungen durch Schauspiel, Musik, den Einsatz von Requisiten etc. bereichern. Aber das sind keine Konkretisierungen in dem im vorigen Abschnitt explizierten Sinn, sondern eher das Gegenteil: Hier werden keine Unbestimmtheitsstellen aufgefüllt, sondern vielmehr dem ursprünglichen Werk weitere Bestimmungen hinzugefügt, und zwar solche, die aus einem rein literarischen Werk ein Schauspiel machen.

könnte versucht sein, diese Frage schnell bejahend zu beantworten, denn oberflächlich betrachtet sieht es so aus, als ob das, was die Leser tun, wenn sie in ihrer Phantasie sich die dargestellte Welt “ausmalen”, ganz analog dem wäre, was eine Regisseurin tut, wenn sie die Frisuren, die Kleidung, die Gesten der Figuren, die Ausstattung der Bühne, die Beleuchtung etc. ihrer Inszenierung festlegt. Aber die Konkretisierung der Regisseurin definiert eine Klasse von (korrekten) Realisierungen, nämlich korrekten Realisierungen ihrer Inszenierung, genau wie die Bestimmungen des Autors eine Klasse korrekter Realisierungen definieren, und die Leser, die die Unbestimmtheitsstellen fiktiver Charaktere ausfüllen, definieren nicht Klassen korrekter Realisierungen, und zwar aus den folgenden beiden Gründen nicht:

(a) Sie definieren gar nichts, denn definieren heißt festsetzen, und Leser setzen nichts fest. Im Bewußtsein phantasiebegabter Leser mögen viele Vorstellungen auftauchen und wieder verschwinden, aber für gewöhnlich werden Leser sich nicht überlegen, ob sie diese Vorstellungen als zusätzliche Bestimmungen des Werks akzeptieren möchten oder nicht. Es ist ein Unterschied, ob jemand ein Stück liest und sich dabei unwillkürlich die Hauptfigur als Blondine vorstellt oder ob er, befaßt mit der Aufgabe, dieses Stück auf die Bühne zu bringen, entscheidet, daß die Hauptdarstellerin blond sein muß. Es handelt sich um zwei grundverschiedene Bewußtseinsvorgänge.

(b) Durch das Vervollständigen von Figuren eines literarischen Werks werden keine Realisierungen des Werks definiert, weil die Realisierungen der Figuren nicht Teil der Realisierung des Werks sind. Das ist unmittelbar einsichtig, wenn man sich klar macht, was eine Realisierung eines literarischen Werks ist. Diese Frage wird im nächsten Kapitel ausführlich erörtert werden. Das Ergebnis, um es vorwegzunehmen, wird lauten, daß literarische Werke typischerweise in (lauten) *Lesungen* bzw., ganz allgemein, mündlichen Vorträgen realisiert werden (falls sie überhaupt realisiert werden) und daß geschriebenen Texte, analog musikalischen Partituren, als Notationen dienen, das heißt: als Anleitungen dafür, wie der Text zu sprechen ist. Was bedeutet das aber für die Frage, ob Leser Konkretisierungen literarischer Werke generieren, wenn sie die Figuren und Gegenstände dieser Werke “vervollständigen”? Eine Schauspielerin, die einen Text lesen oder rezitieren soll, muß das Werk gewiß in irgendeiner Weise konkretisieren, denn man kann ein und denselben Text auf sehr verschiedene Weise (laut) lesen, und die Leseweise ist keineswegs nebensächlich; eine Lesung oder Rezitation eines Prosatextes kann dem Publikum ein ganz neues Verständnis des Werks eröffnen, genau wie eine Inszenierung eines

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

Dramas oder eine Interpretation eines Musikstücks. Die Schauspielerin muß also eine Vielzahl von Entscheidungen treffen bezüglich Betonungen, Rhythmus, Lautstärke, Geschwindigkeit, und damit bringt sie das Werk seiner Realisierung näher. Sie erarbeitet eine "Interpretation" des literarischen Werks, analog der Interpretation eines musikalischen Werks durch einen Musiker; und wie dieser definiert sie damit eine Klasse von (korrekten) Realisierungen, nämlich Realisierungen ihrer Interpretation. Das ist ein echter Fall einer Konkretisierung eines literarischen Werks, analog der Inszenierung eines Schauspiels. Aber diese Art des Konkretisierens hat gar nichts zu tun mit dem Vervollständigen literarischer Figuren und Gegenstände. Dieses Vervollständigen der dargestellten Gegenstände ist nicht ein Schritt in Richtung Realisierung; es ist für die Realisierung völlig irrelevant. Es werden dadurch nicht Klassen korrekter Realisierungen definiert.⁵

Man kann also mindestens zwei Arten von Konkretisierungen unterscheiden, nämlich solche, die Klassen (korrekter) Realisierungen des Werks definieren, und solche, die das nicht tun. Beiden gemeinsam ist (und das rechtfertigt die Verwendung ein und desselben Terminus), daß sie dadurch entstehen, daß das Werk in irgendeiner Weise vervollständigt wird. Mir geht es hier in erster Linie um Konkretisierungen der ersten Art.

Ingarden über Konkretisierungen

Eigentlich stammt der Terminus "Konkretisierung" (bzw. "Konkretisation")⁶ von Ingarden; doch sein Gebrauch des Wortes ist merkwürdig schillernd. Es

⁵Jedenfalls nicht Klassen korrekter Realisierungen der Gestaltschicht des Werks. In Kapitel VI dieser Arbeit werde ich bei den "darstellenden Werken" (und zu diesen zählen fast alle Werke der Literatur) die Gestaltschicht von der "dargestellten Welt" unterscheiden. Ich werde vorschlagen, die dargestellten Welten als in ontologischer Hinsicht den Gestalttypen verwandt zu betrachten. Man könnte dann auch von dargestellten Welten sagen, daß sie realisiert sein können (freilich nicht in Aufführungen, Lesungen oder Gemälden, sondern eben in einer realen Welt). Man könnte dann — wenn man möchte — von Klassen möglicher Welten sprechen, in denen eine bestimmte dargestellte Welt realisiert sein könnte; und wenn man diese Redeweise akzeptiert, könnte man auch sagen, daß durch das "Vervollständigen" von Romanfiguren eine Teilklasse dieser Klasse von Welten ausgewählt bzw. definiert wird. Doch das ist, wie gesagt, ein Vorgriff auf das letzte Kapitel dieser Arbeit.

⁶Eine terminologische Anmerkung: Ingarden verwendet konsequent "Konkretisation" anstelle von "Konkretisierung". Ich ziehe "Konkretisierung" vor, wegen der Parallelität mit "Realisierung" und "Aktualisierung". Da dieser Abschnitt aber einer kritischen Darstellung Ingardens gewidmet ist, wechsle ich hier zu "Konkretisation". Damit soll aber kein inhaltlicher Unterschied ausgedrückt werden.

scheint, daß man mindestens drei Arten von “Konkretisationen” bei Ingarden unterscheiden muß: (a) Konkretisationen als konkrete, raum-zeitliche Gegenstände (Aufführungen etc.); (b) Konkretisationen als teilweise vervollständigte, aber immer noch schematische Gegenstände, die mehrmals realisiert werden können (z. B. Inszenierungen); (c) Konkretisationen als die intentionalen Korrelate von Rezeptionsvorgängen (Gegenstände, die von Lesern, Zuschauern, Betrachtern von Werken durch das Lesen, Betrachten etc. generiert werden). Diese drei Bedeutungen sind allerdings bei Ingarden selbst nicht klar unterschieden, und es ist oft überhaupt nicht durchsichtig, was gemeint ist, wenn an einer bestimmten Stelle von “Konkretisationen” die Rede ist.

Einerseits gibt es verschiedene Indizien dafür, daß Ingardens Konkretisationen konkrete raum-zeitliche Gegenstände sind, also etwa konkrete Aufführungen eines Schauspiels oder Musikstücks. Ingarden sagt nämlich, daß Konkretisationen “zeitliche ausgedehnte Gebilde” sind.⁷ Ausdrücklich stellt Ingarden fest, daß Konkretisationen keine psychischen Gegenstände sind. Wir können sie also nicht mit den Erlebnissen von Lesern, Hörern etc. identifizieren. Daher liegt es nahe anzunehmen, daß Ingarden unter “Konkretisationen” konkrete, raum-zeitliche Gebilde versteht, etwa konkrete Aufführungen im Falle des Schauspiels und der Musik, konkrete Lesungen im Falle des literarischen Werks. Dies umso mehr, als Ingarden an anderer Stelle in bezug auf das musikalische Werk sagt, daß dieses nicht im eigentlichen Sinn ein zeitlicher Gegenstand sei (im Gegensatz zu seinen Aufführungen). Das Kennzeichen eines zeitlichen Gegenstandes (in diesem speziellen Sinn von “zeitlich”) ist es, daß er in keinem einzelnen Augenblick seiner Existenz “ganz” da ist. Das Musikwerk (und wohl ebenso das literarische Werk und das Schauspiel) sind aber sehr wohl in jedem Moment ihrer Existenz “ganz” da. Musikalische (und literarische) Werke und Werke der Schauspielkunst haben daher nur eine “quasi-zeitliche” Struktur.⁸ Wenn ich Ingarden recht verstehe, dann können nur konkrete Er-

⁷Vergleiche *Das literarische Kunstwerk*, S. 366: “Endlich ist noch eine Eigentümlichkeit der Konkretisationen eines literarischen Werks, auf welche wir übrigens schon früher hingewiesen haben, zu erwähnen. Die besondere Ordnung der Aufeinanderfolge der Teile im literarischen Werke verwandelt sich in der Konkretisation in eine echte Aufeinanderfolge in der phänomenalen, konkreten Zeit. [...] Jede Konkretisation des literarischen Werkes ist ein zeitlich ausgedehntes Gebilde.”

⁸Vergleiche *Ontologie der Kunst*, S. 11f.: “Als ein in der Zeit verharrender Gegenstand ist das einzelne Musikwerk auch kein in dem Sinne ‘zeitlicher’ Gegenstand, wie dies bezüglich seiner einzelnen Ausführungen gilt. Während die einzelnen Teile einer Ausführung in ganz bestimmten Zeitphasen realiter aufeinanderfolgen, existieren alle Teile des Musikwerkes selbst, sobald es natürlich fertig ist, zugleich. Daß diese Teile trotzdem eine bestimmte

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

eignisse und eventuell auch noch Erlebnisse eine echte zeitliche Struktur haben; wenn Konkretisationen in diesem Sinne zeitlich sind und wenn Konkretisationen nicht Erlebnisse sind, dann bleibt nur übrig, daß sie konkrete ereignishaftige Entitäten sind, also Aufführungen usw.

Darüber hinaus spricht Ingarden von den Konkretisationen von Schauspielwerken als etwas, das den Rezipienten eine “volle wahrnehmungsmäßige Erscheinung” der dargestellten Gegenstände darbietet,⁹ und das kann man wohl nur dann gut verstehen, wenn man annimmt, daß für Ingarden die Konkretisation eines Dramas die *konkrete Aufführung* ist. An einzelnen Stellen ist es ganz eindeutig, daß Konkretisationen bei Ingarden konkrete, nicht-schematische Gegenstände sind, wie etwa in dem folgenden Zitat, in der Ingarden die Konkretisationen ausdrücklich den “schematischen Gebilden” gegenüberstellt:

Hier zeigt es sich zum zweiten Male, daß das literarische Werk ein *schematisches* Gebilde ist. Um dies einzusehen, ist es aber nötig, daß man es in seiner schematischen Natur erfaßt und das Werk nicht mit den einzelnen Konkretisationen, die bei den einzelnen Lesungen entstehen, vermengt.¹⁰

Doch an anderen Stellen macht Ingarden Bemerkungen, die es als völlig ausgeschlossen erscheinen lassen, daß Konkretisationen konkrete physikalische Individuen sind. So wird etwa gesagt, daß eine Konkretisation niemals ein wirklich vollständig bestimmter Gegenstand ist; die Konkretisation ist zwar vollständiger bestimmt als das Werk selbst, aber sie weist immer noch “Unbestimmtheitsstellen” auf.¹¹ Ausdrücklich wird auch gesagt, daß eine Konkretisation mehrfach realisiert werden kann:

Das Musikwerk [...] ist in erster Linie jenes durch die Partitur bestimmte schematische Gebilde [...]. Die in diesem Gebilde enthaltenen Unbestimmtheitsstellen bestimmen von sich aus die *möglichen* Ausfüllungen desselben. [...] Auf diese Weise bestimmt das Werk als das schematische Gebilde eine Mannigfaltigkeit von *möglichen*, ästhetisch zugelassenen Konkretisationen, wohingegen noch eine andere Mannigfaltigkeit von möglichen, aber ästhetisch negativwertigen Konkretisationen ebenfalls zu dem schematisch gefaßten Werke gehört, aber schon nicht mehr in den Bereich des “Empfehlenswerten” fällt [...]. Jede von

‘Ordnung der Aufeinanderfolge’ und sogar eine eigentümliche, dem Werke selbst immanente quasi-zeitliche Struktur aufweisen, wird später genauer untersucht werden. Man darf aber diese ‘Ordnung der Aufeinanderfolge’ der Werkteile mit dem Sich-Entfalten einer bestimmten Ausführung des Werkes in einem bestimmten ‘Abschnitt’ der objektiven bzw. der intersubjektiven phänomenalen Zeit nicht verwechseln.”

⁹Siehe *Das literarische Kunstwerk*, S. 364, aber auch S. 362.

¹⁰Ebd., S. 282.

¹¹Vergleiche zum Beispiel ebd., S. 364.

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

diesen ästhetisch empfehlenswerten Typen der Konkretisationen des Werkes kann dann praktisch mehrmals zur Ausführung gelangen.¹²

Betrachtet man nur die ersten beiden Vorkommnisse von “Konkretisation” in der soeben zitierten Passage (und läßt den letzten Satz weg), dann ist es keineswegs eindeutig, ob “Konkretisation” hier als Konkretisation im Sinne von “Realisierung” (also als konkrete Aufführung) zu verstehen ist, oder vielmehr im Sinne von “immer noch schematischer, aber gegenüber dem Werk teilweise vervollständigter Gegenstand”. Der letzte Satz jedoch macht es klar, daß Ingarden an dieser Stelle von abstrakten, schematischen Gegenständen spricht, von *Typen* eben; denn von einer konkreten Aufführung zu sagen, daß sie mehrmals aufgeführt werden kann, wäre zumindest falsch, wenn nicht unsinnig.

Fast unmittelbar im Anschluß an die eben zitierte Passage findet sich eine aufschlußreiche Stelle, wo Ingarden — freilich sehr *en passant* — bemerkt, daß eine Konkretisation entweder ein “idealer” *oder* ein “konkreter” Gegenstand sein könne.¹³ So scheint es, daß Ingarden, wenn er von “Konkretisationen” spricht, manchmal an Realisierungen denkt und manchmal an zum Teil vervollständigte, aber immer noch unvollständige abstrakte Gegenstände, die ihrerseits realisiert werden können. Es ist sehr erstaunlich, daß ein ansonsten so penibler Theoretiker wie Ingarden den Unterschied zwischen diesen beiden Gegenstandsarten offenbar für so unwichtig erachtete, daß er es nicht einmal der Mühe wert fand, dafür zwei Bezeichnungen einzuführen.

Ingarden verwendet den Terminus “Konkretisation” aber noch in einer dritten Bedeutung: Er nennt nämlich eine “Konkretisation” auch das “intentionale Korrelat” von Rezeptionsakten. Diese Art von “Konkretisationen” nenne ich “Aktualisierungen”, und von diesen wird in einem der folgenden Kapitel noch ausführlicher die Rede sein.

2. Realisierungen

¹²*Ontologie der Kunst*, S. 126f.

¹³Vergleiche ebd., S. 127: “Wir sehen jetzt ein, daß man unter dem Musikwerk, wie es als künstlerisches Gebilde in der Partitur festgelegt wird, weder das bloß schematische Gebilde (mit den Unbestimmtheitsstellen) noch irgendeine (*konkrete oder ideale*) Konkretisation zu verstehen hat, sondern nur das durch die Partitur bestimmte Gebilde, aber mit seinem vollen Gehalt, d. h. mit den durch seine Unbestimmtheitsstellen bestimmten Ausfüllungsmöglichkeiten zusammen, die aber in ihrer Potentialität genommen werden müssen.” (Hervorhebung von mir; einige Hervorhebungen des Originals wurden hier weggelassen.)

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

Von Realisierungen war schon öfter die Rede. Realisierungen, sagte ich, sind konkrete Gegenstände (Ereignisse oder gewöhnliche raum-zeitliche Einzeldinge), durch die Werke zugänglich gemacht werden. Beispiele für Realisierungen sind Gemälde, Bauten, Aufführungen von Dramen und Musikstücken, Filmvorführungen, Abzüge von Photographien usw. Die Beziehung zwischen Werken und ihren Realisierungen wurde wie folgt expliziert:

(R₃) Für alle x und alle W : x ist eine Realisierung von W genau dann, wenn für alle f : Wenn W als f bestimmt ist, dann ist x f .

In diesem Kapitel werde ich versuchen, einige noch vorhandene Schwierigkeiten und Unklarheiten in Zusammenhang mit dem Realisierungsbegriff auszuräumen. Zunächst einmal werde ich argumentieren, daß nicht alle konkreten Gegenstände, die in irgendeiner Weise dazu beitragen, daß ein Werk für die Nachwelt erhalten wird und allgemein zugänglich ist, auch *Realisierungen* des Werks sind, jedenfalls nicht in dem in (R₃) explizierten Sinn. Beispielsweise gilt das für Partituren und Manuskripte, aber auch für solche Dinge wie Zelluloidstreifen, Druckplatten und Tonbänder. Diese Gegenstände erfüllen wichtige Funktionen, aber sie sind nicht Realisierungen der betreffenden Werke.

Ein anderer Abschnitt dieses Kapitels ist dem Problem der Realisierbarkeit literarischer Werke gewidmet, das ja im Laufe dieser Arbeit schon öfter gestreift wurde: Sind Werke der Literatur überhaupt realisierbar, und wenn ja, was sind ihre Realisierungen?

Schließlich werde ich einige spezielle Fragen diskutieren: Gibt es Werke, die notwendigerweise realisiert sind? Gibt es Grade der Realisierung? Können Werke zufällig realisiert werden? Gibt es Realisierungen ohne Publikum?

2.1 Zelluloidstreifen, Tonträger und Partituren

Was ist eine Realisierung eines Films? Das Zelluloidband bzw. die Videokassette? — Nein. Die Realisierung eines Films ist die Aufführung im Kino, in Ingardens Worten: “ein besonderes Schauspiel, das vermittelt jenes Filmbandes und eines Projektionsapparates auf der Leinwand erzeugt und den Zuschauern gezeigt wird.”¹⁴

¹⁴*Ontologie der Kunst*, S. 319.

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

Wolterstorff unterscheidet zwischen “Vorkommniswerken” und “Objektwerken”.¹⁵ In meiner Terminologie läßt sich diese Unterscheidung so explizieren: Die Realisierungen eines Vorkommniswerks sind Ereignisse (z. B. Aufführungen), die Realisierungen eines Objektwerks sind gewöhnliche physikalische Einzeldinge (z. B. Gemälde, Gebäude, bearbeitete Marmorblöcke etc.). Nach Wolterstorffs Auffassung ist ein Filmwerk sowohl ein Objektwerk als auch ein Vorkommniswerk. M. a. W.: Filmwerke können sowohl als gewöhnliche Objekte (Zelluloidstreifen, Videobänder etc.) als auch als Ereignisse (Vorfürungen) realisiert sein.

Doch m. E. verwischt Wolterstorff hier einen wichtigen Unterschied. Der Zelluloidstreifen ist in Wirklichkeit keine Realisierung des Filmwerks. Das Zelluloidband ist, wie der Projektionsapparat und die Leinwand, nur ein Mittel zur Realisierung. Das sieht man leicht daran, daß die physikalischen Qualitäten, die das Werk bestimmt, Qualitäten der Aufführung sind, nicht des Filmbandes. Was sind zum Beispiel Prädikate eines Filmwerks? Zum Beispiel: “ist 90 Minuten lang”. Ein Filmwerk hat eine zeitliche Länge, eine Dauer. Das Filmband hat keine zeitliche Länge, sondern nur eine räumliche; diese ist aber irrelevant für das Werk. Die physikalischen Qualitäten des Zelluloidstreifens (zum Beispiel dessen Länge in Metern) werden nicht durch das Werk bestimmt.

Man kann diesen Umstand freilich leicht übersehen, weil die Qualitäten der Vorführung zu einem guten Teil von den Qualitäten des Zelluloidstreifens abhängig sind. Aber diese Abhängigkeiten sind rein kontingent. Die Beziehung zwischen der Länge des Zelluloidstreifens und der Dauer der Vorführung beispielsweise könnte eine ganz andere sein, als sie faktisch ist (etwa durch die Entwicklung neuartiger Vorführmaschinen). Es ist nicht ausgeschlossen, daß man mit Hilfe von Zelluloidstreifen mit sehr verschiedenen physikalischen Qualitäten Realisierungen (= Vorfürungen) ein und desselben Werks herstellen kann. Es ist auch nicht ausgeschlossen, daß man solche Realisierungen mit völlig anderen Mitteln herstellen kann, beispielsweise mit Computer-CDs etc. Es könnte beispielsweise auch sein, daß aufgrund neuer Entwicklungen in der Vorführtechnik, die Zelluloidstreifen allesamt *Negative* sind, was bekanntlich große Auswirkungen auf ihre Farben hätte. Aber es wäre ganz irrelevant für die Realisierung (= Aufführung) des Filmwerks, ob man dazu einen Positivstreifen und ein altmodisches Vorführgerät oder einen Negativstreifen und ein neues Vorführgerät verwendete. Oder: Man könnte sich vorstellen, daß irgendwann

¹⁵*Works and Worlds*, S. 34-41.

nur noch Strichcode-Streifen verwendet werden und während der Vorführung spezielle Geräte die Bilder mit Hilfe der im Strichcode enthaltenen Information erst generieren. Auch das hätte keinerlei Relevanz für die Adäquatheit der Realisierung. Kurz: Etwas, das die Funktion eines Zelluloidstreifens in der Filmkunst hat, kann aus beliebigem "Stoff" bestehen und beliebig beschaffen sein. Seine physikalischen Qualitäten sind in keiner Weise durch das Werk bestimmt.

Zelluloidstreifen, Videobänder etc. sind genau deshalb keine Realisierungen von Filmwerken, weil sie (R_3) nicht erfüllen: Es gilt nicht für jedes f : Wenn das Filmwerk als f bestimmt ist, dann ist die Zelluloidbandrolle f .

Analoges gilt in der Photographie: Nicht das Negativ ist eine Realisierung des photographischen Werks, sondern erst der Abzug. Das Negativ ist nur Mittel zur Realisierung. Man erkennt das leicht daran, daß das Negativ nicht diejenigen Farb- bzw. Hell-dunkel-Qualitäten aufweist, durch die das Werk bestimmt ist, sondern genau deren Komplemente.¹⁶ Dasselbe gilt auch für Druckplatten und ähnliches in den druckgraphischen Künsten. Auch sie sind nicht Realisierungen, sondern nur Mittel zur Herstellung von Realisierungen.¹⁷

Analoges gilt in der Musik für Schallplatten und Tonbänder. Auch sie sind nicht Realisierungen, sondern nur Mittel für Realisierungen. Eine Schallplatte, die im Regal steht, ist nicht hörbar, ist nicht in A-Moll, ist weder laut noch leise. Das heißt: Es fehlen ihr eigentlich fast alle Qualitäten, die eine Aufführung des Werks hat. Eine Schallplatte ist auch nicht wohlklingend. Die auf ihr gespeicherte *Musik* ist es vielleicht. Dafür sind Schallplatten rund, zerbrechlich,

¹⁶Natürlich kann in Sonderfällen auch ein Negativ eine Realisierung eines photographischen Werks sein, nämlich genau dann, wenn das Werk so bestimmt ist. Aber in solchen Fällen wäre dann eben ein Abzug keine Realisierung. Analoges gilt für alle anderen hier besprochenen Beispiele. Jemand könnte etwa einen Filmstreifen nicht vorführen, sondern ausstellen wollen; in diesem Fall wäre der Streifen selbst (bzw. eine bestimmte Art der Präsentation desselben) eine Realisierung des Werks. Aber das auf diese Weise realisierte Werk wäre so wenig ein Filmwerk im eigentlichen Sinn wie eine Skulptur aus lauter Schallplatten ein musikalisches Werk wäre. Es handelt sich bei solchen Arbeiten wohl eher um Werke der bildenden Kunst, für die man eben ungewöhnliche Materialien verwendete. Analoges gilt auch für Installationen mit Fernsehgeräten, über die Videos flimmern. (Zugegebenermaßen kann manchmal die Abgrenzung schwierig sein; aber das sind Klassifikationsprobleme ohne ontologische Relevanz, soweit ich sehe.)

¹⁷Dies schließt aber natürlich nicht aus, daß es Kunstwerke geben kann, die beispielsweise in einer bearbeiteten Kupferplatte realisiert sein können. Aber das wären andere Werke, und sie würden nicht mehr zur Gattung der druckgraphischen Werke gehören. (Vergleiche auch die vorige Fußnote.)

manchmal zerkratzt — alles nicht gerade typische Attribute für die Realisierung eines musikalischen Werkes.

Noch allgemeiner könnte man vielleicht sagen: Die Realisierung eines musikalischen Werks ist ein *zeitlicher* Gegenstand in dem speziellen Sinn, in dem Ereignisse zeitlich sind (sie ist in keinem Moment ihrer Existenz als ganzes vorhanden). Eine Schallplatte ist dagegen kein zeitlicher Gegenstand in diesem Sinn. Dafür haben Schallplatten eine Art der räumlichen Ausdehnung mit sehr klaren Grenzen, die musikalischen Aufführungen fehlt. (Schallplatten sind runde Scheiben. Welche räumliche Gestalt hat eine Aufführung?) Aber nicht nur, daß Schallplatten viele physikalische Qualitäten haben, die nicht durch das auf ihnen gespeicherte Werk bestimmt sind; sie haben vor allem nicht jede Qualität, durch die das Werk bestimmt ist (genauer gesagt wahrscheinlich überhaupt keine), und können daher nicht Realisierungen musikalischer Werke sein.

Wir haben aber eventuell eine Realisierung eines musikalischen Werkes vor uns, wenn wir eine Platte *abspielen*. Wir können also Schallplatten etc. als *Mittel zur Realisierung* musikalischer Werke auffassen.¹⁸ Das “eventuell” im vorletzten Satz war mit Bedacht auf die Möglichkeit gewählt, daß es Werke geben mag, die nicht mit Hilfe einer Schallplatte realisierbar sind. In diesem Fall ist die Schallplatte nichts weiter als ein Dokument, eine Aufzeichnung einer Realisierung eines musikalischen Werkes. Das entspricht übrigens dem gängigen Sprachgebrauch von Musikjournalisten: da ist von “Tondokumenten” die Rede und von “Aufzeichnungen von Aufführungen”. Für klassische Musik mag das der adäquatere Zugang sein. Aber wir können es nicht auf Musik insgesamt ausdehnen. Man denke nur an Popmusik. Da gibt es Werke, die für die Schallplatte gemacht sind und die ohne Verwendung technischer Hilfsmittel gar nicht oder nur sehr schwer auf der Bühne zu realisieren wären (z. B.: *Abbey Road* von den Beatles). Nicht zu reden von gewissen Arten von Avantgarde-Musik! Es gibt also musikalische Werke, die die Platte, das Tonband etc. zu ihrer Realisierung geradezu erfordern.

Die Möglichkeit, Musik auf Tonträgern zu verewigen, verkleinert übrigens den Unterschied zwischen Musik und Malerei. Man denke an Fälle, wo eine Person, die ein Stück komponiert, dieses nicht in einer Partitur notiert, sondern statt dessen selbst realisiert und die Realisierung auf Tonband aufnimmt. Man könnte diese Realisierung als eine Art von “Original” betrachten, das heißt: als eine besonders ausgezeichnete, von der Künstlerin selbst autorisierte Re-

¹⁸Vergleiche dazu Wolterstorff, *Works and Worlds*, S. 90-92.

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

alisierung. Was die Musik in solchen Fällen der Malerei annähert, ist die Tatsache, daß das Werk möglicherweise zeitgleich mit einer Realisierung desselben entsteht und daß es keine Notation davon gibt. Leute, die Werke der Malerei für nicht-schematisch halten, könnten dann versucht sein, in solchen Fällen auch den schematischen Charakter des musikalischen Werks zu leugnen; denn die auf Platte oder Band gespeicherte Aufführung eines Werks ist ja selbstverständlich vollständig bestimmt. Aber in Wirklichkeit sind diese Werke genauso schematisch wie jene, die notiert sind und von denen keine Realisierungsaufzeichnungen existieren. Eine auf Tonträger gespeicherte Realisierung ist nur eine von vielen möglichen Realisierungen des Werks. Das gilt auch dann, wenn die aufgezeichnete "Originalrealisierung" von den Schöpfern des Werks selbst stammt. Ingarden dazu:

Trotzdem aber ist die vom Verfasser realisierte Gestalt des Werkes weder die einzige, noch braucht sie die vollkommenste zu sein. Und es bleibt weiterhin richtig, daß es viele zugelassene Möglichkeiten anderer Gestalten desselben Werkes geben kann. Dann erst, aber nur mittelbar, enthüllt sich die Wahrheit, daß es ein Verdienst des Schöpfers ist, nicht so sehr eine einzige, ideale *Ausführung* seines Werkes geschaffen, sondern eben das schematische Gebilde entworfen zu haben, das viele mögliche Ausführungen zuläßt. Die neue Reproduktionstechnik erleichtert uns, streng genommen, nicht den Zugang zu dem Original, sondern nur die Rückkehr zu der möglichen *Gestalt* des Werkes, die durch den Verfasser in seiner Ausführung konkretisiert wurde.¹⁹

Notationen (also etwa Partituren) sind ebensowenig wie Schallplatten usw. Realisierungen von Werken. Denn es gilt nicht, für jedes *f*: Wenn das Werk als *f* bestimmt ist, dann ist die Notation des Werks *f*. Musikalische Werke sind hauptsächlich (wenn nicht ausschließlich) durch "Klangqualitäten" (in einem weiten Sinn) bestimmt; Partituren haben keine Klangqualitäten. Darum können Partituren nicht Realisierungen musikalischer Werke sein. Der springende Punkt ist, daß die physikalischen Qualitäten von Notationen völlig beliebig sind; die physikalischen Qualitäten von Realisierungen können aber nicht völlig beliebig sein.

Natürlich setze ich hier einen speziellen Realisierungsbegriff voraus, den man nicht unbedingt teilen muß. Man könnte sich auch entscheiden, jedes konkrete Ding, das auf irgendeine Weise ein Werk zugänglich macht, eine "Realisierung" des Werks zu nennen. Auf diese Weise käme man zu einem Realisierungsbegriff, der viel weiter wäre als der von mir gewählte; sowohl Aufführungen als auch Tonträger als auch Partituren wären in diesem Sinn "Realisie-

¹⁹Ingarden, *Ontologie der Kunst*, S. 135.

rungen” musikalischer Werke. Wenn man diese Redeweise bevorzugt, dann hat man eben zwei Arten von Realisierungen zu unterscheiden, nämlich solche, die (R₃) erfüllen, und solche, die (R₃) nicht erfüllen.

2.2 Was ist eine Realisierung eines literarischen Werks?

Gibt es Realisierungen literarischer Werke, und wenn ja, welche Gegenstände sind das? Nicholas Wolterstorff ist nicht bloß der Meinung, daß literarische Werke grundsätzlich realisierbar sind, sondern er behauptet sogar, daß sie auf *zwei Weisen* realisierbar sind, nämlich einerseits in gewöhnlichen Einzeldingen (Büchern, Manuskripten) und andererseits in Ereignissen (Lesungen). In Wolterstorffs Terminologie: Literarische Werke sind sowohl “Objektwerke” (wie Werke der Architektur, der Malerei etc.) als auch “Vorkommniswerke” (wie Musikwerke und Theaterstücke).

A literary text can be both written down and “sounded out”. There can be both copies of it and utterances of it. Now a copy is a physical object, whereas an utterance of something is an event. Further, the *copy of* relation seems closely similar to the *example of*, the *impression of*, and the *casting of* relations. Accordingly I shall say that a copy of a literary text is an object of it; and I shall add literary texts (along with the text-cum-world works of which they are the artefactual components) to the group of entities to be called object-works. But since an *utterance* of a literary work is an event, very much like a performance, I shall also include literary texts in the class of things to be called occurrence-works (along with the text-cum-world works of which they are the artefactual components). Thus, literary works and literary texts are both occurrence-works and object-works.²⁰

Es ist nicht völlig eindeutig wie Wolterstorffs These genau zu verstehen ist. Es gibt mindestens die folgenden drei Lesarten (ich beginne mit der stärksten und ende mit der schwächsten):

(a) *Jedes* literarische Werk kann *sowohl* als Ereignis *als auch* als Buch/Manuskript realisiert sein.

(b) *Jedes* literarische Werk kann *entweder* als Ereignis realisiert sein, *oder* es kann als Buch/Manuskript realisiert sein.

(c) *Es gibt* literarische Werke, die als Ereignisse realisiert sein können, und *es gibt* literarische Werke, die als Bücher/Manuskripte realisiert sein können.

²⁰Wolterstorff, *Works and Worlds*, S. 38.

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

Wahrscheinlich wird die erste (und gleichzeitig stärkste) dieser drei Lesarten am ehesten Wolterstorffs Intentionen gerecht.

Was ist davon zu halten? Beginnen wir mit den Büchern und Manuskripten. Ich habe schon mehrmals angedeutet, daß es mir sehr zweifelhaft erscheint, daß diese Dinge Realisierungen literarischer Werke sind. Wenn ein Buch eine Realisierung eines literarischen Werks wäre, müßte — gemäß (R₃) — gelten: Für alle f , wenn das Werk als f bestimmt ist, dann ist das Buch f . Erfüllen Bücher diese Bedingung? — Um das beantworten zu können, müßte man zunächst klären, ob es überhaupt irgendwelche f 's gibt, durch die das literarische Werk bestimmt ist. M. a. W.: Hat das literarische Werk irgendwelche Qualitäten, die ihm im "Bestimmt-als-Modus" zugesprochen werden können?

An früherer Stelle habe ich diese Qualitäten "Realisierungsqualitäten" genannt, weil sie es sind, die Klassen von Realisierungen eines Werks definieren.²¹ Man könnte also, anders formuliert, auch fragen, ob literarische Werke irgendwelche Realisierungsqualitäten haben. Die wichtigste (vielleicht die einzige) Klasse von Realisierungsqualitäten sind die physikalischen Qualitäten. Alle bisher betrachteten Arten von Kunstwerken (das literarische Werk einmal beiseite gelassen) weisen solche Qualitäten auf, das heißt: sie definieren Klassen physikalischer Objekte, indem sie bestimmen, welche physikalischen Qualitäten ein Ding haben muß, um eine Realisierung des Werks zu sein. In der Musik sind das in erster Linie "Klangqualitäten", in der Malerei Farb- und Formqualitäten usf. Gibt es etwas Analoges in der Literatur, und wenn ja, welche Qualitäten könnten das sein?

Gehen wir einmal nicht vom Werk selbst aus, sondern von denjenigen Gegenständen, die als potentielle Kandidaten für Realisierungen des Werks in Frage kommen, also von Büchern und Manuskripten: Bücher und Manuskripte haben natürlich physikalische Qualitäten in großer Zahl. Könnten irgendwelche davon Realisierungsqualitäten des Werks sein? — Das scheint nicht der Fall zu sein, denn es ist keine der physikalischen Qualitäten eines Buchs oder Manuskripts in dem Sinne notwendig, daß ein Gegenstand, der diese Qualität nicht hätte, keine Realisierung des betreffenden Werks sein könnte. Es ist völlig irrelevant, welche Farbe, welches Gewicht, welche Oberflächenbeschaffenheit und welches Format das für ein Buch oder Manuskript verwendete Papier hat; das Manuskript könnte aus Tausenden abefahrenen Straßenbahnfahrtscheinen ebensogut bestehen wie aus einem einzigen riesigen Bogen oder aus einem ki-

²¹Vergleiche Kapitel II, 5. "Werke und Werkqualitäten".

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

lometerlangen sehr schmalen Papierstreifen. Darüber hinaus spielt es überhaupt keine Rolle, ob die Zeichen mit einem Federkiel, einer Schreibmaschine oder Kartoffelstempeln aufs Papier gebracht wurden, ob sie rot, blau, schwarz oder türkis sind, groß oder klein, dünn oder fett, kursiv oder gesperrt. Außerdem spielt es keine Rolle, welche Gestalt die Zeichen auf dem Papier haben. Die Gestalt der Zeichen ist grundsätzlich eine Sache der Festsetzung. Daher können literarische Werke ja auch in andere Sprachen übersetzt werden. Aber es könnten auch die Zeichen unserer eigenen Sprache ganz anders aussehen; sie könnten eine ganz andere Gestalt haben. Zum Beispiel diese:

Die Zeichen könnten eine ganz andere Gestalt haben.

Oder diese:

Διε Ζειχηηεν κ□νντεν εινε γανζ ανδερε Γεσταλτ ηαβεν.

Oder diese:

❁❁❁ ❁❁❁❁❁❁■ ❁↗■□■▼❁■ ❁❁■❁ ❁❁■□ ❁■❁❁□❁
✧❁▲▼❁●▼ ❁❁❁❁❁❁■📎

Darüber hinaus muß das Manuskript nicht einmal aus Papier bestehen. Wir können auch Pergament verwenden, die Zeichen in Holztafeln schnitzen oder in Stein hauen. Wir müssen auch gar keine sprachlichen Zeichen im engeren Sinn verwenden, sondern können das Werk als Konfiguration auf einer Computerdiskette abspeichern. Damit ist der Bereich der Möglichkeiten aber noch lange nicht erschöpft. Wir können ein literarisches Werk als lange Glühbirnenkette genauso “realisieren” wie als Tulpenbeet, die Zeichen könnten ebensogut aus Glas bestehen wie aus Kuchenteig, und die Meister in der Kunst des Rauchringerlblasens könnten eventuell versuchen, ein kurzes Liebesgedicht als Konfiguration von blauem Dunst zu “realisieren”.

Kurz, die physikalischen Qualitäten eines “Manuskripts” (im weitesten Sinn) scheinen vollkommen beliebig zu sein. Das bedeutet aber, daß keine dieser Qualitäten eine Realisierungsqualität des betreffenden Werks sein kann.

Das bedeutet freilich, für sich genommen, noch nicht, daß Bücher und Manuskripte nicht Realisierungen literarischer Werke sind, jedenfalls nicht, wenn man nur (R₃) als Bedingung zugrundelegt:

(R₃) Für alle x und alle W: x ist eine Realisierung von W genau dann, wenn für alle f: Wenn W als f bestimmt ist, dann ist x f.

Es wäre grundsätzlich möglich, daß Bücher und Manuskripte (R₃) erfüllen, obwohl keine ihrer physikalischen Qualitäten Realisierungsqualitäten der betreffenden literarischen Werke sind. Das wäre nämlich genau dann der Fall, wenn

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

literarische Werke *überhaupt keine* Realisierungsqualitäten hätten. Denn in einem solchen Fall wäre, gemäß (R_3) , trivialerweise *jeder* konkrete Gegenstand eine Realisierung jedes beliebigen literarischen Werks.

Ich will es für den Augenblick offenlassen, ob es überhaupt Werke geben kann, die keine Realisierungsqualitäten haben, und wenn ja, ob literarische Werke zu dieser Kategorie gehören. Aber nehmen wir einmal an, es gäbe Werke ohne Realisierungsqualitäten. Jedes dieser Werke wäre dann, gemäß (R_3) , in jedem beliebigen konkreten Ding realisiert; und nicht nur in einem konkreten *Ding* im engeren Sinn (einem *Objekt*, in Wolterstorffs Terminologie), sondern auch in jedem beliebigen *Ereignis*. Das schiene mir aber eine mißliche Konsequenz zu sein. Ich würde es vorziehen, in einem solchen Fall — also wenn gemäß (R_3) jedes konkrete Ding eine Realisierung eines Werks wäre, und zwar aus dem trivialen Grund, weil das Werk überhaupt keine Realisierungsqualitäten hat — zu sagen, daß das Werk *überhaupt keine* Realisierungen hat. M. a. W., es scheint mir angebracht, vorsichtshalber (R_3) zu modifizieren, um die Konsequenz zu vermeiden, daß möglicherweise in manchen Fällen jedes beliebige Ding eine Realisierung eines gegebenen Werks sein kann. Die Modifikation ist einfach:

(R_3^*) Für alle x und alle W : x ist eine Realisierung von W genau dann, wenn

1. Es gibt mindestens ein f , so daß: W ist als f bestimmt, und
2. Für jedes f : Wenn W als f bestimmt ist, dann *ist* x f .

“Es gibt mindestens ein f , so daß: W ist als f bestimmt” könnte man auch so lesen: “ W hat mindestens eine Realisierungsqualität.” Die neu hinzugekommene Teilbedingung sollte hinreichend sein zur Vermeidung der Konsequenz, daß manche Werke (solche die keinerlei Realisierungsqualitäten haben) in jedem beliebigen Ding realisiert sind. Genauer gesagt sollte hiermit gewährleistet sein, daß ein Werk, das keinerlei Realisierungsqualitäten hat, in überhaupt keinem Ding realisiert sein kann.

Gemäß (R_3^*) (um zum Problem der Realisierungen literarischer Werke zurückzukehren) können wir sicher sagen, daß Bücher und Manuskripte keine Realisierungen literarischer Werke sind. Denn entweder sind literarische Werke überhaupt nicht realisierbar — dann ist der erste Teil von (R_3^*) nicht erfüllt —, oder sie sind realisierbar — aber dann ist, wie festgestellt wurde, der zweite Teil von (R_3^*) nicht erfüllt.

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

Sind literarische Werke grundsätzlich unrealisierbar? Bücher und Manuskripte sind jedenfalls, wie gesagt, keine Realisierungen des literarischen Werks, da die physikalischen Qualitäten der Bücher in keiner Weise durch das literarische Werk bestimmt sind, jedenfalls dann nicht, wenn es sich um ein rein literarisches Werk handelt. Konkrete Poesie und ähnliches mögen hier als Ausnahmefälle genannt werden. Aber das sind Grenzfälle zwischen Literatur und bildender Kunst, und insofern sie Elemente der bildenden Kunst enthalten, haben sie natürlich auch Realisierungsqualitäten. Ebenso hat natürlich ein *illustriertes* literarisches Werk Realisierungsqualitäten. Es handelt sich dabei um eine Mischform zwischen Literatur und Graphik bzw. Malerei. Das reine literarische Werk scheint aber keine Realisierungsqualitäten zu haben, das heißt: es scheint, daß es in keiner Weise die physikalischen Qualitäten etwaiger Realisierungen bestimmt.

Aber spricht man nicht andererseits vom *Rhythmus* eines Textes und der *Melodie* eines Satzes? Ist es nicht so, daß ein literarisches Werk in der Tat einen ganz bestimmten Rhythmus haben kann, der für das betreffende Werk auch ästhetisch relevant ist? Was sind das für Qualitäten: Rhythmus- und Melodiequalitäten? Es scheint, daß es sich um physikalische Qualitäten höherer Ordnung handelt, die sich durch elementarere physikalische Qualitäten konstituieren.

Nun hat *die gesprochene Sprache* zweifellos solche Qualitäten. Die gesprochene Sprache hat Rhythmus und Melodie. Insofern also ein literarisches Werk laut gelesen oder vorgetragen wird, können wir sagen, daß es eine Realisierung hat. Die Realisierung ist dann die Lesung bzw. der mündliche Vortrag. Das ist ein Pendant zur Aufführung im Schauspiel und in der Musik.²²

Nun werden aber sehr viele, wahrscheinlich die meisten, literarischen Werke niemals laut gelesen bzw. vorgetragen, oder bestenfalls auszugsweise. Und doch gibt es auch unter diesen Werke, bei denen die sozusagen "stofflichen" Qualitäten der verwendeten Sprache, d. h. ihr Klang, ihr Rhythmus, eine ganz wesentliche Rolle zu spielen scheinen.

²²Diese Strukturähnlichkeit von Musik und Literatur wird in John Cages *Vortrag über nichts* eindrucksvoll verdeutlicht. Es handelt sich dabei um einen Text, der geschrieben wurde, um vorgetragen zu werden, und Cages "Manuskript" enthält ausdrückliche Anweisungen über Sprechtempo, Rhythmus und Pausen. Selbst die Dauer der gesamten Rezitation sowie die Dauer einzelner Teile ist vom Autor festgesetzt. Freilich ist das ein Sonderfall, doch ich meine, daß Cage hier etwas explizit macht, das im Grunde genommen in den meisten literarischen Werken implizit enthalten ist: die "musikalische" Komponente der Sprache, insbesondere deren rhythmische Struktur.

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

Wie ist das zu erklären? Hat vielleicht doch auch die gedruckte bzw. geschriebene Sprache gewisse sinnliche Qualitäten, die als Grundlage für die Konstituierung von Rhythmus und Melodie dienen können?

— Vielleicht.²³ Man könnte etwa an die Strophenform denken oder an Absätze in Prosatexten. Man spricht ja auch in der Malerei manchmal von Rhythmus. Aber das scheint doch eher eine metaphorische Redeweise zu sein, mit der man etwas bezeichnet, das dem Rhythmus in der Musik und in der gesprochenen Sprache irgendwie analog sein mag, das aber nicht dasselbe ist.²⁴ Ich schlage folgende Erklärung vor: Ohne in Abrede stellen zu wollen, daß die physikalischen Qualitäten der gedruckten bzw. geschriebenen Sprache in manchen Fällen und in gewissem Maße ästhetisch relevant sein können, meine ich doch, daß dies bei den meisten literarischen Werken nicht oder nur in sehr geringem Umfang der Fall ist. Wir sind als Leser eher in der Lage eines Musikfreundes, der die Fähigkeit hat, eine Partitur zu lesen. Die Rhythmus- und Klangqualitäten der Sprache können nur in der gesprochenen Sprache wirklich realisiert sein; aber wir können sie uns beim stillen Lesen vergegenwärtigen, wenn wir darin genügend Übung haben.

Einerseits können literarische Werke also doch realisiert werden (durch mündlichen Vortrag in erster Linie, und in manchen besonderen Fällen vielleicht auch als Gedrucktes oder Geschriebenes), und zwar deshalb, weil bestimmte sinnliche Qualitäten der verwendeten Sprache Realisierungsqualitäten eines Werks sein können. Ich denke, daß es für die meisten im engeren Sinn literarischen Werke zutrifft, daß es nicht gleichgültig ist, wie ihre Lesungen “sich anhören”.²⁵

Andererseits: Ist es *notwendigerweise* so, daß ein literarisches Werk “klangliche Qualitäten” hat? Könnte es nicht sein, daß einer Autorin die sinnlichen Qualitäten der verwendeten Sprache völlig gleichgültig sind und sie “nur” eine Geschichte erzählen möchte? Als Möglichkeit muß man das jedenfalls anerkennen.

²³Vergleiche dazu Shusterman, “Ingarden, Inscription and Literary Ontology”.

²⁴Vergleiche dazu Ingarden, *Ontologie der Kunst*, S. 268: “Rhythmische Charaktere lassen sich im Grunde in den Werken einer jeden Kunst auffinden, also ebenso wohl in einem lyrischen Gedicht wie in einem Bilde oder einer Statue oder in der Musik, als endlich auch in einer gotischen Kirche oder einem Renaissancepalais. Freilich ist vom Rhythmus in jedem dieser Fälle in einem etwas modifizierten Sinne die Rede. Die Rhythmik in der Musik ist doch etwas anderes als die Rhythmik der Arkaden in einer alten Abtei.”

²⁵Wahrscheinlich ist das eines der Hauptprobleme literarischer Übersetzungen, insbesondere der Übersetzungen von Lyrik: Gewisse klangliche Qualitäten ändern sich notwendigerweise durch die Übertragung von einer Sprache in eine andere, aber es muß gelingen, wenigstens manche zu erhalten, weil die Übersetzung sonst nicht adäquat wäre.

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

Derartige Werke hätten dann, so scheint es jedenfalls, wirklich keine Realisierungsqualitäten, und das heißt, gemäß (R_3^*), daß sie prinzipiell nicht realisierbar wären. Wir müssen also unterscheiden:

- (a) literarische Werke, die in gesprochener Sprache realisiert werden können;
- (b) literarische Werke, die in gedruckter bzw. geschriebener Sprache realisiert werden können;
- (c) literarische Werke, die nicht realisiert werden können.

Ein literarisches Werk kann in gesprochener Sprache realisiert werden genau dann, wenn das Werk Realisierungsqualitäten hat, die physikalische Qualitäten der gesprochenen Sprache sind.

Werke dieser Art schreiben vor, wie eine Lesung bzw. ein mündlicher Vortrag sein muß, damit es sich um eine Realisierung *dieses* Werks handelt. Wenn zum Beispiel jemand einen Text, der aus lauter ganz kurzen Sätzen besteht, liest ohne abzusetzen, d. h. ohne Sprechpausen zu machen, dann hat diese Lesung nicht den Rhythmus, der durch das Werk bestimmt ist, und daher ist sie nicht eine Realisierung dieses Werks. Wir können in diesen Fällen tatsächlich den gedruckten Text als eine Art Partitur auffassen: Gewisse Mittel der geschriebenen Sprache können wir sehr gut verstehen als Anweisungen, wie der Text (laut) zu lesen ist. Ein Punkt am Satzende zeigt (jedenfalls in der deutschen Sprache) üblicherweise an, daß man die Stimme zu senken hat. Außerdem kann man den Punkt natürlich als eine Art Pausenzeichen verstehen. Ein Absatz verlangt eine etwas längere Pause, ein Strichpunkt eine etwas kürzere usw.

Ein literarisches Werk kann in geschriebener Sprache realisiert werden genau dann, wenn das Werk Realisierungsqualitäten hat, die physikalische Qualitäten der geschriebenen Sprache sind.

Bei Werken dieser Art schreibt das Werk selbst die Art und Weise des Drucks vor. Ein anderer Druck, zum Beispiel eine andere Schrift oder ein anderer Seitenumbruch, würde dazu führen, daß nicht mehr dasselbe Werk realisiert ist.

Ein literarisches Werk kann überhaupt nicht realisiert werden, wenn es keinerlei Realisierungsqualitäten hat. Dies wird wahrscheinlich bei literarischen Werken im engeren Sinn eher selten der Fall sein. Beispiele für so etwas finden wir im Bereich der Wissenschaft. Eine Theorie beispielsweise hat wahrscheinlich keine Realisierungsqualitäten.

Ist es möglich, daß ein literarisches Werk sowohl lautliche als auch schriftliche Realisierungsqualitäten hat? Das scheint nicht möglich zu sein, denn ein solches Werk wäre unrealisierbar, weil seine Realisierung sowohl eine Lesung

als auch ein Schriftstück sein müßte, was trivialerweise unmöglich ist. Einzelne literarische Werke (man könnte etwa an gewisse Gedichte von Ernst Jandl denken) scheinen allerdings tatsächlich von der Art zu sein, daß sie sowohl die visuelle Erscheinung von Kopien als auch die lautlichen Qualitäten von Lesungen bestimmen. Ich schlage vor, in diesen besonderen Fällen zu sagen, daß wir es streng genommen mit zwei Werken zu tun haben.

Ich komme nun noch einmal zurück auf die drei Lesarten von Wolterstorffs These, daß literarische Werke sowohl als "Objekte" als auch als Ereignisse realisiert werden können:

(a) *Jedes* literarische Werk kann *sowohl* als Ereignis *als auch* als Buch/Manuskript realisiert sein.

(b) *Jedes* literarische Werk kann *entweder* als Ereignis realisiert sein, *oder* es kann als Buch/Manuskript realisiert sein.

(c) *Es gibt* literarische Werke, die als Ereignisse realisiert sein können, und *es gibt* literarische Werke, die als Bücher/Manuskripte realisiert sein können.

Nach dem, was inzwischen gesagt wurde, müssen (a) und (b) abgelehnt werden; der dritten These ist (mit Vorbehalt) zuzustimmen. Mit Vorbehalt insofern, als literarische Werke, die in schriftlicher Form realisiert sein können, wie gesagt, selten sind und Grenzfälle darstellen. Aber wichtiger noch ist mir die Feststellung, daß ein literarisches Werk nicht notwendigerweise überhaupt realisierbar sein *muß*. Vielmehr kann ein literarisches Werk prinzipiell unrealisierbar sein, nämlich dann, wenn es durch keinerlei physikalische Qualitäten bestimmt ist, was bei einem literarischen Werk durchaus der Fall sein kann. Soweit ich sehe, ist das eine Besonderheit des literarischen Werks. Ein musikalisches Werk, ein Werk der Malerei oder ein Werk der Architektur ist nicht denkbar ohne die Bestimmung physikalischer Qualitäten. So können literarische Werke offenbar als einzige von der Art sein, daß sie nicht in Hinblick auf eine Realisierung gemacht sind.²⁶

²⁶Diese Besonderheit des literarischen Werks wird fast immer übersehen, wahrscheinlich weil Bücher und Manuskripte literarischer Werke oft als Gegenstücke etwa zu Kopien von Werken der Druckgraphik betrachtet werden. Auch Ingarden weist nirgends explizit auf diese Eigenart des literarischen Werks hin, doch findet sich bei ihm immerhin eine Stelle, die in meinem Sinn interpretiert werden könnte; er vergleicht dort das literarische Werk mit dem Werk der Architektur: "Es gibt natürlich sehr viele Unterschiede zwischen den Werken der beiden Künste, am auffallendsten ist aber vielleicht die aus dem Strukturunterschied beider Werke sich ergebende Tatsache, daß keine ästhetische Erfassung irgendeines beliebigen, sei es physischen, sei es psychischen, realen Gegenstandes uns direkt zu einem literarischen Kunstwerke bringen kann, während es sich damit bei dem architektonischen Werk anders zu verhalten scheint." (*Ontologie der Kunst*, S. 304f.)

Kann man ein und dasselbe Wort aussprechen und aufschreiben?

Es ist aufschlußreich, Wolterstorffs Ausführungen über die Realisierbarkeit literarischer Werke zu vergleichen mit seinen unmittelbar daran anschließenden Bemerkungen über die Musik und das Schauspiel. Gerade wurde gesagt, daß literarische Werke sowohl als “Objekte” als auch als “Ereignisse” realisiert werden können, und nun stellt Wolterstorff die Frage, ob nicht dasselbe für Musik und Schauspielwerke gelten müßte:

Saying this, however, makes one want to look back to see whether we do not have good ground for saying that works of music and drama are also both occurrence-works and object-works. In the case of dramatic works I think it is clear that we must say “No”. [...] A copy of the script for a drama is not a copy of the drama but a copy of the instructions for proper performance thereof. [...] The drama has no copies. All it can have is performances. Dramas are only occurrence-works.²⁷

Ein Schauspielwerk kann also nur als Aufführung realisiert werden. Das Skript eines Schauspiels ist nicht eine Realisierung des Werks, sondern nur eine Anleitung zur Herstellung einer solchen. Was spricht dagegen, literarische Werke und ihre Skripten analog zu behandeln (bzw. was spricht dafür, sie anders zu behandeln)?

In bezug auf die Musik ist Wolterstorff offenbar unsicher, doch neigt er der Ansicht zu, daß auch musikalische Werke nur als Aufführungen realisiert werden können:

Music presents a somewhat less clear situation. The crucial question is this: does a copy of the score stand to a work of music in a relationship similar enough to that in which a copy stands to a work of literature to justify us in calling a score-copy an object of the work? It seems to me not decisively clear one way or the other. What does seem clear is that a word can be both inscribed and uttered, whereas a sound cannot be inscribed but only sounded. The marks in a copy of a score are not instances of sounds but rather (instances of) instructions for producing sounds.²⁸

Im folgenden gibt Wolterstorff einen Hinweis darauf, welche Intuition ihn dazu geführt hat anzunehmen, daß ein Manuskript eines literarischen Werks (im Gegensatz zum Manuskript eines Dramas und zur Partitur) nicht bloß eine Kopie

²⁷*Works and Worlds*, S. 38f.

²⁸Ebd., S. 39.

einer Notation (eine Anleitung zur Herstellung einer Realisierung) des Werks ist, sondern selbst eine Realisierung:

Of course an inscription of some sequence of words can also be treated as instructions for the utterance of that sequence; yet at the same time it is genuinely an instance of those words. Some words, especially those in primitive cultures, are never written down; some, especially those in technical languages, are never sounded out. Yet most words have a dual manifestation.²⁹

Wolterstorff nimmt also an, daß ein “Schrifttoken” Token desselben Wortes sein kann wie ein “Lauttoken”, m. a. W.: daß, wenn ich zum Beispiel das Wort “Hut” einmal schreibe und einmal ausspreche, ich zwei Tokens *desselben Wortes* produziert habe.

Nun gebe ich zu, daß das in einem Sinn des Wortes “Wort” richtig ist. In einem anderen Sinn ist es aber falsch. Es ist dann richtig, wenn man ausschließlich an die *Bedeutungskomponente* des Wortes denkt und die Identität von Wörtern ausschließlich über deren Bedeutung definiert. In diesem Sinn kann man auch sagen, daß ein Schrifttoken des deutschen Wortes “Hut” und ein Schrifttoken des englischen Wortes “hat” zwei Tokens desselben Wortes sind. Aber sobald man die *Gestaltkomponente* miteinbezieht, kann man das nicht mehr sagen. “Hut” und “hat” sind dann Tokens verschiedener Wörter; und dann ist es klar, daß auch ein Schrifttoken von “Hut” und ein Lauttoken von “Hut” nicht als Tokens desselben Wortes betrachtet werden können.³⁰

Welchen Wortbegriff soll man nun zugrunde legen: den weiten (wonach Wörter bloß über ihre Bedeutungen definiert werden) oder den engeren (wonach Wörter sowohl durch ihre Bedeutungen als auch durch ihre Gestaltqualitäten definiert sind)? Es ist klar, daß man für eine Analyse literarischer Werke einen Wortbegriff braucht, der die Gestaltqualitäten von Wörtern einschließt, weil man sonst große Schwierigkeiten hat, gewisse ästhetisch relevante Merkmale literarischer Werke zu erklären, die genau die Gestaltqualitäten von Wörtern zur Grundlage haben. Nicht umsonst beginnt Ingarden seine Untersuchung des literarischen Werks mit der Unterscheidung zwischen *Wortlaut* und *Wortbedeutung*. Die Wortlaute bilden nach Ingarden eine eigene “Schicht” des literarischen Werks.

²⁹Ebd.

³⁰Analoges gilt auch beispielsweise für ein Blockschrifttoken von “Hut” und seine Entsprechung in lateinischer Schrift. Aber für Schrifttokens und Lauttokens muß das noch viel mehr gelten, denn hier haben wir Gegenstände verschiedener Kategorien.

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

Aber wenn ein Wort unter anderem durch eine “Gestaltkomponente” definiert ist, dann können unmöglich ein Lauttoken und ein Schrifttoken Tokens desselben Wortes sein. Das Lauttoken ist eine Realisierung eines *Wortlautes*; ein Schrifttoken kann niemals Realisierung eines Wortlautes sein. Umgekehrt ist ein Schrifttoken eine Realisierung eines bestimmten *Schriftzeichentypus*, was ein Lauttoken niemals sein kann. Es trifft also nicht zu, daß die meisten Wörter “dual manifestiert” sind, wie Wolterstorff sagt. Es handelt sich vielmehr um “Manifestationen” jeweils verschiedener Wörter (Worttypen) mit derselben Bedeutung.

Der Vergleich mit Tönen und Noten ist durchaus adäquat. Kaum jemand würde ernstlich behaupten, daß eine Note eine andere “Manifestation” des zugeordneten Tones ist bzw. daß eine “Note” entweder als Schriftzeichen oder als Ton realisiert sein kann. Man sieht leicht ein, daß ein Schriftzeichen auf einem Blatt Papier eine Realisierung eines anderen Typus sein muß als etwas, das wir mit dem Gehörsinn wahrnehmen.

Warum hat man bei Wörtern nicht diese klare Intuition? — Vielleicht deshalb, weil uns der Umgang mit der geschriebenen Sprache so selbstverständlich und vertraut ist, viel selbstverständlicher als der Umgang mit der Notenschrift. Vielleicht aber auch deshalb, weil in der Alltagssprache und in der Wissenschaft die “Bedeutungskomponenten” der Sprachzeichen viel wichtiger sind als deren sinnlich wahrnehmbare Qualitäten (bzw. letztere überhaupt nicht mehr beachtet werden), so daß der geschriebene Text genau dieselbe Funktion erfüllen kann wie der gesprochene und wir nicht mehr gezwungen sind, den geschriebenen Text wie eine “Partitur” zu lesen.

Aber insofern die Komponente der sinnlichen Qualitäten der Sprache irgendeine Rolle spielt (und jedenfalls in der Literatur scheint das der Standardfall zu sein), können wir keinesfalls sagen, daß ein geschriebener Text eine Realisierung desselben Werks ist wie ein gesprochener Text. In diesen Fällen ist die Realisierung meist eine Rezitation oder Lesung; das Buch oder Manuskript ist nur eine Notation des Werks.

Es wurde schon erläutert, warum literarische Werke grundsätzlich nicht sowohl als Objekte als auch als Ereignisse realisiert werden können. Das Argument läßt sich verallgemeinern: Ein Werk kann nur entweder “Objektqualitäten” oder “Ereignisqualitäten” haben, aber nicht beides zugleich, bzw.: ein Werk, das sowohl Objektqualitäten als auch Ereignisqualitäten hat, wäre grundsätzlich unrealisierbar, denn es kann keinen konkreten Gegenstand geben, der zugleich ein Objekt und ein Ereignis ist. Jedes Werk, das überhaupt realisierbar ist, ist

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

entweder ein Objektwerk oder ein Ereigniswerk, aber niemals beides zugleich. Es ist unmöglich, ein Objektwerk als Ereignis zu realisieren oder ein Ereigniswerk als Objekt. Das heißt, zum Beispiel, daß ein Werk der Malerei nicht als musikalische Aufführung realisiert sein kann und umgekehrt, daß ein Werk der Musik nicht als Gemälde realisiert sein kann. Das bedeutet nicht, daß es nicht in irgendeinem Sinn möglich ist, ein Werk der Malerei zu “vertonen” oder Musik in Farben darzustellen. Aber das Ergebnis wäre jeweils ein anderes Werk. Das “vertonte” Bild ist kein Bild mehr, sondern ein Musikstück; und wer versucht, Musik in Farben zu “übersetzen”, arbeitet an einem Bildwerk, nicht an einer Kopie eines Musikstücks. So wie ja auch ein “verfilmter” Roman kein Werk der Literatur mehr ist, sondern ein Film.

Nachbemerkung und Vorschau

Jemand könnte an dieser Stelle den Vorwurf erheben wollen, daß die bisherige Untersuchung der Komplexität literarischer Werke überhaupt nicht gerecht wird, weil wesentliche Komponenten (vielleicht sogar die *wesentlichsten* Komponenten) einfach ignoriert wurden, nämlich (in Ingardens Terminologie ausgedrückt) die *Schicht der Bedeutungseinheiten* einerseits und die *Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten* sowie die *Schicht der schematisierten Ansichten* andererseits.

Die beiden letzteren konstituieren das, was man — etwas verkürzt — “die Geschichte” nennen könnte. Die Figuren eines Romans und ihre Schicksale interessieren uns ja oft sogar mehr als die Qualitäten der Sprache des Werks.

Eben darum, weil literarische Werke auch eine Bedeutungskomponente und eine darstellende Komponente haben, kann man nicht — wie ich es bisher getan habe — das literarische Werk wie ein musikalisches Werk behandeln.

Ich werde die Untersuchung der Bedeutungs- und Darstellungskomponente im letzten Kapitel dieser Arbeit nachholen. Aus Gründen der Systematik erschien es mir besser, zunächst einmal nur die formalen Komponenten zu betrachten und das übrige vorläufig auszuklammern. Denn man kann anhand der Formkomponente alle grundlegenden Probleme untersuchen: Probleme der Beziehung zwischen Werk, Realisierung und Notation, Probleme der Identität und Probleme der Teil-Ganzes-Beziehung.

Zudem haben nicht nur literarische Werke eine Darstellungs- bzw. Bedeutungskomponente, sondern auch Werke der Malerei, des Films etc. (und sogar

manche Musikwerke). Es handelt sich also um ein Problemfeld, das nicht das literarische Werk allein betrifft und daher allgemein untersucht werden sollte.

2.3 Weitere Fragen

Gibt es Werke, die notwendigerweise realisiert sind?

Am Ende von Gregory Curries Buch *An Ontology of Art* findet sich ein Abschnitt mit dem Titel *Embodiment*. In diesem behauptet Currie (der das ganze Buch hindurch mit großem Engagement für eine einheitliche Ontologie des Kunstwerks plädiert), daß es doch einen Unterschied zwischen Werken der bildenden Kunst und den übrigen gebe. Dieser Unterschied besteht nach Currie darin, daß Werke der bildenden Kunst — im Gegensatz etwa zu Werken der Musik und der Literatur — *notwendigerweise realisiert* sind. (Currie verwendet den Terminus “verkörpert” — “embodied” — anstelle von “realisiert”.) Das heißt: Ein Werk der Malerei kann nicht allein “im Kopf” generiert werden; es muß in einem Gemälde realisiert sein, andernfalls existiert es überhaupt nicht. M. a. W.: Ein nicht realisiertes Gedicht, ein nicht realisiertes Musikstück etc. sind möglich; ein nicht realisiertes Werk der Malerei ist nicht möglich. Die folgende Passage enthält Curries Argument für diese These:

It is intrinsic to the nature of painting and sculpture that the artist achieves not merely a mental conception of the work but the execution of it as well. In literature and music embodiment via inscription is trivially achievable and, when it does take place, may be achieved in any number of ways; anything from which spelling or sequence of notes is recoverable will do. But the exact way in which the artist instantiates the pattern of his painting is part of what we assess when we assess the work itself.³¹

Der Kerngedanke des Arguments scheint zu sein, daß die sinnlich wahrnehmbaren Merkmale der “Verkörperungen” literarischer und musikalischer Werke (Partituren, Manuskripte) völlig irrelevant sind, das heißt: ein Gegenstand mit

³¹*An Ontology of Art*, S. 126.

ganz anderen Merkmalen könnte ebensogut als Partitur oder Manuskript eines gegebenen Werks fungieren. Hingegen sind die sinnlich wahrnehmbaren Merkmale eines Gemäldes selbstverständlich nicht irrelevant für das Werk; ein Gegenstand mit anderen Merkmalen wäre keine "Verkörperung" desselben Werks. (Die Frage, ob wirklich *alle* sinnlich wahrnehmbaren Merkmale des Gemäldes für das Werk konstitutiv sind oder nur ein Teil davon, kann man hier für den Augenblick beiseite lassen.)

Das Argument beruht ganz offenkundig darauf, daß nicht klar zwischen Realisierungen einerseits und Notationen andererseits unterschieden wird. Offensichtlich betrachtet Currie Romanmanuskripte und Partituren als Realisierungen von literarischen bzw. musikalischen Werken. Da eine Partitur, wie ein Gemälde, etwas visuell Wahrnehmbares ist, scheint es (zunächst) keinen Grund zu geben, Partituren nicht wie Gemälde zu behandeln, das heißt: auf ihre visuellen Qualitäten zu achten. Und da stellen wir natürlich fest, daß diese visuellen Qualitäten, im Gegensatz zu den visuellen Qualitäten eines Gemäldes, seltsam beliebig sind. Und daraus schließt nun Currie, daß die Qualitäten der "Verkörperung" eines musikalischen Werks für das Werk nicht konstitutiv sind, die Qualitäten der Verkörperung eines Werks der Malerei aber schon.

In Wirklichkeit ist aber eine Partitur, wie schon mehrmals gesagt, keine Realisierung, sondern lediglich eine *Notation* des Werks. Und somit ist es auch völlig klar, daß alle Einzelheiten der "Ausführung" einer Partitur für das Werk nicht konstitutiv sind. Es ist zum Beispiel irrelevant, welches Format das verwendete Notenpapier hatte oder ob überhaupt Notenpapier verwendet wurde oder ob die Komponistin sich die Notenlinien selbst gezeichnet hat, ob sie mit Bleistift oder Tinte geschrieben hat usw. Analog: Eine Skizze zu einem Gemälde (ich betrachte Skizzen als eine Art von Notationen) hat auch eine Reihe von Qualitäten, die nicht wesentlich sind dafür, daß es sich um eine Skizze gerade dieses Werks handelt (Art des verwendeten Papiers, Farbe des verwendeten Stifts etc.).

Der Unterschied, den Currie hier gefunden hat, ist nicht ein Unterschied zwischen Werken der bildenden Kunst und Werken anderer Kategorien, sondern ein Unterschied zwischen Realisierungen ("Verkörperungen") und Notationen.

Currie könnte hierauf entgegen, daß er eben einen weiteren Begriff von Realisierungen habe, der Notationen einschließe. Nennen wir, um des Arguments willen, für den Augenblick jeden sinnlich wahrnehmbaren Gegenstand, der einen Zugang zum Werk ermöglicht, eine "Realisierung" bzw. "Verkörperung" des Werks. In diesem Sinne können wir auch die Partitur eine "Realisierung"

eines musikalischen Werks nennen. Allerdings ist mein Einwand damit nicht abgewehrt, es sei denn, Currie wollte bestreiten (was ich aber nicht annehme), daß eine Aufführung zumindest *auch* eine Realisierung eines musikalischen Werks ist. Folglich sind die Ausführungsmerkmale zumindest in bezug auf manche Realisierungen konstitutiv für das musikalische Werk (hier: in bezug auf Aufführungen). Andererseits gibt es dann auch Realisierungen von Werken der Malerei, die ebenfalls nicht werkrelevante Qualitäten aufweisen, zum Beispiel Skizzen.

Um einem Mißverständnis vorzubeugen: Ich behandle Skizzen hier nicht als eigenständige Werke, sondern bloß als Notationen für Gemälde oder Plastiken etc. Es ist evident, daß beispielsweise die Art des Papiers einer Skizze oder die Farbe des verwendeten Stiftes nicht konstitutiv ist für dasjenige Werk, für das die Skizze eine Realisierungsanweisung darstellt. (Zum Beispiel: Daß eine Skizze mit Bleistift ausgeführt ist, bedeutet nicht, daß auch das Werk mit Bleistift ausgeführt werden muß.)

Wenn man also Partituren und Manuskripte als "Realisierungen" von musikalischen bzw. literarischen Werken akzeptiert, dann muß man zwei Arten von Realisierungen unterscheiden: solche, deren Ausführungsmerkmale konstitutiv für das Werk sind, und solche, deren Ausführungsmerkmale für das Werk nicht konstitutiv sind. Curries Argument beruht offenbar auf der Meinung, daß es für die Malerei nur Realisierungen der ersten Art geben könne. Das ist nichts anderes als Goodmans alte These, daß es für Werke der Malerei keine Notationen geben könne. Daß diese These falsch ist, wurde schon an früherer Stelle aufgezeigt.³²

Ich halte also fest, daß Curries Argument nicht überzeugend ist. Das beweist natürlich noch nicht, daß seine These falsch ist. Sind also Werke der bildenden Kunst (im Gegensatz zu allen übrigen) *wesentlich realisiert*, wie Currie behauptet?

Mir scheint, daß das im wesentlichen eine Frage der Redeweise ist: Man könnte sich etwa entscheiden, das, was ich bisher "Werk" genannt habe, "Werkkonzept" zu nennen, und man könnte sich entscheiden zu sagen, daß das Werk-

³²Jemand könnte vielleicht einwenden wollen, daß eine Skizze doch keine echte Notation ist. Aber das ist gar nicht das Entscheidende in diesem Zusammenhang. Ich gebe zu, daß man den Begriff der Notation so streng definieren kann, daß Skizzen wahrscheinlich nicht mehr darunter fallen. Aber ich bin davon überzeugt, daß "echte" Notationen für Werke der Malerei zumindest denkbar sind (jedenfalls dann, wenn die Bedingungen für "echte" Notationen nicht so streng sind, daß nicht einmal mehr Partituren darunter fallen); und das genügt im vorliegenden Zusammenhang.

konzept nur ein Teil des Werks ist bzw. daß das Werk aus Werkkonzept *und* Werkrealisierung besteht. Dann würde trivialerweise gelten, daß es nicht realisierte Werke nicht geben kann (sondern nur nicht realisierte Werkkonzepte), m. a. W.: daß Werke notwendigerweise realisiert sind.

Gegen eine solche Redeweise habe ich keinen entscheidenden Einwand. Doch ich sehe andererseits auch nicht, daß sie irgendwelche entscheidenden Vorzüge hätte gegenüber derjenigen Redeweise, die ich vorgeschlagen habe. Darüber hinaus ist die Werkkonzept-Redeweise jedenfalls in der Anwendung auf Werke der Literatur und Musik zumindest gekünstelt, wenn nicht gar verwirrend, und entspricht überhaupt nicht dem natürlichen Sprachgebrauch. Wir sagen, daß *Werke* aufgeführt werden, nicht daß *Werkkonzepte* aufgeführt werden. Akzeptierte man die Werkkonzept-Redeweise, würde auch ein beträchtlicher Teil jener Merkwürdigkeiten wieder auftauchen, die ich zu Beginn dieser Arbeit angeführt habe als Argumente gegen die Annahme, daß musikalische Werke mit konkreten Aufführungen identisch sind: Musikwerke wären flüchtige, unwiederholbare, kurzlebige Gegenstände, die in keinem Moment ihrer Existenz als ganzes vorhanden wären.

Für die Literatur wäre Analoges zu sagen, nur daß in der Literatur, gemäß dieser Redeweise, *Werke* im vollen Wortsinn die seltene Ausnahmeerscheinung werden würden; wir hätten es fast immer nur mit *Werkkonzepten* zu tun, denn wie oft kommt es schon vor, daß ein literarisches Werk (insbesondere ein längeres) als ganzes vorgetragen wird?

Zugegeben, für gewisse Werke der bildenden Kunst mag die Werkkonzept-Redeweise attraktiver sein als die von mir vorgeschlagene; aber alles in allem überwiegen ihre Nachteile.

Currie würde freilich die Werkkonzept-Redeweise gar nicht für die Kunst insgesamt akzeptieren, sondern nur für Malerei und Bildhauerei. Denn seine These besteht ja gerade darin, daß ausschließlich diese Werke notwendigerweise realisiert sind. Warum sollte man nicht für verschiedene Bereiche der Kunst verschiedene Redeweisen haben? Meine Antwort lautet: Das widerspricht dem an früherer Stelle schon einmal formulierten Prinzip, wonach wir im Zweifelsfall einer einheitlichen Theorie den Vorzug geben sollen. Natürlich muß Currie dieses Prinzip nicht akzeptieren. Erstaunlicherweise akzeptiert er es aber; und er akzeptiert es nicht bloß nebenbei: es ist vielmehr die Basis seines Hauptarguments für eine seiner zentralen Thesen, welche lautet, daß grundsätzlich

alle Kunstwerke “multipel”, d. h. vielfach instanzierbar sind.³³ Currie argumentiert, daß eine Theorie, die alle Kunstwerke ontologisch auf eine Stufe stellt, zunächst einmal einen “Einheitlichkeitsbonus” hat. Argumentieren muß man für das *Aufgeben* der Einheitlichkeit, nicht für die *Annahme* der Einheitlichkeit.³⁴

Wenden wir diese Strategie nun auf das vorliegende Problem an, so ist zu sagen: Argumente sind beizubringen für die These, daß manche Kunstwerke wesentlich realisiert sind und andere nicht. Die Gegenthese hat den Einheitlichkeitsbonus. Also habe ich im Moment allen Grund, Curries These zurückzuweisen. Ich halte also daran fest, daß Werke der Malerei auch nur kontingenterweise realisiert sind; ein nicht realisiertes Werk der Malerei ist durchaus möglich. Es ist nicht in sich widersprüchlich.

Freilich kommen nicht realisierte Werke in der Malerei wesentlich seltener vor als nicht realisierte Werke in der Musik. Das liegt unter anderem daran, daß die meisten Werke der bildenden Kunst eben nicht “im Kopf” entstehen, oder besser: nicht im Kopf allein, sondern im Verlauf konkreter Arbeit an der Materie (der Leinwand und der Farbe, dem Ton, dem Stein...). Ein Werk, das so entsteht, ist natürlich realisiert. Man beachte aber, daß Werke der Musik auf analoge Weise entstehen können, nämlich durch Spielen auf einem Musikinstrument. Ein Werk generieren und eine Realisierung davon schaffen fallen in diesen Fällen zusammen. Die Künstlerin schafft ein Werk und dessen Realisierung gleichzeitig, in ein und demselben Prozeß. Aber wiederum gibt uns das keinen Grund, die Werke der bildenden Kunst von den übrigen zu scheiden; denn einerseits, wie schon gesagt, können auch bei Werken anderer Gattungen Generierung und Realisierung eines Werks zusammenfallen (man denke etwa an Stegreiftheater, Tanzimprovisationen etc.), andererseits ist nicht gesagt, daß Werke der bildenden Kunst immer und notwendig auf diese Weise entstehen müssen.

Im übrigen schränkt Currie seine Behauptung selber ein. Er selbst führt einen Künstler an, der Anleitungen zur Herstellung von Gemälden produziert; die Herstellung selbst wird dann von anderen übernommen. Doch solche Werke, so Currie, gehörten nicht mehr zur Kategorie der Malerei “wie sie normalerweise verstanden wird”.³⁵ Aber dieses Argument ist nun wirklich schwach. Was ist denn Malerei “wie sie normalerweise verstanden wird”? Haben nicht die großen

³³Siehe *An Ontology of Art*, S. 8.

³⁴Vergleiche ebd., S. 85.

³⁵Ebd., S. 125-127.

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

Meister der Renaissance auch häufig Werke von ihren Schülern oder Mitarbeitern in ihren Werkstätten ausführen lassen? (Man denke etwa an Fresken: Waren da nicht zumindest häufig mehrere Leute beteiligt, außer dem Künstler selbst?)

Zugegeben, von nicht realisierten Gemälden sprechen wir seltener als von niemals aufgeführten Musikstücken. Aber beweist das irgend etwas ontologisch Relevantes? Angenommen, ein Bildhauer verfertigt hunderte Skizzen von einer Statue und weiß am Ende genau, wie sie aussehen soll. Aber er kann sie nicht *realisieren*, weil er stirbt, bevor der passende Stein gefunden ist. Können wir dann nicht sagen: "Sein letztes Werk wurde nicht mehr realisiert"? Ich sehe nicht, daß man das aus logischen Gründen nicht sagen könnte. Das Ergebnis lautet also, daß es keine Werke gibt, die notwendigerweise realisiert sind.

Gibt es Grade der Realisierung?

Roman Ingardens Realisierungsbegriff läßt *Grade* zu:

Der Grad, in welchem ein Kunstwerk in einem realen Gegenstand, der ihm als Seinsfundament dient, seine "Realisierung" oder "Verkörperung" findet, kann bei verschiedenen Künsten verschieden sein. In der Literatur ist er verhältnismäßig am geringsten. [...] In den anderen Künsten wird die Teilnahme des zum Seinsfundament dienenden Gegenstandes an den Bestimmtheiten des Kunstwerkes viel ausgiebiger, z. B. in der Malerei, in der Bildhauerkunst, in dem auf der Bühne aufgeführten Schauspiel; endlich nähert er sich einem gewissen Optimum in der Architektur. [...] Aber auch hier läßt sich dieses Kunstwerk mit dem Gebäude nicht identifizieren.³⁶

Nach Ingarden kann also ein Werk mehr oder weniger realisiert oder verkörpert sein. Das aber nicht in dem Sinne, daß etwas eine unvollkommene Verkörperung eines Werks ist, also etwa ein Gemälde oder ein Gebäude, das den Intentionen des Künstlers nicht voll gerecht wird. Vielmehr behauptet Ingarden, daß das literarische Werk in seinen Büchern weniger realisiert ist als das Bild im Gemälde und dieses wiederum weniger als das architektonische Werk im Gebäude. Wie schon gesagt, ist nach meiner Auffassung das *literarische* Werk *überhaupt nicht* in seinen Büchern realisiert. Die Bücher, Manuskripte etc. entsprechen den Partituren in der Musik, und diese sind auch keine Realisierungen des musikalischen Werks. Es kann literarische Werke geben, die überhaupt keine Realisierungen haben können, weil sie keine Realisierungseigen-

³⁶Siehe Ingarden, *Ontologie der Kunst*, S. 267.

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

schaften haben. Das ist eine Besonderheit literarischer Werke. Mag sein, daß Ingarden durch diese Einsicht dazu geführt wurde, dem literarischen Werk den “geringsten Realisierungsgrad” zuzusprechen. Aber der von Ingarden behauptete Unterschied zwischen Bild und Gemälde einerseits und architektonischem Werk und Gebäude andererseits erklärt sich daraus nicht.

Vielleicht könnte man Ingardens Rede von “Graden der Realisierung” folgendermaßen interpretieren: “x realisiert W umso mehr, je mehr Qualitäten von x durch W bestimmt sind.” Anders gewendet: “x realisiert W umso schwächer, je mehr Qualitäten von x nicht durch W bestimmt sind.” Wie schon früher festgestellt, hat jeder physikalische Gegenstand, der eine Realisierung eines Werks ist, eine Reihe von Qualitäten, die nicht durch das Werk bestimmt und auch für das Werk gar nicht relevant sind, z. B.: das Gewicht des Gemäldes, die Farbe der Rückseite des Gemäldes, eventuell die Konstruktionsweise eines Gebäudes etc. Das ist eine Konsequenz der “Unvollständigkeit” von Werken. Vielleicht dachte Ingarden, daß Werke der Literatur unvollständiger sind als Werke der Malerei, und diese wiederum unvollständiger als Werke der Architektur.

Soweit es den Vergleich von literarischen Werken mit Werken der Malerei betrifft, ist das auch irgendwie plausibel. Aber es ist überhaupt nicht evident, daß Werke der Malerei im allgemeinen unvollständiger sind als Werke der Architektur. M. a. W.: Ich sehe keinen Grund für die Annahme, daß Werke der Malerei weniger Realisierungsqualitäten haben als Werke der Architektur. Man könnte eher das Gegenteil vermuten.

Ich muß also gestehen, daß ich keine befriedigende Erklärung für Ingardens “graduelle Realisierung” habe. Ich kann nur festhalten, daß so wie *ich* den Realisierungsbegriff eingeführt habe, Realisierung keine Grade zuläßt.

Können Werke zufällig realisiert werden?

Könnte zum Beispiel Mozarts *Konzert für Flöte, Harfe und Orchester* ohne irgendjemandes Absicht, ja vielleicht sogar ohne jegliches Zutun einer Person realisiert werden (etwa indem der Wind durch Schachtelhalme und Felsen pfeift)? Gemäß meiner Definition des Realisierungsbegriffs ist das nicht ausgeschlossen. Zwei Einschränkungen sind jedoch angebracht:

(a) Selbstverständlich kann ein Werk nicht realisiert werden, bevor es existiert, und das heißt nach meiner Auffassung: bevor es geschaffen wurde. Wenn also der Wind irgendwann im Mesozoikum ein Klangvorkommnis generierte, das wie eine Realisierung von Mozarts *Konzert für Flöte, Harfe und Orchester*

klang, so war es doch nicht eine Realisierung dieses Werks, weil das Werk zu dieser Zeit noch nicht existierte.³⁷

(b) Nicht jedes Werk kann grundsätzlich auf jede Weise realisiert werden. Zumindest manche Werke bestimmen nicht nur, wie ihre Realisierungen zu klingen haben, sondern auch, auf welche Weise diese hervorzubringen sind. Es kann zu den Bestimmungen eines Werks gehören, daß seine Realisierungen auf eine ganz bestimmte Weise produziert werden müssen. Zumindest könnte es solche Werke geben. So mag es musikalische Werke geben, die aus logischen Gründen nur durch Aufführungen im engen Sinn des Wortes realisiert werden können und nicht etwa durch das Abspielen eines Tonbandes. (Bei anderen Werken mag es genau umgekehrt sein.) Viele andere Werke sind sowohl durch Aufführungen als auch durch das Abspielen von Tonträgern realisierbar. Manche Werke können auf jede praktisch oder prinzipiell mögliche Weise realisierbar sein. Diese sind in bezug auf die Weise der Realisierung unbestimmt. Es hängt alleine von den Intentionen der Künstler ab, ob die Weise der Realisierung dem Werk inhärent ist oder nicht.³⁸

Auch Wolterstorff wirft das Problem auf:

Are the examples of a musical work confined to performances of the work? That is to say, is it the case, for any musical work *W*, that the property of *being a performance of W* is essential within *W*? The wind blowing through the rocks cannot produce a performance of “Greensleeves”. Might it none the less produce an example of it? Or is that impossible?³⁹

³⁷Nach platonistischer Auffassung freilich gab es zwar noch nicht das Werk (im strengen Sinn), wohl aber einen Typus mit den entsprechenden Klangeigenschaften. Wenn diese Auffassung richtig ist, dann muß man natürlich sagen, daß das prähistorische Naturereignis eine “Realisierung” bzw. eine “Instanz” dieses Typus war. (Siehe auch die Diskussion über Wolterstorffs Standpunkt gleich anschließend.) Aber es war keinesfalls eine Realisierung des Werks.

³⁸Vergleiche auch Kapitel V, 3. “Instrumentierung und Werkidentität”.

³⁹*Works and Worlds*, S. 84. Zwei Erläuterungen zu diesem Zitat: 1. “Eine Eigenschaft wesentlich in sich haben” ist Wolterstorffs Terminus für das, was ich “als soundso bestimmt sein” nenne. 2. Wolterstorff unterscheidet hier “Aufführungen” [performances] von “Instanzen” [examples]. Offenbar sind Aufführungen eine besondere Art von Instanzen. Was zeichnet Aufführungen aus? Nun, wahrscheinlich bedarf es zum Herstellen einer Aufführung gewisser Intentionen von seiten der Produzenten der Aufführung, während eine Instanz auch “zufällig” entstehen bzw. rein mechanisch produziert werden kann. Ich selbst habe bisher diese Unterscheidung nicht gemacht; wenn ich von “Realisierungen” sprach, waren immer Instanzen aller Art gemeint, wenngleich natürlich Aufführungen eine wichtige Klasse von Realisierungen sind.

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

Wolterstorffs Antwort lautet ein wenig anders als meine. Der Unterschied resultiert zumindest teilweise aus Wolterstorffs Platonismus: Musikalische Werke sind für Wolterstorff (wie für mich) Typen; Typen sind aber, nach Wolterstorff, nicht (wie ich meine) in irgendeinem Sinn von Menschen geschaffene, sondern notwendige Entitäten, und jeder erdenklichen Beschreibung korrespondiert genau ein Typus. Vor diesem Hintergrund ist es ganz klar, daß es sowohl (musikalische) Typen gibt, die unter anderem durch die Art und Weise ihrer Realisierung definiert sind, als auch solche, die in dieser Hinsicht unbestimmt sind. Es gibt also einen Typus, der alle Klangqualitäten von Mozarts *Konzert für Flöte, Harfe und Orchester* hat und der nur durch diese Klangqualitäten definiert ist. Dieser Typus könnte durch den Wind in den Felsen realisiert werden. Darüber hinaus gibt es aber noch einen anderen Typus mit denselben Klangqualitäten, aber zusätzlichen Bestimmungen hinsichtlich der Weise der Realisierung. Dieser Typus kann vielleicht nur von einem Orchester realisiert werden (vielleicht auch durch Abspielen einer Schallplatte), aber gewiß nicht durch Naturereignisse. Die Frage ist für Wolterstorff nur, welcher dieser Typen eigentlich das Werk ist, das wir als “Mozarts *Konzert für Flöte, Harfe und Orchester*” bezeichnen. Sind jene Typen, die wir als musikalische Werke betrachten, nur durch ihre Klangqualitäten oder auch durch die Weise ihrer Realisierung bestimmt? Wolterstorffs Antwort lautet:

The situation, I think, is this. When we refer to and speak about what we regard as musical works we do not, with definiteness, pick out entities of either sort as opposed to those of the other. That is no doubt because in most respects entities of these two sorts do not differ. And the points where they do differ are so far on the edge of our normal concerns in the arts that we never have to make up our minds one way or the other as to which of these sorts of entities we intend to be dealing with.⁴⁰

Wolterstorff fügt noch ergänzend hinzu, daß künftige Entwicklungen in der Musik die Sachlage ändern könnten. Doch für den größten Teil der Werke, mit denen wir heute zu tun haben, gelte, daß es keinen entscheidenden Grund gebe, eine der konkurrierenden Auffassungen zu akzeptieren und die andere zu verwerfen.

M. a. W., wenn man Wolterstorff folgt, dann sind unsere Namen und Kennzeichnungen für Werke systematisch mehrdeutig. Mir scheint es jedoch plausibler anzunehmen, daß manche Werke lediglich durch ihre Klangstrukturen determiniert sind und andere auch durch eine besondere Weise des Realisiertwer-

⁴⁰*Works and Worlds*, S. 88.

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

dens, und zwar in Abhängigkeit von den Intentionen der Künstler. Diese Auffassung ist mit platonistischen Grundannahmen übrigens durchaus verträglich. Man könnte ja sagen, welcher Kategorie ein gegebenes Werk zugehöre, hänge davon ab, welcher der betreffenden Typen “ausgewählt” bzw. “entdeckt” worden sei.

Gibt es Realisierungen ohne Publikum?

Angenommen, ein musikalisches Werk könne durch Abspielen einer Schallplatte realisiert werden, und weiter angenommen, dies geschehe in einem geschlossenen Raum, in dem sich niemand befindet, der die Aufführung hören könnte. Findet in diesem Fall überhaupt eine Aufführung statt? M. a. W.: Wird das Musikwerk realisiert? Roman Ingarden bestreitet das:

Das Grammophon, auf dem sich eine Schallplatte mit dem “notierten” Werk bewegt, vermag nichts anderes realiter hervorzubringen als ein genau bestimmtes System von Schallwellen. Wenn aber weder der Autor noch irgend jemand diese Wellen empfängt und die Ausführung des Werkes in ihrer konkret phänomenalen, mannigfach qualitativ bestimmten Gestalt auferstehen läßt — dann gibt es im Grunde *keine* Ausführung des Musikwerks. Ausgeführt werden nur gewisse physikalische Vorgänge, die ungeachtet des engen Zusammenhanges zwischen ihnen und der betreffenden Ausführung weder das Musikwerk selbst noch dessen Ausführung sind.⁴¹

Ist es wirklich absurd, von einer Aufführung zu reden, die niemand gehört hat? — Ein Gedankenexperiment: Man stelle sich ein Stück vor, das für Musikcomputer geschrieben ist. Diese können das Stück “spielen”, aber freilich nicht “hören”. Man stelle die Maschinen in einen menschenleeren und schalldichten Raum und starte das Programm. Die Maschinen produzieren Schallwellen, die aber von niemandem gehört werden. Stellen wir uns weiter vor, daß diese Schallwellen auf Band aufgezeichnet werden. Ist es dann falsch oder unsinnig zu sagen, auf diesem Band befinde sich die Aufzeichnung einer Aufführung, die niemand gehört hat? Mir scheint eine solche Rede sehr vernünftig und in diesem Fall auch wahr zu sein. Aber das impliziert natürlich, daß es in diesem geschlossenen Raum eine Aufführung gegeben hat. Denn etwas, das nicht da war, kann auch nicht aufgezeichnet werden. Nach Ingardens Auffassung dagegen gibt es erst in dem Moment eine Aufführung des Werks, in dem das erste Mal das Band im Beisein von Zuhörern abgespielt wird.

⁴¹Siehe Ingarden, *Ontologie der Kunst*, S. 103.

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

Können wir nicht auch sagen (das ist eine Ergänzung zu dem obigen Gedankenexperiment), daß die erste Aufführung dieses Stücks unter Ausschluß jeglichen Publikums stattgefunden hat? Mir scheint, daß man das durchaus sagen kann; und auch das impliziert natürlich, daß es eine Aufführung ohne Zuhörer gegeben hat.

Auf alle Fälle kann es *Realisierungen* ohne Zuhörer geben. Das ergibt sich aus meiner Explikation des Realisierungsbegriffs. Natürlich könnte man *Aufführungen* von bloßen Realisierungen unterscheiden, so daß Aufführungen eine besondere Gattung von Realisierungen sind, und man könnte übereinkommen, etwas, das unter Ausschluß des Publikums stattfindet, nicht eine "Aufführung" zu nennen. Aber das ist, soweit ich sehe, nichts weiter als eine terminologische Frage ohne weiterreichende Konsequenzen.

3. Aktualisierungen

Mittels der Realisierung eines Werks (eventuell auch nur mittels einer Notation) sollen die Rezipienten das Werk erfassen. Werke sind, wie schon gesagt, schematische Gegenstände. Das heißt: Sie sind in gewissen Hinsichten unvollständig bestimmt. Besonders deutlich wird das dann, wenn ein Werk nicht vermittels einer Realisierung rezipiert wird, sondern nur vermittels einer Notation, wie dies bei literarischen Werken üblich ist. Dazu kommt bei darstellenden Werken noch, daß auch die "dargestellten Welten" und ihre Gegenstände unvollständig bestimmt sind; und auch dies gilt in besonderem Maße für das literarische Werk. Daher kommt es, daß man beispielsweise beim Lesen eines Romans ganz automatisch dazu neigt, das Werk (und insbesondere die dargestellten Gegenstände) zu "vervollständigen", die "Unbestimmtheitsstellen" aufzufüllen. Das heißt: Der Leser wird sozusagen zum "Ko-Autor", indem er das vorgegebene Werk ergänzt und vervollständigt. Das Resultat dieser aktiven Rezeptionsarbeit kann aber nicht mit dem ursprünglichen Werk identisch sein, denn es besitzt eine Reihe von Bestimmungen, die dem ursprünglichen Werk fehlen. Es ist also ein neuer Gegenstand konstituiert worden.

Aber auch bei der Rezeption eines Werks mittels Realisierung wird ein neuer Gegenstand konstituiert, wenn auch auf etwas anderem Wege. Hier ist es weniger Vervollständigung (denn die Realisierung ist ja schon ein vollständiger Gegenstand), sondern eher eine besondere Art von Selektion. Jeder weiß, daß man ein und dasselbe Musikstück auf verschiedene Weise "hören" kann und daß man manchmal etwas, das man schon sehr oft gehört hat, plötzlich auf ganz neue Weise hört, fast als wäre es ein anderes Werk. Ingarden vermag das zu

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

erklären, indem er annimmt, daß man bei der Rezeption eines Werks (sei es mittels einer Notation oder mittels einer Realisierung) immer einen eigenen Gegenstand konstituiert; und dieser kann natürlich grundsätzlich bei jedem neuen Rezeptionsakt verschieden sein von einem früher konstituierten.

Ingarden nennt diese durch die Rezipienten konstituierten Gegenstände “Konkretisationen”. Diese Terminologie ist jedoch nicht sehr glücklich, denn Ingarden verwendet den Terminus “Konkretisation” nicht nur für diese Gegenstände, sondern auch für das, was ich weiter oben “Konkretisierung” genannt habe (z. B. Inszenierungen), und darüber hinaus noch für das, was ich “Realisierung” nenne.⁴² Ich habe mich daher entschieden, jene Gegenstände, die durch Rezeptionsakte konstituiert werden, *Aktualisierungen* zu nennen. Die Aktualisierungen sind, wie auch Ingarden betont, keine psychischen Gegenstände, wenngleich sie in ihrem “Sosein” abhängig sind von der “Weise des Empfindens” und dem jeweiligen “Interesse” der Person, die sie konstituiert. (In den folgenden Zitaten verwendet Ingarden den Terminus “Konkretisation” so, wie ich “Aktualisierung” verwende.)

Daß es mehrere Konkretisationen eines und desselben architektonischen Kunstwerkes geben kann, dies scheint selbstverständlich zu sein. Denn es kann viele Betrachter desselben Werkes geben, und es gibt im allgemeinen auch tatsächlich viele, und dabei sind die Erfassungsvorgänge nicht völlig gleich, da sie von verschiedenen äußeren und inneren Umständen abhängig sind. Jede Mannigfaltigkeit miteinander sinnvoll zusammenhängender Perzeptionen zieht die Bildung eines intentionalen Gegenstandes unabwendbar nach sich. Wenn wir aus allen Erfassungsakten eines Gebäudes nur diejenigen auswählen, die in ästhetischer Einstellung vollzogen werden und im Zusammenhang damit sich besondere Züge des ästhetischen Erlebnisses aneignen, so gehört zu jeder zusammenhängenden Mannigfaltigkeit von solchen Erfassungsakten ein ihr notwendig zugehöriges intentionales Korrelat: ein ästhetischer Gegenstand.⁴³

Was Ingarden hier über das architektonische Werk sagt, gilt in ganz analoger Weise für Werke anderer Gattungen, zum Beispiel auch für Werke der Malerei:

Alle diese Tatsachen bestätigen den hier von mir eingenommenen Standpunkt, daß es notwendig ist, dreierlei zu unterscheiden: 1. das Gemälde, 2. das Bild und 3. die Konkretisationen des letzteren.⁴⁴

Um sich ein begründetes und objektives Wissen von einem Bilde zu verschaffen, muß man viele verschiedene Konkretisationen von ihm zur Konstituierung bringen und sich darüber klar sein, daß die Umstände, unter welchen sich die Erfassung des Bildes vollzieht, die

⁴²Vergleiche Kapitel III, 1. “Konkretisierungen”.

⁴³*Ontologie der Kunst*, S. 308f.

⁴⁴Ebd., S. 243.

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

Konstituierung der jeweiligen Konkretisation auf verschiedene Weise bedingen. Verschieden können vor allem die “äußeren”, rein gegenständlichen Umstände der Bilderfassung sein, wie z. B. die Beleuchtung, die unmittelbare Umgebung des Bildes, die Stelle, von der aus das Bild betrachtet wird, und dgl. mehr. Ferner kommen die veränderlichen Bedingungen in Betracht, die mit dem Zustand der sinnlichen Wahrnehmungsorgane verbunden sind, und weiterhin alle jene Bedingungen, die rein psychischer Natur sind, wie die Sehschärfe, die Aufmerksamkeit, die Ruhe, die emotionale Bewegtheit usw.⁴⁵

Und allgemein gilt:

Für diese Konkretisation bildet das Werk selbst nur *einen* Bestimmungsfaktor, der zur Ausgestaltung der Konkretisation nicht ausreicht. Es bestimmt sozusagen vor allem den Ausgangspunkt ihrer Konstituierung und erneuert seinen Einfluß in allen Phasen der Betrachtung. [...] Seine Anteilnahme an der Konstitution der Konkretisation, und insbesondere des ästhetischen Gegenstandes, läßt sich nicht ein für alle Male eindeutig bestimmen, da es nicht bloß von der von Fall zu Fall wechselnden besonderen Gestaltung seines künstlerischen Antlitzes [...], sondern auch von dem Verlauf des Perzeptionsprozesses und den subjektiven und objektiven Umständen, unter denen dieser verläuft, abhängt, inwiefern sich die Eigenheiten des Werkes selbst in der Konkretisation ausgeprägt haben. Jedenfalls läßt sich annähernd sagen, daß es verschiedene Einzelheiten der Konkretisationen eines und desselben Werkes gibt, die von ihm selbst nicht abhängig sind und die, je nach dem Betrachter und je nach dem Perzeptionsprozeß, von der einen zur anderen Konkretisation wechseln.⁴⁶

Die Aktualisierung ist sozusagen das Werk *als* soundso perzipiertes. Es gibt also genau so viele Aktualisierungen eines Werks, wie es Perzeptionsarten dieses Werks gibt. Ein Beispiel: Eine Betrachterin, die den Stephansdom in der Morgensonne perzipiert, konstituiert eine andere Aktualisierung als jemand, der ihn nachts perzipiert. Eine Person, die ihn nur von einer Seite betrachtet, konstituiert eine andere Aktualisierung als eine, die um das Gebäude herumgeht, eine, die auch drin war, wiederum eine andere, als eine, die ihn nur von außen kennt, eine, die sich vor allem in die Betrachtung von Details versenkt, wieder eine andere als eine, die hauptsächlich auf die großen Proportionen, Linien und Lichtwirkungen achtet usw.⁴⁷

Die Aktualisierungen sind — außer von den objektiven Umständen des Rezeptionsprozesses (Beleuchtung etc.) — sehr stark abhängig von der spezifischen *Aufmerksamkeitshaltung* der Rezipienten. Worauf achtet eine Person be-

⁴⁵Ebd., S. 240f.

⁴⁶Ebd., S. 313f.

⁴⁷Großes Aufsehen erregte eine 1996 entstandene Fernsehdokumentation über den Stephansdom. Das Außergewöhnliche an diesem Film war, daß er den Zuschauern völlig neuartige Aktualisierungen des Stephansdoms ermöglichte, etwa durch lange vertikale Kamerafahrten im Inneren des Gebäudes und sensationelle Außenaufnahmen von schwer zugänglichen Teilen des Daches und der Fassade.

sonders, was nimmt sie nur nebenbei wahr, worauf richtet sie ihre Aufmerksamkeit bewußt, was beeindruckt sie besonders? Wenn man nun die Theorie vertritt, daß es zu jedem psychischen Akt ein intentionales Korrelat gibt (und das ist eine Voraussetzung, die Ingarden gewiß macht), so ist klar, daß diese Korrelate sehr verschieden ausfallen müssen.

Die Aktualisierungen sind in gewisser Weise Meinongs *Hilfsgegenständen* verwandt:⁴⁸ Wie Meinongs Hilfsgegenstände, so dienen auch die Aktualisierungen dazu, einen anderen Gegenstand zu erfassen. Wie Meinongs Hilfsgegenstände haben auch die Aktualisierungen “Unbestimmtheitsstellen”.

Aber es gibt auch Unterschiede:

Der vielleicht wichtigste Unterschied besteht darin, daß Meinong fordert, der “Zielgegenstand”, also derjenige Gegenstand, der mittels des Hilfsgegenstandes erfaßt werden soll, müsse alle Eigenschaften haben, die der Hilfsgegenstand hat. Das ist für die Aktualisierungen nicht erforderlich. Eine Aktualisierung eines Werks kann durchaus Eigenschaften haben, die das Werk nicht hat. Die Aktualisierung ist dann zwar nicht adäquat, aber sie ist immer noch eine Aktualisierung des betreffenden Werks. Man kann dann natürlich fragen, was eine bestimmte Aktualisierung gerade zu einer Aktualisierung *dieses* Werks macht und nicht irgendeines anderen. Die Antwort muß wohl lauten, daß die betreffende Aktualisierung unter anderem kausal verursacht⁴⁹ ist durch eine Realisierung oder eine Notation eines bestimmten Werks und daß es diese Kausalbeziehung ist, die die Aktualisierung gerade zu einer Aktualisierung *dieses* Werks macht. Das schließt natürlich nicht aus, daß eine Aktualisierung eines Werks W_1 als Aktualisierung eines Werks W_2 adäquater wäre als sie als Aktualisierung von W_1 faktisch ist. Aber das ändert nichts daran, daß die Aktualisierung eine Aktualisierung von W_1 ist.

Das ist eine gute Konsequenz, scheint mir, denn sie reflektiert den Umstand, daß Kunstwerke nicht nur nicht immer vollständig, sondern auch nicht immer adäquat erfaßt werden. Auf diese Weise kann man auch der Intuition Rechnung tragen, daß es möglich ist, daß man beispielsweise ein Musikstück erst nach

⁴⁸Vergleiche *Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit*.

⁴⁹Freilich sind Aktualisierungen *in einer ganz bestimmten Weise* kausal verursacht durch Werkrealisierungen oder Notationen. Wenn ich während eines langweiligen Theaterstücks einschlafe und von Vanilleeis mit Erdbeeren träume, dann ist mein intentionales Vanilleeis natürlich keine Aktualisierung des Werks (vorausgesetzt, daß das Stück mit Vanilleeis nichts zu tun hat), obwohl das Werk meinen Traum kausal verursachte.

Konkretisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen

wiederholtem Hören zum ersten Mal “richtig” hört oder daß man ein Bauwerk, an dem man schon oft vorübergegangen ist, zum ersten Mal “richtig” sieht usf.

Nach Ingarden ist es sogar fraglich, ob es uns überhaupt jemals gelingt, ein Werk wirklich vollständig und adäquat zu erfassen:

Wenn man aber keine ästhetische Konkretisation des architektonischen Werkes erlangen wollte, sondern sich rein erkenntnismäßig auf sein individuelles Wesen als eines Kunstwerkes einstellte, so müßte man den Versuch unternehmen, entweder eine dem Werke möglichst adäquate Konkretisation zu konstituieren oder aber - was methodologisch vielleicht viel schwieriger ist, aber zugleich eine größere Sicherheit des positiven Erfolges verspricht - eine Mannigfaltigkeit von relativ sehr voneinander abweichenden Konkretisationen zu konstituieren, um sozusagen durch diese verschiedenen Aspekte desselben Werkes hindurch zu seinem originellen Antlitz selbst zu gelangen, bzw. es auf Grund all dieser Konkretisationen zu errahnen.⁵⁰

Gemäß Meinongs Version müßten wir statt dessen sagen, daß es ein inadäquates Erfassen eines Werks aus logischen Gründen nicht geben kann und daß es unmöglich ist, ein und dasselbe Werk bei verschiedenen Gelegenheiten verschieden zu perzipieren, daß wir vielmehr bei verschiedenen Gelegenheiten *verschiedene* Werke perzipieren, auch wenn wir jedesmal bemüht sind, ein und dasselbe Werk zu erfassen, wobei es leicht geschehen kann, daß uns das nie gelingt. Schlimmer noch: Wenn wir, wofür ich ja plädiere, davon ausgehen, daß jedes Werk einen Autor hat, dann ist das, was wir erfassen, möglicherweise gar kein Werk.

Das Erfassen eines Werks ist also zweifach vermittelt:

1. durch eine Realisierung oder durch eine Notation (Partitur etc.) des Werks und

2. durch die Wahrnehmung dieser Realisierung bzw. Notation, im Zuge derer eine Aktualisierung generiert wird. M. a. W.: Einen direkten Zugang haben die Rezipienten nur zu ihren eigenen Aktualisierungen. Diese aber können adäquater oder weniger adäquat sein.

Man kann aber daran arbeiten, die Aktualisierungen immer mehr dem Werk anzunähern. Übrigens muß, wie Ingarden selbst auch an einer Stelle einmal feststellt, die adäquateste Aktualisierung nicht notwendigerweise auch diejenige sein, die den größten ästhetischen Wert hat. Es kann geschehen, daß eine Aktualisierung ästhetisch wertvoller ist als das Werk selbst.

⁵⁰*Ontologie der Kunst*, S. 314f.

IV. Das Kunstwerk und seine Teile: Schichten und Schalen

Es ist klar, daß Werke komplexe Gebilde sind, also eine innere Struktur aufweisen. Aber was ist das genau für eine Struktur? Welche "Teile" (wenn man diesen Terminus verwenden will) kann man an einem Werk unterscheiden, und wie ist deren Beziehung zum Ganzen? Es zeigt sich bei näherer Untersuchung schnell, daß man von den "Teilen" eines Werks in einer ganzen Reihe von verschiedenen Bedeutungen sprechen kann oder, mit anderen Worten, daß Werke verschiedene Arten von Teilen haben. Ich werde versuchen, wenigstens einige dieser verschiedenen Bedeutungen zu explizieren. Anspruch auf Vollständigkeit wage ich hier nicht zu erheben. Es ist gut möglich, daß man an Werken Teile oder teilarartige Elemente unterscheiden kann, die durch die Maschen des Begriffsnetzes schlüpfen, das ich jetzt knüpfen werde. Doch hoffe ich, damit wenigstens einige wichtige Arten von Teilen unterscheiden zu können.

Ich halte die Untersuchung des Teilbegriffs aus den folgenden Gründen für sehr wichtig: Erstens erscheint mir Klarheit über Teil-Ganzes-Beziehungen grundsätzlich wesentlich für das Verständnis einer Kategorie von Gegenständen. Zweitens ist diese Frage in gewisser Hinsicht von praktischer Relevanz, das heißt: Ein geeigneter Teil-Ganzes-Begriffsrahmen ist ein Werkzeug für die Analyse einzelner Werke und die Beziehungen von Werken zueinander und trägt somit bei zu einem vertieften Verständnis von Kunst und Kultur. Er kann beispielsweise, wie man sehen wird, beitragen zum Verständnis solcher Begriffe wie "Genre", "Stil" und "Zitat", und darüber hinaus könnte er der Schlüssel sein zu einer Lösung für gewisse Identitätsprobleme, betreffend solche Phänomene wie Transkriptionen in der Musik, Übersetzungen in der Literatur und Bearbeitungen auf allen Gebieten der Kunst.

Ich beginne die Untersuchung mit einer kritischen Darstellung von Ingardens Schichtentheorie des literarischen Kunstwerks sowie seiner Erweiterung dieser Theorie auf andere WerkGattungen. Es wird sich zeigen, daß Ingardens Schichtentheorie keinesfalls die Funktion einer allgemeinen Mereologie des Kunst-

Schichten und Schalen

werks erfüllen kann. Diese Theorie läßt zu viel Wichtiges unberücksichtigt, und überdies ist Ingardens Schichtenbegriff in sich nicht unproblematisch. Ich werde versuchen, den Begriff der "Schicht" eines Werks zu klären, und ich werde verschiedene Arten von Schichten unterscheiden. Vorrangiges Ziel ist dabei nicht größtmögliche Übereinstimmung mit Ingardens Schichtenbegriff, sondern die Erarbeitung eines möglichst vielseitig anwendbaren begrifflichen Werkzeugs zur Analyse von Kunstwerken.

Von den Schichten wiederum unterscheide ich noch zwei weitere wichtige Arten von Teilen: "quasi-zeitliche" bzw. "quasi-räumliche" Teile einerseits und eine spezielle Art von logischen Teilen, die ich "Schalen" nenne, andererseits.

1. Ingardens Schichtenmodell des literarischen Werks¹

Die intensivste Beschäftigung mit der Struktur von Werken, insbesondere mit der Struktur des literarischen Werks, findet sich wohl bei Roman Ingarden. Ich werde im folgenden eine kurze (und daher notwendigerweise in vieler Hinsicht unvollständige) Darstellung von Ingardens Auffassung über die Struktur des literarischen Werks geben.

Für Ingarden ist das literarische Werk ein "mehrschichtiges" Gebilde. Es ist aus mehreren heterogenen Schichten aufgebaut. (25f.) Manche dieser Schichten sind Bestandteil jedes literarischen Werkes, andere nicht. Die notwendigen, in jedem literarischen Werk vorhandenen Schichten sind:

1. die Schicht der *Wortlaute* und der auf ihnen sich aufbauenden *Lautgebilde* höherer Stufe;
2. die Schicht der *Bedeutungseinheiten* verschiedener Stufe;
3. die Schicht der mannigfaltigen schematisierten *Ansichten* und *Ansicht-Kontinuen* und *-Reihen* und endlich
4. die Schicht der *dargestellten Gegenständlichkeiten* und ihrer Schicksale. (26)

Ob es darüber hinaus noch eine Schicht der ästhetischen Wertqualitäten gibt, wird vorläufig offengelassen. (27) Ingarden betont, daß diese Schichten, obwohl eigenständig, nicht unverbunden nebeneinander stehen. Vielmehr kann eine Schicht konstitutiv für eine oder mehrere andere Schichten sein.

¹In diesem Kapitel beziehe ich mich hauptsächlich auf Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*. Um eine platzraubende und der Leserlichkeit nicht förderliche Anhäufung von Fußnoten zu vermeiden, füge ich innerhalb dieses Kapitels die betreffenden Seitenangaben in runden Klammern in den Text ein. Jeweils zu Beginn eines Unterabschnitts dieses Kapitels verweise ich in einer Fußnote auf die relevanten Paragraphen, um eine rasche Orientierung zu ermöglichen.

Die Schicht der Lautgebilde²

Literarische Werke sind natürlich durch Sprachgebilde, also Wörter, Sätze, Satzzusammenhänge, konstituiert. Was für Gegenstände sind diese Sprachgebilde? Bei allen Sprachgebilden müssen wir zunächst zwei Komponenten unterscheiden: "Lautmaterial" und "Sinn". (31)

Die elementarsten sprachlautlichen Gebilde sind die "Wortlaute". Der Wortlaut ist aber nicht identisch mit dem konkreten Lautmaterial. (31f.) Der Wortlaut ist vielmehr eine *lautliche Gestalt*, die sich im konkreten Lautmaterial "konkretisiert" und in verschiedenen "Konkretisationen" immer dieselbe ist, während das konkrete Lautmaterial "vieles und mannigfaltiges" ist. Daher ist die Gestalt, der Wortlaut, "nichts Reales." "Denn Reales kann seinem Wesen nach nicht in vielen realen Individuen [...] als identisch dasselbe auftreten." (33)

Wir haben dreierlei zu unterscheiden:

- (a) den Wortlaut;
- (b) die "Konkretisation" des Wortlauts;
- (c) das "Lautmaterial", die "sinnliche Unterlage". (34f.)

Offensichtlich macht Ingarden hier so etwas wie eine Typus-Token-Unterscheidung (freilich ohne sich auf Peirce zu beziehen). Die lautlichen Gestalten entsprechen dabei Peirces Typen, die "Konkretisationen" (in meiner Terminologie: "Realisierungen") den Tokens. Die Unterscheidung zwischen "Konkretisationen" einerseits und "Lautmaterial" andererseits ist eigentümlich und schwer nachvollziehbar.

Das nächstkomplexere Sprachgebilde, dem Ingarden sich zuwendet, ist der *Satz*. Der Satz ist gemäß Ingarden ein eigenständiges Gebilde, nicht bloß eine Anhäufung von Wörtern. Dennoch gibt es für Ingarden nicht so etwas wie einen "Satzlaut" als Pendant zum Wortlaut. (42-44) Trotzdem "führt das Aufeinanderfolgen von Wortlauten zur Bildung gewisser neuartiger lautlicher Gebilde und Lauterscheinungen bzw. Charaktere, die der einzelne Wortlaut hervorzubringen nicht imstande wäre." (44) Das kommt vor allem durch zwei Merkmale von Wortlautfolgen zustande, nämlich durch die Merkmale *Rhythmus* und *Tempo*. (45-48)

Bei diesen "neuartigen lautlichen Gebilden" bzw. "Charakteren" handelt es sich offenbar um eine eigene Art von Gestalten bzw. Gestalttypen, die sich eben (unter anderem) durch Rhythmus und Tempo einer Abfolge von Wortlauten

² Siehe dazu §§ 9-11.

Schichten und Schalen

ergeben können. Neben Rhythmus und Tempo ist auch noch die *Melodie* eines Satzes von Bedeutung für die Bildung von lautlichen Einheiten höherer Stufe. (49) Was hier von Sätzen gesagt wird, gilt natürlich auch von Satzfolgen, also ganzen Texten bzw. Teilen davon. Auch diese können eine eigene ‐Lautgestalt‐ haben.

Warum Ingarden es ablehnt, von ‐Satzlauten‐ in Analogie zu ‐Wortlauten‐ zu sprechen, ist nicht völlig klar. Denn es scheint sich bei den ‐Charakteren‐ um das Analogon zu den Wortlauten zu handeln, nur eben auf der Ebene komplexerer Sprachgebilde. Ein Motiv für diese Weigerung könnte sein, daß Ingarden die Wortlaute als ‐kulturelle Entitäten‐ im engeren Sinn versteht, also als etwas, das in der Geschichte entstanden und geformt worden ist und nun sozusagen zum *fixen Inventar* der Kultur (genauer: der Sprache) gehört und eine Art öffentlichen Besitz darstellt.³ Das aber kann man von der Lautgestalt eines Satzes oder eines ganzen Textes in dieser Weise wohl nicht sagen, jedenfalls in den meisten Fällen nicht, wenn auch zuzugeben ist, daß gewisse typische Lautgestaltmerkmale von Sätzen (‐Satzmelodien‐) durchaus bestimmten Sprachen zugeordnet werden können.⁴ Trotzdem sind die Lautgestalten komplexer sprachlicher Gebilde mindestens zum Teil Schöpfungen einzelner Individuen und nicht vorgegebenes Allgemeingut einer Kultur bzw. Sprache. (Dies wird natürlich umso eher gelten, je komplexer das betreffende sprachliche Gebilde ist.) Mag sein, daß Ingarden an diesen Unterschied gedacht hat und daher die Wortlaute irgendwie von komplexeren sprachlautlichen Gebilden abgrenzen wollte. Ein ontologisch relevanter Unterschied zwischen Wortlauten und komplexeren Lautgestalten scheint jedenfalls nicht vorzuliegen.

*Die Schicht der Bedeutungseinheiten*⁵

Alle Sprachgebilde, also einzelne Wörter, Sätze und Satzzusammenhänge haben Bedeutungen im Sinne Ingardens. Das gilt auch für die synkategorematischen

³‐Indessen bildet sich ein Wortlaut unzweifelhaft erst im Laufe der Zeit unter dem Einfluß verschiedener realer und kultureller Bedingungen aus und unterliegt mit dem Wandel der Zeit mannigfachen Veränderungen und Modifizierungen. Er ist nicht real und doch in der Realität verankert und mit ihrem Wandel selbst wandelbar.‐ (33f.)

⁴Das ist ein Einwand, den Peter Simons in diesem Zusammenhang gegen Ingarden vorbringt. Vergleiche Simons, ‐Strata in Ingarden’s Ontology‐. Simons stellt außerdem fest, daß die Wortlaute nicht die kleinsten Lauteinheiten der Sprache sind.

⁵Siehe dazu besonders §18.

Schichten und Schalen

Wörter.⁶ Ingarden unterscheidet eine ganze Reihe von Aspekten der Wortbedeutung. Wichtiger jedoch als diese äußerst subtilen Unterscheidungen ist — im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit jedenfalls —, was Ingarden über den ontologischen Status der Bedeutungen zu sagen hat. Ingardens Ausführungen zu diesem Punkt führen nämlich direkt zum Kern seiner Ontologie des literarischen Werks, ja des Kunstwerks überhaupt.

Ingarden weist zunächst die psychologistische Auffassung zurück. Diese besagt, daß Bedeutungen nichts anderes seien als “psychische Zuständlichkeiten bzw. Elemente des konkreten Erlebnisstromes”. (99) Der Psychologismus der Wortbedeutungen wurde auch von Ingardens Lehrer Husserl zurückgewiesen. Husserl identifizierte die Bedeutungen mit “‘idealen Spezies’ eines besonderen Typus”. (99)

Ingarden lehnt jedoch auch diese Auffassung ab, denn ideale Gegenstände sind unzeitlich, und das heißt auch: unveränderlich. Ingarden ist aber der festen Überzeugung, daß die Wortbedeutungen veränderlich sind, wie er in den vorangegangenen Paragraphen ausführlich dargelegt hat. Insbesondere meint er, man könne im Rahmen der “idealistischen” Auffassung die “Modifikationen” der Wortbedeutungen in verschiedenen Satzkontexten nicht erklären. (99f.)

Die Schwachstelle dieses Arguments ist natürlich die Prämisse, daß die Wortbedeutungen veränderlich sind. Daß das der Fall ist, ist keineswegs evident. Man könnte ja auch sagen, daß Wörter in verschiedenen Kontexten (numerisch) verschiedene Bedeutungen haben können. Aber das ist natürlich gut verträglich mit einer idealistischen Ontologie der Bedeutungen. Die Bedeutungen selbst sind unveränderlich; aber es kann geschehen, daß ein und dasselbe Wort zu verschiedenen Zeiten mit verschiedenen Bedeutungen verknüpft ist.

Ingarden selbst erwägt diese Auffassung (die auch die Auffassung Husserls gewesen zu sein scheint). Er sieht auch sogleich, daß damit sein Einwand gegen den Idealismus hinfällig wäre. Er wendet jedoch ein, daß die Unveränderlichkeitsauffassung eine beträchtliche Vermehrung der Bedeutungen nach sich zöge. Wir müßten eine weit größere Zahl an Bedeutungen annehmen als nach der Auffassung, der er zuneigt. (101f.) Das ist freilich wahr, aber es ist an sich noch kein vernichtender Einwand.

Ingardens zweiter Einwand gegen die Idealismusthese lautet: Wenn wir schon Wortbedeutungen als ideale Gegenstände betrachten, dann müssen wir konsequenterweise auch *Sätze* der Kategorie der idealen Gegenstände zurech-

⁶Siehe hierzu §15.

Schichten und Schalen

nen. In letzter Konsequenz müßten wir dann aber auch Satzzusammenhänge, also ganze Texte, als ideale Entitäten auffassen:

Hätte der von uns bekämpfte Lösungsversuch recht, so müßte man einen Schriftsteller nicht für den Schöpfer seines Werkes, sondern nur für einen Entdecker von Satzzusammenhängen halten. (103)

Für Ingarden ist das offenbar eine inakzeptable Konsequenz.⁷

Ein paar Zeilen weiter unten findet sich eine zentrale Passage, in der Ingarden erstmals explizit darlegt, was sich eigentlich aus den bisherigen Überlegungen fast zwangsläufig ergibt, nämlich daß wir neben den realen und idealen Dingen eine dritte grundlegende Kategorie von Entitäten annehmen müssen:

Sind aber die Wortbedeutungen und die Sinneinheiten höherer Stufe weder Elemente des psychischen Seins bzw. des konkreten Bewußtseins, noch ideale Spezies eines besonderen Typus, und ist ihre Existenz doch nicht zu leugnen, so ist — da es von vornherein klar ist, daß die Bedeutungseinheiten keine physischen Gegenständlichkeiten sind — daraus vor allem ersichtlich, daß die übliche Scheidung aller Gegenständlichkeiten in “reale” und “ideale” nicht vollständig ist. Es ist somit notwendig, noch einen anderen Typus von Gegenständlichkeiten anzunehmen. (103)

Was für eine Art von Gegenständlichkeiten ist es, die wir zusätzlich zum “Realen” einerseits und zum “Idealen” andererseits annehmen müssen?

Der Bewußtseinsakt *schafft* hier im eigentlichen Sinne etwas, was früher nicht vorhanden war, wenn er auch nichts zu schaffen vermag, was einmal geschaffen, *seinsautonom* existieren könnte. (104)

Jeder Satz wird in einer zeitlich ausgedehnten subjektiven Operation gebildet. Er ist nichts anderes als das Korrelat einer solchen, verschiedene Modi zulassenden Operation, die in ihrem Vollzug die Wortbedeutungen nicht bloß verwendet, sondern sie auch bildet und so gestaltet, daß aus ihnen eine Sinneinheit höherer Stufe entspringt. (105f.)

Außerdem können wir Sätze umgestalten und sogar vernichten. Ideale Gegenstände können weder gebildet noch umgestaltet werden (und vernichtet schon gar nicht). Daher sind Sätze ebensowenig wie Wortbedeutungen ideale Gegen-

⁷Wie ich weiter oben dargelegt habe (siehe Kapitel II, 7. “Werden Werke kreierte oder entdeckt?”) ist die Frage, ob Werke entdeckt oder geschaffen werden, selbst höchst umstritten und kann daher schon deshalb kaum zur Rechtfertigung einer bestimmten ontologischen Auffassung herangezogen werden. Man wird damit nur Leute überzeugen, die man ohnehin schon auf seiner Seite hat. Außerdem habe ich argumentiert, daß bei einer bestimmten Interpretation die beiden Auffassungen gar nicht unverträglich sind, so daß es durchaus möglich ist, eine platonistische Ontologie des Kunstwerks zu vertreten und gleichzeitig Werke als etwas Geschaffenes zu betrachten. Im Lichte dieser Überlegungen wird Ingardens Argument gegen die “Idealitätsauffassung” hinfällig.

Schichten und Schalen

stände. Was für Sätze gilt, gilt natürlich auch für Satzzusammenhänge (Absätze, Strophen, Kapitel etc.) bzw. ganze literarische Werke. (106f.)

Ingardens zentrales Argument lautet also, daß Bedeutungen, Sätze etc. *geschaffen* werden und *veränderbar* (ja sogar *zerstörbar*) sind und daher keine “idealen Gegenstände” sein können. Allerdings ist die Prämisse dieses Arguments, wie schon gezeigt wurde, keineswegs allgemein akzeptiert und daher selbst begründungsbedürftig.⁸ In bezug auf komplexere Sinneinheiten (“Satzzusammenhänge”) wiederholt Ingarden nur die Argumente, die schon in bezug auf Sätze und Wortbedeutungen vorgebracht wurden. (107-110) Zusammenfassend wird festgestellt:

Die Schicht des literarischen Werkes, die sich aus Wortbedeutungen, Sätzen und Satzzusammenhängen aufbaut, hat kein autonomes ideales Sein, sondern ist auf ganz bestimmte subjektive Bewußtseinsoperationen, sowohl ihrem Entstehen wie ihrem Sein nach, relativ. Sie darf aber andererseits mit keinem konkret erlebten “psychischen Inhalt” und auch mit gar keinem realen Sein identifiziert werden. (109f.)

Ingarden über ontologische Abhängigkeiten

Bedeutungen (und ebenso Sätze und Satzzusammenhänge sowie ganze literarische Werke) sind also, wie nun schon mehrmals gesagt wurde, nicht “seinsautonom”. In einer heute vertrauteren Terminologie würde man sagen: sie sind *ontologisch abhängig*. Doch wovon sind sie ontologisch abhängig? Zunächst sind sie *in ihrem Entstehen* abhängig von gewissen psychischen Akten. Doch offenbar nimmt Ingarden darüber hinaus etwas Stärkeres an, nämlich ontologische Abhängigkeit im eigentlichen Sinne, die sich auf die Existenz der betreffenden Gegenstände *nach ihrer Erschaffung* bezieht. Das heißt: Bedeutungen, Sätze und Satzzusammenhänge sollen in ihrem Fortbestehen nach dem Erschaffungsakt abhängig sein von der Existenz anderer Gegenstände.⁹ Doch von welchen Gegenständen sind sie abhängig? Das Thema der ontologischen Abhängigkeit (bzw. “Seinsheteronomie”, wie Ingarden sagt) zieht sich durch Ingardens Hauptwerke zur Ontologie des Kunstwerks, doch eine Zusammenstellung und ein Vergleich der zahlreichen Stellen dazu führt nicht zu einer eindeutigen Antwort. Auf die Gefahr hin, respektlos zu erscheinen: Es scheint mir, daß Ingarden

⁸Siehe Kapitel II, 6. “Veränderlichkeit und Zerstörbarkeit”.

⁹Um es ganz klar zu machen, was ich hier unter “ontologischer Abhängigkeit” verstehe (und was, so vermute ich jedenfalls, Ingardens “Seinsheteronomie” entspricht): x ist ontologisch abhängig von y genau dann, wenn notwendigerweise gilt: wenn x existiert, dann existiert y.

Schichten und Schalen

diesen Punkt für sich selbst nicht wirklich geklärt hat und gut daran getan hätte, seine teilweise disparat erscheinenden Ansichten dazu noch einmal gründlich zu überdenken. Doch die Leser mögen sich selbst ein Urteil bilden:

Die zuletzt zitierte Passage (“Die Schicht des literarischen Werkes, die sich aus Wortbedeutungen [...] aufbaut, [...] ist auf ganz bestimmte subjektive Bewußtseinsoperationen, sowohl ihrem Entstehen wie ihrem Sein nach, relativ”) scheint auszudrücken, daß die sprachliche Schicht des literarischen Werks (und das muß wohl auf andere “rein intentionale Gegenstände” übertragbar sein)¹⁰ von psychischen Akten ontologisch abhängig ist (wobei nicht völlig klar ist, welche Akte hier gemeint sind; man könnte jedoch an die Erfassensakte der Leser denken). Aus seinem Kontext herausgelöst, könnte man auch das folgende Zitat in diesem Sinne interpretieren:

Es zeigt sich [...], daß der rein intentionale Gegenstand in seinem gesamten Sein und Sosein [...] auf das Sein und Sosein des zugehörigen Bewußtseinsaktes angewiesen ist. (127)

Allerdings scheint an dieser Stelle (bezieht man den Kontext ein, in dem sie steht) doch eher vom *Entstehen* des rein intentionalen Gegenstandes die Rede zu sein, und nicht von seinem *Fortbestehen* nach vollendeter Erschaffung.

Ingarden verspricht das ganze Buch hindurch immer wieder, die Frage der ontologischen Abhängigkeit aufzuklären, und tatsächlich widmet er dem Thema einen der letzten Paragraphen. Hier wird klar unterschieden “zwischen dem Fundament des *Entstehens* des literarischen Werkes und dem ontischen Grund seines *Bestehens* (Existierens nach der Gestaltung)” (385f.), wobei überraschenderweise von psychischen Akten nur noch als Fundament des *Entstehens* die Rede ist; als “Seinsfundamente” im eigentlichen Sinn werden plötzlich ganz andere Gegenstände ins Spiel gebracht:

Das erstere [das Fundament des Entstehens] haben wir bereits in den subjektiven Operationen gefunden, die der Autor bei der Gestaltung des Werkes vollzieht. [...] Die subjektiven Bewußtseinsakte, in welchen sich die satzbildenden Operationen vollziehen, sind seinsautonome Gegenständlichkeiten. Das geschaffene Werk und die geschaffenen Sätze sind keine seinsautonomen Gegenständlichkeiten, sondern nur rein intentionale. Nichtsdestoweniger existiert das Werk (bzw. der Satz), sobald es geschaffen wird. Aber es existiert als ein seinsheteronomes Gebilde, das den Ursprung seines Seins in den

¹⁰Auch die übrigen Schichten des literarischen Werks sind “rein intentionale Gegenstände”, ebenso das literarische Werk als ganzes sowie andere Kunstwerke und ihre Schichten bzw. Teile. Allgemein gibt es wohl zu jedem psychischen Akt ein “rein intentionales Korrelat”, etwa auch zu Wahrnehmungsakten. (Vergleiche dazu den Abschnitt über die schematisierten Ansichten weiter unten.)

Schichten und Schalen

Intentionsakten des schöpferischen Bewußtseinssubjekts und zugleich sein Existenzfundament in zwei vollkommen heterogenen Gegenständlichkeiten hat: einerseits in den *idealen* Begriffen und idealen Qualitäten (Wesenheiten), andererseits — wie sich noch zeigen wird — in den realen “Wortzeichen”. (386)

Doch die Behauptung, Schriftzeichen seien ein “Seinsfundament” des literarischen Werks wird bald darauf wieder relativiert: Nur in einem “mittelbaren” Sinn könne man die konkreten Schriftzeichen als “ontisches Fundament” des literarischen Werks bezeichnen, nämlich insofern sie dazu beitragen, das Werk vor krassen Veränderungen zu bewahren (wie sie im Laufe einer mündlichen Überlieferung fast zwangsläufig auftreten), also insofern sie “die Erfassung der *identischen* sprachlautlichen Gebilde” ermöglichen und den Leser darüber informieren, “welche Wortlaute er gerade konkretisieren soll.” (393)

M. a. W.: Die Existenz konkreter Schriftzeichen kann keine notwendige Bedingung für die Existenz eines Werks sein. Das heißt: Im eigentlichen Sinne können literarische Werke nicht von konkreten Schriftzeichen abhängig sein.

Es wäre auch höchst merkwürdig, würde Ingarden so etwas vertreten. Denn selbstverständlich geht Ingarden nicht so weit, die Möglichkeit rein mündlich überlieferter Werke zu bestreiten. Er würde vermutlich auch nicht die Möglichkeit niemals realisierter Werke bestreiten.

Von der ursprünglichen “Abhängigkeitsthese” bleibt also nur, daß die konkreten Schriftzeichen eine wichtige Funktion bei der Vermittlung des Werks und bei der “Bewahrung der Identität” haben, wobei letzteres so zu verstehen ist, daß die konkreten Schriftzeichen das Entstehen von vielen (adäquaten) Konkretisierungen und Realisierungen ein und desselben Werks begünstigen. Das ist, nebenbei gesagt, genau die Funktion, die in der Musik Kopien von Partituren erfüllen.

Da ja Werke anderer Kunstgattungen ebenfalls zur Kategorie der rein intentionalen Gegenstände gehören, müssen auch diese ihr “Seinsfundament” in anderen Gegenständen haben. Ingardens verstreute Bemerkungen zu den ontologischen Fundierungen verschiedener nicht-literarischer Werke tragen aber auch nicht viel zur Klärung bei. Über das *Musikwerk* beispielsweise wird zunächst gesagt, daß es unabhängig von psychischen Akten existiere.¹¹ Dazu paßt auch die Bemerkung, das Musikwerk habe seine “Seinsquelle in den schöpferischen

¹¹*Ontologie der Kunst*, S. 4.

Schichten und Schalen

Akten des Musikers und sein Seinsfundament in der Partitur.”¹² Nur wenige Seiten später jedoch werden als Seinsfundamente des musikalischen Werks die folgenden aufgezählt: “individuelle psycho-physische Akte des Autors, reale Vorgänge in der Welt, die eine jede einzelne Ausführung des Werkes realiter begründen, und endlich die mannigfachen Bewußtseinsakte und realen physiologischen Vorgänge der Zuhörer.”¹³

Das *Werk der Malerei* habe seine “Seins-Grundlage einerseits in dem *realen Gemälde* [...], andererseits aber im *Betrachter* bzw. in dessen Erfassungsoperationen.”¹⁴ Ingarden macht klar, daß das durchaus in einem sehr starken Sinn zu verstehen ist, nämlich “in dem Sinne, daß das Bild ohne das es fundierende Gemälde in concreto nicht existieren könnte.”¹⁵

In einem späteren Paragraphen, der dem Vergleich von Bildwerken und literarischen Werken gewidmet ist, stellt Ingarden fest, daß sowohl Werke der Literatur als auch Werke der Malerei ihr Seinsfundament in physischen Gegenständen haben.¹⁶ Das ist insofern erstaunlich, als für Werke der Literatur ja wohl nur konkrete Sprachzeichen (gesprochene oder geschriebene) als physisches Seinsfundament in Frage kommen und als ausdrücklich gesagt wurde, daß das literarische Werk keinesfalls in seiner Existenz von diesen abhängig sei (das Bildwerk vom Gemälde aber offenbar schon).

Das läßt sich nur so erklären, daß der Ausdruck “Seinsfundament” von Ingarden nicht immer in derselben Bedeutung gebraucht wird. Tatsächlich gibt es bei Ingarden so etwas wie “Grade der ontologischen Abhängigkeit”:

Aber das Bild ist in demjenigen physischen Dinge, das sein Gemälde bildet, in einem viel umfangreicheren Maße verankert als das literarische Werk im Buch und ist auch erheblich mehr von ihm abhängig als das letztere.¹⁷

Ich gestehe, daß ich große Schwierigkeiten habe zu verstehen, inwiefern ontologische Abhängigkeit graduell abgestuft sein kann (jedenfalls so lange man nicht auch Grade der Existenz anzunehmen bereit ist).

¹²Ebd., S. 101. Freilich, für die Partitur in der Musik muß wohl dasselbe gelten wie für die konkreten Schriftzeichen in der Literatur: beide können nur in einem abgeleiteten Sinn “Seinsfundamente” sein. (Siehe oben.)

¹³Ebd., S. 104. Man beachte, daß hier von Partituren plötzlich gar keine Rede mehr ist.

¹⁴Ebd., S. 110.

¹⁵Ebd., S. 207.

¹⁶Ebd., S. 235.

¹⁷Ebd., S. 235f.

Schichten und Schalen

Werke der Architektur sollen — wenig verwunderlich im Lichte der Ausführungen über Bildwerke und Gemälde — ihr Seinsfundament in konkreten Gebäuden haben. Einigermaßen verwirrend ist es jedoch, daß Ingarden (in einem Vergleich zwischen architektonischem und literarischem Werk), das Werk der Architektur von den Werken der Literatur und der Malerei dadurch *abgrenzt*, “daß für das architektonische Kunstwerk ein materielles Ding sein Seinsfundament bildet und bilden kann”, weshalb das architektonische Werk “kein in diesem Sinne schematisches Gebilde, wie es das literarische Werk oder ein Bild ist, darstellt.”¹⁸ Wenn ein Werk, das in einem physischen Ding sein Seinsfundament hat, nicht schematisch sein kann (wie hier behauptet wird) und wenn Werke der Literatur und der Malerei schematisch sind (was hier ebenfalls behauptet wird), dann folgt offenbar, daß Werke der Literatur und der Malerei nicht in materiellen Dingen ihr Seinsfundament haben können. Aber diese Konklusion steht in offenem Widerspruch zu den oben zitierten Passagen; und da hilft es auch wenig, darauf zu verweisen, daß die ontologische Abhängigkeit des architektonischen Werks vom Gebäude “stärker” sei als die des Bildwerks vom Gemälde und des literarischen Werks vom Buch. Es muß also festgehalten werden, daß Ingardens Ansichten über ontologische Abhängigkeiten von Kunstwerken nicht konsistent sind.¹⁹

*Die Schicht der dargestellten Gegenstände*²⁰

Ingarden unterscheidet “zwei grundverschiedene Rollen” der Sätze und Satzzusammenhänge im literarischen Werk: (a) ihre *Entwurfungsfunktion*; (b) diejenige Funktion, “welche darin besteht, daß die Sinneinheiten als ein besonderes Material in dem heterogenen Material des literarischen Werkes auftreten und durch ihre besonderen Eigenschaften und Wertqualitäten an der Polyphonie des Werkes teilnehmen.” (196) Auch die Entwurfungsfunktion selbst ist mehrschichtig:

1. Es handelt sich vor allem um die (unmittelbare oder mittelbare) intentionale *Entwurfung* der dargestellten Gegenständlichkeiten sowohl ihrer Natur, ihrem qualitativen Beschaffensein wie ihrer formalen und existentialen Struktur nach, wobei diese Gegenständlichkeiten nicht bloß Dinge, Personen, sondern auch deren Schicksale, Zustände, Prozesse, an denen sie

¹⁸Ebd., S. 307.

¹⁹Ich habe schon an früherer Stelle dargelegt, warum ich denke, daß Werke weder von psychischen Akten noch von materiellen Gegenständen ontologisch abhängig sind. (Siehe Kapitel II, 6. “Veränderlichkeit und Zerstörbarkeit”.)

²⁰Dazu siehe besonders §§27-29 und 32-33 in *Das literarische Kunstwerk*.

Schichten und Schalen

teilnehmen, ganze gegenständliche Situationen usw. sein können. 2. Aber nicht nur die dargestellten Gegenständlichkeiten selbst, sondern auch das *Wie ihrer Darstellung* wird durch die Satzsinne genau bestimmt, und diese Bestimmung gehört auch zu der Leistung der Satzsinnegehalte. (197)

Unmittelbar entworfen werden von den Sätzen nicht Dinge im engeren Sinn (also Personen, Dolche etc.), sondern *Sachverhalte*. Sachverhalte, die nicht als etwas Reales in der Welt sind (die nicht *bestehen*, wie Meinong sagen würde), sondern ihr Sein (oder "Quasi-Sein") lediglich gewissen "Bewußtseinsoperationen" verdanken, nennt Ingarden "rein intentionale Sachverhalte". Gibt es einen rein intentionalen Sachverhalt, dann gibt es auch die in diesen involvierten rein intentionalen Dinge. Das Umgekehrte gilt ebenso: Gibt es rein intentionale Dinge, dann gibt es auch die dazu gehörigen rein intentionalen Sachverhalte.

Ob die Dinge oder die Sachverhalte fundamentaler sind, ob also die Dinge Sachverhalte konstituieren oder die Sachverhalte Dinge, ist für *seinsautonome* Gegenstände gar nicht zu entscheiden: "Es findet hier wesensmäßig eine notwendige *gegenseitige* Fundierung statt, und vielleicht ist auch das schon zuviel gesagt." (199)

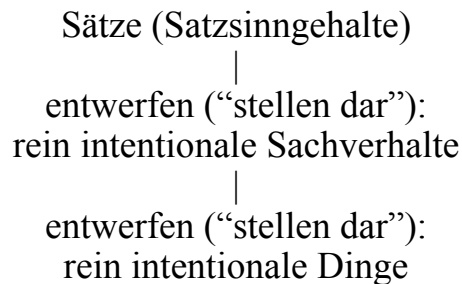
Etwas anders sieht es bei den rein intentionalen Dingen und Sachverhalten aus. Wie aber das Verhältnis zwischen den rein intentionalen Dingen und den rein intentionalen Sachverhalten tatsächlich beschaffen ist, ist nicht völlig durchsichtig. Einerseits befinden sich Dinge und Sachverhalte auf einer Ebene, nämlich auf der Ebene der "gegenständlichen Schicht" des Werks. Auch scheinen sie sich irgendwie, in derselben Weise wie die objektiven, seinsautonomen Sachverhalte und Dinge, gegenseitig zu bedingen bzw. zu konstituieren. Der rein intentionale Sachverhalt konstituiert rein intentionale Gegenstände, die ihrerseits wieder rein intentionale Sachverhalte konstituieren.

Andererseits spricht Ingarden von der "Darstellungsfunktion" der rein intentionalen Sachverhalte; und zwar sollen sie die *Dinge* "darstellen". Wie das zu verstehen ist, ist aber nicht restlos klar. Ingarden sucht sein Heil in der Metapher: Die rein intentionalen Sachverhalte seien wie "Fenster", durch die wir immer neue Einblicke in immer dasselbe "Haus" (sprich: rein intentionales Ding) haben könnten. (199-202)

Die rein intentionalen Sachverhalte sind offenbar zugleich Dargestelltes und Darstellendes. Dargestelltes sind sie, weil sie ja selbst zur gegenständlichen Schicht des Werks gehören. Sie werden dargestellt durch die Sätze bzw. durch den Sinngehalt der Sätze. Darstellendes sind sie in bezug auf die Dinge, die sie

Schichten und Schalen

involvieren. Folgende schematische Darstellung mag Ingardens Modell veranschaulichen:



Man sieht, daß im Grunde ohnehin auch die rein intentionalen Dinge von den Sätzen “dargestellt” werden. Nur scheint nach Ingardens Meinung dieses Entwerfen irgendwie umwegig über die Sachverhalte zu laufen. Man fragt sich, warum. Wäre es nicht einfacher, nur zu sagen, daß Sätze bzw. Satzsinngelalte sowohl Dinge als auch Sachverhalte darstellen bzw. entwerfen? Zumal Ingarden an früherer Stelle Dinge geradezu mit Sachverhalten identifiziert:

Man kann sagen, daß der Gegenstand [...] nichts anderes sei als eine bestimmt umschriebene und geregelte Mannigfaltigkeit von Sachverhalten, die durch denselben Träger geeint sind. [...] Das Sein “dieser Rose da” ist, explizite genommen, das *Zusammenbestehen* all dieser durch den identisch in ihnen auftretenden Träger geeinten Sachverhalte. (146)

Wenn aber ein Ding mit der Gesamtheit der das Ding involvierenden Sachverhalte identisch ist, was soll es dann heißen, daß ein Sachverhalt ein Ding “darstellt”? Es würde offenbar darauf hinauslaufen, daß ein Teil eines Dinges das Ding als ganzes “darstellt”. Es ist vielleicht nicht unsinnig, in so einem Fall von “Darstellung” zu sprechen, doch es handelt sich doch um eine Art des Darstellens, die eindeutig verschieden ist vom Darstellen eines Sachverhalts durch einen Satz.

Wir können in einem Sinn sagen, daß wir mit Dingen durch und über Sachverhalte *bekannt werden* können. Nennen wir einen Sachverhalt, der einen Gegenstand x involviert, einen “x-Sachverhalt”. Wir können dann sagen: Je mehr x-Sachverhalte wir kennen, desto besser sind wir mit x bekannt. Jeder neue x-Sachverhalt vervollständigt unser Bild von x. Zum Beispiel: “Die Rose ist rot.” “Die Rose steht im Garten.” “Die Rose hat drei Knospen.” Jeder dieser Sätze stellt einen Sachverhalt dar, der ein und denselben Gegenstand (eine Rose) involviert. Je mehr Rosensachverhalte wir kennen, desto besser sind wir mit der Rose bekannt. Hier paßt die Fenstermetapher nicht schlecht.

Schichten und Schalen

daß sie uns mit dem betreffenden Gegenstände *bekannt machen*. [...] Wir gewinnen ein *Wissen* von etwas früher Unbekanntem oder für uns überhaupt Nichtvorhandenem. (204)²²

Zusammenfassend hält Ingarden fest:

Die im literarischen Werk dargestellten Gegenständlichkeiten sind abgeleitet rein intentionale, durch Bedeutungseinheiten entworfene Gegenständlichkeiten. (230)

Der ontologische Status der dargestellten Gegenstände ist unklar. Sie sind (wenn auch nur “in einem uneigentlichen Sinn”) geschaffen durch Bewußtseinsakte, aber sie sind nicht Teile von Bewußtseinsakten. Sie haben einerseits nicht denselben Seinscharakter wie die realen Gegenstände. Andererseits sind sie aber auch keineswegs ideal. Sie haben eine Art “Quasi-Realität”. (233f.)

Es geht aus Ingardens Bemerkungen klar hervor, daß der “Realitätscharakter” eines Gegenstandes für ihn direkte Auswirkungen auf dessen “Seinscharakter”, also dessen “Seinsweise” hat. Was nur “Quasi-Realität” hat, kann auch nicht im selben Sinn *sein* wie reale oder ideale Gegenstände. Wie soll man aber diese “Quasi-Realität” verstehen, und welche “Seinsweise” soll den bloß “quasi-realen” Gegenständen zukommen? Gibt es eine dritte Seinsweise, neben dem realen und dem idealen Sein? Oder haben die quasi-realen Gegenstände überhaupt kein Sein, sondern nur ein “Quasi-Sein”? M. a. W.: Sind diese Gegenstände ein “Etwas” oder sind sie nur ein “Quasi-Etwas” (oder sind sie nur quasi ein Etwas und in Wirklichkeit nichts)? Noch anders ausgedrückt: Sind sie Gegenstände oder sind sie “Quasi-Gegenstände” (oder sind sie nur quasi Gegenstände und in Wirklichkeit nichts)? Das bleibt offen. Es scheint, daß Ingarden sich scheut, sich in diesem Punkt festzulegen.

Das Gesagte gilt nicht nur für die dargestellten Gegenstände, sondern für rein intentionale Gegenstände überhaupt. Die Frage nach ihrer “Seinsweise” ist für Ingarden ein permanentes Problem und wird nirgends zufriedenstellend und eindeutig beantwortet.

²²Wenn ich es richtig sehe, gibt es hier ein Individuierungsproblem. Nehmen wir drei Sätze bzw. die von ihnen entworfenen Sachverhalte: (1) Die Rose ist rot. (Soaussehensverhalt) (2) Die Rose steht im Garten. (Geschehensverhalt) (3) Die Rose hat drei Knospen. (Soseinsverhalt) Es soll sich um *rein intentionale* Sachverhalte handeln. Was macht es, daß alle drei Sachverhalte denselben Gegenstand (dieselbe Rose) darstellen? Ist es nicht so, daß (1) die rote Rose darstellt, (2) die im Garten stehende Rose und (3) die dreiknoselige Rose? Wie können wir sagen, daß die dreiknoselige Rose mit der roten Rose identisch ist? Anders gefragt: Wenn Dinge Komplexe aus Sachverhalten sind, was macht diese drei Sachverhalte zu Komponenten ein und desselben Gegenstandes? Was hält sie zusammen? Ingarden diskutiert dieses Problem nicht.

Schichten und Schalen

Ingardens knappe Ausführungen zur “Seinsweise” der rein intentionalen Gegenstände sind nicht leicht zu verstehen. Einerseits sagt er, die rein intentionalen Gegenstände würden durch Bewußtseinsakte “geschaffen”. Andererseits meint er, dies sei “kein echtes Schaffen”. Einerseits ist der rein intentionale Gegenstand “im Sinne der Seinsautonomie ein ‘Nichts’” (127), andererseits ist er “doch nicht ein *völliges* Nichts, ein Nichts, das in keiner Seinssphäre seinen Stütz- und Anknüpfungspunkt hätte.” (128)

*Die Schicht der schematisierten Ansichten*²³

Ingarden erklärt zunächst den Begriff der *Ansicht*, und zwar anhand der Wahrnehmung. Wir haben zu unterscheiden: den wahrgenommenen Gegenstand selbst von der *Ansicht* dieses Gegenstandes in der Wahrnehmung.

Zum Beispiel: Eine wahrgenommene Kugel ist kugelig, die Ansicht, die wir von dieser Kugel haben, ist niemals kugelig, sondern bloß rund. Ebenso: Die Ansicht einer runden Scheibe ist (meist) nicht rund, sondern elliptisch. Undsofort.

Bei allen diesen Bestimmungen der Ansichten handelt es sich übrigens um Bestimmungen, die dem *Gehalt* der Ansichten zugehören. (271-274) In der Enkodierungsredeweise bzw. in der Bestimmt-als-Redeweise könnte man sagen: Die Scheibenansicht enkodiert Elliptisch-zu-sein, bzw. sie ist als elliptisch bestimmt.

Daß man Ingardens Redeweise vom “Gehalt” eines “rein intentionalen Gegenstandes” als implizite Prädikationsweisenunterscheidung interpretieren kann, ist meines Wissens nicht sehr bekannt. Doch genau das scheint ihre Funktion zu sein, wie zahlreiche Stellen mindestens nahelegen: Immer wieder unterscheidet Ingarden zwischen dem, was bzw. wie ein Gegenstand einfachhin ist, und dem, was bzw. wie er *seinem Gehalt nach* ist, wobei man “ist seinem Gehalt nach F” ohne weiteres durch “ist bestimmt als F” bzw. “enkodiert F-zu-sein” ersetzen könnte.²⁴

²³Siehe besonders §§39-42.

²⁴Vergleiche *Das literarische Kunstwerk*, S. 123-128. Hier wird gesagt, daß die rein intentionalen Gegenstände, die durch Bewußtseinsakte “geschaffen” werden, die ihnen durch diese Akte “zugewiesenen” Bestimmtheiten “nicht immanent in sich enthalten”. Sie werden ihnen lediglich *zugewiesen*, “und dieses Zuweisen ist nicht in dem Sinne schöpferisch, daß es die dem Gegenstände [...] zugewiesenen Bestimmtheiten in ihm zu ‘verkörpern’ vermöchte.” (127) Das intentionale Korrelat einer Tischvorstellung beispielsweise hat etwa die

Schichten und Schalen

Beispielsweise wird gesagt, daß “dargestellte Gegenstände” ihrem Gehalt nach real sind, obgleich sie, wenn man über ihren tatsächlichen ontologischen Status spricht, natürlich nicht als “real” zu bezeichnen sind. Darüber hinaus gibt es auch vereinzelt dargestellte Gegenstände, die auch ihrem Gehalt nach nicht real sind (zum Beispiel wenn, innerhalb einer dargestellten Welt, Figuren nur geträumt werden). (S. 233f.)²⁵ An einer anderen Stelle charakterisiert Ingarden die dargestellten Gegenstände als unvollständig bestimmt, stellt aber sogleich fest, daß diese nur hinsichtlich ihres *Gehalts* unvollständig bestimmt sind. (261-263)²⁶

Ingardens “Ansichten” scheinen dem sehr ähnlich zu sein, was heute manchmal “Wahrnehmungsgegenstände” genannt wird, also den intentionalen Korrelaten von Wahrnehmungsakten. Was aber ist eine “*schematisierte Ansicht*”?

Ingarden betont, daß die Ansicht eines Gegenstandes niemals isoliert auftritt, sondern immer als Teil einer “Gesamtansicht”, das ist die Ansicht der Gesamtheit des uns gerade in der Wahrnehmung Gegebenen. Jede (Teil-)Ansicht ist natürlich von dieser Gesamtansicht beeinflußt, so wie sie auch von den vorangegangenen Ansichten beeinflußt ist. Das führt dazu, daß jede Ansicht eine Vielzahl von ganz individuellen Bestimmungen hat, die sie praktisch nahezu unwiederholbar macht. (Ingarden behauptet sogar, es sei prinzipiell unmöglich für ein Individuum, zwei völlig gleiche Ansichten von einem Gegenstand zu ha-

Bestimmtheit Weiß-zu-sein. Diese wurde ihm von meinem Vorstellungsakt “zugewiesen”. Aber es enthält diese Bestimmtheit nicht immanent in sich. Man ersetze “Bestimmtheit” durch “Eigenschaft”, “zuweisen” durch “determinieren”, “Zugewiesen-Haben” durch “Enkodieren”, “immanent in sich enthalten” durch “wesentlich in sich haben” oder “exemplifizieren”, und man erhält die Prädikationsweisentheorien von Mally, Wolterstorff oder Zalta.

²⁵“Wenn die dargestellten Gegenständlichkeiten ihrem eigentümlichem Wesen gemäß erfaßt werden, so gehören sie — *ihrem Gehalte nach* — wohl zu dem Typus der realen Gegenständlichkeiten, aber trotzdem stehen sie von vornherein nicht als solche da, die in der realen Welt ‘verwurzelt’ sind und sich in dem realen Raum und in der realen Zeit *von selbst* befinden, d. h. ganz unabhängig davon, ob ein Bewußtseinssubjekt gerade einen auf sie gerichteten Akt vollzieht. Eine eigentümliche Modifikation des Realitätscharakters tritt hier auf.” (Erste Hervorhebung von mir.)

²⁶“Im Wesen eines jeden realen Gegenstandes liegt u. a.: [...] Er weist in seinem Sosein *keine Unbestimmtheitsstelle* auf. [...] Wesentlich anders verhält es sich [...] mit den in literarischen Werken dargestellten und überhaupt mit allen rein intentionalen Gegenständlichkeiten. *Und zwar betrifft diese Andersheit lediglich ihren Gehalt.*” (Letzte Hervorhebung von mir.) Wenn ich mich nicht irre, dann weist Ingarden hier *en passant* auf etwas hin, das Meinong offenbar übersehen hat, nämlich, daß “rein intentionale Gegenstände” nur hinsichtlich ihres “Gehalts” (hinsichtlich der Bestimmt-als-Prädikate) unvollständig bestimmt sind. (Vergleiche meine diesbezügliche Kritik an Meinong in Kapitel II, 3. “Unbestimmtheit”.)

Schichten und Schalen

ben.) Aber für gewisse Zwecke können wir von vielen dieser individuellen Bestimmungen absehen. Auf diese Weise, also indem wir von gewissen Bestimmungen der konkreten, individuellen, unwiederholbaren Ansichten absehen, erhalten wir das, was Ingarden die “schematisierten Ansichten” nennt. Von *welchen* Bestimmungen können wir aber abstrahieren? — Von denen, die nicht nötig sind dafür, uns einen Gegenstand mit allen seinen objektiven Eigenschaften zu präsentieren:

Unter einer “schematisierten Ansicht” ist somit nur die Gesamtheit derjenigen Momente des Gehaltes einer konkreten Ansicht zu verstehen, deren Vorhandensein in ihr die ausreichende und unentbehrliche Bedingung der originären Selbstgegebenheit eines Gegenstandes, bzw. genauer: der *objektiven* Eigenschaften eines Dinges ist. (279)

Also zum Beispiel: Die Eigenschaft Rot-zu-sein gehört gewiß zur schematisierten Ansicht einer roten Kugel. Aber die Eigenschaft, sich gegen den blauen Hintergrund gut abzuheben gehört vielleicht nicht zur schematisierten Ansicht dieses Gegenstandes (wenngleich sie zu einer konkreten Ansicht gehören mag).

Die *schematisierten* Ansichten, die nichts Konkretes oder gar Psychisches sind, gehören als eine eigene Schicht zu dem Aufbau des literarischen Werkes. Nur als schematisierte können sie in ihm auftreten. Denn sie werden da nicht durch das Erleben irgendeines psychischen Individuums erzeugt, sondern haben den Grund ihrer Bestimmung und ihrer in gewissem Sinne potentiellen Existenz in den durch die Sätze entworfenen Sachverhalten bzw. in den durch die letzteren dargestellten Gegenständen. (281)

Noch einmal: Die schematisierten Ansichten sind also *nichts Psychisches*! Freilich können Leser diese schematisierten Ansichten “aktualisieren” bzw. “konkretisieren”, wie Ingarden auch sagt:

Die vorbestimmten Ansichtenschemata werden bei der Lektüre immer durch verschiedene Einzelheiten ergänzt und ausgefüllt, die eigentlich nicht zu ihnen gehören und welche der Leser aus den Gehalten anderer ehemals erlebter, konkreter Ansichten schöpft. (281f.)

Ingarden warnt aber hier einmal mehr ganz ausdrücklich davor, die so entstehenden Konkretisierungen bzw. Aktualisierungen der Leser mit dem Werk selbst zu verwechseln:

Hier zeigt es sich zum zweiten Male, daß das literarische Werk ein *schematisches* Gebilde ist. Um dies einzusehen, ist es aber nötig, daß man es in seiner schematischen Natur erfaßt und das Werk nicht mit den einzelnen Konkretisierungen, die bei den einzelnen Lesungen entstehen, vermengt. (282) (Siehe auch 268.)

Schichten und Schalen

In der Wahrnehmung ist die Abfolge der Ansichten im allgemeinen kontinuierlich, im literarischen Werk nicht. Dort ist sie "sprunghaft". Diese Diskontinuität wird teilweise im Prozeß des Lesens überwunden. Aber auch hier weist Ingarden wieder mit aller Deutlichkeit darauf hin, daß wir das Werk von seinen Konkretisationen zu unterscheiden haben:

Und es bedarf erst der Hilfe des Lesers und der abrollenden Operation des Lesens, um diese Erstarrung zu überwinden und wiederum das Ganze ins Rollen zu bringen. Aber die Sprunghaftigkeit der Aufeinanderfolge der Ansichten läßt sich kaum vollkommen beseitigen. Und wenn sie auch bis zu einem gewissen Grade überwunden wird, so gehört das, was diese Überwindung leistet, und auch die Überwindung selbst nicht zu dem literarischen Werke selbst, sondern zu einer seiner Konkretisationen, die wesensmäßig auf die jeweilige Lektüre und den Leser bezogen sind. (286)

2. Schichten, quasi-zeitliche und quasi-räumliche Teile

Schichten

Ingarden wendet seine Schichtentheorie auch auf nicht-literarische Werke an, und entdeckt hierbei wesentliche Unterschiede zwischen Werken verschiedener Gattungen. So stellt er beispielsweise fest, daß das Musikwerk *nicht* über einen Schichtenaufbau in der Art des literarischen Werkes verfügt. Das Musikwerk ist, gemäß Ingarden, "einschichtig". An dieser Stelle kritisiert Ingarden Nicolai Hartmann, der nicht nur das literarische, sondern auch das musikalische Werk als mehrschichtiges Gebilde betrachtet.²⁷

Bilder hingegen sind für Ingarden mehrschichtige Gebilde, wenn auch ihr Schichtenaufbau weniger komplex ist als der literarischer Werke. Bilder sind, so Ingarden, zumindest zweischichtig: sie enthalten einerseits die Schicht der "schematisierten Ansichten" (dies ist die grundlegende Schicht des Bildes) und andererseits die Schicht der dargestellten Gegenstände (diese wird durch die Schicht der schematisierten Ansichten konstituiert). Weitere Schichten können hinzukommen, etwa die Schicht des "literarischen Themas" bei Bildern eines gewissen Genres.²⁸ Gegenstandslose Bilder sind für Ingarden ein problemati-

²⁷*Ontologie der Kunst*, S. 32f.

²⁸Siehe ebd., "Das Bild", §§ 1 und 2. Bilder mit "literarischem Thema" stellen sozusagen eine "Szene" aus einer "Geschichte" dar, die sich nicht vollständig aus dem Bild rekonstruieren läßt. Die dargestellte Szene (zum Beispiel das letzte Abendmahl) nennt Ingarden "das literarische Thema". (Siehe S. 145.)

Schichten und Schalen

scher Grenzfall. Er tendiert dazu, sie eher zur Architektur zu zählen als zur Malerei.²⁹

Das architektonische Werk ist in einer Hinsicht mit dem musikalischen Werk eng verwandt: sowohl die Architektur als auch die Musik ist keine darstellende Kunst, das heißt: es gibt keine Schicht der dargestellten Gegenstände. Im Gegensatz zur Musik ist aber die Architektur, nach Ingardens Auffassung, nicht einschichtig, sondern zweischichtig. Die beiden Schichten des architektonischen Werks sind:

1. die visuellen Ansichten, in welchen sich die räumliche Gestalt des architektonischen Werkes erscheinungsmäßig zeigt, 2. die dreidimensionale Gestalt dieses Werkes (der Kathedrale, des Theaters usw.), welche in den Ansichten zur Erscheinung gelangt.³⁰

Ingarden will also im musikalischen Werk keine Schichten unterscheiden. Wohl aber unterscheidet er verschiedene "Momente" des musikalischen Werks. Die erste und grundlegendste Unterscheidung dabei ist die zwischen "akustischen und nicht-akustischen" bzw. "tonalen und nicht-tonalen" Momenten. Ingarden spricht auch von der "tonalen Unterlage" des musikalischen Werkes. Konstitutiv für die tonale Unterlage sind die Ton- bzw. Schallqualitäten sowie die Geräuschqualitäten. Aus diesen bilden sich tonale Gebilde höherer Ordnung.³¹

Ingarden unterscheidet die folgenden Kategorien musikalischer "Momente":

die melodischen Momente, die Momente des Rhythmus, die mannigfachen Momente der harmonischen Zusammenstimmung, die sogenannte Agogik (Tempo), die dynamischen Momente (piano-forte etc.), sowie endlich die Tonfarben und ihre verschiedenen Kombinationen.³²

Dies sind also die "Momente", durch die ein musikalisches Werk bestimmt sein kann, wobei es möglich ist, daß das eine oder andere Moment sich besonders in den Vordergrund drängt. Melodie, Harmonik und Rhythmus sind dabei die "Grundelemente". Darüber hinaus gibt es verschiedene "nicht-akustische Momente" des Musikwerkes, beispielsweise emotionale Qualitäten und ästhetische Wertqualitäten.³³

²⁹Siehe ebd., "Das Bild", §§ 4 und 9.

³⁰Siehe ebd., S. 269f.

³¹Siehe ebd., S. 51-53.

³²Ebd., S. 59.

³³Siehe ebd., §5B.

Schichten und Schalen

Ich will auf die nicht-akustischen Momente hier nicht näher eingehen. Statt dessen frage ich, worin eigentlich der Unterschied zwischen Ingardens “Momenten” und “Schichten” besteht. An den wenigen Bemerkungen und Zitaten, die ich dazu präsentiert habe, sollte sichtbar geworden sein, daß Ingarden einen ganz speziellen Begriff der Schicht in Verwendung hat und daß nicht so klar wird, wie man es sich wünschen könnte, was wir genau unter einer “Schicht” zu verstehen haben. Ingarden bemüht sich, seinen Begriff der Schicht näher zu spezifizieren. Von den vier von ihm selbst angeführten Merkmalen eines “geschichteten” Werks in seinem Sinne scheinen mir die folgenden beiden die wichtigsten zu sein:

Damit ein Kunstwerk den “Schichtenaufbau” in meinem Sinne besitzt, ist es notwendig und hinreichend, daß 1. in ihm *heterogene* Elemente auftreten — wie z.B. im literarischen Werke: sprachlautliche Gebilde, Bedeutungen, dargestellte Gegenständlichkeiten usw.; [...] 3. daß der so gestaltete Grundfaktor des Werkes, trotz der Beziehungen und Zusammenhänge, die zwischen ihm und den anderen Grundfaktoren des Werkes bestehen, seine *relative Selbständigkeit* und *Abgrenzung* im Ganzen des Werkes nicht verliert und daß er deswegen bei *ästhetischer Erfassung* des Werkes *für sich selbst sichtbar* ist.³⁴

Elemente verschiedener Schichten müssen also “heterogen” sein; und außerdem müssen verschiedene Schichten irgendwie voneinander “abgegrenzt” sein, und zwar derart, daß sie jeweils einzeln erfaßt werden können.

Doch diese Charakterisierung des Schichtenbegriffs macht nicht wirklich verständlich, warum Ingarden das musikalische Werk als “einschichtig” betrachtet. Emotionale Qualitäten und die akustischen Grundelemente, beispielsweise, sind doch offenbar ebenso heterogen wie Wortlaut und Wortbedeutung, oder Bedeutung und dargestellter Gegenstand. Daß zwischen den akustischen Elementen und den emotionalen Qualitäten ein enger Zusammenhang besteht, kann nicht der Punkt sein, durch den Momente sich von Schichten unterscheiden. Denn dasselbe gilt offenbar auch vom Verhältnis der Bedeutungen zu den dargestellten Gegenständen im literarischen Werk. Und daß Ingardens “Momente” die Bedingung der einzelnen Erfäßbarkeit erfüllen, ist ohnehin evident. Nicht jeder, der die akustischen Elemente eines Musikstücks erfaßt, erfaßt auch dessen “emotionale Qualitäten”.

Die Abgrenzbarkeit im Sinne der isolierten Erfäßbarkeit scheint in diesem Fall jedenfalls gegeben zu sein. Ebenso kann man natürlich die einzelnen tonalen Momente eines musikalischen Werks (etwa Rhythmus und Melodie) getrennt erfassen.

³⁴Siehe ebd., S. 33f.

Schichten und Schalen

Es ist also nicht restlos klar, was Ingardens “Schichten” von den “Momenten” unterscheidet. Dazu kommt, daß es noch weitere Elemente von Werken gibt, die von Ingarden gar nicht untersucht werden und die man, so scheint es, auch “Schichten” nennen könnte. Man denke an mehrstimmige musikalische Werke: Sind die einzelnen Stimmen nicht in einem Sinn verschiedene “Schichten” des Musikwerks? Oder der Tonfilm: Sind Bild und Ton nicht Schichten des Filmwerks?

Es scheint notwendig zu sein, verschiedene Arten von Schichten zu unterscheiden. Als unterscheidendes Merkmal bietet sich die *Abtrennbarkeit* an. Ingarden fordert, eine Schicht müsse für sich selbst erfaßbar sein. Das ist eine Art der Abtrennbarkeit; man könnte sie “begriffliche Abtrennbarkeit” nennen. Von der begrifflichen Abtrennbarkeit unterscheide ich “reale Abtrennbarkeit”. Damit ist gemeint: Eine Schicht kann alleine, für sich selbst, realisiert werden, ohne die anderen Schichten des Werks. Eine Stimme eines mehrstimmigen Musikstücks kann vom Werk abgelöst für sich allein aufgeführt werden. Ebenso kann man die Bilderschicht eines Films ohne Ton realisieren, oder auch umgekehrt die Schicht der Töne und Geräusche ohne die Bilder. Man kann diese Schichten im Prinzip *nacheinander* aufführen, und zwar in aller Vollständigkeit, ohne daß die jeweils abgetrennte Schicht in irgendeiner Weise intrinsisch verändert würde.

Ich unterscheide also zunächst: real abtrennbare Schichten und bloß begrifflich abtrennbare Schichten. Das Unterscheidungskriterium könnte man vorerst so formulieren: Eine Schicht ist real abtrennbar von einem Werk, wenn sie ohne die übrigen Schichten des Werks realisiert werden kann.

Für “Ereigniswerke” (also etwa Musik, Film und Drama) bedeutet das: Die real abtrennbaren Schichten eines Werks können (im Prinzip jedenfalls) *nacheinander* realisiert werden. Gute Beispiele für real abtrennbare Schichten liefern mehrstimmige Musikwerke und der Tonfilm.³⁵ Übrigens kann die Tonschicht eines Films in weitere real abtrennbare Schichten zerlegbar sein, etwa in die

³⁵Auch im Schauspiel kann man real abtrennbare Schichten unterscheiden, etwa die “Rollen” der einzelnen Darsteller, wobei man “Darsteller” hier in einem so weiten Sinn verstehen kann, daß auch Requisiten dazugehören. Ein Tisch, der die ganze Zeit nur an derselben Stelle steht, hat also auch eine “Rolle” in diesem etwas technischen Sinn. Um zu veranschaulichen, was ich meine: Nehmen wir ein Ein-Personen-Stück an, mit einem einzigen Requisit, etwa einem Gemälde. Man könnte zunächst die Akteurin ohne Requisit ihre Rolle in einer “Bluebox” spielen lassen und sie dabei auf Videoband aufnehmen, dann getrennt davon das Gemälde aufnehmen und am Ende die Aufnahmen kombinieren. Die “Bluebox” macht das möglich, aber auf die technische Machbarkeit kommt es hier natürlich nicht an.

Schichten und Schalen

Schicht der Musik, die Schicht der Geräusche, die Schicht der Dialoge, die Schicht des Off-Textes. Auch die Bilderschicht kann aus mehreren real abtrennbaren Schichten zusammengesetzt sein. Sie kann etwa bestehen aus einer Schicht photographischer Bilder und einer Schicht eingeblendeter Zwischentitel oder Untertitel, oder aus einer Schicht photographischer Bilder und einer Schicht von Zeichentrick-Bildern. Auch diese Schichten können im Prinzip in weitere real abtrennbare Schichten zerlegbar sein.³⁶

Ich versuchte, die real abtrennbaren Schichten von den bloß begrifflich abtrennbaren durch das Merkmal der abgelösten Realisierbarkeit abzugrenzen. Es zeigt sich jedoch, daß eine weitere Unterscheidung angebracht ist. Man denke an den Fall des *Liedes*: Ohne Zweifel ist der gesangliche Teil eines Liedes real abtrennbar von der *Liedbegleitung*, denn es ist grundsätzlich möglich, Begleitung und Gesang nacheinander zu realisieren, womit das Kriterium für reale Abtrennbarkeit eindeutig erfüllt wäre. Doch betrachten wir die Gesangsschicht allein: Wie steht es mit *Liedtext* und *Liedmelodie*? Text und Melodie sind zweifellos begrifflich abtrennbar. Sind sie aber auch real abtrennbar? In einem Sinn schon: Der Text kann getrennt von der Melodie realisiert werden. Man kann den Text lesen und anschließend die Melodie auf "lalala" singen oder auf einem Instrument spielen. Insofern könnte man Text und Melodie eines Liedes einzeln nacheinander realisieren.

Im selben Sinn kann man aber auch Ingardens "Momente" des musikalischen Werks voneinander abtrennen. Zum Beispiel die drei fundamentalen "Momente" Melodie, Rhythmus, Tonfarbe: Gewiß kann man den Rhythmus eines Musikstücks abgetrennt realisieren, etwa durch Klopfen auf eine Tischplatte oder Klatschen. Ebenso kann man das Moment der Tonfarbe durch Auf- und Abspielen von Tonleitern realisieren oder einfach durch einen einzigen lang angehaltenen Ton. Die Melodie könnte man durch Pfeifen realisieren. Undsoweiter. In diesem Sinn lassen sich Melodie, Rhythmus und Tonfarbe eines Musikwerks abgetrennt von dem Werk realisieren, ebenso wie Liedtext und Liedmelodie. Und doch ist der Zusammenhalt zwischen Rhythmus und Tonfarbe oder Liedtext und Melodie stärker als der zwischen den verschiedenen Stimmen eines mehrstimmigen Werks oder der Bilderschicht und der Tonschicht eines Films. Folgende Überlegung macht den Unterschied klar. Man stelle sich vor, jemand spiele nacheinander die zwei Stimmen eines zweistimmigen Werks, und beides werde auf Tonband aufgenommen. Anschließend würden beide Bänder *zugleich*

³⁶Zu den Schichten von Bildern siehe weiter unten.

Schichten und Schalen

abgespielt werden. Wenn kein Fehler passiert wäre, wäre das Resultat eine Realisierung des Werks, wie sie auch erklingen würde, wenn man alle Schichten des Werks von vorne herein auf einmal realisieren würde. Nun stelle man sich vor, eine Person lese den Text eines Liedes und singe anschließend die Melodie auf "lalala" (oder summe oder pfeife sie), und beides werde auf Tonband aufgenommen und, wie im vorigen Fall, anschließend zugleich wiedergegeben. Man sieht sogleich, daß simultanes Abspielen der beiden Bänder in diesem Fall keineswegs eine Realisierung des Liedes ergäbe, auch dann nicht, wenn der Text im genau entsprechenden Zeitmaß gelesen werden würde. Das Resultat wäre bestenfalls die Realisierung eines anderen (ziemlich bizarren) Werks, welches darin bestünde, daß eine Stimme in einer sehr unnatürlichen Weise einen Text liest, während eine zweite Stimme dazu eine Begleitung summt.

Das zeigt, daß Liedtext und Liedmelodie nicht in derselben Art abtrennbar sind wie etwa Gesang und Liedbegleitung (oder sonstige zwei Stimmen in einem zweistimmigen Musikstück). Trotzdem erfüllen beide Arten von Schichten die Bedingung für reale Abtrennbarkeit in der allgemeinen Formulierung, die oben gegeben wurde: sie sind getrennt von den übrigen Schichten des Werks realisierbar. Ich unterscheide daher "starke" und "schwache" reale Abtrennbarkeit. Stark real abtrennbare Schichten sind nicht nur getrennt von den übrigen Schichten des Werks realisierbar, sondern überhaupt für sich allein. Schwach real abtrennbare Schichten kann man zwar von den übrigen Schichten des Werks abtrennen, aber sie müssen, wenn man sie realisieren will, mit irgend etwas anderem verbunden werden. Es gibt einen einfachen Test dafür, ob eine Schicht stark oder schwach abtrennbar ist von einer anderen: Man versuche, die beiden Schichten zunächst getrennt voneinander zu realisieren; und dann füge man die beiden getrennten Realisierungen wieder zusammen (etwa in Form des gleichzeitigen Abspielens zweier getrennt aufgenommener Tonbänder). Wenn das Ergebnis eine Realisierung des ganzen Werks ist, dann sind die Schichten stark voneinander abtrennbar; andernfalls sind sie nur schwach abtrennbar. Text und Melodie eines Liedes sind nicht stark real voneinander abtrennbar, ebensowenig wie Melodie, Rhythmus und Klangfarbe. Sie können nicht wirklich für sich allein realisiert werden, sondern nur in Verbindung mit anderen Schichten derselben Kategorie. Das heißt: Eine Klangfarbe kann mit vielen verschiedenen Melodien zusammen realisiert werden, eine Melodie kann mit verschiedenen Rhythmen realisiert werden, undsofort. Aber man kann nicht eine Klangfarbe ohne *irgendeine* Melodie realisieren oder eine Melodie ohne

Schichten und Schalen

irgendeinen Rhythmus.³⁷ Im Gegensatz dazu kann jede einzelne Stimme eines Musikstücks tatsächlich abgetrennt von allen anderen realisiert werden (ohne mit etwas anderem verbunden werden zu müssen); analog für die Bild- und Tonschichten von Filmwerken.

Auch wenn die bloß schwach abtrennbaren Schichten nicht in dem Sinn selbständig sind wie die stark abtrennbaren, so sind sie doch eigenständige Einheiten, was auch daraus ersichtlich wird, daß ein und dieselbe bloß schwach abtrennbare Schicht in verschiedenen Werken vorkommen kann. Beispielsweise kann ein und derselbe Text verschieden vertont sein oder ein und dieselbe Melodie verschiedenen Texten unterlegt sein.

Ich habe mich bisher in der Wahl meiner Beispiele auf den Bereich der “Ereigniswerke” beschränkt, also auf Werke, die durch “Aufführungen” (nicht durch physikalische Einzeldinge) realisiert werden. In der Tat findet man hier eher die plausiblen und irgendwie für eine Analyse konkreter Werke relevanten Beispiele für Schichten, insbesondere für stark abtrennbare Schichten: Bild- und Tonschichten im Film, Stimmen in der Musik, eventuell die einzelnen “Rollen” in einem Drama. Die Frage drängt sich daher auf: Haben nur Ereigniswerke Schichten? Lassen etwa Werke der Malerei, der Bildhauerkunst oder der Architektur keine Schichtenanalyse zu?

Ich habe den Begriff der Schicht so eingeführt, daß er sozusagen auf Ereigniswerke zugeschnitten ist. Ich sagte, daß die real abtrennbaren Schichten eines Werks *nacheinander* realisiert werden können und daß die *gleichzeitige* Realisierung der Realisierungen der einzelnen Schichten des Werks identisch ist mit einer Realisierung des ganzen Werks. Wenn man ein Analogon dieses Schichtenbegriffs für Objektwerke haben möchte, dann muß man wohl “nacheinander” durch “nebeneinander” und “gleichzeitig” durch “an der selben Raumstelle” ersetzen. Real abtrennbare Schichten eines Objektwerks sind also solche Werkteile, die sich nebeneinander realisieren lassen, und zwar derart, daß man durch *Übereinanderlegen* aller dieser einzelnen Schichtenrealisierungen eine vollständige Realisierung des ganzen Werks erhalten würde.

³⁷Man könnte einwenden, daß eine Klangfarbe durch einen einzelnen Ton realisiert werden könne, und ein einzelner Ton keine Melodie sei. Das gebe ich zu, aber ich würde sagen, daß ein einzelner Ton sozusagen der Grenzfall einer Melodie ist. Wenn man das nicht sagen will, müßte man eben sagen, daß eine Klangfarbe notwendigerweise nur entweder zusammen mit einer Melodie oder mit einem einzelnen Ton realisiert werden kann. Aber das ist eine Spitzfindigkeit ohne Bedeutung für den vorliegenden Zusammenhang.

Schichten und Schalen

Könnte es also etwa Teile eines Bildes geben, die sich “nebeneinander” realisieren lassen? Um einem Mißverständnis vorzubeugen, das leicht entstehen könnte: Natürlich kann man Teile eines Bildes insofern nebeneinander realisieren, als man ein Bild in zwei Hälften teilen kann. Aber das ist hier nicht gemeint. Eine *Schicht* eines Werks muß die selbe “Ausdehnung” haben wie das Werk als ganzes; im Falle von Ereigniswerken handelt es sich um zeitliche Ausdehnung, also um Dauer. Im Falle von Objektwerken muß es sich um räumliche Ausdehnung handeln. M. a. W.: Wenn ein Musikwerk eine Dauer von 30 Minuten hat, dann hat auch jede Schicht des Werks eine Dauer von 30 Minuten. Wenn ein Bildwerk 30645 cm groß ist, dann hat auch jede Schicht des Werks genau dieses Format. Freilich müssen die Schichten ihre Ausdehnung nicht vollständig ausfüllen; sie können sozusagen “Leerstellen” haben; aber diese Leerstellen gehören auch zur Schicht. (Die Leerstellen in einer Schicht eines Musikstücks etwa werden in einer Partitur durch *Pausenzeichen* angezeigt).³⁸

Im Prinzip kann man auch Objektwerke in Schichten zerlegen. Es ist denkbar, zwei oder mehr bildliche Realisierungen herzustellen, die *übereinandergelegt* eine Realisierung des ganzen Bildwerks ergeben.³⁹ Das “Übereinanderlegen” ist hier genau das Analogon zum “Synchronisieren” der getrennten Schichten von Ereigniswerken. Freilich, bei Werken der Malerei oder der Architektur drängt sich eine Schichtenanalyse in den meisten Fällen nicht so auf wie bei einem mehrstimmigen musikalischen Werk. Trotzdem kann man auch hier Schichten unterscheiden. Bei der Produktion von Zeichentrickfilmen wird die Zerlegung von Bildern in einzelne Bildschichten sogar real durchgeführt.⁴⁰

³⁸Die Bedingung der gleichen Ausdehnung der einzelnen Schichten eines Werks dient der scharfen Abgrenzung der Schichten von quasi-zeitlichen und quasi-räumlichen Teilen. (Siehe unten!) Darüber hinaus ist sie notwendig, weil sonst der “Test” zur Abgrenzung stark abtrennbarer von schwach abtrennbaren Schichten nicht mehr verlässlich funktionieren würde. Angenommen, in einem zweistimmigen Werk, das eine Gesamtdauer von 30 Minuten hat, würde die zweite Stimme nur 20 Minuten spielen. Wenn die Stimmen getrennt auf Band aufgenommen würden und die Bänder dann unterschiedliche Länge hätten und dann beide Bänder zugleich gestartet würden, wäre das Resultat nur dann eine Realisierung des Gesamtwerks, wenn die zweite Stimme ihren Einsatz zufällig gleich zu Beginn hat, was aber natürlich nicht notwendigerweise der Fall ist. Aus analogen Gründen müssen Bild- und Tonspur eines Films genau gleich lang sein.

³⁹Analoges gilt für dreidimensionale Werke, wenn auch hier die getrennte Realisierbarkeit schnell auf Grenzen des physikalisch Möglichen stößt.

⁴⁰Es wird etwa die Schicht des Bildhintergrundes getrennt gezeichnet von der Schicht der Figuren; dann werden die Schichten übereinandergelegt, und damit entstehen erst die fertigen Bilder.

Schichten und Schalen

Ich habe bei der Einführung des Schichtenbegriffs bewußt nach Beispielen für Schichten gesucht, die uns irgendwie vertraut sind, weil sie eine gewisse Rolle im Diskurs über Kunst spielen. Doch grundsätzlich könnte man sowohl Ereigniswerke als auch Objektwerke in ganz *beliebige* Schichten zerlegen, etwa Bildwerke in “Farbschichten”, Musikwerke in “Tonhöhen-” oder “Tondauererschichten”. So wie man Figuren und Hintergrund eines Trickfilms getrennt zeichnen kann, so könnte man ebenso die Schichten nach Farben trennen: die Schicht aller blauen Flächen und Linien, die Schicht aller roten Flächen und Linien etc. Analog kann man Musikwerke nicht bloß nach Instrumenten in Schichten zerlegen: Man könnte beispielsweise auch die Schicht der Viertelnoten von der Schicht der Halben und der Schicht der Achtel etc. unterscheiden. (Der Test zeigt eindeutig, daß alle diese Schichten stark abtrennbar sind.) Viele Schichtenzerlegungen haben freilich weder praktischen noch theoretischen Wert. Ich erwähne auch solche, um klarer zu machen, was ich hier unter einer “Schicht” verstehe. Aber natürlich gibt es interessantere und weniger interessante Schichtenanalysen.

Quasi-zeitliche und quasi-räumliche Teile

Ein Werk kann nicht im eigentlichen Sinn zeitliche und räumliche Teile haben. Denn es ist ja weder ein ereignishafter Gegenstand (wie eine Aufführung) noch ein räumlicher. Und doch gibt es so etwas wie den ersten Satz einer Klaviersonate (und nicht bloß den ersten Satz einer Aufführung einer Klaviersonate); und in irgendeinem Sinn sind die Sätze einer Klaviersonate Teile der Klaviersonate.

Das musikalische Werk besitzt, im Gegensatz zu einer Aufführung, alle seine Teile in jedem Moment seiner Existenz gleichzeitig, wie Ingarden feststellt. Trotzdem haben diese Teile so etwas wie eine “Ordnung der Aufeinanderfolge”. “Diese Ordnung führt zur Konstitution einer eigenen *quasi-zeitlichen Struktur des Musikwerkes*.” Das musikalische Werk ist ein “quasi-zeitlicher” Gegenstand.⁴¹

In Anlehnung an Ingardens Redeweise von “quasi-zeitlichen Gegenständen” nenne ich solche Teile wie die Sätze einer Sonate “quasi-zeitliche Teile”. Etwas ist ein *quasi-zeitlicher Teil* eines Werks, wenn die Realisierung des Teils ein echter zeitlicher Teil einer Realisierung des Gesamtwerks ist. Quasi-zeitliche Teile können wir bei allen Ereigniswerken unterscheiden. Zum Beispiel: die

⁴¹Siehe *Ontologie der Kunst*, S. 43.

Schichten und Schalen

Strophen eines Gedichts, die Kapitel eines Romans, die Akte eines Schauspiels, die Sequenzen eines Films.

Analog kann man bei den Objektwerken “quasi-räumlichen Teile” unterscheiden: Etwas ist ein *quasi-räumlicher Teil* eines Werks, wenn die Realisierung des Teils ein echter räumlicher Teil der Realisierung des Gesamtwerks ist. Zum Beispiel: eine Hälfte eines Bildes, eine Wand eines Gebäudes.

Quasi-zeitliche und quasi-räumliche Teile sind natürlich im starken Sinn real abtrennbar. Man kann einen einzelnen Satz einer Sonate ebenso für sich allein realisieren wie einen einzelnen Takt, eine Szene eines Dramas, die Ouvertüre einer Oper, undsofort.

Übrigens kann man natürlich nicht nur ganze Werke in quasi-zeitliche bzw. quasi-räumliche Teile teilen, sondern auch einzelne Schichten von Werken (bzw., was auf dasselbe hinausläuft: man kann quasi-zeitliche und quasi-räumliche Teile ihrerseits in Schichten zerlegen). Zum Beispiel: einen Takt einer Stimme in einem musikalischen Werk; die Rolle eines Schauspielers in einer Szene, die Musik zu einer bestimmten Sequenz in einem Film.

Bildhaft gesprochen ist die Zerlegung in Schichten eine Art “Querschnitt” durch das Werk, die Zerlegung in quasi-zeitliche oder quasi-räumliche Teile hingegen ein “Längsschnitt”. So wie man ein Werk je nach Interesse in “dünnere” oder “dickere” Schichten zerlegen kann, können auch die quasi-zeitlichen bzw. quasi-räumlichen Teile größer oder kleiner sein. Die Kombination von “Querschnitt” und “Längsschnitt” erlaubt es, Werkteile verschiedenster Größe und Art aus dem Ganzen herauszulösen.

3. Schalen

Es gibt aber, neben den quasi-zeitlichen bzw. quasi-räumlichen Teilen und den verschiedenen Schichten eines Werks, noch andere teilartige Gegenstände. Man denke zum Beispiel an ein musikalisches *Motiv* (hier verstanden als eine Reihe von Tönen, die in einem bestimmten Tonhöhenverhältnis zueinander stehen, ohne nähere Bestimmung der Instrumentierung, der Tonhöhe, des Tempos etc.). Ein Motiv ist sicher keine Schicht, denn Schichten müssen sich durch das ganze Werk ziehen. Andererseits ist ein Motiv auch sicherlich kein quasi-zeitlicher Teil. Denn die Realisierung eines Motivs ist nicht ein zeitlicher Teil einer Realisierung des ganzen Werks (wie ein Satz oder ein Takt). Es kann doch beispielsweise ein und dasselbe Motiv in einem Werk einmal als Flötenmotiv und

Schichten und Schalen

einmal als Oboenmotiv auftreten und am Ende vielleicht auch noch von den Streichern aufgenommen werden. In diesem Fall gehört offenbar die Bestimmung der Instrumente nicht zum Motiv selbst. Und doch muß das Motiv, wenn es realisiert wird, immer von irgendeinem bestimmten Instrument realisiert sein. Das bedeutet aber, daß das reine Motiv, ohne zusätzliche Bestimmungen, gar nicht realisiert werden kann. Quasi-zeitliche Teile können aber immer einzeln realisiert werden. Daher können Motive keine quasi-zeitlichen Teile sein.

Ein Motiv ist eine Art logischer Teil eines Werks bzw. eines quasi-zeitlichen Teils oder einer Schicht eines Werks. Die Beziehung logischer Teile zum Ganzen läßt sich wie folgt darstellen:

(LT) x ist ein logischer Teil von y genau dann, wenn gilt: Notwendigerweise ist jede Realisierung von y eine Realisierung von x .

Daraus ergibt sich, daß jedes Werk ein logischer Teil seiner selbst ist. Es ist aber nicht schwierig, den Begriff des echten logischen Teils aus dieser Definition abzuleiten:

(ELT) x ist ein echter logischer Teil von y genau dann, wenn gilt: Notwendigerweise ist jede Realisierung von y eine Realisierung von x , und nicht notwendigerweise ist jede Realisierung von x eine Realisierung von y .⁴²

Auch Schichten erfüllen die in (LT) bzw. (ELT) formulierten Bedingungen. Also sind auch Schichten logische Teile von Werken. Trotzdem gibt es einen Unterschied zwischen einer Schicht und beispielsweise einem musikalischen Motiv. Wie schon angedeutet, besteht der Unterschied darin, daß eine Schicht sich durch das ganze Werk ziehen muß, eine Schale jedoch nicht. Dieses "Sich-durch-das-ganze-Werk-ziehen" kann so expliziert werden:

⁴²Ich verdanke diesen Ansatz wesentlich Nicholas Wolterstorff. Wolterstorff betrachtet Werke als "Arten" [kinds], auf einer Ebene mit natürlichen Arten. Seine "Arten" scheinen meinen "Typen" im wesentlichen zu entsprechen. Seine Theorie beinhaltet auch eine Prädikationsweisenunterscheidung: Arten können Eigenschaften entweder (im gewöhnlichen Sinn) "haben", oder sie können sie "wesentlich in sich haben". Arten können in konkreten Gegenständen "instanziiert" werden, und sie können sich gegenseitig einschließen. Die Definition des Einschlußverhältnisses bei Wolterstorff ist sozusagen das spiegelverkehrte Analogon zu meiner Definition des logischen Teils: K schließt K' ein genau dann, wenn gilt: Notwendigerweise ist alles, was eine Instanziiierung von K ist, eine Instanziiierung von K' . Die Art *Katze* schließt also demnach etwa die Art *Siamesische Katze* ein. (Vergleiche *Works and Worlds*, S. 54f.)

Schichten und Schalen

- (S) Für jede Schicht s und jedes Werk W : s hat quasi-zeitliche oder quasi-räumliche Teile, und wenn s eine Schicht von W ist, dann gilt: Jeder quasi-zeitliche bzw. quasi-räumliche Teil von W hat einen quasi-zeitlichen bzw. quasi-räumlichen Teil von s als logischen Teil.

Zum Beispiel gilt für eine einzelne Stimme in einem mehrstimmigen Musikwerk: Die Stimme hat quasi-zeitliche Teile, und jeder dieser quasi-zeitlichen Teile kann einem quasi-zeitlichen Teil des gesamten Werks in der Weise zugeordnet werden, daß jeder quasi-zeitliche Teil der einzelnen Stimme ein logischer Teil eines quasi-zeitlichen Teils des ganzen Werks ist. Das gilt aber *nicht* für ein musikalisches Motiv. Ein Motiv ist ein logischer Teil eines oder mehrerer quasi-zeitlicher Teile des ganzen Werks; auch hat ein Motiv selber quasi-zeitliche Teile. Aber es ist nicht der Fall, daß jeder quasi-zeitliche Teil des Motivs ein logischer Teil eines quasi-zeitlichen Teils des ganzen Werks ist.

Ich nenne diejenigen logischen Teile, die keine Schichten sind, *Schalen* eines Werks. Es gibt also zwei Arten von logischen Teilen: Schichten und Schalen. Schalen sind logische Teile, die (S) nicht erfüllen.

Es sollte vielleicht noch betont werden, daß quasi-zeitliche und quasi-räumliche Teile (LT) bzw. (ELT) *nicht* erfüllen. Wenn x zum Beispiel ein Satz eines mehrsätzigen Musikwerks ist und y das ganze Stück, dann gilt *nicht*, daß eine Realisierung von y auch eine Realisierung von x ist. Die Realisierung des ganzen Werks ist nicht zugleich eine Realisierung beispielsweise des ersten Satzes. Vielmehr ist ein echter *zeitlicher Teil* der Realisierung des ganzen Werks eine Realisierung des ersten Satzes.

Ein musikalisches Motiv ist ein echter logischer Teil eines Musikstücks bzw. auch gewisser quasi-zeitlicher Teile eines Stücks (etwa einer Anzahl von Takten). Es ist eine Schale eines Musikstücks bzw. eine Schicht quasi-zeitlicher Teile des Stücks. Es ist unmöglich, das Werk zu realisieren, ohne das Motiv mitzurealisieren. Andererseits ist es sehr wohl möglich, das Motiv zu realisieren, ohne das Werk zu realisieren; ja es ist sogar möglich, das Motiv zu realisieren, ohne jenen quasi-zeitlichen Teil zu realisieren, dessen logischer Teil das Motiv ist. Angenommen, ein Motiv kommt in einem Werk einmal als Oboenmotiv und einmal als Flötenmotiv vor. Man könnte das Motiv auch mit einer Klarinette realisieren. Diese Realisierung wäre keine Realisierung eines quasi-zeitlichen Teils des Werks, auch nicht eine Realisierung eines quasi-zeitlichen Teils irgendeiner der Schichten des Werks, nichtsdestotrotz aber eine Realisierung des Motivs.

Schichten und Schalen

Man kann sich einen unter dem Aspekt seiner Schalen betrachteten Gegenstand sehr gut als etwas von der Struktur einer Zwiebel vorstellen. Ich bleibe beim Beispiel des musikalischen Motivs: Die innerste Schale bildet hier wahrscheinlich ein Gegenstand, der ausschließlich durch die Anzahl der Töne und deren Tonhöhenverhältnisse zueinander bestimmt ist. Nennen wir diesen Gegenstand "M₁". Dieser Gegenstand kann komplexer gemacht werden durch eine Reihe von weiteren Bestimmungen, etwa durch die Festlegung der absoluten Tonhöhen. Auf diese Weise erhalten wir den Gegenstand M₂. Dieser Gegenstand wiederum kann etwa ergänzt werden durch die Bestimmung der Tondauer. So erhalten wir M₃. Eine weitere Vervollständigung könnte in der Festlegung der Instrumentierung bestehen. So wird M₄ generiert. Falls nicht noch weitere Bestimmungen hinzukommen, ist M₄ in diesem Fall sozusagen die äußerste Schale, welche die übrigen Schalen einschließt wie die äußerste Schale einer Zwiebel die inneren Schalen. M₁, M₂ und M₃ sind echte logische Teile von M₄. M₁ und M₂ sind echte logische Teile von M₃. Undsofort. Es ist unmöglich, M₄ zu realisieren, ohne M₁, M₂ und M₃ zu realisieren. Doch umgekehrt ist es möglich, M₃ zu realisieren, ohne M₄ zu realisieren, ebenso wie es möglich ist, M₂ zu realisieren, ohne M₃ zu realisieren, und so weiter.

Man könnte den Begriff des logischen Teils auch so definieren:

(LT₂) x ist ein logischer Teil von y genau dann, wenn für alle f : Wenn x als f bestimmt ist, dann ist y als f bestimmt.⁴³

(ELT₂) x ist ein echter logischer Teil von y genau dann, wenn für alle f : Wenn x als f bestimmt ist, dann ist y als f bestimmt, und es gibt ein f , so daß y als f bestimmt ist und x nicht als f bestimmt ist.

In der Enkodierungsredeweise: x ist ein echter logischer Teil von y genau dann, wenn x alle Eigenschaften enkodiert, die y enkodiert, und wenn es eine Eigenschaft gibt, die y enkodiert und die x nicht enkodiert.

Daraus ergibt sich: Je mehr Bestimmungen ein Gegenstand hat, desto mehr logische Teile kann man an ihm unterscheiden. Ein echter logischer Teil ist immer unvollständiger bestimmt als der Gegenstand, von dem er ein echter logischer Teil ist.

⁴³Man erhält (LT₂) durch Anwendung der Realisierungsdefinition (R₃) auf (LT). Analog auch für (ELT₂) gleich anschließend.

Schichten und Schalen

Genre, Stil und Zitat

Man kann also Werke auf verschiedene Arten in Teile zerlegen: in Schichten, in quasi-zeitliche und quasi-räumliche Teile und in jene logischen Teile, die ich "Schalen" genannt habe. Wenn man versucht, solche Zerlegungen durchzuführen, dann kann man feststellen, daß manche dieser Teile nicht nur in *einem* Werk vorkommen, sondern in *vielen*, daß sie unter Umständen sogar stil- oder genrebildend wirken können. Das kommt wohl häufiger bei Schalen vor als bei quasi-zeitlichen bzw. quasi-räumlichen Teilen oder Schichten, obwohl natürlich auch letzteres möglich ist. Manchmal geschieht es in Form eines bewußten künstlerischen "Zitats". Aber noch interessanter ist vielleicht die Herausbildung von Typen von Kunstwerken, von Genres und Stil, die man mit Hilfe des Begriffs der Schale klarer machen kann. Ich möchte das anhand des Beispiels des *Haiku* verdeutlichen: *Das Haiku* ist eine besondere Form der Lyrik, die durch strenge formale und inhaltliche Regeln gekennzeichnet ist. Man kann *Das Haiku* verstehen als einen Typus, also einen unvollständig bestimmten abstrakten Gegenstand, der eine *Schale* jedes einzelnen Haiku ist. Natürlich ist jedes einzelne Haiku selbst wiederum ein Typus, jedoch einer, der vollständiger bestimmt ist als *Das Haiku* und der *Das Haiku* einschließt. *Das Haiku* ist bestimmt als aus genau 17 Silben bestehend, aufgeteilt auf drei Zeilen zu 5, 7 und 5 Silben. Inhaltlich ist es bestimmt als eine konkrete Situation bzw. ein konkretes Ereignis beschreibend und einen Hinweis auf eine Jahreszeit enthaltend. Ein Beispiel:

Ein kleines Mädchen
lehrt seine Katze tanzen
im Frühlingsregen.⁴⁴

Dies ist ein Haiku, weil es aus drei Zeilen zu 5, 7 und 5 Silben besteht, ein konkretes Ereignis beschreibt und einen Hinweis auf eine Jahreszeit enthält. Aber dieses Haiku ist durch eine Reihe weiterer Bestimmungen konstituiert, die nicht Bestimmungen des Typus *Haiku* sind: Es beschreibt ein Ereignis, das sich im *Frühling* abspielt und in das ein *Mensch* involviert ist. Das sind nicht Bestimmungen des Typus *Haiku* (Haiku können auch Sommer-, Herbst- oder Wintersituationen beschreiben, und die beschriebenen Situationen können menschenlos sein); in diesem Sinn ist dieses Haiku (wie jedes andere) vollständiger

⁴⁴Dies ist ein Haiku des berühmten Haiku-Dichters Issa, entnommen aus Krusche, *Haiku*.

Schichten und Schalen

bestimmt als der Typus *Haiku*. Aber jedes Haiku schließt den Typus *Haiku* ein. M. a. W.: Jede Realisierung eines beliebigen Haiku ist notwendigerweise auch eine Realisierung des Typus *Haiku*.

Analoge Phänomene lassen sich wohl auf allen Gebieten der Kunst finden. Etwa der Typus *Videoclip*, um ein Beispiel aus dem Gebiet des Films zu nennen: seine konstituierenden Bestimmungen sind Kürze und ein sehr schneller Montagerhythmus.⁴⁵ Auf dem Gebiet der Musik könnte man beispielsweise an die *Sonatenhauptsatzform* denken oder an den Typus *Streichquartett*, in der bildenden Kunst an bestimmte Elemente der Bildkomposition (zum Beispiel *Portrait im Querformat*),⁴⁶ in der Architektur an gewisse Materialkombinationen (zum Beispiel Stahl und Glas). Manche logischen Teile von Werken sind selber sehr komplex und werden im Laufe der Zeit so bedeutsam, daß man sich auf sie mit eigenen Ausdrücken bezieht: *Die Gotische Kathedrale*, *Der englische Garten*, *Der Film Noir*, *Der Kriminalroman*, *Das Fernsehspiel*, *Der Vierkanthof*, und so weiter.

Nicht jede Schale eines Werks wird freilich gleich zu einem genrebildenden Typus, aber viele tragen immerhin zur Herausbildung eines bestimmten Stils bei. Wahrscheinlich kann man manche dieser Typen, die als Schalen vieler Werke vorkommen, bestimmten Epochen, Schulen oder einzelnen Künstlern zuordnen bzw. vielleicht sogar Epochen und Schulen unter Bezugnahme auf solche Typen definieren.

⁴⁵Der mutmaßliche Erfinder dieses Typus (oder wenigstens einer seiner Erfinder) ist übrigens der österreichische Avantgarde-Filmmacher Kurt Kren.

⁴⁶Manche sprechen von "Schemata der Darstellung" in der Malerei oder von "visuellen Stereotypen", deren sich die Maler bedienen. Das scheint mir hierher zu gehören. Siehe Wolterstorff, *Works and Worlds*, S. 298f. (Wolterstorff zitiert an dieser Stelle ausgiebig Ernst Gombrich.)

V. Identität¹

Interpretiert man Quines berühmtes Diktum “No entity without identity” als normative Aussage (und nicht als Tatsachenbehauptung), so besagt sie wohl ungefähr, daß man, wann immer man eine Art von Gegenständen annimmt, versuchen sollte, Identitätsbedingungen für diese Gegenstände anzugeben. Ich versuche, diese Regel zu befolgen. Für die Entitäten, die Gegenstand dieser Arbeit sind, schlage ich folgendes vor:

- (I) Für alle Werke W_x , W_y : W_x ist identisch mit W_y genau dann, wenn für alle f : W_x ist als f bestimmt genau dann, wenn W_y als f bestimmt ist.

Wenn man einmal absieht von dem Sonderfall jener Werke, die widersprüchliche Realisierungsqualitäten haben und aus diesem Grund unrealisierbar sind, läuft (I) auf folgendes hinaus: W_x ist identisch mit W_y genau dann, wenn notwendigerweise jede Realisierung von W_x auch eine Realisierung von W_y ist, und umgekehrt.² Falls (I) gilt, dann nicht nur für Werke im engeren Sinn, sondern auch für sämtliche Teile von Werken (also Schichten, Schalen, quasi-zeitliche und quasi-räumliche Teile) sowie für fiktive Gegenstände, fiktive Sachverhalte etc., ganz allgemein für alle typenartigen Gegenstände.

¹Identitätsfragen wurden schon mehrmals gestreift. Vergleiche Kapitel II, 6. “Veränderlichkeit und Zerstörbarkeit” und II, 7. “Werden Werke kreiert oder entdeckt?”. Einige kleine Überschneidungen waren daher kaum zu vermeiden.

²Das ist, wie angedeutet, aus folgendem Grund nicht ohne Einschränkung gültig: Angenommen, ein Werk W_x ist sowohl als f als auch als non- f bestimmt, nicht aber sowohl als g als auch als non- g ; W_y hingegen sei sowohl als g als auch als non- g bestimmt. Sowohl W_x als auch W_y haben also widersprüchliche Realisierungsqualitäten und sind daher unmöglich realisierbar. Es gilt daher trivialerweise notwendig für alle x : x ist eine Realisierung von W_x genau dann, wenn x eine Realisierung von W_y ist. (Denn notwendigerweise gibt es kein x , das eine Realisierung von W_x oder eine Realisierung von W_y ist.) Trotzdem gilt nicht für alle f : W_x ist als f bestimmt genau dann, wenn W_y als f bestimmt ist. Daher ist, gemäß (I), W_x nicht identisch mit W_y , obgleich notwendigerweise alles, was eine Realisierung von W_x ist, auch eine Realisierung von W_y ist, und umgekehrt.

Identität

(I) drückt aus, daß Werke vollständig durch ihre Realisierungsqualitäten individuiert sind. M. a. W.: Es kann keine zwei Werke geben, die genau dieselben Realisierungsqualitäten haben. Das wird aber von manchen bestritten. Gar nicht wenige Leute behaupten, daß es Werke geben könnte, die die in (I) formulierten Bedingungen erfüllen und trotzdem nicht identisch sind. Zumeist versuchen Vertreter dieser Auffassung, mit Hilfe von kontextabhängigen Attributen intuitive Gegenbeispiele gegen (I) zu konstruieren. Daher nenne ich diese Position “kontextualistisch”.³ Die Diskussion dreht sich darum, ob ein Werk allein durch “werkimmanente” Eigenschaften bestimmt wird oder ob auch die Umstände seiner Entstehung für seine Individuierung relevant sind. Also: Kann etwa ein und dasselbe musikalische Werk zu verschiedenen Zeiten, von verschiedenen Komponisten, in verschiedenen Kontexten geschaffen werden? Oder haben wir es dann mit zwei numerisch verschiedenen Werken zu tun, die zufällig ganz gleich klingen? Ist ein musikalisches Werk eine “reine Klangstruktur”, ist es also allein durch Klangstruktur-Qualitäten determiniert (und eventuell durch gewisse andere Qualitäten, die auf den Klangstruktur-Qualitäten aufbauen, “emotionale Qualitäten” beispielsweise) oder auch durch “kontextabhängige Qualitäten”? Im zweiten Fall müßte (I) revidiert werden; es würde dann nicht mehr gelten, daß W_x mit W_y identisch ist genau dann, wenn (falls W_x und W_y nicht aus logischen Gründen unrealisierbar sind) notwendigerweise jede Realisierung von W_x auch eine Realisierung von W_y ist, und umgekehrt. Der Auseinandersetzung mit kontextualistischen Argumenten, sowohl in bezug auf musikalische als auch in bezug auf literarische Werke, wird ein großer Teil dieses Kapitels gewidmet sein.⁴ Ich werde (I) gegen die kontextualistischen Einwände verteidigen.

Ein anderer Schwerpunkt des folgenden Kapitels betrifft das Verhältnis von Werk und Aufführungen: Ein und dasselbe Werk kann oftmals und in verschiedenen Aufführungen realisiert sein. Was garantiert die Identität des Werks durch alle diese Aufführungen? Ist es die Partitur, die das Werk definiert? Darf eine Aufführung von der Partitur abweichen, und wenn ja, wie sehr? Das ist “das Problem der falschen Note”.

³Jerrold Levinson ist ein “Kontextualist”, aber auch beispielsweise Amie Thomasson (vergleiche ihr “Die Identität fiktionaler Gegenstände”) sowie Gregory Currie (siehe V, 1.2 “Literarisches Werk und Text”).

⁴Ganz analoge Argumente und Einwände könnte man auch in bezug auf Werke anderer Kunstgattungen (Bilder, Werke der Architektur, Filme etc.) vorbringen. Das würde aber nur Platz kosten und, soweit ich sehe, die Diskussion kaum um wesentliche neue Aspekte bereichern. Darum beschränke ich mich auf Musik und Literatur.

Identität

Eine weitere Frage ist, ob die ‐Aufführungsmittel‐ integraler Bestandteil eines musikalischen Werks sind oder nicht: Ist es möglich, ein und dasselbe Werk entweder mit Hilfe eines Orchesters oder mit Hilfe eines perfekten Synthesizers aufzuführen? Oder ist eine Synthesizer-Aufführung von Beethovens *Neunter* nicht wirklich eine Aufführung von Beethovens *Neunter*, sondern eine Aufführung eines anderen Werks, auch wenn hinsichtlich der akustischen Qualitäten kein Unterschied besteht? Allgemein: Ist die Instrumentierung konstitutiv für ein Werk oder nicht? Kann ein musikalisches Werk in verschiedenen Instrumentierungen immer dasselbe sein?

Schließlich werde ich das Problem literarischer Übersetzungen diskutieren: Kann *ein* literarisches Werk in *verschiedenen Sprachen* immer dasselbe sein? Kann es also *ein* Werk in Übersetzungen geben, oder ist eine Übersetzung notwendigerweise schon ein neues Werk?

1. Kontextualismus versus Strukturalismus

1.1 Ist ein Musikwerk mehr als eine Klangstruktur?

Kann ein und dasselbe Werk zu verschiedenen Zeiten oder von verschiedenen Komponisten geschaffen werden? Diese Frage ist, wie gesagt, schon einmal aufgetaucht, und zwar in Zusammenhang mit dem Kurationsproblem.⁵

Jerrold Levinson wendet sich in einem einflußreichen Artikel gegen die Klangstruktur-Auffassung. Nach Levinsons Ansicht ist ein Werk W_1 , das in einem musikhistorischen Kontext K_1 komponiert wurde, notwendigerweise numerisch verschieden von einem Werk W_2 , das in einem anderen musikhistorischen Kontext K_2 komponiert wurde, auch dann, wenn W_1 und W_2 identische Klangstrukturen aufweisen. Eines von Levinsons Argumenten lautet:

1. W_1 wurde zu t_1 kreiert.
2. W_2 wurde zu t_2 kreiert.
3. t_1 ist nicht identisch mit t_2 .
4. Wenn W_1 zu t_1 kreiert wurde und W_2 zu t_2 kreiert wurde und wenn t_1 nicht identisch ist mit t_2 , dann ist W_1 nicht identisch mit W_2 .

Also: W_1 ist nicht identisch mit W_2 .⁶

⁵Siehe Kapitel II, 7.

⁶Siehe Levinson, ‐What a Musical Work Is‐, Anmerkung 12, S. 10.

Identität

Ein ganz analoges Argument erhält man, wenn man für “zu t_1 kreiert” etc. “von k_1 kreiert” etc. einsetzt. Ich habe argumentiert, daß dieses Argument (in beiden Versionen) in höchstem Maß *petitio principii*-verdächtig ist. Denn es gibt, soweit ich sehe, keinen Grund, die zweite Prämisse zu akzeptieren, außer man setzt schon voraus, was erst gezeigt werden soll, nämlich, daß W_1 nicht mit W_2 identisch ist.

Levinson präsentiert allerdings noch ein anderes Argument für seine These. Dieses lautet etwa wie folgt: Musikalische Werke haben *kontextabhängige Attribute*. Der musikhistorische Kontext eines Komponisten k_1 ist immer verschieden von dem eines anderen Komponisten k_2 . Werke, die in verschiedenen musikhistorischen Kontexten entstanden sind, haben verschiedene kontextabhängige Eigenschaften. Aber wenn ein Werk W_1 eine kontextabhängige Eigenschaft P hat, die ein Werk W_2 nicht hat, dann muß, gemäß Leibniz’ Identitätsprinzip, gelten: W_1 ist nicht identisch mit W_2 .⁷ Das Argument kann wie folgt rekonstruiert werden:

1. W_1 hat eine kontextabhängige Eigenschaft P .
2. W_2 hat nicht die kontextabhängige Eigenschaft P .
3. Für alle x und y : Wenn x P hat und y P nicht hat, dann gilt: x ist nicht identisch mit y .

Also: W_1 ist nicht identisch mit W_2 .

Gegen dieses Argument läßt sich ganz ähnlich argumentieren wie gegen das obige: Wie kommen wir überhaupt dazu, die zweite Prämisse anzuerkennen? Der einzige denkbare Grund besteht in der Annahme, daß W_1 nicht mit W_2 identisch ist. Also wäre in der Prämisse schon vorausgesetzt, was gezeigt werden soll.

Levinson bringt einige konkrete Beispiele für kontextabhängige Attribute und wendet sein Argument auf diese an. Ich habe diese Beispiele bereits eingehend diskutiert, und das Ergebnis lautete immer, daß wir keinen Grund haben anzunehmen, daß W_1 andere kontextabhängige Eigenschaften hat als W_2 , außer, wir setzen voraus, daß W_1 mit W_2 nicht identisch ist.⁸

Zwei andere Argumente Levinsons rekurrieren auf die “Geschichte” eines Werks *nach* seiner Entstehung. Das erste Argument lautet so: Nehmen wir an, zwei Komponisten k_1, k_2 komponieren *gleichzeitig* und unabhängig voneinander Werke W_1, W_2 mit identischer Klangstruktur (und sogar im selben musikhistorischen Kontext). Nun kann es geschehen, daß W_1 *einflußreicher* wird als

⁷Siehe ebd., S. 10.

⁸Vergleiche Kapitel II, 7. “Werden Werke kreiert oder entdeckt?”.

Identität

W_2 , etwa weil k_1 berühmt wird und k_2 nicht. In diesem Fall hätten W_1 und W_2 unterschiedliche Eigenschaften (Einflußreich-zu-sein, Nicht-einflußreich-zu-sein). Wenn W_1 andere Eigenschaften hat als W_2 , dann können W_1 und W_2 nicht identisch sein. Wenn wir trotzdem daran festhalten, daß k_1 und k_2 ein und dasselbe Werk komponiert haben, dann haben wir demnach die mißliche Konsequenz zu akzeptieren, daß W_1 und W_2 zum Zeitpunkt ihrer Entstehung identisch sind, später aber nicht mehr. Um dies zu vermeiden, sollten wir von vorne herein sagen, daß verschiedene Komponisten notwendigerweise distinkte Werke komponieren, selbst wenn nicht nur die Klangstrukturen dieser Werke identisch sind, sondern sogar die musikhistorischen Kontexte, in denen sie entstanden sind.⁹

Aber dieses Argument hat dieselbe Schwäche wie die vorigen. Wenn W_1 mit W_2 identisch ist, dann kann es schlicht nicht der Fall sein, daß W_1 einflußreicher ist als W_2 . Levinson operiert also mit einer Prämisse, die manchem intuitiv einleuchten mag, aber nicht jedem.

Man kann die Dinge auch so sehen: Wenn k_1 berühmter wird als k_2 , dann hängt der Einfluß des Werkes W_1/W_2 mehr mit der Karriere von k_1 zusammen als mit der von k_2 . Nichtsdestotrotz ist das einflußreiche Werk ebenso sehr eine Schöpfung von k_1 wie von k_2 . Daß k_2 daraus keinen Gewinn zieht, ist ungerrecht. Es gibt aber keinen Grund, daraus zu schließen, daß W_1 nicht mit W_2 identisch ist.

Levinsons zweites Argument lautet so: Angenommen, zwei Komponisten k_1 , k_2 komponieren Werke W_1 , W_2 mit identischer Klangstruktur im selben musikhistorischen Kontext. Weiter angenommen, ein Ensemble E (dessen Mitglieder gute Freunde von k_1 sind, aber von k_2 noch nie gehört haben), produziert eine Aufführung A von W_1 . Ist A nun auch eine Aufführung von W_2 ? Levinson verneint das. Seiner Ansicht nach müßte es irgendeine Verbindung (kausaler oder intentionaler Art) zwischen A und k_2 geben, damit A eine Aufführung von k_2 's Werk sein könnte. Da dies nicht der Fall ist, ist A keine Aufführung von W_2 . W_1 wurde also von E aufgeführt, W_2 aber nicht. Daher kann, gemäß Leibniz' Prinzip, W_1 nicht mit W_2 identisch sein.¹⁰

Auch hier operiert Levinson mit einer Intuition, die man teilen kann oder auch nicht. Die alternative Sicht der Dinge lautet: A ist sowohl eine Aufführung von W_1 als auch eine Aufführung von W_2 . Die Musiker haben, ohne es zu wis-

⁹Siehe "What a Musical Work Is", S. 24f.

¹⁰Ebd., S. 25f.

Identität

sen, ein Werk gespielt, das zwei Komponisten hat, von denen ihnen einer unbekannt ist.

Ein ganz leicht abgewandelte Version von Levinsons Argument lautet: W_2 wurde öfter aufgeführt als W_1 , also kann W_1 nicht identisch sein mit W_2 .

Dagegen kann man folgendes einwenden: Daß W_1 nicht identisch ist mit W_2 , steckt bereits als Voraussetzung in der Prämisse. Wenn man diese Voraussetzung nicht akzeptiert, dann hat man keinen Grund, die Prämisse zu akzeptieren. Wenn man der Ansicht ist, daß W_1 mit W_2 identisch ist, dann muß man die Prämisse als falsch zurückweisen. Wahr ist gemäß dieser Ansicht vielmehr, daß W_1 genau gleich oft aufgeführt wurde wie W_2 .

Bisher habe ich nur negative Argumente gegen die kontextualistische Auffassung vorgebracht. Es läßt sich aber auch positiv zugunsten der strukturalistischen Ansicht argumentieren. Nehmen wir folgenden Sachverhalt an: Es gibt zwei Komponisten k_1 und k_2 , so daß k_1 ein Werk W_1 komponiert und k_2 ein Werk W_2 , wobei die Klangstruktur von W_1 identisch ist mit der Klangstruktur von W_2 . Es wird eine Aufführung A_1 von W_1 angekündigt und (getrennt und unabhängig davon) auch eine Aufführung A_2 von W_2 , von jeweils verschiedenen Ausführenden E_1 bzw. E_2 . Beide Aufführungen finden auch statt. Entsprechend erhalten beide Komponisten die ihnen zustehenden Tantiemen.

Was macht A_1 zu einer Aufführung von W_1 und nicht von W_2 ? Die Antwort auf diese Frage wird, gemäß Levinson, wohl etwa lauten: Das Ensemble E_1 spielt nach Noten, die Kopien einer Partitur sind, die von k_1 geschrieben wurde, während auf den Notenpulten der Musiker von E_2 Kopien der Partitur liegen, die von k_2 geschrieben wurde.

Doch angenommen, zufällig erhalten die Musiker von E_1 Kopien der Partitur von k_2 anstatt Kopien der Partitur von k_1 , und niemand bemerkt den Irrtum. Nach Levinson müßte offenbar gelten: Die Aufführung A_1 ist in Wirklichkeit eine Aufführung von W_2 ! Ohne es zu bemerken, spielen die Musiker W_2 statt W_1 , hören die Zuhörer W_2 und nicht W_1 . So lange niemand davon weiß, hat das keine Folgen. Doch angenommen, der Irrtum wird im Nachhinein entdeckt und öffentlich gemacht. Wenn man Levinson ernst nimmt, dann müßte man diese Geschichte wohl vor Gericht enden lassen. Zwei Streitpunkte wären es, mit denen sich die Richter auseinanderzusetzen hätten:

1. Das Konzertpublikum könnte das Eintrittsgeld zurückverlangen. Die Leute haben ja, gemäß Levinson, nicht das bekommen, wofür sie bezahlt haben. Schließlich wurde auf den Plakaten eine Aufführung von W_1 versprochen — geboten wurde aber eine Aufführung von W_2 . Daß die Konzertbesucher den Un-

terschied nicht bemerkt haben, ist an sich nicht Grund genug, ihre Klage abzuweisen. Wenn jemand einen "Van Gogh" kauft, der sich nachher als perfekte Kopie erweist, würde man trotzdem sagen, daß der Käufer betrogen wurde.

2. k_2 könnte sich um ihm zustehende Einnahmen geprellt fühlen. Da es ja, gemäß Levinson, *sein* Werk war, das von E_1 gespielt wurde, könnte er Tantiemen fordern, welche, so könnte er (unter Berufung auf Levinson) argumentieren, k_1 *irrtümlicherweise* erhalten hat. Aber diese Argumentation erscheint intuitiv überhaupt nicht überzeugend.

Levinson würde darauf vielleicht folgendes entgegen wollen: Das Verbindungsglied zwischen der Aufführung und dem Komponisten ist in meiner Geschichte die Partitur bzw. Kopien derselben. Die Verbindung ist also historisch-kausaler Natur. Vielleicht liegt darin der Fehler. Vielleicht muß die betreffende Verbindung *intentionaler* Art sein. Das heißt: Damit die Musiker von E_1 tatsächlich das Werk W_1 von k_1 aufführen, müssen sie die *Absicht* haben, W_1 von k_1 aufzuführen.¹¹

Aber das ist keine echte Lösung. Vielmehr handelt man sich damit zusätzliche Probleme ein, nämlich bekannte Probleme der Referenz und Intentionalität. Welche Intentionen muß denn ein Musiker haben, damit er W_1 von k_1 spielt und nicht W_2 von k_2 ? Genügt es, daß er die Intention hat, das Werk des "k₁" genannten Komponisten zu spielen? Oder sollte er die Intention haben, das Werk desjenigen Komponisten zu spielen, der durch W_1 berühmt wurde? Was, wenn er beide Intentionen hat, aber in Wahrheit der "k₁" genannte Komponist gar nicht durch W_1 berühmt wurde oder der durch W_1 berühmt gewordene Komponist nicht "k₁" genannt wird, sondern "k₂"? Wessen Werk spielt er dann? Was, wenn er nur die Intention hat, das Werk mit der-und-der Klangstruktur zu spielen? Nach Levinson muß die Kennzeichnung "das Werk mit der-und-der Klangstruktur" in diesem Fall *leer* sein, weil es nicht genau *ein* Werk gibt, das diese Kennzeichnung erfüllt, sondern *zwei*. Der Musiker könnte also auf diese Weise gar kein Werk individuieren. Aber offenkundig kann er eines spielen. Welches spielt er dann aber? W_1 oder W_2 ? Oder beide zugleich?

¹¹In "Autographic and Allographic Art Revisited" diskutiert Levinson das Problem der relevanten Beziehung zwischen Werk bzw. Künstler und Ausführenden. Sowohl intentionale als auch historisch-kausale Relationen sollen eine Rolle spielen. (Siehe S. 98f.) Levinson sieht selbst, daß in manchen Fällen intentionale und historisch-kausale Kriterien miteinander in Konflikt sein können. In diesem Fall ist Levinson geneigt, die intentionalen Relationen stärker zu gewichten. (Siehe Fußnote 23, S. 99f.)

Identität

Die Bezugnahme auf die Intentionen der Musiker scheint mir also keineswegs ein Ausweg zu sein, sondern eher noch in ein anderes Dickicht zu führen, das wir nach Möglichkeit umgehen sollten.

Da scheint die Berufung auf historisch-kausale Beziehungen noch weniger problematisch zu sein. Allerdings, auch hier können Komplikationen auftreten. Denn es kann vorkommen, daß die Kausalkette nicht genau zu *einem*, sondern zu *zwei* Ursprüngen zurückführt: Man denke etwa an eine Musikerin, die alle Werke auswendig lernt. Angenommen, sie benutzt, um ein Werk, das zwei voneinander unabhängige Komponisten k_1 , k_2 hat, auswendig zu lernen, zwei verschiedene Partitur-Kopien, von denen eine auf k_1 zurückgeht und die andere auf k_2 . Ein analoger Fall wäre ein Musiker, der rein durch Hören Werke auswendig lernt. Angenommen, er muß ein bestimmtes Werk zwei mal hören, bis er es kann, und zufällig hat eine der Aufführungen ihren Ursprung in den Kompositionsakten von k_1 , die andere jedoch in einem anderen Komponisten k_2 .

Welches Werk haben diese Musiker zu spielen gelernt? Nach meiner Auffassung ist die Antwort einfach: das Werk mit der-und-der Klangstruktur. Ich weiß nicht, wie Levinson diese Frage beantworten würde, weil es ja nach seiner Ansicht *das* Werk mit der-und-der Klangstruktur nicht gibt, sondern *zwei* Werke mit der-und-der Klangstruktur. Würde er sagen wollen, daß diese Musiker *zwei Werke zugleich* spielen?

Natürlich kann man so etwas vertreten, aber ich sehe keine Veranlassung dafür und finde es intuitiv nicht sehr plausibel. Ich neige daher der Auffassung zu, daß ein musikalisches Werk nur durch seine Klangstruktur-Qualitäten determiniert ist. M. a. W.: Ich halte an dem Identitätsprinzip (I) fest. Demgemäß ist es theoretisch möglich, daß zwei Komponisten unabhängig voneinander dasselbe Werk komponieren.

1.2 Literarisches Werk und Text

Kann es distinkte literarische Werke mit identischem Text geben? Ich will die Auffassung, wonach ein literarisches Werk mit seinem Text identisch sei "Textualismus" nennen.¹² Die Gegenthese lautet, daß ein literarisches Werk von seinem Text verschieden ist. Für diese These wird üblicherweise so argumentiert: "Es kann vorkommen, daß ein und derselbe Text verschiedene literarische Werke konstituiert. Daher kann das Werk nicht mit dem Text identisch sein."

¹²Diesen Terminus übernehme ich von Gregory Currie. Siehe Currie, "Work and Text".

Identität

In den Arbeiten der anti-textualistischen Theoretiker wird immer wieder eine Geschichte zur Illustration und Unterstützung der eigenen Ansicht zitiert, nämlich: Borges' "Pierre Menard, Author of the *Quixote*". Zum Beispiel Gregory Currie:

Suppose that a twentieth-century author, Pierre Menard as we may call him, produces a text that is spelt the same as Cervantes's *Don Quixote* but written in ignorance of it. His work, call it *Quixote**, is a distinct work from that of Cervantes; same text, different heuristic. *Quixote* and *Quixote** differ in various ways to do with their histories of production, and hence in ways to do with their meanings (since we identify the meaning of a work with its intended meaning [...]). Let us call Cervantes's autograph of the *Quixote* Q₁, and Menard's autograph of *Quixote** Q₂. Q₁ is an instance of *Quixote*, and Q₂ is an instance of *Quixote**. Further, I claim, Q₁ is not an instance of *Quixote** and Q₂ is not an instance of *Quixote*.¹³

Es wird also behauptet, daß Borges hier einen (fiktiven) Fall beschreibt, in dem jemand (Menard) einen Text niederschreibt, den schon lange vorher jemand anderer (Cervantes) niedergeschrieben hat, und in dem der spätere Autor (Menard) durch das Niederschreiben desselben Textes ein anderes Werk kreiert als der frühere Autor (Cervantes).

Da dieser Fall spezielle Komplikationen aufweist, ersetzt Gregory Currie ihn durch ein im Kern analoges, aber einfacheres Beispiel. Ich diskutiere Curries Variante: 1803 schrieb Jane Austen *Northanger Abbey*, eine Parodie auf den gotischen Roman. Wir können uns vorstellen, daß eine andere Autorin, Anne Radcliffe, nur 10 Jahre früher genau denselben Text niederschrieb, ihr Werk aber als *ernsten* Roman intendierte. Wir haben hier identischen Text, aber es wäre, so Currie, unplausibel zu sagen, daß die Werke identisch sind. Denn, so lautet das Argument, Austens Werk ist eine Parodie, Radcliffes nicht. Außerdem enthält Austens Werk Anspielungen auf andere Werke, die Radcliffes Werk nicht enthalten kann, weil es zu einer Zeit entstanden ist, in der es diese Werke noch nicht gab.¹⁴

Ich interpretiere Eine-Parodie-zu-sein als eine relationale Eigenschaft, welche die Autorin involviert. (Dasselbe gilt für die Eigenschaft Anspielungen-auf-andere-Werke-zu-enthalten). Zu sagen, daß ein Roman eine Parodie ist, heißt, gemäß dieser Interpretation, zu sagen, daß die Autorin diesen Roman als Parodie intendiert hat; und zu sagen, daß ein Roman keine Parodie ist, heißt zu sagen, daß die Autorin ihren Roman nicht als Parodie intendiert hat. Wir können also sagen, daß Austen *Northanger Abbey* als Parodie auf das Genre des go-

¹³Currie, *An Ontology of Art*, S. 122.

¹⁴Vergleiche Currie, "Work and Text".

tischen Romans intendierte, daß aber Radcliffe *Northanger Abbey* nicht als Parodie intendierte, sondern als ernsthaften Beitrag zu dem Genre. Das impliziert aber noch nicht, daß es zwei *Northanger Abbeys* geben muß, so wenig wie “Franz liebt Friederike” und “Karl liebt Friederike nicht” impliziert, daß es zwei Friederikes geben muß.

Ebenso können wir sagen: “Austen spielte mit *Northanger Abbey* auf die-und-die Werke an, Radcliffe nicht”, ohne daß impliziert wäre, daß *Northanger Abbey* von Austen nicht identisch ist mit *Northanger Abbey* von Radcliffe.

Ein textualistischer Einwand, den Currie selbst formuliert, lautet: Die Eigenschaft Eine-Parodie-zu-sein ist in Wahrheit eine *Interpretationseigenschaft*. Das heißt: Es handelt sich eigentlich um die Eigenschaft Als-Parodie-interpretierbar-zu-sein. Nun kann aber ein und dasselbe Werk durchaus sowohl als Parodie als auch als ernstes Werk interpretiert werden. Daher folgt daraus, daß Austens Roman als Parodie interpretierbar ist und Radcliffes Roman als ernstes Werk interpretierbar ist, nicht, daß Austens Roman nicht mit Radcliffes Roman identisch ist. M. a. W.: Sowohl Austens als auch Radcliffes Werk sind als Parodie interpretierbar oder als ernst gemeint interpretierbar. Daher haben wir so weit keinen Grund zu leugnen, daß Austens Werk mit Radcliffes Werk identisch ist.¹⁵

Currie verwirft diese Überlegung jedoch wieder, und zwar mit folgendem Argument: Es trifft nicht zu, daß Radcliffes Werk dieselben Interpretationen zuläßt wie Austens. Es ist *nicht* zulässig, Radcliffes Werk als eine Parodie zu interpretieren. Eine solche Interpretation wäre anachronistisch. Hingegen ist es natürlich zulässig, Austens Werk als Parodie zu interpretieren. Daher sind die Werke nicht identisch.¹⁶

Wann ist es “zulässig”, ein Werk als Parodie zu interpretieren? Ich nehme an, daß es genau dann zulässig ist, ein Werk als Parodie zu interpretieren, wenn die Autorin das Werk als Parodie intendiert hat. Denn wie ich es verstehe, bedeutet “Das Werk *ist* eine Parodie” gar nichts anderes als “Das Werk *wurde von der Autorin als Parodie intendiert*.”

Die entscheidende Frage ist, ob diese Intention sozusagen Teil des Werks ist, m. a. W.: ob sie für das Werk identitätskonstitutiv ist. Werke werden zwar durch Intentionen konstituiert, aber offenbar ist nicht jede Intention, die ein Autor mit dem Werk verbindet, identitätskonstitutiv für das Werk. Angenommen, ein Autor schreibt ein Theaterstück in der Absicht, damit das Publikum zu

¹⁵Vergleiche ebd., S. 330f.

¹⁶Vergleiche ebd., S. 331.

schockieren. Weiter angenommen, ein anderer Autor schreibt denselben Text ohne die Absicht, das Publikum zu schockieren. Gibt es jetzt zwei Theaterstücke, die sich nur dadurch unterscheiden, daß eines in der Absicht zu schockieren geschrieben wurde und das andere nicht? Oder: Angenommen, ein Autor verfaßt einen Roman mit der Absicht, damit reich und berühmt zu werden, und ein anderer Autor schreibt denselben Text nieder, aber ihm geht es nur um die Kunst. Gibt es in diesem Fall zwei verschiedene Werke? Das scheint nicht der Fall zu sein.

Wenn Parodie-Intentionen nicht identitätskonstitutiv sind, dann ist es möglich, daß *ein* Werk zwei Autoren hat, von denen eine das Werk als Parodie intendierte und die andere nicht. Man kann in einem solchen Fall nicht mehr einfach sagen "Das Werk ist eine Parodie" oder "Das Werk ist keine Parodie."

Wenn ein Roman genau dann eine Parodie ist, wenn seine Autorin ihn als Parodie intendiert hat, dann ist es zulässig, *Northanger Abbey* als Parodie zu interpretieren, weil eine der beiden Autorinnen *Northanger Abbey* als Parodie intendiert hat.

Möglicherweise ist es nicht zulässig, Radcliffe diese Intentionen zu unterstellen. Doch daraus folgt nicht, daß Radcliffes *Northanger Abbey* ein anderes Werk ist als Austens *Northanger Abbey*. Das würde nur folgen, wenn man als Zusatzprämisse annehmen würde, daß es unmöglich ist, daß ein Werk zwei Autoren haben kann. Es scheint aber nicht angebracht, eine derartige Prämisse hier stillschweigend anzunehmen. Nehmen wir aber diese Prämisse nicht an, dann ist überhaupt nicht ausgeschlossen, daß ein und dasselbe Werk zugleich eine Parodie ist (das heißt: von einer Autorin als Parodie intendiert wurde) und keine Parodie ist (das heißt: von einer anderen Autorin nicht als Parodie intendiert wurde). Curries Argument geht also fehl.

In einem weiteren anti-textualistischen Argument streicht Currie heraus, daß kontextabhängige Interpretationen auf unsere *Bewertung* eines Werks Einfluß haben können: Wir bewerten vielleicht Austens Werk gerade deshalb als gut, weil wir es als Parodie interpretieren, würden aber unsere Bewertung revidieren, wenn sich herausstellen würde, daß diese Interpretation unzulässig ist, das heißt: wenn sich herausstellen würde, daß Austen den Roman nicht als Parodie intendiert hat.¹⁷

Doch auch daraus folgt nicht, daß Austens Werk nicht mit Radcliffes Werk identisch sein kann. Denn es ist nicht immer ein Widerspruch, von einem Ge-

¹⁷Vergleiche ebd., S. 332f.

genstand zu sagen, daß er sowohl gut als auch schlecht ist. Es ist nämlich dann kein Widerspruch, wenn die Hinsichten der Bewertungen jeweils verschieden sind, wenn also ein Gegenstand in einer Hinsicht gut und in einer anderen Hinsicht schlecht ist. Der Beispielfall scheint von dieser Art zu sein: Die Bewertung des Werks hängt davon ab, ob es als Parodie bewertet wird oder als ernsthaftes Werk. Warum sollte man nicht sagen können, daß *ein* Werk als Parodie gut, aber als ernsthaftes Werk schlecht ist?

Freilich habe ich bisher nicht gezeigt, daß die anti-textualistische Auffassung falsch ist. Ich hoffe aber, gezeigt zu haben, daß jedenfalls einige der anti-textualistischen Argumente nicht sehr stark sind. Die Diskussion um die textualistische These ist unter anderem deshalb verwirrend, weil der Textbegriff extrem unklar ist. Um auf Ingardens vergleichsweise kristallklare Begrifflichkeit zurückzugreifen: Ist "Text" hier gemeint im Sinne von "sprachlautliche Schicht"? Oder im Sinne von "sprachlautliche Schicht plus Bedeutungsschicht" (was immer Bedeutungen genau sein mögen)? Oder etwa gar im Sinne von "sprachlautliche Schicht plus Bedeutungsschicht plus Schicht der dargestellten Gegenstände und ihrer Ansichten"?

Wenn man unter einem Text bloß die Schicht der Sprachlaute verstehen will, dann ist es trivial, daß ein literarisches Werk mehr ist als sein Text und daß es verschiedene Werke mit demselben Text geben kann. Denn es könnten ja dieselben Wortlaute und Wortlautfolgen in verschiedenen Kulturen und zu verschiedenen Zeiten verschiedene Bedeutungen haben.

Aber es scheint, daß die Leute, die den "Fall Menard" diskutieren, unter einem Text etwas verstehen, das sehr wohl eine Bedeutung hat, also mindestens, in Ingardens Terminologie, "Sprachlaute plus Bedeutung". Dann aber hängt alles davon ab, was man unter der "Bedeutung" eines Textes bzw. eines Werkes versteht. Currie behauptet (siehe obiges Zitat), daß Menards *Don Quixote* eine andere "Bedeutung" habe als Cervantes'. Wenn man aber "Bedeutung" als das auffaßt, was Leute lernen, wenn sie anfangen, eine Sprache zu lernen, was man in Wörterbüchern nachschlagen kann etc., dann hat der Text von Menard im wesentlichen dieselbe Bedeutung wie der von Cervantes (und dasselbe gilt natürlich für den Austen-Radcliffe-Fall). Verwendet man "Bedeutung" hingegen in einem weiteren Sinn, dann kann man vielleicht sagen, daß die parodistische Intention die Bedeutung des Textes mitkonstituiert. Aber wenn die parodistische Intention die Bedeutung des Textes mitkonstituiert, dann hätten wir in den diskutierten Fällen nicht distinkte Werke mit identischem Text, sondern Werke mit *verschiedenem Text*. Die These, daß es distinkte Werke mit identischem Text

geben kann, beruht offenbar einerseits auf einem weiten Bedeutungsbegriff, und andererseits auf einem ziemlich engen Textbegriff. Vielleicht liegt dahinter so etwas wie eine "Schichtentheorie der Bedeutung", wobei der "Text" als nur durch einen Teil dieser Schichten konstituiert gedacht wird. Wenn die parodistische Intention zur Bedeutung eines Werks im weiten Sinn gehört, aber nicht zur Bedeutung des Texts, dann kann man sagen, daß ein und derselbe Text verschiedene Werke konstituieren kann.¹⁸

2. Das Problem der falschen Note und die Funktion von Notationen

Bereits an früherer Stelle war die Rede von Goodmans Theorie der Notation.¹⁹ Um Goodmans Kernthesen zu wiederholen: Die primäre Funktion von Notationen im Allgemeinen und Partituren im Besonderen besteht nach Goodman darin, Werke zu *definieren* oder, wie Goodman auch sagt, Werke "von Aufführung zu Aufführung zu identifizieren." Das heißt: Die Partitur unterscheidet alle Aufführungen, "die zum Werk gehören" von denjenigen, die nicht zum Werk gehören.²⁰ Die Beziehung zwischen Partitur und Werk muß so sein, daß nicht nur die Partitur das Werk definiert, sondern so, daß auch jede Notierung eines Werks anhand einer Aufführung immer dieselbe Partitur als Resultat hat. Diese strenge Bedingung ist notwendig, weil sonst die Partitur die Identität des Werks von Aufführung zu Aufführung nicht sichern würde.²¹ Zu einem gegebenen Werk gehören jene und nur jene Aufführungen, die mit der Partitur des betreffenden Werks Note für Note übereinstimmen. Goodman hält diese Strenge für nötig, um zu verhindern, daß wir nach und nach von Beethovens *Fünfter* zu *Hänschen klein* kommen.²²

Ein oft gegen Goodman vorgebrachter Einwand lautet, daß sein Begriff der Notation allzu künstlich ist, da nicht einmal gewöhnliche Partituren (und diese kommen Goodmans Definition von Notationen noch am ehesten nahe) seine Bedingungen für Notationen erfüllen, und zwar deshalb, weil sie, neben den hinreichend eindeutigen Noten- und Pausenzeichen, Taktstrichen etc., Ausdrüc-

¹⁸Im letzten Kapitel dieser Arbeit wird von Bedeutungen die Rede sein. Ich werde aber keine entwickelte Theorie der Bedeutungen vorlegen. Daher habe ich auch keine definitive Antwort auf die Frage, ob es verschiedene Werke mit identischem Text geben kann.

¹⁹Vergleiche Kapitel I, 4.2 "Notationalität".

²⁰Vergleiche Goodman, *Sprachen der Kunst*, S. 135f.

²¹Ebd., S. 137f.

²²Vergleiche ebd., S. 191f.

ke enthalten, die Goodmans Anforderungen an Eindeutigkeit nicht erfüllen, zum Beispiel Angaben zu Tempo und Dynamik, wie etwa “Lent et douloureux” oder “Allegro moderato”. Es könnte zum Beispiel vorkommen, daß eine Komponistin die Anweisung “Allegro” gibt, ein Musiker diese ausführt und eine kompetente Person, die nach der Aufführung eine Partitur niederschreibt, anstatt “Allegro” “Allegro moderato” notiert. Genau das darf aber nach Goodman nicht geschehen.

Goodman zieht daraus die Konsequenz, daß Tempoangaben nicht zur Partitur gehören.²³ Da es aber, gemäß Goodman, die Partitur ist, die das Werk “definiert”, so bedeutet das, daß Tempo- und Dynamikmerkmale für die Identität des Werks über Aufführungen hinweg nicht konstitutiv sind. Goodman läßt also einerseits Aufführungen als zum Werk gehörig zu, die gröblich inadäquat sind und ästhetisch höchst relevante Anweisungen der Komponisten nicht berücksichtigen. Auf der anderen Seite muß Goodman Aufführungen als nicht zum Werk gehörig ausscheiden, die nicht nur ästhetisch wertvoll sind, sondern möglicherweise auch genau den Intentionen der Komponisten entsprechen, nämlich dann, wenn sie auch nur in einer einzigen Note von der Partitur abweichen.²⁴

Goodman gibt selbst zu, daß seine Bedingungen für die Identität eines Werks in Konflikt mit der gewöhnlichen Diskurs- und Aufführungspraxis stehen. Denn es scheint, daß eine Note-für-Note-Übereinstimmung der Aufführung mit der Partitur wenigstens nicht in jedem Fall erforderlich ist. Es scheint, daß es Fälle von Aufführungen geben kann, die von allen kompetenten Personen (einschließlich der Autoren) als (korrekte) Realisierungen eines gegebenen Werks anerkannt werden (bzw. anerkannt werden würden), obwohl sie nicht Note für Note mit der Partitur übereinstimmen.²⁵ Es geht jetzt also nicht um Fälle von fehlerhaften (im Sinne von mißlungenen) Aufführungen (dazu komme ich

²³Siehe ebd., S. 190f.

²⁴Den Tempoangaben in der Musik entsprechen im Schauspiel Regieanweisungen, Szenenbeschreibungen etc., kurz alles, was nicht zum Sprechtext der Schauspieler gehört, also Angaben wie “Im Wald”, “Nachts”, “Ländlich gekleidete junge Frau”. Goodman muß also bestreiten, daß diese zweifellos äußerst wichtigen Bemerkungen der Autoren zur “Notation” des Schauspiels gehören, und damit bestreitet er auch, daß sie konstitutiv sind für das Werk, weil es ja die Notation sein soll, die das Werk “definiert”. Als Konsequenz dieser Auffassung kann man also die Regieanweisungen völlig ignorieren, ohne der Identität des Werks Abbruch zu tun, so lange nur die Schauspieler sich streng an den Text halten. Und ein Stück ohne Sprechtext wäre konsequenterweise wohl auf jede beliebige Weise zu realisieren.

²⁵Analoges gilt für das Schauspiel: Es entspricht durchaus der gängigen Praxis, daß die Schauspieler sich nicht Wort für Wort an den vorgegebenen Text halten, ohne daß deshalb die Adäquatheit der Aufführung in Frage gestellt werden würde.

noch), sondern um Fälle, wo Abweichungen von der Notation von einem kompetenten Publikum gar nicht als Fehler betrachtet werden. Goodman ist zu der Auffassung gedrängt, daß in einem solchen Fall die Leute (einschließlich der Komponisten) sich eben irren und die betreffenden Aufführungen streng genommen keine Realisierungen der gegebenen Werke sind. Ist das der Preis, den man zahlen muß, wenn man nicht akzeptieren will, daß es zwischen Beethovens *Fünfter* und *Hänschen klein* keine scharfe Grenze gibt?

Peter Simons schlägt eine andere Lösung vor.²⁶ Er stimmt mit Goodman überein, daß für “gewöhnliche” Musikwerke gilt, daß durch die Partitur festgelegt wird, wie eine Aufführung beschaffen sein muß, damit sie eine Realisierung *dieses* Werks ist und nicht eine Realisierung eines anderen Werks.²⁷ Doch Simons ist kein Anhänger Goodmanscher Rigorosität. Er will nicht sagen, daß *eine* “falsche Note” schon genügt, um eine Aufführung zu einer Realisierung eines neuen Werks zu machen. Simons meint vielmehr, daß der Begriff des musikalischen Werks ein *vager* Begriff sei und daß wir das Prinzip der Zweiwertigkeit in bezug auf die Frage, ob eine Aufführung eine Realisierung eines bestimmten Werks sei oder nicht, aufgeben müßten.²⁸ Simons’ Lösung besteht also darin, daß ein Satz der Form “Die Aufführung A ist eine Realisierung des Werks W” nicht einfachhin wahr oder falsch, sondern vielmehr “eher wahr”, “ziemlich wahr”, “eher falsch”, “sehr falsch” etc. ist.

Aber die Einführung mehrerer Wahrheitswerte löst, soweit ich sehe, keineswegs Probleme mit der Zuweisung von Wahrheitswerten, im Gegenteil: diese Probleme werden sogar noch verschärft. Denn wenn ich keine Grundlage dafür habe zu entscheiden, ob ein Satz wahr oder falsch ist, wie soll ich dann eine Grundlage dafür haben zu entscheiden, ob ein Satz “eher wahr” oder einfachhin wahr ist oder ob er “eher wahr” oder “eher falsch” ist? Je mehr Wahrheitswerte zur Auswahl stehen, desto mehr Möglichkeiten des Irrtums tun sich auf. Je mehr Alternativen vorhanden sind, desto schwieriger wird es zu begründen, weshalb man gerade diese eine gewählt hat. Aus diesem Grunde halte ich das Aufgeben des Bivalenzprinzips für keine echte Lösung.

²⁶Vergleiche Simons, “Computer Composition and Works of Music: Variation on a Theme of Ingarden”.

²⁷Simons spricht nicht von Realisierungen, sondern nur von “Aufführungen”. Ob er Aufführungen von Realisierungen unterscheiden würde, geht aus dem Text nicht klar hervor, und ich gehe hier davon aus, daß er es nicht tut. Vergleiche auch unten “Kann es nicht korrekte Aufführungen eines Werks geben?” für eine mögliche Unterscheidung des Begriffs der Aufführung vom Begriff der Realisierung.

²⁸Vergleiche “Computer Composition and Works of Music”, S. 143-146.

Identität

Ehe ich meine eigene Lösung präsentiere, möchte ich auf ein weiteres Problem hinweisen, das sich aus Goodmans Theorie der Notation ergibt, nämlich auf das Problem aller jener Werke, für die es überhaupt keine Notationen gibt. Dabei müssen wir nicht nur an sehr alte Musik denken, sondern auch an Musik, die ganz ursprünglich auf verschiedenen *Tonträgern* verewigt wurde, ohne zuvor notiert worden zu sein. Ingarden macht zumindest auf einen Aspekt dieses Problems aufmerksam:

Die Partitur bestimmt deutlich die Grenzen, deren Überschreitung bewirkt, daß wir es nicht mehr mit einer anderen zugelassenen *Gestalt* des Werkes, sondern einfach mit einem anderen *Werke* zu tun haben. Fehlt die Partitur — wie es vor der Erfindung der Notenschrift sein mußte —, dann haben wir es bei immer neuen Ausführungen des Werkes bloß mit einem historischen Prozeß zu tun, in welchem trotz der Erhaltung einer gewissen Tradition es doch einmal zum Bruch, also zu Ausführungen eines *anderen* Werkes, als dies ursprünglich der Fall war, kommen kann. Wir verfügen dann aber nicht über die Mittel, mit deren Hilfe man die Identität des Werkes oder den Bruch in der Identität erweisen könnte.²⁹

Offenbar teilt auch Ingarden Goodmans Auffassung über die Rolle der Partituren: sie sollen die "Grenzen" festlegen, innerhalb derer Aufführungen ein und desselben Werks variieren können; und wenn es keine Partitur gibt, dann können wir nicht feststellen, ob eine gegebene Aufführung noch innerhalb dieser Grenzen liegt oder nicht. Aber in Wirklichkeit ist das Problem noch viel ernster. Denn es geht ja nicht nur darum, daß wir bei nicht notierten Werken unter Umständen die "Grenzen" eines Werks nicht *kennen*, das heißt: nicht entscheiden können, ob eine Aufführung eine Realisierung eines gegebenen Werkes ist oder nicht. Das Problem ist vielmehr: Wenn es die Partitur (und nur die Partitur) ist, die die "Grenzen" des Werkes bestimmt, dann *hat* ein Werk ohne Partitur keine Grenzen! Wenn ein Werk (als schematisches Gebilde) ausschließlich durch seine Partitur bestimmt wird, dann ist ein Werk ohne Partitur nicht bloß nicht vollständig bestimmt (wie jedes andere Werk auch), sondern *überhaupt nicht bestimmt* oder, wie man auch sagen könnte, *vollständig unbestimmt*. Für ein solches Werk würde gelten: Es gibt kein *f*, so daß *W* als *f* bestimmt ist. Aber das kann nicht sein. Ein überhaupt nicht bestimmtes musikalisches Werk *ist* kein Werk. Nehmen wir an, es gäbe ein vollständig unbestimmtes musikalisches Werk. Da dieses Werk sozusagen aus einer einzigen Unbestimmtheitsstelle bestünde, die auf jede erdenkliche Weise ausgefüllt werden kann, wäre, gemäß

²⁹Ingarden, *Ontologie der Kunst*, S. 134f.

(R₃),³⁰ *jede* Aufführung (einschließlich Aufführungen notierter Werke) eine Aufführung dieses Werks, was natürlich absurd ist.

Das Problem der falschen Note und das Problem nicht notierter Werke haben eine gemeinsame Wurzel, nämlich die Auffassung, daß Werke durch Notationen “definiert” werden. Eine Lösung für beide Probleme muß an diesem Punkt ansetzen. Ich meine, daß man die Annahme aufgeben muß, daß es die Notationen sind, die die Werke definieren. Werke werden nicht im eigentlichen Sinn durch Notationen definiert, sondern durch *Autoren* bzw. deren relevante intentionale Akte. Das ergibt sich selbstverständlich, wenn man sich klar macht, was es überhaupt heißt, ein Werk zu “definieren”. In meiner Redeweise heißt es: festlegen, welche Gegenstände Realisierungen des Werks sein können, bzw. festlegen, wie Gegenstände beschaffen sein müssen, um Realisierungen des Werks sein zu können. In Goodmans Redeweise: Ein musikalisches Werk zu definieren heißt festzulegen, welche Aufführungen zur Klasse der Realisierungen des Werks gehören. Etwas festlegen ist ein intentionaler Akt, und daher ist es klar, daß Partituren nicht im eigentlichen und primären Sinn irgend etwas festlegen können. Etwas festgelegt oder “definiert” haben vielmehr die Leute, die die Partituren geschrieben haben. M. a. W.: Ein Werk zu “definieren” ist dasselbe wie ein Werk zu schaffen. Ein Werk zu schaffen ist ja nichts anderes als festzulegen, welche Eigenschaften ein Gegenstand haben muß, um eine Instanz des Werks sein zu können.

Daraus, daß es die Intentionen der Autoren sind und nicht Zeichen auf Papier, die die Grenzen eines Werks bestimmen, erklärt sich, daß es Werke ohne Notationen geben kann. Aber welche Rolle spielen dann überhaupt noch die Notationen, wenn sie zur Definition des Werks nicht gebraucht werden? Notationen haben nach meiner Ansicht keine ontologische Funktion, sondern lediglich eine praktische. Sie sind Mittel für die Autoren, ihre Intentionen mitzuteilen und für die Nachwelt festzuhalten. Die Beziehung zwischen den Intentionen der Autoren einerseits und den Notationen andererseits ist aber sicher nicht in jedem Fall eine eindeutige Abbildungsbeziehung. Nicht nur, daß nicht alles, was ein Autor intendiert hat, ausdrücklich in der Notation festgeschrieben sein muß; auch die Umkehrung gilt nicht: nicht jeder Angabe in einer Notation muß eine Intention des Autors entsprechen. Darum ist nicht alles, was in einer Partitur

³⁰(R₃) Für alle x und alle W : x eine Realisierung von W genau dann, wenn für alle f : Wenn W als f bestimmt ist, dann ist x f .

Identität

notiert ist, konstitutiv für das betreffende Werk.³¹ Darum sind Notationen weniger als “Definitionen” zu verstehen als vielmehr als *Anleitungen* zur Herstellung (korrekter) Realisierungen des Werks. Das Problem der falschen Note wird somit insofern entschärft, als diese Auffassung von Notationen den Ausführenden gewisse Freiheiten läßt. Wenn die Partitur als “Definition” verstanden wird, dann muß man sich tatsächlich sklavisch an sie halten (sofern man die Absicht hat, eine Realisierung des Werks zu produzieren). Aber wenn die Partitur als *Anleitung* verstanden wird, als Vermittlerin der Intentionen der Autoren, dann ist Note-für-Note-Übereinstimmung nicht mehr unbedingt erforderlich. Denn es ist nicht ausgeschlossen, daß ein Musiker den Intentionen eines Komponisten sehr gut gerecht wird, auch wenn er sich nicht Note für Note an die Partitur hält.³² Das heißt natürlich nicht, daß jede Abweichung erlaubt ist; und wahrscheinlich gibt es auch viele Fälle, in denen Note-für-Note-Übereinstimmung mit der Partitur gefordert ist. Es geht hier nur darum, daß es nicht immer und notwendig so ist. Der Vergleich mit Kochrezepten scheint mir hier sehr passend zu sein. Wenn in einem Kuchenrezept etwa steht: “100g Mehl, 100ml Milch...”, so weiß jeder, der über ein Minimum an entsprechender Erfahrung verfügt, wie diese Angaben gemeint sind, nämlich als “Zirka-Angaben”. Um das “Kuchenwerk” adäquat zu realisieren, ist es nicht erforderlich, daß die Zutaten auf Tausendstel-Gramm genau abgewogen werden, sondern daß ein Teig von der-und-der Konsistenz hergestellt wird. Hierzu ist aber unter Umständen ein Abweichen vom Rezept, wie es im Kochbuch abgedruckt ist, nicht nur erlaubt, sondern sogar notwendig.

³¹Weil das, soweit ich die Literatur überblicke, eine Minderheitsauffassung ist, sei ein dezidiert Vertreter dieser Minderheit, Stephen Davies, zitiert: “Not everything recorded in the score need be determinative. Conventions of performance practice and score-reading, as well as composers’ intentions, set the standards for determinativeness.” Siehe Davies, “The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances” (im folgenden kurz: “Ontology and Authenticity”), Anmerkung 1, S. 37. Ich komme auf die Kluft zwischen Intentionen und Notationen weiter unten noch einmal zu sprechen. (Siehe Kapitel V, 4. “Übersetzungen und Werkidentität”.)

³²Eine interessante Anmerkung zum Thema “falsche Note” macht Stephen Davies in “Ontology and Authenticity”, S. 32f.: In der Javanesischen Musiktradition ist es üblich, absichtlich “falsche Noten” zu spielen, und zwar aus religiösen Gründen: die Javanesen finden es vermessen, wenn Menschen versuchen, nach Perfektion zu streben. Es gibt aber fixe Regeln für die “falschen Noten” (welche Noten zu spielen sind, von welchem Instrument etc.). Das bedeutet: Eine “falsche Note” ist in diesem Fall nicht nur nicht störend, sondern sogar geboten, wenn die Aufführung authentisch sein soll.

Identität

Um zusammenzufassen: Werke werden nicht durch Partituren definiert, sondern durch intentionale Akte. Eine Partitur ist nichts weiter als ein Mittel, Intentionen anderen mitzuteilen und somit eine Anleitung zu geben für die Herstellung von Realisierungen des Werks. Daher kann es Werke ohne Notationen geben. Die vorhandenen Notationssysteme erlauben nicht immer eine eindeutige Notierung der Intentionen der Komponisten: einerseits können manche Elemente der Partitur redundant sein, andererseits ist nicht immer alles, was intendiert ist, auch notiert. Das Werk wird konstituiert durch die Intentionen der Autoren, und daher führt nicht jede Abweichung von einer Notation notwendig zu einem Bruch der Identität eines Werks. Es kann Realisierungen eines Werks geben, die nicht genau mit der Partitur übereinstimmen.

Kann es inkorrekte Aufführungen eines Werks geben?

Ist jede Aufführung A entweder eine korrekte Aufführung eines Werks W oder keine Aufführung von W (sondern eine Aufführung eines anderen Werks W' oder vielleicht gar keine Aufführung irgendeines Werkes)?

Das Problem ist verwandt (aber nicht identisch) mit dem Problem der falschen Note, und auch hier ist Goodman die Zielscheibe harscher Kritik. Goodman behauptet, daß es nur korrekte Aufführungen eines Werks geben könne. Diese These scheint im krassen Gegensatz zur gewöhnlichen Praxis des Diskurses über musikalische Werke zu stehen.³³ Die gewöhnliche Diskurspraxis wirft aber ein Abgrenzungsproblem auf: *Wie* falsch kann eine Aufführung sein, so daß sie immer noch eine Aufführung eines gegebenen Werks ist?

Ich glaube, daß das Problem verschwindet, wenn man zwischen *Realisierungen* einerseits und *Aufführungen* andererseits unterscheidet. Den Terminus "Realisierung" habe ich mit (R₃) definiert, und es ist eine Konsequenz dieser Definition, daß es nur korrekte Realisierungen eines Werks geben kann. Denn entweder etwas erfüllt die in (R₃) formulierte Bedingung (dann ist es eine korrekte Realisierung), oder es erfüllt die Bedingung nicht (dann ist es überhaupt keine Realisierung).

Ich habe bisher nicht zwischen Aufführungen und Realisierungen unterschieden, und ich glaube, daß mindestens eine der Bedeutungen von "x ist eine *Aufführung* von W" mit meiner Definition von "x ist eine *Realisierung* von W" gut getroffen ist. (Wahrscheinlich hat Goodman einen ähnlichen Begriff von

³³Siehe zum Beispiel die Kritik von Wolterstorff in *Works and Worlds*, S. 98-105.

Aufführungen.) Aber offenbar wird im gewöhnlichen Sprachgebrauch “x ist eine Aufführung von W” noch in einer anderen Bedeutung verwendet, nämlich in der Bedeutung von “x ist (von den Ausführenden) als Realisierung von W intendiert”. Aufführungen in diesem Sinn können natürlich inkorrekt sein. Denn es ist klar, daß nicht notwendigerweise gilt: Für alle f, wenn W als f bestimmt ist, dann ist alles, was als Realisierung von W intendiert ist, f. Die Ausführenden können technische Fehler machen oder auch das Werk mißintepretieren. In beiden Fällen ist das Resultat eine Aufführung, die keine Realisierung des Werks ist. Wir können sagen, daß eine solche Aufführung eine inkorrekte Aufführung von W ist. Eine korrekte Aufführung von W kann nur eine Aufführung sein, die eine Realisierung von W ist.

Man kann also in einem Sinn sagen, daß es nicht korrekte Aufführungen eines Werks geben kann, nämlich in dem Sinn, daß nicht alles, was als Realisierung eines Werks intendiert ist, auch tatsächlich eine Realisierung des Werks ist. Aber wie sehr kann eine solche nicht korrekte Aufführung von W von einer Realisierung von W abweichen? Die Antwort muß wohl lauten: Sie kann grundsätzlich in beliebigem Maß abweichen, denn grundsätzlich können Musiker in ihrem Vorhaben, eine Realisierung eines bestimmten Werks zu produzieren, in beliebigem Grad scheitern. Das heißt, daß Aufführungen (in diesem zweiten Sinn verstanden) in beliebigem Maße inkorrekt sein können, bis hin zur völligen Nichtübereinstimmung mit korrekten Aufführungen. Das Abgrenzungsproblem stellt sich also in keinem Fall: Aufführungen im Sinne von Realisierungen sind immer korrekt, und Aufführungen im Sinne von “etwas, das als Realisierung intendiert ist”, können beliebig inkorrekt sein.

Um möglichen Mißverständnissen vorzubeugen: Das alles impliziert natürlich keineswegs, daß es jeweils nur *eine* korrekte Aufführung eines Werks geben kann. Das Gesagte ist völlig verträglich damit, daß es viele verschiedene korrekte Aufführungen eines Werks gibt. Denn ein musikalisches Werk ist ja ein “schematischer”, also unvollständig bestimmter Gegenstand. Nicht alle Qualitäten einer Aufführung sind durch das aufgeführte Werk determiniert, auch dann nicht, wenn die Aufführung eine Realisierung des Werks ist.

Darüber hinaus ist keineswegs gesagt, daß jede korrekte Aufführung eine “gute” Aufführung ist und jede nicht korrekte eine “schlechte”, jedenfalls wenn man Korrektheit einer Aufführung so versteht, wie ich es tue, nämlich als Erfüllung der Realisierungsbedingungen. Daß eine Aufführung in diesem Sinn korrekt ist, sagt natürlich gar nichts über ihren ästhetischen Wert aus. Eine korrekte Aufführung eines minderwertigen Werks wird selber auch minderwertig sein.

Identität

Umgekehrt könnte eine inkorrekte Aufführung sehr hohen ästhetischen Wert haben.

Kompositionscomputer, Werkidentität und Autorenschaft

Nach Ansicht von Peter Simons kann der Einsatz von Computerprogrammen zur "Komposition" musikalischer Werke spezielle ontologische Probleme aufwerfen: Stellen wir uns vor, eine Komponistin k_1 gibt ihrem Computer (der mit einem Kompositionsprogramm ausgestattet ist) einige Parameter ein und läßt das Programm laufen. Der Computer generiert daraufhin selbständig eine Partitur, wobei das Resultat mehr oder weniger stark vom statistischen Zufall bestimmt ist. Nennen wir das dieser Partitur entsprechende Werk W_1 .

Stellen wir uns weiter vor, k_1 läßt das Programm (mit denselben Parametern) noch einmal laufen. Als Resultat erhält sie die Partitur eines Werks W_2 . Nehmen wir an, daß der Zufallsspielraum des Computers so groß gewählt ist, daß W_1 und W_2 so verschieden sind, daß niemand, beim bloßen Hören oder beim Lesen der Partitur, sie als dasselbe Werk identifizieren würde. Die Schwierigkeit ist nun folgende: Einerseits ist es schwierig, die Behauptung zu verteidigen, daß W_1 mit W_2 identisch ist. Wir neigen intuitiv stark zu der Auffassung, daß es sich um *zwei* Werke handelt. Aber wenn es zwei Werke sind, dann müßten wir, scheint es, sagen, daß k_1 zwei Werke *komponiert* hat. Aber das ist intuitiv zu viel der Ehre, meint Simons. Denn k_1 hat ja beim zweiten Mal nichts weiter getan, als ein zweites Mal das Programm zu starten, und das ist nicht kreativer als das Betätigen eines Kopiergeräts. Es scheint daher nicht angebracht, k_1 als Komponistin *zweier* Werke zu würdigen, nur weil der Computer, aufgrund des Zufallsgenerators, zwei verschiedene Partituren ausgedruckt hat.

Weiter angenommen, ein Komponist k_2 entwendet den Computer von k_1 und läßt ihn weitere Werke generieren. Kann dann der diebische Komponist diese Werke als seine eigenen reklamieren oder hat er nicht nur den Computer gestohlen, sondern auch alle Werke, die dieser in der Folge generiert? Oder ist es so, daß in Wahrheit keiner der beiden "Komponisten" ein musikalisches Werk geschaffen hat, sondern daß der zweite gar nichts und die erste etwas anderes geschaffen hat, eine Art Anleitung zur Produktion eines musikalischen Werks, aber nicht ein musikalisches Werk selbst? Das sind die Fragen, die Peter Simons

Identität

in diesem Zusammenhang formuliert.³⁴ Ich glaube, man kann die Sache wie folgt aufdröseln:

1. W_1 ist natürlich nicht mit W_2 identisch, da die Klangstruktur von W_1 verschieden ist von der Klangstruktur von W_2 . Es gilt nicht für alle f : W_1 ist als f bestimmt genau dann, wenn W_2 als f bestimmt ist, bzw.: es gilt nicht: notwendigerweise ist alles, was eine Realisierung von W_1 ist, auch eine Realisierung von W_2 , und umgekehrt. Die Identitätsbedingung (I) ist also nicht erfüllt.

2. Wir müssen in der Tat unterscheiden: (a) die generierten musikalischen Werke, also das, was in den Partituren notiert ist, von (b) dem “Verfahren der Generierung” dieser Werke. Zum “Verfahren der Generierung” gehört die Programmierung des Computers, die Festlegung der Parameter, die Bestimmung des Zufallsspielraumes etc. Nennen wir dieses Verfahren kurz “V”.

3. Wir können V ein “Werk” nennen, aber es ist sicherlich kein musikalisches Werk. Ein musikalisches Werk ist das, was durch V generiert wird.

4. k_1 ist die Autorin bzw. eine der Autoren von V, weil sie die Parameter festgelegt hat und den Zufallsspielraum bestimmt hat. Die Person, die das Programm geschrieben hat, ist ebenfalls Autorin von V. (Keine von beiden ist aber “Komponistin” von V, weil V kein musikalisches Werk ist.) Der Komponist k_2 , der den Computer von k_1 gestohlen hat, ist natürlich nicht ein Autor von V. Er verwendet V ja nur.

5. Es scheint mir, daß man mit Recht k_1 als Komponistin von W_1 und W_2 betrachten kann, obgleich das, was sie tut, sich wesentlich von der Tätigkeit traditioneller Komponisten unterscheidet. Worin besteht die Kompositionstätigkeit von k_1 ? Was hat sie getan, um ein musikalisches Werk zur Existenz zu bringen? — Sie hat drei relevante Dinge getan: (a) Sie hat das Verfahren V geschaffen. (b) Sie hat das Verfahren angewendet (das heißt: das Programm gestartet). (c) Sie hat ein Resultat dieses Anwendungsprozesses für wert befunden, aufgeführt zu werden, m. a. W.: sie hat ein Resultat dieses Prozesses als Werk *akzeptiert*. Alle drei Phasen sind notwendig für die Entstehung eines musikalischen Werks. Wir brauchen das Verfahren, und wir müssen es anwenden, aber das genügt noch nicht. Das Akzeptieren ist ein notwendiger Bestandteil der Entstehung eines Werks.

Computerkompositionen haben etwas von *objets trouvés* an sich. Etwas fällt der Komponistin mehr oder minder durch “Zufall” in den Schoß, und es ist an ihr, dieses Etwas zum Werk zu *erklären* oder nicht. Das ist das intentionale Ele-

³⁴Vergleiche Simons, “Computer Composition and Works of Music”, S. 147-151.

ment dieses Prozesses (genauer: eines der intentionalen Elemente). Natürlich enthält in diesem besonderen Fall auch schon die erste Phase, die Schaffung des Verfahrens, intentionale Elemente. Man kann wohl ein solches Verfahren nicht schaffen, ohne *künstlerische* Entscheidungen zu treffen. Je enger der Zufallsspielraum für den Computer definiert wird, desto mehr solcher Entscheidungen müssen getroffen werden. Das heißt: Eigentlich beginnt die Kreation des musikalischen Werks schon in der Phase der Kreation des Verfahrens.

Nun kann auch geklärt werden, ob der Computerdieb k_2 auch durch weitere Anwendungen des Verfahrens generierte Werke W_3 , W_4 etc. gestohlen hat oder ob er sich mit Recht als der Komponist dieser Werke betrachten darf. Die Antwort auf diese Frage kann nicht einfach “ja” oder “nein” lauten, und zwar deshalb, weil diese besondere Art des Komponierens eben in drei Phasen verläuft. Die zweite Phase, die Anwendung des Verfahrens, ist uninteressant. Sie besteht ja nur im Drücken eines Knöpfchens. Interessant sind die anderen beiden Phasen, denn sie enthalten die nötigen intentionalen Elemente (die letzte Phase besteht geradezu aus einem intentionalen Akt und nichts weiter). Wir können nun in dem problematischen Beispielfall feststellen, daß die erste Phase für die Kreation des Werks W_3 von k_1 ausgeführt wurde (bzw. auch von der Person, die das Programm geschrieben hat). Die dritte Phase allerdings, das “Finden” und “Anerkennen” des Werks wird von k_2 ausgeführt. W_3 ist also eine Gemeinschaftsproduktion von k_1 und k_2 , wobei natürlich k_1 den weitaus größeren Anteil hat, und dieser Anteil ist umso größer, je mehr künstlerische Entscheidungen schon in der ersten Phase getroffen wurden, so daß ein Urheberrechtsstreit wohl mit hoher Wahrscheinlichkeit zugunsten von k_1 entschieden werden müßte. Allerdings, man kann sich Grenzfälle vorstellen, in denen man intuitiv k_2 zumindest den Status des Ko-Komponisten zubilligen würde, nämlich dann, wenn der Zufallsspielraum sehr groß ist, weil in diesem Fall das *Auswählen* eine große Bedeutung gewinnt.

3. Instrumentierung und Werkidentität

Identität

Ist die Instrumentierung integraler Bestandteil eines musikalischen Werks?³⁵ Jerrold Levinson formuliert als eine von drei Adäquatheitsbedingungen für eine Theorie des musikalischen Werks das folgende:

Musical works must be such that specific means of performance or sound production are integral to them.³⁶

Levinson nennt das die Bedingung des “Einschlusses der Aufführungsmittel”. Im Kern besagt diese Bedingung, daß die “Mittel der Aufführung” (also die Instrumente, im Standardfall) identitätskonstitutiv sind, daß also die Änderung der Instrumentierung den Verlust der Identität des Werks zur Folge hat. M. a. W.: Wer die Instrumentierung eines Werks ändert, schafft ein neues Werk. Es kann nicht ein und dasselbe Werk mit verschiedenen Instrumenten aufgeführt werden.

Man sollte vielleicht darauf hinweisen, daß hier nicht — wie bei der Diskussion um die kontextabhängigen Eigenschaften — das Identitätsprinzip (I) zur Debatte steht. Es kann hier vorausgesetzt werden, daß ein musikalisches Werk ausschließlich durch seine Realisierungsqualitäten determiniert wird. Es geht vielmehr darum, ob unter den Realisierungsqualitäten eines musikalischen Werks auch solche sind, die die Instrumentierung betreffen.

Levinsons Einschlußbedingung läßt mehrere und verschieden starke Lesarten zu. Ich beginne mit der schwächsten:

1. Die Mittel der Aufführung sind insofern wesentlich für das Werk, als eine spezifische tonale Struktur³⁷ nicht mit jedem beliebigen Instrument realisiert werden kann, sei es aus technischen Gründen oder aus Gründen zu geringen Tonumfangs.

³⁵Ich beziehe mich im folgenden auf eine Diskussion zwischen Jerrold Levinson und Peter Kivy. Ausgangspunkt ist Levinsons “What a Musical Work Is”. Kivys Kritik ist formuliert in Kivy, “Orchestrating Platonism”. Levinson antwortet in “What a Musical Work Is, Again”, S. 231-249.

³⁶Levinson, “What a Musical Work Is”, S. 19.

³⁷Unter einer “tonalen Struktur” will ich hier eine Tonfolge verstehen, die lediglich durch die Beziehungen der Töne zueinander bestimmt ist. Eine tonale Struktur schließt also weder absolute Tonhöhen noch Klangfarbenbestimmungen ein. Den Terminus übernehme ich von Levinson. (Siehe “What a Musical Work Is, Again”, S. 237.) Peter Kivy, der musikalische Werke als reine tonale Strukturen versteht, verwendet hierfür den Terminus “Klangstrukturen”. Ich schließe mich Levinsons Sprachgebrauch an, weil der Terminus “Klangstruktur” bei mir an früheren Stellen schon in einem weiteren Sinn verwendet wurde, nämlich so, daß eine “Klangstruktur” sämtliche klangliche Bestimmungen eines Werks einschließt bzw. einschließen kann, also auch etwa absolute Tonhöhe und Tonfarbe.

Identität

Diese Bedingung ist so trivial, daß sogar Levinsons vielleicht schärfster Kritiker in diesem Punkt, Peter Kivy, sie anerkennt. Sie zu diskutieren ist müßig, da sie offenbar ohnehin von niemandem bestritten wird und wohl auch kaum vernünftigerweise bestritten werden kann. Weniger trivial ist schon die zweite mögliche Lesart der Einschlußthese:

2. Die Instrumentierung ist wesentlich für ein musikalisches Werk, weil musikalische Werke nicht nur durch ihre tonale Struktur, sondern auch durch *Klangfarbenqualitäten* determiniert sind und weil Instrumente, die geeignet sind zur Hervorbringung derselben tonalen Struktur, sich in ihren Klangfarbenqualitäten beträchtlich unterscheiden können.

Die stärkste Interpretation der Einschlußthese lautet aber:

3. Nicht nur die klanglichen Eigenschaften von Instrumenten sind relevant für die Erhaltung der Identität eines Werks, sondern auch deren *Bauweise* (welche ja nicht notwendig auf den Klang Einfluß hat).

Man kann also drei Positionen unterscheiden:

(a) *Musikalische Werke als reine tonale Strukturen*: Die Identität eines musikalischen Werks ist ausschließlich durch seine tonale Struktur determiniert. Die Instrumentierung ist nur insofern relevant, als möglicherweise nicht jedes Instrument zur Realisierung dieser tonalen Struktur geeignet ist. Ein und dasselbe Werk kann mit jedem beliebigen Instrument realisiert werden, unter der Voraussetzung, daß das Instrument geeignet ist zur Realisierung der tonalen Struktur des Werks. (Um dies mit einem Beispiel plausibel zu machen: Die Melodie von *Hänschen klein* läßt sich offenbar auf einem Grashalm ebenso realisieren wie auf einem Klavier oder mit 20 Streichern.)

(b) *Musikalische Werke als Klangstrukturen (= tonale Strukturen plus Klangfarben)*: Die Identität eines musikalischen Werks ist durch die Gesamtheit seiner klanglichen Qualitäten determiniert (das heißt: durch seine tonale Struktur *und* seine Klangfarbenqualitäten). Die Instrumentierung ist insofern identitätsrelevant, als spezifische Klangfarbenqualitäten nur mit bestimmten Instrumenten realisiert werden können. Das heißt: Es kann nicht ein und dasselbe Werk etwa einmal mit Klarinette und einmal mit Oboe realisiert werden, auch wenn die tonale Struktur des Werks mit beiden Instrumenten realisiert werden könnte. Wenn ein und dieselbe tonale Struktur einmal mit Oboe und einmal mit Klarinette realisiert wird, dann haben wir es streng genommen mit Realisierungen von *zwei* Werken zu tun, die sich in ihren Klangfarbenqualitäten unterscheiden, jedoch die tonale Struktur gemeinsam haben. Aber ein Werk kann grundsätzlich mit jedem Instrument realisiert werden, das die tonale Struktur

Identität

plus Klangfarbe des Werks hervorzubringen imstande ist, unbesehen seiner Bauweise. Es ist also beispielsweise nicht grundsätzlich unmöglich, ein Werk für Klarinette auf einem elektronischen Tasteninstrument zu realisieren, falls die spezifischen Klangfarbenqualitäten der Klarinette mit dem elektronischen Instrument perfekt simuliert werden können.

(c) *Musikalische Werke als Klangstrukturen plus "Realisierungsverfahren"*: Die Identität eines musikalischen Werks ist nicht nur durch die Gesamtheit seiner klanglichen Qualitäten determiniert, sondern auch durch die Art und Weise, wie das Werk realisiert wird. Die Instrumentierung ist daher insofern identitätsrelevant, als ein und dieselbe Klangstruktur unter Umständen auf verschiedene Weise realisiert werden kann. Daher ist es grundsätzlich unmöglich, beispielsweise ein Werk, das für ein Holzblasinstrument geschrieben wurde, auf einem elektronischen Tasteninstrument zu realisieren, selbst dann, wenn die Klangstruktur des Werks damit perfekt realisiert werden könnte.

Die erste der eben skizzierten Positionen ist die Peter Kivys, die dritte die Jerrold Levinsons. Die erste, triviale, Lesart der Einschlußthese ist, wie gesagt, nicht Gegenstand der Diskussion zwischen den beiden. Diskutiert werden die folgenden beiden Fragen: (a) Kann man ein und dasselbe Werk mit hinsichtlich ihrer *Klangfarbe* verschiedenen Instrumenten realisieren? (b) Kann man ein und dasselbe Werk mit hinsichtlich ihrer Klangfarbe ununterscheidbaren, aber hinsichtlich ihrer *Bauweise* verschiedenen Instrumenten realisieren?

Weder Levinson noch Kivy unterscheiden diese Fragen explizit, aber die Wahl ihrer Beispiele und Argumente macht deutlich, daß Levinson sie beide negativ und Kivy sie beide positiv beantworten würde.

Betrachten wir zunächst die Klangfarben-Einschlußthese. Zweifellos läßt sich die tonale Struktur von Mozarts Flötenkonzert nicht mit *einer* Trillerpfeife realisieren. Aber sie ließe sich unter Umständen mit einem ganzen Orchester (verschieden gestimmter) Trillerpfeifen realisieren. Die Frage ist nun: Wäre das eine Realisierung von Mozarts Werk? Allgemein gefragt: Ist jede Realisierung der tonalen Struktur eines Werks eine Realisierung des Werks selbst? Levinson verneint das entschieden und untermauert seine Auffassung mit einem Feuerwerk an Beispielen für die ästhetische Relevanz bestimmter Instrumentierungen.

Aber der Kontrahent Kivy ist auch nicht um Beispiele verlegen, wenn es darum geht, plausibel zu machen, daß die Instrumentierung für ein Werk *nicht* identitätskonstitutiv ist. Kivy argumentiert, während langer Perioden der Musikgeschichte sei die Instrumentierung völlig *ad libitum* gewesen. Außerdem:

Identität

Wenn Instrumentierungen vorgeschrieben worden seien, hätten vielfach die Komponisten selbst mehrere Alternativen vorgeschlagen, und niemand in der Musikwelt würde in einem solchen Fall von *zwei Werken* sprechen; vielmehr spreche man von *einem Werk in zwei Versionen*. Und selbst in jenen historischen Phasen, in denen die Instrumentierungsanweisungen nicht mehr bloß den Charakter unverbindlicher Empfehlungen gehabt haben, sei es gang und gebe gewesen, daß der Prozeß der Komposition vom Prozeß der Instrumentierung *getrennt* gewesen sei; man habe üblicherweise zuerst das Werk komponiert und es erst *im Nachhinein* instrumentiert. Aus zahlreichen Dokumenten und Zeugnissen wüßten wir, daß die Künstler selbst ihre nicht instrumentierten Werke durchaus als fertige Werke verstanden haben.

Kivy gibt zwar zu, daß wenigstens manche Komponisten Klangfarbenwirkungen für ihre Werke als wesentlich betrachteten, doch er versucht, dieses Faktum in seiner Bedeutung herunterzuspielen. Er unterscheidet zunächst den Fall, in dem eine Klangfarbe um eines bestimmten Effekts willen gewählt wird (wenn etwa eine Tierstimme nachgeahmt werden soll) von dem Fall, in dem sich jemand für eine Klangfarbe um ihrer selbst willen entscheidet. Der erste Fall wird als irrelevant ausgeschieden, indem Kivy den Anwendungsbereich seiner Theorie von sich aus auf "reine Musik" einschränkt. Und wie wird er mit dem zweiten Fall fertig? Dieser sei "sehr selten", die absolute Ausnahme, eine "Anomalie". Eine Theorie habe aber die Standardfälle zu erklären, und nicht die Anomalien.³⁸

Levinson verteidigt seine Auffassung gegen Kivys historische Indizien mit der Bemerkung, Beispiele sehr alter oder sehr neuer Musik tangierten ihn nicht, denn diese gehörten nicht zu seinem Gegenstandsbereich. Seine Theorie solle nicht *jegliche* Musik erfassen, sondern nur westliche Musik einer bestimmten, zeitlich ziemlich beschränkten Periode (grob vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts).³⁹

Sowohl die Verteidigungsstrategie Levinsons als auch die Kivys wirken ziemlich *ad hoc*. Natürlich ist es legitim, den Gegenstandsbereich einer Theorie einzuschränken, und in vielen Fällen mag das gerechtfertigt sein. Aber wenn der Gegenstandsbereich allzu klein wird, geht das auf Kosten der Relevanz der Theorie. Eine Ontologie des musikalischen Werks, die nur für die Erzeugnisse von ein paar Dutzend handverlesenen Komponisten gilt, ist unbefriedigend,

³⁸Vergleiche "Orchestrating Platonism", S. 50f.

³⁹Vergleiche "What a Musical Work Is, Again", S. 231-233.

weil es hier ja um sehr allgemeine und grundlegende Fragen geht.⁴⁰ Aber genauso unbefriedigend ist Kivys Einschränkung auf die angeblichen oder echten “Standardfälle”. Es trifft sicher nicht zu, daß eine Theorie die Ausnahmefälle einfach ignorieren soll, zumal dann, wenn es mehr oder minder eine historische Zufälligkeit ist, daß die Ausnahmefälle nicht die Standardfälle sind, und umgekehrt. Eine adäquate Theorie sollte beide Arten von Fällen berücksichtigen.

Die Diskussion zwischen Levinson und Kivy ist zwar anregend und lehrreich, aber eine Entscheidung über die ursprüngliche Frage betreffend die Identitätsbedingungen musikalischer Werke wird durch sie letztlich nicht herbeigeführt. Da Instrumentierungsvorschriften in verschiedenen Epochen der Musikgeschichte sehr verschiedenen Stellenwert hatten, können beide Kontrahenten auf der Suche nach Beispielen zur Untermauerung ihrer Positionen aus dem vollen schöpfen. Darüber hinaus zeigt sich einmal mehr, daß die Berufung auf Intuitionen, und seien diese noch so stark, jegliche Überzeugungskraft verliert, wenn der Kontrahent nicht die Freundlichkeit hat, sie zu teilen. Das Ergebnis der Debatte ist: Es steht Intuition gegen Intuition.

Vielleicht auch deshalb, weil ich weder die eine noch die andere Intuition teile, habe ich keine Neigung, mich in dieser Auseinandersetzung auf eine Seite zu schlagen. Vielmehr scheint es mir, daß schon die Frage falsch gestellt ist. Es ist nicht so, daß Klangfarbenbestimmungen entweder für *alle* Musikwerke konstitutiv sind oder für *keines*. Manche Werke schließen Klangfarbenbestimmungen ein und andere nicht. Darüber hinaus können die Klangfarbenbestimmungen natürlich mehr oder weniger spezifisch sein. Ein Werk kann ausschließlich für Klarinette geschrieben sein oder für Klarinette *oder* Oboe oder einfach für *irgendein Holzblasinstrument* oder für Holz *oder* Streicher etc. Die Klangfarbe ist ein logischer Teil, eine “Schale” eines Werks, und zwar eine Schale, die ihrerseits eine komplexe Struktur haben oder auch gänzlich fehlen kann.

So scheint mir die Frage, ob die Instrumentierung integraler Bestandteil eines musikalischen Werks ist, nicht eine Frage der ontologischen Struktur musikalischer Werke im Allgemeinen zu sein, sondern eher eine Frage der Struktur

⁴⁰Die ganze Strategie wird auch nicht dadurch überzeugender, daß man einfach den Begriff des “Werks” so definiert, daß nur noch die Musik der ausgewählten Periode darunterfällt. Das ist Levinsons Versuch, seine ihm vielleicht doch selbst etwas eng erscheinende Auswahl zu rechtfertigen. (Vergleiche “What a Musical Work Is, Again”, Fußnote 36, S. 232.)

Identität

einzelner Werke, welche nur von Fall zu Fall zu beantworten ist.⁴¹ Wie steht es aber mit der stärkeren Einschlußthese, wonach nicht nur die Klangfarben der vorgeschriebenen Instrumente, sondern auch deren *Bauweise* identitätskonstitutiv für musikalische Werke sind? Levinson argumentiert auch hier, wie für die Klangfarben-Einschlußthese, mit der angeblichen ästhetischen Relevanz der Instrumentierung. Betrachten wir eines seiner Beispiele:

Beethoven's Hammerklavier Sonata is a sublime, craggy, and heaven-storming piece of music. The closing passages (marked by ascending chordal trills) are surely among the most imposing and awesome in all music. However, if we understand the very sounds of the Hammerklavier Sonata to originate from a full-range synthesizer, as opposed to a mere 88-key piano of metal, wood, and felt, it no longer seems so sublime, so craggy, so awesome. The aesthetic qualities of the Hammerklavier Sonata depend in part on the strain that its sound structure imposes on the sonic capabilities of the piano; if we are not hearing its sound structure *as* produced by a piano then we are not sensing the strain, and thus our assesment of aesthetic content is altered.⁴²

Offenkundig will Levinson hier plausibel machen, daß es nicht alleine darauf ankommt, wie ein Instrument *klingt*, welche Töne es erzeugen kann, was seine Klangfarbe ist. Auch rein technische Eigenschaften von Instrumenten sollen ästhetisch relevant und daher identitätskonstitutiv für Werke sein. Das erwähnte Werk soll seine ästhetischen Attribute ("sublim, kantig, himmelsstürmerisch und ehrfurchtgebietend") wenigstens zum Teil der Tatsache verdanken, daß es die Möglichkeiten des Instruments, auf dem es realisiert wird, bis an die Grenzen ausschöpft.

Die Schwierigkeit mit diesem Argument liegt wohl zumindest zum Teil in der Unschärfe und dem metaphorischen Charakter der angeführten "ästhetischen Attribute" sowie darin, daß die Natur ästhetischer Qualitäten in sich problematisch ist. (Handelt es sich um Qualitäten, die auf rein physikalischen Qualitäten "supervenieren"? Handelt es sich um relationale Eigenschaften, die von den Einstellungen der Rezipienten abhängen?) Aber ich will für den Augenblick

⁴¹Zu diesem Resultat gelangt auch Stephen Davies in "Ontology and Authenticity": "What emerges, I suggest, is the idea that the criteria for authenticity in musical performances are variable. In some cases it is essential, if authenticity is to be achieved, that particular types of instruments be used, because the use of those instruments is specified by the composer, and the performance practice of the day treats such specifications as determinative. In other cases, a variety of instrumental ensembles might be employed in different, equally authentic performances, because the conventions of the day allowed the composer to determine nothing more definite than a range of possibilities." (S. 37)

⁴²"What a Musical Work Is", S. 17f.

Identität

von diesen Schwierigkeiten absehen. Zuzugeben ist, daß das Wissen um technische Schwierigkeiten die ästhetische Erfahrung beeinflussen kann. Wer selber erfahren hat, wie viel Mühe man aufwenden muß, um beispielsweise einer Querflöte einen sauberen Ton entlocken zu können, wird wahrscheinlich ein Flötenkonzert in irgendeinem Sinn anders "hören". Solche Phänomene gibt es nicht nur in der Kunst. Wahrscheinlich kann man etwa die Leistung eines brillanten Fußballspielers nur dann richtig schätzen, wenn man selber einmal versucht hat, eine in schneller Bewegung befindliche Kugel durch einen Stoß mit dem Fuß exakt an eine zuvor gewählte Raumstelle zu befördern (während 11 Leute versuchen, einen an dieser Aktion zu hindern). Und die ägyptischen Pyramiden beeindrucken uns sicher zu einem guten Teil deshalb, weil wir wissen, mit welch primitiven Hilfsmitteln sie gebaut wurden.

Der Aspekt des Bestaunens und Bewunderns einer technisch schwierigen Leistung kann also eine Komponente der ästhetischen Erfahrung sein, und daher können die Produktionsmittel konstitutiv sein für das *Erleben* des Werks. Aber sind sie konstitutiv für das *Werk selbst*? Sind zwei völlig gleich klingende Aufführungen Aufführungen verschiedener Werke, nur weil der technische Standard der verwendeten Instrumente verschieden ist? Das ist offenbar Levinsons Intuition. Die kann man teilen oder auch nicht. Aber wenn man sie teilt, dann muß man auch ihre Konsequenzen akzeptieren. Zum Beispiel die, daß man demnach in Instrumentenkunde beschlagen sein muß, um mit Recht behaupten zu können, ein bestimmtes Musikwerk zu kennen. Das wirft natürlich die Frage auf, wie gut man über die betreffenden Instrumente Bescheid wissen muß, um mit einem Werk bekannt sein zu können. Denn es kann ja wohl nicht genügen, bloß zu wissen, wie ein Hammerklavier im Gegensatz zu einem Synthesizer *aussieht*. Man muß offenbar Kenntnisse haben über die musikalischen Möglichkeiten und technischen Schwierigkeiten beider Instrumente, um tatsächlich die Hammerklavier-Aufführung anders erleben zu können als die Synthesizer-Aufführung. Aber dazu müßte man letztlich die beiden Instrumente selber spielen können, scheint es. Haben also nur Musiker wirklich Zugang zu musikalischen Werken? Muß man Dutzende Instrumente beherrschen, um ein symphonisches Werk adäquat erfassen zu können? Levinsons Ansatz geht ganz klar in diese Richtung, aber die letzte Konsequenz seiner These ist offenbar sogar ihm selbst zu stark. Der sonst sowohl in seinen Argumenten als auch in seiner Wortwahl ziemlich entschiedene Autor greift hier zu vergleichsweise vorsichtigen Formulierungen:

Identität

If musical background knowledge about instruments, their capabilities and manners of employment, falls below a certain threshold, grasp of a work's specific aesthetic complexion [...] is seriously endangered.⁴³

Was man mindestens über Instrumente wissen muß, um ein Werk erfassen zu können, bleibt natürlich offen; und so bleibt auch offen, welche Änderungen an der Bauweise der Instrumente ein Werk unbeschadet überstehen kann und welche nicht. Denn daß es Änderungen geben könnte, die nicht an der Werkidentität rühren, gesteht Levinson schließlich selbst ein.⁴⁴ Man muß gar nicht an elektronische Aufführungsmittel denken; auch traditionelle mechanische Instrumente wurden im Laufe der Jahrhunderte in vielfältiger Weise technisch weiterentwickelt. Aber Levinson will offenbar nicht so weit gehen zu behaupten, daß man Klavierwerke von Beethoven nicht auf einem modernen Konzertflügel realisieren könnte, obwohl die Klaviere, die Beethoven gekannt hat, anders konstruiert waren als die heutigen.

Kivy weist auf ein weiteres Problem hin: Liest man das oben zitierte Hammerklavier-Beispiel genau, dann stellt man fest, daß Levinson hier mehrmals auf die intentionalen Einstellungen der Rezipienten rekurriert: Man könnte den Eindruck gewinnen, daß die ästhetischen Qualitäten des Werks davon abhängen, ob die Rezipienten *glauben*, daß es auf dem-und-dem Instrument realisiert wurde und nicht davon, wie es *tatsächlich* realisiert wurde. Gilt also: Wenn jemand so tut, als spiele er auf einem Hammerklavier, und in Wirklichkeit spielt hinter dem Vorhang ein Computer, dann ist das Werk "himmelsstürmerisch und ehrfurchtgebietend", wenn aber vor dem Vorhang ein Computer steht, und in Wahrheit spielt hinter dem Vorhang eine Pianistin auf einem Originalinstrument, dann ist es das nicht mehr?

Levinson argumentiert außerdem, daß es von der Bauweise der Instrumente abhängt, ob ein Werk "virtuos" sei oder nicht.⁴⁵ Daß ein Werk "virtuos" ist, soll offenbar ungefähr heißen, daß es schwer zu spielen ist. Wenn man das Merkmal der "Virtuosität" als identitätskonstitutiv für ein musikalisches Werk betrachtet, dann muß man allerdings akzeptieren, daß Werke ihre Identität auch ohne Veränderung der Instrumente verlieren können. Denn es kann sich auch die

⁴³"What a Musical Work Is, Again", S. 240.

⁴⁴"I would not suggest that it is essential to musical works that they be played on *precisely* the instruments available to their composers and original performers — down to specific maker, exact dimensions, year of manufacture, and color of wood stain." ("What a Musical Work Is, Again", S. 238.)

⁴⁵Siehe "What a Musical Work Is", S. 18.

Spieltechnik weiterentwickeln. Es kann sein, daß ein Werk für die Musiker des 17. Jahrhunderts fast unspielbar war, heute aber von jedem begabten Studenten gemeistert wird. Kommt dem Werk nun die Eigenschaft Virtuos-zu-sein noch immer zu oder nicht? Haben wir etwa gar zwei Werke mit identischen Klangstrukturen, eines virtuos und eines nicht virtuos?

Ein drittes Argument Levinsons lautet, die Art der verwendeten Instrumente sei in manchen Fällen verantwortlich für die "Originalität" des Werks; würde man dieselben Klänge mit einem anderen Instrument hervorbringen, ginge die Originalität des Werks verloren.⁴⁶

Diese Behauptung wird natürlich niemand akzeptieren können, der musikalische Werke als tonale Strukturen oder Klangstrukturen betrachtet. Eine Klangstruktur kann durch keine noch so ausgefallene Weise der Realisierung an Originalität gewinnen und daher durch eine Änderung der Realisierungsweise auch nicht an Originalität verlieren. Da ich dem Klangstrukturbegriff des musikalischen Werks zuneige, finde ich dieses Argument natürlich überhaupt nicht überzeugend. Dennoch leugne ich nicht, daß es Werke geben kann, für die es tatsächlich relevant ist, auf welche Weise sie realisiert werden. Jemand könnte dabei nicht nur die verwendeten Instrumente vorschreiben, sondern etwa auch die Dekoration der Bühne, die Körperhaltung oder die Kleidung der Musiker etc. Zum Beispiel: Die Musiker verwenden große mit Wasser gefüllte Gläser zur Klangproduktion und müssen sich während des Stücks in einer offenbar genau festgelegten Weise auf der Bühne bewegen und ihre Positionen zueinander verändern.⁴⁷ Aber Werke, die solche Bestimmungen einschließen, sind offenbar keine reinen musikalischen Werke mehr, sondern eher Grenzfälle zwischen Musik und Theater, *Performances*, wie man heute alle Ereigniswerke nennt, die sich schwer einer der traditionellen Kategorien zuordnen lassen.

Aber das kommt in die Nähe eines Wortstreits; jeder mag den Begriff des "musikalischen Werks" fassen, wie er will. Ich gebe Levinson also zu, daß Werke Bestimmungen über die Weise ihrer Realisierung einschließen *können* (und wenn man möchte, kann man auch solche Werke zu den musikalischen Werken zählen). Solche Bestimmungen können eine oder einige der "Schalen" eines Werks bilden. Aber es ist sicherlich in keiner Weise *notwendig*, daß ein Werk solche Schalen einschließt. Ein Werk kann auch ausschließlich aus Klangstruktur-Schalen (bzw. Tonstruktur-Schalen) bestehen. Ich erlaube mir die historische Hypothese, daß die meisten musikalischen Werke von dieser Art

⁴⁶Siehe ebd.

⁴⁷Gesehen bei einer Aufführung des *Kronos Quartetts* im Frühjahr 1997 in Tucson, Arizona.

sind. Das heißt: Die meisten Komponisten haben lediglich festgelegt, wie Aufführungen ihrer Werke zu klingen haben und nicht auch, wie diese Klangeffekte hervorzubringen sind. M. a. W.: So wie es Werke gibt, die reine “tonale Strukturen” sind (die also keine Klangfarbenbestimmungen einschließen), so gibt es auch Werke, die reine Klangstrukturen sind, die also zwar Klangfarbenbestimmungen einschließen, nicht aber Bestimmungen hinsichtlich der Weise ihrer Realisierung.

4. Übersetzungen und Werkidentität

Ein Identitätsproblem, das literarischen Werken eigen ist, ist das Problem der Übersetzungen: Kann man, streng genommen, ein literarisches Werk überhaupt in eine andere Sprache übersetzen, oder generiert man durch eine Übersetzung immer schon ein neues Werk? Anders gefragt: Ist eine Übersetzung eines Werks identisch mit dem ursprünglichen Werk? Ist es beispielsweise grundsätzlich möglich, ein Haiku eines japanischen Meisters in deutscher Sprache zu lesen, oder kann man bestenfalls ein deutsches Haiku lesen, das von einem japanischen Meister inspiriert ist? Analog für das Schauspiel: Kann es zum Beispiel eine deutsche Fassung eines Stücks von Shakespeare geben in dem Sinn, daß es noch *Shakespeares Stück* ist, oder sieht das Publikum vielmehr bloß eine Inszenierung auf der Grundlage eines Texts etwa von Erich Fried, der in einem gewissen kausalen Zusammenhang zu dem Text von Shakespeare steht?

Wenn man einen Satz oder ein System von Sätzen in eine andere Sprache übersetzt, ändert sich notwendigerweise das “sprachlautliche Material” (um Ingardens Terminus zu gebrauchen), während die Bedeutungsschicht (und somit die Schicht der dargestellten Gegenstände) selbstverständlich unverändert erhalten bleiben muß. (Zumindest erwarten wir das von einer Übersetzung.) Nichtsdestotrotz ist eine gute Übersetzung eines literarischen Werks nicht bloß bedeutungserhaltend, sondern es müssen auch gewisse sprachlautliche Elemente des Originals in der Übersetzung erhalten bleiben. Eine literarische Übersetzung, deren Rhythmus-, Tempo- und Melodieschichten ganz anders sind als die des Originals, wird kaum adäquat sein; und doch sind gewisse Unterschiede unvermeidlich. Ist also eine Übersetzung eines literarischen Werks im strengen Sinn unmöglich? — Der Schlüssel zu einer Beantwortung dieser Fragen ist jene Theorie der logischen Teile, die ich weiter oben das “Schalenmodell” genannt

habe: Jede der Schichten eines Werks kann weiter in "Schalen" zerlegt werden, und zwar so, daß jede einzelne Bestimmung eine eigene Schale bildet. Man kann also zunächst einmal sagen: Wenn in einer Übersetzung wenigstens die Bedeutungsschicht und die Schicht der dargestellten Gegenstände vollständig erhalten bleiben (was wohl der Standardfall ist), dann ist bereits ein großer Teil der Schalen des ursprünglichen Werks auch in der Übersetzung vorhanden. Wenn darüber hinaus noch einige der Schalen der *sprachlautlichen* Schicht des ursprünglichen Werks auch Schalen der Übersetzung sind, dann ist die Übersetzung dem Original noch näher.⁴⁸ Je mehr Schalen des Originals auch Schalen der Übersetzung sind, desto näher kommt das Verhältnis zwischen Übersetzung und Original der Identität.

Doch die sprachlautliche Schicht einer Übersetzung kann der sprachlautlichen Schicht des Originals aus rein begrifflichen Gründen niemals vollständig gleichen. Denn eine Übersetzung, die sich vom Original in gar nichts unterscheidet, wäre ja keine Übersetzung mehr. M. a. W., notwendigerweise gibt es mindestens eine Schale, die logischer Teil des Originals ist, nicht aber logischer Teil der Übersetzung, oder umgekehrt. Nun ist aber Identität der logischen Teile trivialerweise eine notwendige Bedingung für Werkidentität. Es ist daher klar, daß eine Übersetzung streng genommen nicht identisch sein kann mit dem Original, wenn es auch nur eine einzige Schale gibt, die logischer Teil des Originals ist, nicht aber logischer Teil der Übersetzung, oder umgekehrt.

Es scheint daher zunächst die Konsequenz unvermeidlich, daß es ein literarisches Werk jeweils nur in einer Sprache geben kann, m. a. W.: daß jede Übersetzung streng genommen ein neues Werk ist. Diese Konsequenz ist auch nicht sehr schwer zu akzeptieren. Wir sind ja nicht daran gehindert, es im Alltag mit der Identität nicht so genau zu nehmen und vom "selben Werk" zu sprechen, wo wir es in Wirklichkeit mit einem neuen Werk zu tun haben, das aber mit dem ursprünglichen den größten Teil seiner Teile gemeinsam hat; und tatsächlich gibt es meines Wissens keine scharfe Grenze zwischen "Übersetzungen" einerseits und sogenannten "Nachdichtungen" andererseits, und letztere zeichnen sich ja dadurch aus, daß wir geneigt sind, sie als (wenigstens teilweise) eigen-

⁴⁸Ich gehe davon aus, daß die meisten (im engeren Sinn) *literarischen* Werke tatsächlich eine Schicht der Sprachlaute haben. Das muß aber nicht für alles Geschriebene gelten, etwa nicht für *wissenschaftliche* Werke. Von solchen Werken ohne sprachlautliche Schicht sehe ich jetzt aber ab. Sie werfen das Übersetzungsproblem nicht auf, soweit ich sehe. Es scheint mir klar zu sein, daß eine bloße Übersetzung einer wissenschaftlichen Arbeit (im Standardfall jedenfalls) keine neue Arbeit ist.

ständige Werke anzuerkennen. Aber ich denke dennoch, dem bisher Gesagten zum Trotz und scheinbar im Widerspruch dazu, daß echte (identitätserhaltende) Übersetzungen nicht grundsätzlich unmöglich sind. Zur Erläuterung dieser These muß ich noch einmal auf das Verhältnis von Werk und Notation zurückkommen. Wie schon ausführlich dargelegt, sind Werke primär durch die Intentionen ihrer Autoren definiert; Notationen sind Mittel zum Festhalten und zur Mitteilung dieser Intentionen bzw. Anweisungen zur Herstellung von Realisierungen (und nicht "Definitionen", wie manche meinen). Die "ideale Notation" würde Angaben zu genau denjenigen Bestimmungen enthalten, die von der Autorin intendiert und daher für etwaige Realisierungen relevant sind, nicht mehr und nicht weniger. Tatsächlich können reale Notationen von diesem Ideal abweichen, und zwar in zweierlei Weise: Es kann sein, daß manche von den Autoren intendierte Bestimmungen nicht explizit notiert sind, und es kann umgekehrt sein, daß Bestimmungen notiert sind, die von den Autoren nicht intendiert waren, die nur zufällig, sozusagen als "Nebenprodukte" der intendierten Bestimmungen in die Notation aufgenommen wurden.⁴⁹

Man könnte zwei technische Termini einführen und von "unterbestimmten" bzw. "überbestimmten" Notationen sprechen. Ein Beispiel für das erste wäre etwa, wenn in einer Partitur ein Triller nicht notiert ist, obwohl er zum Werk gehört, oder wenn Betonungen nicht notiert sind, weil es im Notationssystem keine eigenen Zeichen für sie gibt.⁵⁰ "Überbestimmt" wäre etwa das Manuskript eines Gedichts, wenn die Autorin (auf der Ebene der sprachlautlichen Schicht) lediglich Rhythmusqualitäten intendiert hat, aber keinerlei Klangqualitäten. Da Wörter nun einmal auch Klangqualitäten haben und ein Gedicht nur in Wörtern zu notieren ist, enthält die Notation (das Manuskript) unvermeidlicherweise auch Angaben über die Klangqualitäten von Realisierungen des Werks, obwohl diese nicht eigentlich intendiert sind.⁵¹

⁴⁹Vergleiche Risto Hilpinens Unterscheidung zwischen "intendierten Eigenschaften" und nicht intendierten Eigenschaften eines "Artefakts" in Hilpinen, "On Artifacts and Works of Art", S. 60f., und ders., "Authors and Artifacts", S. 157.

⁵⁰Daß solche Notationen dennoch als Anleitungen zur Herstellung von Realisierungen fungieren können, liegt daran, daß die Ausführenden aufgrund gewisser Konventionen, die ihnen vertraut sind, die Intentionen der Komponisten sozusagen "erraten" können. Man weiß, welche Noten zu betonen sind, auch wenn es nicht ausdrücklich notiert ist. Zum Verhältnis von Konventionen und Partituren vergleiche auch Davies, "Ontology and Authenticity", S. 32.

⁵¹Ein analoger Fall wäre gegeben, wenn jemand ein Musikstück komponieren will, aber nicht die Tonhöhe festlegen möchte, sondern nur Tondauer etc. Ein solches Werk wäre wohl im üblichen Notationssystem nicht ohne weiteres zu notieren, denn wenn man sich des Systems

Ich denke, daß literarische Notationen in den meisten Fällen in hohem Maße überbestimmt sind, in weit höherem Maß als etwa Partituren. Denn die Festlegung lautlicher Qualitäten ist wahrscheinlich nur selten das primäre Interesse von Autoren; primär wollen sie etwas mitteilen oder beschreiben, aber dazu sind sie an vorgegebene Sprachen mit ihren jeweiligen lautlichen Qualitäten gebunden (meist *de facto* an eine vorgegebene Sprache, weil sie nur eine genügend gut beherrschen), so daß der Entscheidungsspielraum in bezug auf lautliche Qualitäten sehr eingeschränkt ist, jedenfalls im Vergleich zu den Freiheiten der Komponisten. Es ist daher wenig wahrscheinlich, daß in einem 700-Seiten-Roman tatsächlich jede Hebung und Senkung von der Autorin intendiert ist. Lyriker freilich pflegen im allgemeinen einen bewußteren Umgang mit der lautlichen Schicht der Sprache, aber selbst hier müssen nicht alle sprachlautlichen Merkmale einer Realisierung konstitutiv für das Werk sein.

Zum Beispiel das weiter oben zitierte Haiku: Es ist wohl keine allzu kühne Vermutung, wenn ich — ohne das japanische Original zu kennen — annehme, daß die sprachlautliche Schicht des Originals sich von der deutschen Übersetzung deutlich unterscheidet. Trotzdem, ob eine Lesung der deutschen Fassung eine Realisierung des ursprünglichen Werks ist oder nicht, könnte letztlich nur der Dichter des Originals mit Bestimmtheit beantworten. Beispielsweise beginnt die Übersetzung mit dem Laut “ei”. Ich nehme jetzt an, daß das japanische Original nicht mit dem Laut “ei” beginnt. Falls es zu den Bestimmungen des Werks gehört, genau mit dem-und-dem Laut zu beginnen und falls dieser Laut nicht der Laut “ei” ist, dann ist die Übersetzung streng genommen tatsächlich ein neues Werk. Aber es könnte doch sein, daß die lautliche Schicht des Originals in Hinsicht auf den ersten Laut gar nicht so weit bestimmt ist, und in diesem Fall könnte eine Realisierung der Übersetzung auch eine Realisierung des Originals sein, auch wenn die Anfangslaute nicht dieselben sind.

Ich versuche also, plausibel zu machen, daß nicht alle Bestimmungen, die Autoren eventuell festsetzen, wenn sie ein Werk definieren, für das Werk konstitutiv sein müssen. Manche Leute würden statt dessen vielleicht lieber sagen, daß zwar alle festgesetzten Bestimmungen zum Werk gehören, daß aber manche davon “nicht wesentlich” sind. Wenn “f ist nicht wesentlich für W” so viel heißen soll wie: “Nicht notwendigerweise ist jede Realisierung von W f”, dann kann ich dem im Prinzip zustimmen; nur daß ich nicht sagen kann, daß W trotzdem als f bestimmt ist, auch wenn es nicht die Qualitäten möglicher Reali-

der Notenlinien bedient, muß man ja die Zeichen irgendwo auf oder zwischen diesen Linien plazieren.

sierungen von *W* determiniert. Denn ich habe den Ausdruck “ist bestimmt als *f*” ja so eingeführt, daß, wenn ein Werk *W* als *f* bestimmt ist, notwendigerweise jede Realisierung von *W* *f* ist.

Man könnte vielleicht auch sagen, daß die nicht-konstitutiven (oder nicht wesentlichen) Bestimmungen gewisse Unbestimmtheitsstellen des Werks auffüllen, so daß ein Gedicht, das in einer bestimmten Sprache steht, eigentlich schon eine *Konkretisierung* des Gedichts ist, also etwas, das schon ein bißchen weniger schematisch ist als das eigentliche Werk.⁵² Da die Dichter immer schon in einer bestimmten Sprache schreiben, stellen sie demnach selber Konkretisierungen ihrer eigenen Werke her; man könnte sagen, daß die Übersetzer (im glücklichsten Fall, also wenn ihnen echte Übersetzungen gelingen) andere Konkretisierungen derselben Werke schaffen. Das läuft darauf hinaus, daß die Schriftversionen natürlicher Sprachen eigentlich keine adäquaten Notationssysteme für literarische Werke sind. Falls ich Recht habe, werden — genau genommen — immer schon *Konkretisierungen* notiert. In einem adäquaten Notationssystem müßte man unterscheiden können zwischen den intendierten (und damit werkkonstitutiven) sprachlautlichen Qualitäten eines Texts und den übrigen. Man könnte die natürlichen Sprachen sicher zu in diesem Sinn adäquaten Notationssystemen ausbauen (etwa durch Verwendung verschiedener Schriftarten, Punktierungen, Unterstreichungen etc.), aber daß es bisher kaum geschehen ist, ist wohl ein Indiz dafür, daß es die Mühe nicht lohnen würde.⁵³

Das Ergebnis lautet also, daß es grundsätzlich möglich ist, ein Werk zu übersetzen in dem Sinne, daß jemand, der die Übersetzung rezipiert, nicht ein anderes Werk rezipiert, sondern das ursprüngliche Werk in einer anderen Konkretisierung. Das ist deshalb möglich, weil nicht alle sprachlautlichen Qualitäten, die in einem Manuskript festgelegt sind, konstitutiv sein müssen für das Werk. Die Übersetzung gelingt, wenn alle konstitutiven Qualitäten erhalten bleiben. In diesem Fall ist die Übersetzung eine neue Konkretisierung des ur-

⁵²Zum Begriff der Konkretisierung vergleiche Kapitel III, 1.

⁵³Zum einen mag das daran liegen, daß sensible Übersetzer (und Leser) auch ohne expliziten Hinweis das Wesentliche vom Unwesentlichen zu unterscheiden vermögen, zum anderen daran, daß den Übersetzern dieser ganze Aufwand in ihrer praktischen Arbeit wahrscheinlich recht wenig nützen würde, ja vielleicht sogar hinderlich wäre, weil sie dadurch gedrängt fühlen könnten, sich um jeden Preis so genau wie möglich an das Original zu halten, unter Umständen auf Kosten der Qualität des Texts. Der einzige “Gewinn” bestünde darin, daß man ziemlich genau sagen könnte, ob etwas eine echte Übersetzung (im Sinne von Werkidentität) oder aber eine “Nachdichtung” ist.

Identität

sprünglichen Werks. Andernfalls wird, streng genommen, ein neues Werk geschaffen, welches freilich viele seiner logischen Teile mit dem Original gemeinsam haben kann.

VI. Werke und Werkwelten

1. Der Schichtenaufbau darstellender Werke

Dargestellte Gegenstände als Werkschichten

Ich habe argumentiert, daß Werke Typen sind, die Klassen von Realisierungen (Aufführungen, Exemplaren etc.) definieren. Das am wenigsten kontroversielle Beispiel für diese Konzeption ist wohl das reine Musikwerk (also Musik ohne Text und ohne programmatischen “Inhalt”), welches in erster Linie eine *Klangstruktur* ist und (in Goodmanscher Redeweise) Klassen von Aufführungen definiert.

Diese im Kern sehr einfache Konzeption ist aber, in dieser Form jedenfalls, nicht für alle Werke adäquat. Man denke etwa an das literarische Werk: Zwar habe ich zu zeigen versucht, daß auch literarische Werke durch Klangeigenschaften determiniert sind (oder jedenfalls determiniert sein können) und daher, ähnlich musikalischen Werken, in speziellen “Aufführungen” (nämlich Lesungen) realisierbar sind. Aber es ist andererseits klar, daß es dem literarischen Werk überhaupt nicht gerecht werden würde, es auf eine bloße “Klangstruktur” zu reduzieren. Was hier offensichtlich fehlt, ist, naiv ausgedrückt, die “Geschichte”, das, was erzählt bzw. beschrieben oder dargestellt wird. Daß ein literarisches Werk nicht nur durch formale Eigenschaften, sondern auch (und zwar wesentlich) durch die erzählte “Geschichte” konstituiert wird, dürfte kaum von jemandem ernstlich bestritten werden. Falls es eines Argumentes bedürfte, jemanden davon zu überzeugen, könnte man folgende Überlegung anstellen: Nehmen wir an, es gäbe eine Sprache (nennen wir sie “Germanesisch”, kurz “g”), so daß g dasselbe Vokabular und ähnliche syntaktische Regeln wie Deutsch (kurz “d”) enthält, sich von d jedoch durch eine völlig andere Semantik unterscheidet, so daß jeder Äußerung in g eine von der Lautgestalt her ununterscheidbare Äußerung in d entspricht, nur daß die Äußerung in g etwas anderes bedeutet als die von der Lautgestalt her identische Äußerung in d. Zum Beispiel könnte “Es regnet” in g so viel heißen wie “Heute ist Donnerstag” in d.

“Heute ist Donnerstag” wiederum könnte in g so viel heißen wie “Meine Schwester hat zwei Söhne” in d, undsofort. Nehmen wir weiter an, ein Schriftsteller verfasse ein literarisches Werk W_1 in g, dessen Lautgestalt identisch ist mit der Lautgestalt eines bekannten literarischen Werkes in deutscher Sprache, sagen wir mit *Die Leiden des jungen Werther* (kurz: W_2). Das bedeutet: Jede Lesung (Realisierung) von W_1 ist auch eine Realisierung von W_2 , und umgekehrt. Aufgrund der großen Verschiedenheit der beiden Sprachen hätte eine Übersetzung des germanesischen Werkes W_1 in die deutsche Sprache überhaupt keine Ähnlichkeit mehr mit dem lautgestaltgleichen deutschen Werk W_2 . Wir können, um den Fall noch etwas spektakulärer zu gestalten, zusätzlich annehmen, daß eine Übersetzung von W_1 ins Deutsche sich vielmehr wie ein anderes schon existierendes deutsches Werk liest, sagen wir wie Hesses *Steppenwolf*. Ist W_1 identisch mit W_2 ? — Natürlich nicht, jedenfalls nicht auf der Grundlage eines einigermaßen am üblichen Sprachgebrauch orientierten Begriff des literarischen Werks. Identität der Lautgestalt ist also eindeutig keine hinreichende Bedingung für Identität literarischer Werke. Daraus folgt, daß literarische Werke nicht durch Lautgestalttypen allein konstituiert sein können.

Das ist an sich keine neue Feststellung, denn von Ingardens Schichtentheorie des literarischen Werkes war ja schon weiter oben die Rede. In Ingardenscher Redeweise: Zu einem literarischen Werk gehört eine “Schicht der dargestellten Gegenstände”. Ingarden meint hier mit “Gegenständen” sowohl Gegenstände im engeren Sinn (also “Dinge”) als auch Sachverhalte, wobei das für Ingarden letztlich auf das selbe hinausläuft, denn ein “Ding” ist für Ingarden nichts anderes als die Gesamtheit der Sachverhalte, in die das Ding involviert ist.¹ Ingardens Auffassung über Sachverhalte hat einen praktischen Vorzug: sie erlaubt es, ohne langwierige Erklärungen und Rechtfertigungen einmal von “dargestellten Gegenständen” (im Sinne von Dingen) und einmal von “dargestellten Sachverhalten” zu sprechen, je nachdem welche Redeweise im jeweiligen Kontext natürlicher ist. Das ist insofern ein Vorteil, als es etwa bei literarischen Werken dem natürlichen Sprachgebrauch eher entspricht zu sagen, daß Sachverhalte dargestellt werden als zu sagen, daß Dinge dargestellt werden, während es sich bei Werken der bildenden Kunst häufig gerade umgekehrt verhält. Es ist hier nicht genug Platz für eine Diskussion von Ingardens Sachverhaltstheorie bzw. für eine allgemeine Diskussion über Sachverhalte und Dinge. Ich will

¹Vergleiche Kapitel IV, 1. “Ingardens Schichtenmodell des literarischen Werks”.

Werke und Werkwelten

mich auch nicht festlegen auf irgendeine Position in bezug auf die Frage, ob Sachverhalte ontologisch grundlegender sind als Dinge oder umgekehrt, oder ob sie ontologisch “gleichberechtigt” sind, wie Ingarden meint. Aber offenkundig kann man in den meisten Fällen von einem Werk sowohl sagen, daß es die-und-die Sachverhalte darstellt, als auch, daß es die-und-die Dinge darstellt. Ich übernehme daher jetzt Ingardens Auffassung als eine nützliche Hypothese und erlaube mir auf dieser Grundlage den zwanglosen Wechsel von der “Sachverhaltsredeweise” zur “Dingredeweise” und zurück. Das heißt: Ich werde manchmal von dargestellten Sachverhalten und manchmal von dargestellten Dingen sprechen. Ich betone aber, daß damit nicht ein sachhaltiger Unterschied ausgedrückt werden soll. Anstatt zu sagen, daß ein Bild eine gelbe Vase darstellt, könnte man auch sagen, daß das Bild den Sachverhalt, daß es eine gelbe Vase gibt, darstellt,² nur daß letztere Redeweise in diesem Zusammenhang unnötig künstlich wirkt und ich sie daher vermeiden will. Den Terminus “dargestellter Gegenstand” werde ich manchmal im engeren Sinn, also für dargestellte Dinge, und manchmal allgemein, also sowohl für dargestellte Dinge als auch für dargestellte Gegenstände verwenden. Was jeweils gemeint ist, wird entweder aus dem Kontext hervorgehen, oder die Mehrdeutigkeit ist unschädlich bzw. sogar beabsichtigt, weil beide Lesarten zulässig sind.

Relationales und nicht-relationales Darstellen

Vom “Darstellen” wird in vielen verschiedenen Bedeutungen gesprochen, und weiter unten werde ich versuchen, den Begriff des Darstellens ein wenig zu klären, das heißt: ein oder zwei grundlegende Bedeutungen zu explizieren. Für das unmittelbar Folgende (wo es darum gehen wird, was für ein Gegenstand eine “dargestellte Welt” ist) wird, so hoffe ich jedenfalls, das Alltagsverständnis ausreichen.

Doch ist es vielleicht zweckmäßig, auf *eine* wichtige Unterscheidung schon jetzt hinzuweisen. In einem Sinn von “darstellen” impliziert “x stellt y dar”, daß y existiert bzw. existiert hat, in einem anderen Sinn von “darstellen” impliziert es das nicht. Im ersten Fall wird eine Relation zwischen einem Gegenstand (dem Darstellenden) und einem anderen Gegenstand (dem Dargestellten) aus-

²Das ist natürlich keine genaue “Übersetzung” der Dingredeweise in die Sachverhaltsredeweise, denn ein Bild, das eine gelbe Vase darstellt, stellt natürlich noch sehr viele andere Sachverhalte dar als den einen genannten.

Werke und Werkwelten

gedrückt (wobei der dargestellte Gegenstand vom darstellenden Gegenstand ontologisch unabhängig ist), im zweiten Fall nicht.

Gute Beispiele für das Darstellen im ersten Sinn sind Porträts berühmter Persönlichkeiten, gute Beispiele für das zweite sind Darstellungen von Szenen und Figuren aus Märchen und Mythen. Picassos Porträt von Gertrude Stein stellt Gertrude Stein in einem anderen Sinn dar als eine Darstellung von Pegasus. Pegasus darstellt. Man kann nicht gut sagen "Dieses Bild stellt Gertrude Stein dar, aber Gertrude Stein hat nie existiert", wie man sagen kann "Dieses Bild stellt Pegasus dar, aber Pegasus hat nie existiert."

Wenn "Dieses Bild stellt Pegasus dar" aber keine Relation zwischen dem Bild und Pegasus ausdrückt, was drückt es dann aus? In Nelson Goodmans Redeweise heißt "Dieses Bild stellt Pegasus dar" so viel wie "Dies ist ein Bild von der-und-der Art" bzw. "Dies ist ein Pegasus-Bild."³ M. a. W.: "x stellt ein soundso dar" kann auch bloß als nähere Beschreibung von x aufgefaßt werden, so daß "stellt ein soundso dar" als einstelliges Prädikat fungiert.

In vielen Fällen fallen diese beiden Bedeutungen von "darstellen" zusammen, das heißt: oft ist sowohl "x ist ein y-Bild" als auch "x stellt y dar" (im relationalen Sinn) wahr. Aber nicht in allen Fällen ist das so. Man betrachte beispielsweise die folgenden beiden Sätze, die Sätze über ein und dasselbe Bild sein sollen, und zwar über ein Venusbildnis, das nach einem Modell gemalt wurde:

- (1) Dieses Bild stellt Venus dar.
- (2) Dieses Bild stellt die Geliebte des Malers dar.

Natürlich ist in (1) vom "Darstellen" in einem anderen Sinn die Rede als in (2), und zwar in der Weise, daß man aus (2) ableiten kann, daß der Maler eine Geliebte hatte, während man aus (1) nicht ableiten kann, daß Venus irgendwann existierte.⁴

Dargestellte Welten

Im folgenden soll es ausschließlich um das Darstellen im nicht-relationalen Sinn gehen. Wenn ich also sage, daß ein Werk einen Sachverhalt darstellt, so ist das keineswegs so zu verstehen, daß der dargestellte Sachverhalt besteht oder irgendwann bestanden hat.

³Vergleiche *Sprachen der Kunst*, Kap. 1.5. ("Fiktionen").

⁴Vergleiche auch Wolterstorff, *Works and Worlds*, S. 16f.

Werke und Werkwelten

Ein Werk wird aber kaum jemals nur *einen* Sachverhalt darstellen. Dies gilt schon für Bildwerke und noch viel mehr für literarische Werke. Ein Roman etwa wird für gewöhnlich ein sehr kompliziertes Geflecht von Sachverhalten darstellen. Einen solchen Sachverhaltskomplex nenne ich im folgenden eine "Welt".

Eine "Welt" ist also ein meist sehr komplexer Sachverhalt, der viele weniger komplexe Sachverhalte (z. B. den Sachverhalt, daß es regnet, den Sachverhalt, daß es Pferde gibt etc.) als logische Teile einschließen kann. Die "dargestellte Welt" eines Werks ist die Gesamtheit der dargestellten Sachverhalte.

Dargestellte Welten gibt es natürlich nicht nur für literarische Werke, sondern für alle "darstellenden Werke", also für Dramen und Opern, für Spiel- und Dokumentarfilme sowie für Werke der "gegenständlichen" Malerei und Bildhauerei, nicht aber für Architektur, "gegenstandslose" Malerei und "reine Musik".

Ich habe in meiner bisherigen Behandlung des Themas die Darstellungskomponente weitgehend ausgeklammert und mich hauptsächlich auf den *Gestaltaspekt* der Werke beschränkt. Die Werkgestalten lassen sich gut als typenartige Gegenstände verstehen, wie ich hoffe, gezeigt zu haben. Daher scheint eine Typenontologie adäquat für rein "strukturelle" Werke, wie Symphonien und gegenstandslose Malerei. Aber was ist mit jenen Werken - wie den literarischen -, die mehr sind als ein Gestalttypus? Läßt sich eine reine Typenontologie des Werks am Ende nur für nicht-darstellende Werke aufrechterhalten? Sind darstellende Werke vielleicht "gemischte Gegenstände", zusammengesetzt aus Typen und irgend etwas anderem, wobei die Natur der zusätzlichen Komponente noch zu untersuchen wäre?

Glücklicherweise ist es nicht nötig, den Ansatz der Typenontologie auf nicht-darstellende Werke zu beschränken. Denn es ist überhaupt nicht schwierig, für die Schicht der dargestellten Welten innerhalb einer Typenontologie des Werks einen Platz zu finden. Denn was sind "dargestellte Welten" eigentlich? Die plausibelste Auffassung scheint mir zu sein, daß dargestellte Welten selber eine Art von Typen sind, das heißt: unvollständig bestimmte Gegenstände, die in vollständig bestimmten Gegenständen realisiert sein können.

Bisher war nur von *einer* Gattung von Typen die Rede; diese könnte man *Gestalttypen* nennen. Von diesen zu unterscheiden sind die dargestellten Welten oder *Welttypen*. Alles, was bisher über Typen gesagt wurde und auf Gestalttypen angewendet wurde, gilt in ganz analoger Weise für dargestellte Welten. Dargestellte Welten sind "schematische", also unvollständig bestimmte Gegen-

stände, und sie können grundsätzlich in vollständig bestimmten Gegenständen realisiert sein. Die Realisierung einer dargestellten Welt kann aber natürlich niemals ein "Exemplar" oder eine "Aufführung" eines Werks sein. Eine Opernaufführung beispielsweise ist eine Realisierung der *Gestaltschicht* des Opernwerks, aber nicht eine Realisierung der dargestellten Welt des Werks.

Die Realisierung einer dargestellten Welt kann nur eine Welt sein, genauer: *die* Welt, also die aktuelle Welt. Mögliche Welten anzunehmen, ist nämlich in diesem Zusammenhang überflüssig. Entweder eine dargestellte Welt ist in der (aktualen) Welt realisiert, oder sie ist überhaupt nicht realisiert.

Es gelten hier uneingeschränkt die früher ganz allgemein für Typen formulierten Realisierungsbedingungen, das heißt: Die aktuelle Welt ist eine Realisierung einer dargestellten Welt genau dann, wenn für alle f : Wenn die dargestellte Welt *als f bestimmt* ist, dann *ist* die aktuelle Welt f . In der Eigenschaftsredeweise: Die aktuelle Welt ist eine Realisierung einer dargestellten Welt genau dann, wenn die aktuelle Welt alle Eigenschaften exemplifiziert, die die dargestellte Welt enkodiert.

Die Eigenschaften, durch die dargestellte Welten determiniert sind, könnte man "propositionale Eigenschaften" nennen. Sie haben die Form: "so zu sein, daß p ."

Die aktuelle Welt ist also eine Realisierung einer dargestellten Welt genau dann, wenn für jedes p : Wenn die dargestellte Welt als so zu sein, daß p bestimmt ist, dann *ist* die aktuelle Welt so, daß p . Eine dargestellte Welt könnte also etwa bestimmt sein als "so zu sein, daß es Pferde gibt." Wenn die dargestellte Welt hinsichtlich aller übrigen Eigenschaften unbestimmt ist, dann ist die aktuelle Welt genau dann eine Realisierung der dargestellten Welt, wenn sie so ist, daß es Pferde gibt. Da es in der aktuellen Welt tatsächlich Pferde gibt, ist dieser Welttypus realisiert. Seine Realisierung ist unsere Welt. Eine dargestellte Welt, die bestimmt ist als so zu sein, daß es Einhörner gibt, ist hingegen (derzeit jedenfalls) nicht realisiert.

Dargestellte Welten sind unvollständig bestimmt, weil es immer irgendein p gibt, so daß gilt: Die dargestellte Welt ist weder bestimmt als so zu sein, daß p , noch ist sie bestimmt als so zu sein, daß nicht- p .

Zusammenfassend ist also zu sagen: Darstellende Werke sind zusammengesetzt einerseits aus der Schicht der Gestalttypen, andererseits aus der Schicht der dargestellten Welten. Es ist jetzt klar, warum das "germanesische" Werk W_1 aus obigem Gedankenexperiment nicht identisch ist mit dem deutschen Werk W_2 , welches wir als *Die Leiden des jungen Werther* kennen, obwohl eine

Werke und Werkwelten

Lesung von W_1 von einer Lesung von W_2 nicht zu unterscheiden ist. Der Grund ist, daß W_1 und W_2 zwar durch dieselben Gestalttypen konstituiert sind, aber durch verschiedene dargestellte Welten. Von Werkidentität kann aber natürlich nur bei Identität *aller* Schichten die Rede sein.

Fiktionale und nicht-fiktionale Werke

Ob eine dargestellte Welt eines Werks realisiert ist oder nicht realisiert ist, hängt natürlich nicht davon ab, ob das Werk fiktional ist oder nicht. Einerseits könnte die dargestellte Welt eines fiktionalen Werks *zufällig* realisiert sein; und andererseits muß die dargestellte Welt eines nicht-fiktionalen Werks nicht realisiert sein. Ein historisches Werk oder eine Theorie kann falsch sein, und in diesem Fall ist die “dargestellte Welt” des betreffenden Werks nicht realisiert, aber das macht das Werk nicht zu einem fiktionalen Werk. Ob ein Werk fiktional ist oder nicht, hängt von den Intentionen der Autoren ab: Ein Werk ist fiktional genau dann, wenn die Autoren mit dem Werk keinen Wahrheitsanspruch erheben.⁵ Man könnte es auch so sagen: Ein Werk ist fiktional genau dann, wenn die Autoren nicht den Anspruch erheben, daß die “dargestellte Welt” des Werks realisiert ist.

Alle darstellenden Werke weisen eine Schicht der dargestellten Welt auf, sowohl fiktionale als auch nicht-fiktionale. Auch wenn mit einem darstellenden Werk die reale Welt dargestellt werden soll (und sogar dann, wenn die Darstellung wahrheitsgetreu ist), ist die “dargestellte Welt” — als Schicht des Werks — nicht mit der realen Welt, die dargestellt werden soll identisch. Man muß also sozusagen die “dargestellte Welt” von der “Welt, die dargestellt wird” unterscheiden. Die “dargestellte Welt” (wie ich den Terminus hier gebrauche) ist ein Teil des Werks, ein Typus, unvollständig bestimmt. Die “Welt, die dargestellt wird” ist vom Werk und jeder seiner Schichten verschieden, ist kein Typus, sondern ein konkreter, vollständig bestimmter Sachverhaltskomplex.

Im Falle nicht-fiktionaler Werke gibt es eine Welt, die mit dem Werk dargestellt wird und nicht mit dem Werk bzw. einem Teil des Werks identisch ist, aber die “dargestellte Welt” ist eine Schicht des Werks und daher eine Schöpfung des Autors, ein Artefakt. Wenn ein nicht-fiktionales Werk wahrheitsgetreu ist, dann ist die dargestellte Welt realisiert in der Welt, die dargestellt wird. Im

⁵Vergleiche Searle, “Der logische Status fiktionalen Diskurses”.

Werke und Werkwelten

Falle fiktionaler Werke gibt es nur die “dargestellte Welt”, nicht aber eine Welt, die dargestellt wird.

Dargestellte Welten als real abtrennbare Werkteile

Weiter oben habe ich “Schichten” definiert als sich durch das ganze Werk durchziehende logische Teile des Werks, die vom Gesamtwerk abtrennbar sind (und zwar entweder real abtrennbar oder wenigstens begrifflich abtrennbar). “Real abtrennbar” bedeutete dabei so viel wie “abgetrennt realisierbar”. Die Schichten, um die es in diesem Zusammenhang ging, waren allerdings in erster Linie Schichten innerhalb der “Gestaltschicht” (also zum Beispiel einzelne Stimmen in einem Musikwerk, Bild- und Tonschicht in einem Tonfilm etc.). Wie steht es nun aber mit der Beziehung zwischen der Gestaltschicht eines Werks und der Schicht der dargestellten Gegenstände? Liegt hier auch reale Abtrennbarkeit im Sinne von getrennter Realisierbarkeit vor? Die Frage ist eindeutig positiv zu beantworten. Mehr noch: Eigentlich kann die Gestaltschicht eines Werks immer nur getrennt von der Schicht der dargestellten Welt realisiert sein, und zwar aus kategorialen Gründen. Denn eine Realisierung einer dargestellten Welt ist ein Sachverhalt bzw. ein Komplex aus Sachverhalten, und eine Realisierung eines Werks ist entweder ein Ereignis (Aufführung, Lesung) oder ein Ding (Gemälde, Skulptur etc.). Daher kann streng genommen niemals ein und derselbe Gegenstand zugleich eine Realisierung der Gestaltschicht und der Weltschicht eines Werks sein. In diesem Sinne ist die Schicht der dargestellten Welt ein real abtrennbar Teil des gesamten Werks.

Aber noch in einem anderen Sinn ist die dargestellte Welt eines Werks vom Werk abtrennbar, nämlich in dem Sinn, daß ein und dieselbe dargestellte Welt als “Schicht” in verschiedenen Werken auftreten kann, und zwar sogar in Werken verschiedener Gattung. Dieser Fall liegt etwa vor, wenn ein Roman “verfilmt” wird oder aus einem Film ein Theaterstück gemacht wird usw. Natürlich kann aber auch ein und dieselbe dargestellte Welt in verschiedenen Werken derselben Gattung vorkommen. Besonders klare reale Beispiele dafür sind *Remakes* alter Filme.

Das Problem der Perspektive

Man könnte nun meinen, daß für darstellende Werke gelte:

- Für alle W_x , für alle W_y : W_x ist identisch mit W_y genau dann, wenn gilt:
(a) die Gestalt g_x von W_x ist identisch mit der Gestalt g_y von W_y , und

(b) die dargestellte Welt w_x von W_x ist identisch mit der dargestellten Welt w_y von W_y .

Aber auch das ist noch nicht ganz adäquat, wie sich zeigen läßt. Denn es könnte Werke mit identischer Gestaltschicht und identischer Weltschicht geben, die nichtsdestotrotz eindeutig distinkt sind. Wodurch können sich zwei Werke noch unterscheiden, die genau dasselbe darstellen und dazu durch dieselben formalen Bestimmungen konstituiert werden? Die Antwort lautet: Es kann noch einen Unterschied in der "Weise der Darstellung" geben. Darstellende Werke sind nicht nur konstituiert durch ihre Formeigenschaften und das, *was* sie darstellen, sondern auch dadurch, *wie* sie es darstellen (und oft ist es gerade das "Wie" der Darstellung, das ein Werk interessant, originell und ästhetisch wertvoll oder umgekehrt banal und langweilig macht).

Mit dem "Wie" der Darstellung meine ich hier nicht mehr den formalen Aspekt (etwa die Lautgestalt), sondern etwas, das man, ein wenig metaphorisch, als "Perspektive" bezeichnen könnte, was keineswegs als auf den Bereich der visuellen Erfahrung beschränkt verstanden werden soll. Es gibt vielmehr sehr viele verschiedene "Arten der Perspektive" bzw. Aspekte, in denen sich Darstellungsweisen voneinander unterscheiden können. Ich werde im folgenden einige davon anführen, wobei ich mich für den Augenblick wiederum auf den Fall des literarischen Werks beschränke. (Ich erhebe mit dieser Liste keinen Anspruch auf Vollständigkeit und beanspruche auch nicht, daß die von mir vorgeschlagene Einteilung unter literaturtheoretischen Gesichtspunkten die bestmögliche ist. Mir geht es nur darum zu zeigen, daß das oben vorgeschlagene Zwei-Schichten-Modell des literarischen Werks ergänzungsbedürftig ist.) Ich unterscheide sechs Arten der Perspektive bzw. literarische Darstellungsweisen:⁶

(a) Die "Zeitstruktur" der Erzählung: Die Erzählung kann genau dem Lauf der erzählten Ereignisse folgen (also mit dem Anfang beginnen und mit dem Ende aufhören), es kann eine Geschichte aber auch von ihrem Ende her aufgerollt werden (wie in Ilse Aichingers "Spiegelgeschichte")⁷ oder in "Rückblenden" erzählt werden etc.

⁶Für eine mehr sprachwissenschaftliche Behandlung des Problems der Perspektive in der Literatur (wo auch eine etwas andere Einteilung der Arten der Perspektive vorgenommen wird) vergleiche Fowler, "How to See Through Language: Perspective in Fiction".

⁷In dieser Erzählung ist die Umkehrung der traditionellen Zeitstruktur konsequent durchgehalten. Die Geschichte beginnt mit dem Tod der Heldin und endet mit deren Geburt.

Werke und Werkwelten

(b) Die “Erzählperspektive”: Wird ein Geschehen aus der Sicht eines einzelnen Subjekts oder aus der Sicht mehrerer Subjekte wiedergegeben? Aus einer subjektiven oder einer objektiven Perspektive?

(c) Der “Sprachstil”.

(d) Implizite oder explizite Werturteile und Interpretationen.

(e) “Die zeitliche Ordnung des Gleichzeitigen” in der Erzählung: In einer Erzählung gibt es nur ein “Nacheinander”, nicht ein “Nebeneinander” (was wohl damit zusammenhängt, daß literarische Werke, ähnlich musikalischen, nur in *Ereignissen* realisiert werden können). Daraus ergeben sich vielfältige Möglichkeiten der Darstellung von gleichzeitigen Ereignissen (man kann zwei gleichzeitige Ereignisse ganz einfach nacheinander darstellen oder aber mittels der Technik der “Parallelmontage”) und der Darstellung von statischen Situationen oder Zuständen. (Man denke etwa an die Beschreibung eines Zimmers: man könnte mit einer Beschreibung des Mobiliars beginnen oder mit einer Beschreibung der Aussicht etc.)

(f) Die “begriffliche Perspektive”.

Ich möchte nun diese Einteilung literarischer Darstellungsweisen mit sehr einfachen und sehr kurzen “Kurzgeschichten” illustrieren, um mich im folgenden auf konkrete Beispiele beziehen zu können:

ad (a) (“Zeitstruktur”)

(G1) Eines morgens war sie spurlos verschwunden. Zehn Jahre später stand sie in der Tür.

(G1') Sie stand in der Tür. Eines morgens vor zehn Jahren war sie spurlos verschwunden.

ad. (b) (“Erzählperspektive”)

(G2) Ich betrat das Lokal. Alle starrten mich an.

(G2') Er betrat das Lokal. Alle starrten ihn an.

ad. (c) (“Sprachstil”)

(G3) Der Mann war stark alkoholisiert.

(G3') Der Mann war stockbesoffen.

ad. (d) (“Werturteile”)

Werke und Werkwelten

(G4) Er war arm und ehrlich.

(G4') Er war arm, aber ehrlich.

ad. (e) (“Zeitliche Ordnung des Gleichzeitigen”)

(G5) Die Frau war ungefähr 25 Jahre alt, blond, trug einen roten Regenmantel und richtete ein Gewehr auf den Schalterbeamten.

(G5') Die Frau richtete ein Gewehr auf den Schalterbeamten. Sie war ca. 25 Jahre alt, blond und trug einen roten Regenmantel.

ad (f) (“Begriffliche Perspektive”)

(G6) Ein Mann ging mit seiner Frau spazieren.

(G6') Eine Frau ging mit ihrem Mann spazieren.

Ich setze zweierlei voraus, nämlich 1. daß die Geschichten (G1)-(G6) nicht identisch sind mit den Geschichten (G1')-(G6') und 2. daß die dargestellten Welten von (G1)-(G6) identisch sind mit den dargestellten Welten von (G1')-(G6'). M. a. W.: Ich setze voraus, daß der Sachverhalt, daß eine Frau mit ihrem Mann spazierengeht, identisch ist mit dem Sachverhalt, daß ein Mann mit seiner Frau spazierengeht, und analog für die übrigen Beispiele.

Worin besteht der Unterschied zwischen (G1)-(G6) einerseits und (G1')-(G6') andererseits? — Der Unterschied hat offenbar etwas zu tun mit der “Bedeutung” der verwendeten sprachlichen Ausdrücke (entweder mit der “Bedeutung” einzelner Wörter oder mit der Bedeutung ganzer Sätze). Auch das erinnert wiederum an Ingardens Schichtentheorie des literarischen Werkes, nimmt Ingarden doch zusätzlich zur Schicht der Lautgestalt und zur Schicht der dargestellten Gegenstände eine Schicht der “Bedeutungseinheiten” an. Ingardens “Mehrschichtenanalyse” scheint sich also erneut zu bestätigen. Das Problem mit Ingardens Theorie ist nur, daß sehr unklar bleibt, was für Gegenstände “Bedeutungen” bzw. “Bedeutungseinheiten” sind. Ingarden sagt dazu nur, daß Bedeutungen weder “psychische” noch “ideale” Gegenstände sind, sondern der dritten (von ihm eingeführten) Kategorie der “rein intentionalen” Gegenstände angehören, wobei rein intentionale Gegenstände den idealen Gegenständen näher stehen als den psychischen. Die rein intentionalen Gegenstände unterscheiden sich von den idealen hauptsächlich dadurch, daß sie ihre Existenz (oder “Quasi-Existenz”) intentionalen Akten verdanken. Gegen diese ontologische

Charakterisierung ist m. E. nichts einzuwenden, aber sie ist insofern unzureichend, als sie völlig offen läßt, wodurch sich die Schicht der Bedeutungseinheiten von den übrigen Schichten, insbesondere von der Schicht der dargestellten Welt, unterscheidet. Es sind nämlich nach Ingarden *alle* Schichten des literarischen Werks der Kategorie der rein intentionalen Gegenstände zuzurechnen. Man wird aber wohl kaum behaupten können, die Struktur des literarischen Werks wirklich zu verstehen, so lange man nicht angeben kann, was die Schicht der Bedeutungen zur Schicht der *Bedeutungen* macht, im Unterschied zur Schicht der dargestellten Gegenstände. Wenn die Schicht der dargestellten Gegenstände durch Sachverhaltstypen bzw. Welttypen konstituiert wird, wodurch wird die Schicht der Bedeutungen konstituiert? Durch "Bedeutungstypen"? Wo es Typen gibt, muß es grundsätzlich auch Tokens geben können. Doch welche Gegenstände könnten "Bedeutungstokens" sein? Konkrete Laute und Schriftzeichen kommen nicht in Frage (denn diese sind Tokens von *Gestalttypen*) und andere Kandidaten sind nicht leicht zu finden. Macht es überhaupt Sinn, sich "Bedeutungen" als etwas zu denken, das in konkreten Dingen "exemplifiziert" sein kann? Das erscheint zweifelhaft.

Die Schwierigkeiten rühren wohl mindestens zum Teil von der Unschärfe des Bedeutungsbegriffs her. Daher kann man kaum beanspruchen, die literarische Perspektive bzw. die Verschiedenheit von (G1)-(G6) und (G1')-(G6') erklärt zu haben, wenn man nur sagt, sie werde durch "Bedeutungen" konstituiert.

Um das Problem noch einmal zu formulieren: Es wurde erläutert, was ein Gestalttypus ist, und es wurde erläutert, was ein Welttypus ist, und für beide Arten von Gegenständen gibt es klare Identitätskriterien. Nun scheint es aber, daß (literarische) Werke "mehr" sind als bloß Komplexe aus Gestalt- und Welttypen, weil es Werke geben könnte, die sowohl identische Gestalt als auch identische dargestellte Welt aufweisen, und dennoch nicht identisch sind.

Natürlich unterscheiden sich (G1)-(G6) von (G1')-(G6') durch ihre Gestaltigenschaften, das heißt: Realisierungen (Lesungen) von (G1) sind nicht Realisierungen von (G1'), und so auch für die übrigen Beispiele. Aber leider läßt sich zeigen, daß das nicht der ganze Unterschied sein kann. Um das klar zu machen, bediene ich mich noch einmal einer Kunstsprache *g*, die sich lediglich durch ihre Semantik von der deutschen Sprache (*d*) unterscheidet. Nehmen wir an, es habe der Laut "und" in *g* genau die Bedeutung des deutschen "aber", und umgekehrt, so daß also das, was in *d* mit "und" ausgedrückt wird, in *g* mit "aber" ausgedrückt wird, und umgekehrt. (Die übrigen in der Geschichte (G4) vorkommenden Ausdrücke seien in *g* und *d* bedeutungsgleich.) Das bedeutet,

Werke und Werkwelten

daß eine “Übersetzung” von (G4) in g dieselbe Lautgestalt wie (G4') in d hat, und umgekehrt. Es mag hilfreich sein, die betreffenden “Geschichten” noch einmal anzuschreiben, dieses Mal aber unter Verwendung von “Sprachenindizes”, um die Beziehungen zwischen ihnen leichter überblicken zu können:

d(G4) Er war arm und ehrlich.

g(G4) Er war arm, aber ehrlich.

d(G4') Er war arm, aber ehrlich.

g(G4') Er war arm und ehrlich.

Es sind hier jeweils ein deutscher Satz und seine “germanesische” Übersetzung untereinander geschrieben. Die Übersetzung des deutschen d(G4) ist also g(G4), und umgekehrt. Analog ist die Übersetzung des deutschen d(G4') das “germanesische” g(G4'). Der springende Punkt dieses Gedankenexperimentes betrifft aber die Beziehung zwischen d(G4) und g(G4') bzw. zwischen g(G4) und d(G4'): d(G4) und g(G4') haben dieselbe Lautgestalt und stellen dieselbe Welt dar; und dennoch sind sie, als ganze “Werke” betrachtet, nicht identisch (sofern, wie ich vorausgesetzt habe, (G4) und (G4') nicht identisch sind).

Das “Problem der Perspektive” besteht also darin, daß Werke gewisse identitätskonstitutive Merkmale aufweisen, die sich weder der Schicht der Gestalt noch der Schicht der dargestellten Welt zuordnen lassen. M. a. W.: Es gibt Unterschiede zwischen Werken, die sich weder auf Unterschiede in der Form noch auf Unterschiede in der dargestellten Welt reduzieren lassen. Das bedeutet, daß das Zwei-Schichten-Modell (Gestaltschicht plus Weltschicht) mindestens unzureichend, wenn nicht gar falsch ist. Ein adäquates Modell muß auch die Unterschiede der Perspektive berücksichtigen; es muß erklärt werden, durch welche Komponenten von Werken diese Unterschiede konstituiert werden.

Bedeutungen als Typen mentaler Vorkommnisse

Ich gehe davon aus, daß die bisherige Analyse nicht von Grund auf falsch, sondern nur unvollständig war. M. a. W.: Ich halte daran fest, daß Werke Typen oder Typenkomplexe sind und daß darstellende Werke durch Welttypen und (meist auch) durch Gestalttypen konstituiert sind. Die obigen Überlegungen dienen dem Nachweis, daß das aber nicht alles sein kann. M. a. W.: Es muß

noch eine weitere “Werkschicht” geben. Es gilt nun, diese ausfindig zu machen und näher zu charakterisieren, und zwar am besten in einer Weise, welche die Formulierung von Identitätskriterien erlaubt, analog zu den Identitätskriterien für die Gestaltschicht und die Schicht der dargestellten Welt.

Ich glaube, daß es tatsächlich eine solche dritte Schicht gibt und daß auch diese Schicht, wie die beiden schon bekannten Schichten, ein Typus ist. Die Realisierungen dieses Typus sind aber weder konkrete Einzeldinge noch Sachverhalte, sondern konkrete *psychische Vorkommnisse*, also zum Beispiel mein Erfassen eines bestimmten Gedankens gestern abend. Ich nenne daher dieses dritte Schicht die “Schicht der Gedankentypen” bzw. allgemeiner die “Schicht der psychischen Vorkommnisse”.

Warum gerade psychische Vorkommnisse? — Es gibt, so habe ich argumentiert, keinen Unterschied zwischen dem Sachverhalt, daß ein Mann mit seiner Frau ausgeht und dem Sachverhalt, daß eine Frau mit ihrem Mann ausgeht. Wohl aber scheint es einen Unterschied zu machen, ob man *denkt*, daß eine Frau mit ihrem Mann ausgeht, oder ob man denkt, daß ein Mann mit seiner Frau ausgeht. Ebenso gibt es keinen Unterschied zwischen dem Sachverhalt, daß jemand einen schwarzen Hut, einen blauen Mantel und gelbe Socken trägt und dem Sachverhalt, daß jemand gelbe Socken, einen blauen Mantel und einen schwarzen Hut trägt. Aber es macht offenbar einen Unterschied, ob man das erste denkt oder das zweite. Und gewiß macht es einen Unterschied, ob man von jemandem denkt, daß er arm, *aber* ehrlich ist, oder ob man von jemandem denkt, daß er arm *und* ehrlich ist, obwohl der betreffende Sachverhalt in beiden Fällen derselbe ist. Autoren wollen im allgemeinen nicht nur, daß ihre Leser eine Vorstellung von einer ganz bestimmten dargestellten Welt bekommen, sondern sie wollen, daß die Leser eine ganz bestimmte Vorstellung von der dargestellten Welt bekommen, das heißt, daß die Leser die dargestellte Welt unter einer ganz bestimmten Perspektive sehen sollen, einer Perspektive, die von den Autoren festgelegt wird. (Wobei “Perspektive” in einem möglichst weiten Sinn verstanden werden soll, der die “Erzählperspektive” ebenso einschließt wie die Zeitstruktur, ein System von Wertvorstellungen etc.) Wie funktioniert das aber? Wie können Autoren die Leser dazu bringen, die dargestellte Welt durch die von ihnen konstruierte Brille zu sehen? Meine These dazu ist: Die Autoren steuern sozusagen den Gedankenstrom der Leser, indem sie eine komplizierte Struktur von psychischen Vorkommnissen festlegen, welche im Prozeß des Lesens realisiert werden sollen, was umso besser gelingt, je besser die Leser den Text verstehen.

Werke und Werkwelten

Die “Tokens” dieser dritten Werkschicht sind also psychische Gegenstände, genauer: konkrete Gedankenvorkommnisse. Die Schicht der Gedankentypen erklärt den Unterschied zwischen (G1)-(G6) einerseits und (G1')-(G6') andererseits. Die Schicht der dargestellten Gegenstände ist abhängig von der Schicht der psychischen Vorkommnisse insofern als durch die letztere die erstere mitbestimmt wird. M. a. W.: Ein und dieselbe Gedankenschicht kann nicht mit verschiedenen dargestellten Welten verknüpft sein. In der anderen Richtung besteht aber keine Abhängigkeit. Die dargestellte Welt ist unabhängig von der Schicht der psychischen Vorkommnisse. M. a. W.: Ein und dieselbe dargestellte Welt kann mit verschiedenen Gedankenschichten verbunden sein.

Es ist zumindest eine Möglichkeit unter mehreren, “Bedeutungen” als Typen mentaler Vorkommnisse aufzufassen. Wenn man diese Sichtweise akzeptiert, könnte man die Schicht der psychischen Vorkommnisse auch kurz, Ingarden folgend, “Bedeutungsschicht” nennen.

Mehrdeutige Sätze

Ich werde (obgleich es streng genommen nicht ganz korrekt ist, wie ich weiter unten ausführen werde) im folgenden sagen, daß *Sätze* (bzw. sprachliche Ausdrücke im Allgemeinen) Sachverhalte bzw. Gegenstände *darstellen*. Welchen Sachverhalt ein Satz darstellt, hängt von der Bedeutung der in ihm vorkommenden Ausdrücke ab. Mehrdeutige Ausdrücke sind so lange unproblematisch, so lange der Kontext, in dem ein Satz steht, eine der möglichen Lesarten eindeutig genug nahelegt. Aber es kann auch Fälle absichtlicher Mehrdeutigkeit geben, in denen keine Lesart von vorne herein bevorzugt ist. Betrachten wir folgenden Satz als so einen Fall:

(3) Im Park steht eine Bank.

Welchen Sachverhalt stellt (3) dar? Den Sachverhalt, daß eine Sitzbank im Park steht oder den Sachverhalt, daß ein Geldinstitut im Park steht? Ingarden akzeptiert keine dieser beiden Antworten. Seine Ansicht ist, daß durch (3) ein “opalisierender” Sachverhalt dargestellt wird. Aber was heißt das eigentlich? Welche Bestimmungen hat dieser Sachverhalt? Hat er etwa die Bestimmung so zu sein, daß eine Sitzbank im Park steht? Offenbar ist diese Frage weder mit “ja” noch mit “nein” zu beantworten. Dasselbe gilt für die Bestimmung, so zu sein, daß ein Geldinstitut im Park steht.

In bezug auf die Gegenstände im engeren Sinn haben wir eine ganz analoge Sachlage: Durch den Ausdruck “die Bank” in (3) wird ein Gegenstand dargestellt. Hat dieser Gegenstand die Bestimmung Eine-Sitzgelegenheit-zu-sein oder die Bestimmung Ein-Geldinstitut-zu-sein oder beide dieser Bestimmungen? — “Weder — noch”, sagt Ingarden.: Wir haben es hier mit einem opalisierenden Gegenstand zu tun. Aber wie ist das zu verstehen? Ingarden nimmt Zuflucht zu metaphorischen Formulierungen wie der folgenden:

Der Gegenstand neigt sozusagen dazu, jede der beiden Eigenschaften zu haben, und vermag dies nicht, weil die Eigenschaften, die ihm zukommen sollen, sich gegenseitig abstoßen und jede die andere zu verdrängen sucht.⁸

Weniger poetisch ausgedrückt: Weder hat der Gegenstand die eine Eigenschaft noch hat er sie nicht; weder hat der Gegenstand die andere Eigenschaft noch hat er sie nicht. Von dem durch den Ausdruck “die Bank” in (3) dargestellten Gegenstand gilt also weder, daß er die Bestimmung Eine-Sitzgelegenheit-zu-sein hat, noch daß er diese Eigenschaft nicht hat; ebenso für die andere relevante Eigenschaft. Das ist, im Gegensatz zum “gewöhnlichen” Unvollständigkeitsphänomen, tatsächlich im Widerspruch zum Satz vom ausgeschlossenen Dritten. Man beachte, daß diese Art von Unbestimmtheit nicht bloß den “Gehalt” des Gegenstandes betrifft, also diejenigen Bestimmungen, durch die der Gegenstand determiniert ist, sondern auch diejenigen, die er exemplifiziert! Betrachten wir:

- (4) Der durch den Ausdruck “die Bank” dargestellte Gegenstand ist als Sitzgelegenheit bestimmt.

Ist (4) wahr? Nein. Ist (4) falsch? Nein. In (4) wird aber dem Gegenstand eine Eigenschaft zugesprochen, die nicht zu seinem Gehalt gehört, eine Eigenschaft höherer Stufe sozusagen. Es handelt sich eben nicht einfach um die Eigenschaft Eine-Sitzgelegenheit-zu-sein, sondern um die komplexere Eigenschaft In-seinem-Gehalt-durch-die-Eigenschaft-Eine-Sitzgelegenheit-zu-sein-bestimmt-zu-sein. Das ist aber nicht selbst eine Eigenschaft, die zum Gehalt des Gegenstandes gehört. In moderner Terminologie: Wir haben es hier nicht mehr mit einer Eigenschaft zu tun, die der Gegenstand *enkodiert*, sondern mit einer Eigenschaft, die er *exemplifiziert*.

Natürlich kann man sich dafür entscheiden, das Prinzip vom ausgeschlossenen Dritten aufzugeben oder wenigstens in seiner Gültigkeit einzuschränken,

⁸Das literarische Kunstwerk, S. 270.

Werke und Werkwelten

um das Phänomen mehrdeutiger sprachlicher Ausdrücke zu erklären. Das ist aber nicht notwendig, denn es gibt eine alternative Erklärung. Sie lautet: Mehrdeutige Sätze stellen mehrere Sachverhalte dar. Es gibt also zwei “dargestellte Welten” von (3); eine ist dadurch bestimmt, daß es in ihr einen Park mit einer Sitzbank gibt, die andere dadurch, daß es in ihr einen Park mit einem Geldinstitut gibt. Beide Sachverhalte sind in sich ganz eindeutig. Das Werk (bzw. dessen Bedeutungsschicht, und damit die Schicht der dargestellten Gegenstände) hat sozusagen mehrere “Zweige”, und die Leser sind — sofern sie sich nicht für einen entscheiden können — gezwungen, zwischen diesen hin- und herzuspringen. Der Eindruck des Opalisierens (man kann Ingarden zugestehen, daß dieser bildhafte Ausdruck die Erlebnisse bei der Lektüre mehrdeutiger Texte nicht schlecht beschreibt) entspringt aus diesem schnellen Wechsel.

Betrachten wir folgende kurze Geschichte:

- (4) Im Park steht eine Bank. Franz und Ulrike hatten vereinbart, sich dort zu treffen. Als Franz dort ankam, war Ulrike schon da. Sie wartete vor dem Eingang.

Ich skizziere kurz die Struktur der Sachverhalte, die nach meiner Auffassung durch den Text (4) dargestellt werden, um meine Ansicht zu veranschaulichen. Entworfen werden die folgenden einfachen Sachverhalte:

S1a. Im Park steht eine Sitzbank.

S1b. Im Park steht ein Geldinstitut.

S2a. Franz und Ulrike hatten vereinbart, sich bei der Sitzbank im Park zu treffen.

S2b. Franz und Ulrike hatten vereinbart, sich bei dem Geldinstitut im Park zu treffen.

S3a. Als Franz bei der Sitzbank ankam, war Ulrike schon da.

S3b. Als Franz bei dem Geldinstitut ankam, war Ulrike schon da.

S4. Ulrike wartete vor dem Eingang des Geldinstituts.

Die dargestellten Sachverhalte sind wie folgt strukturiert:

S1a.	S1b.
S2a.	S2b.
S3a.	S3b.
S4.	

Es läßt sich anhand dieses Modells ganz einfach erklären, warum das Opalisieren dieses Textes beim letzten Satz abrupt endet, und warum der Text überhaupt nicht mehr opalisiert, wenn man ihn *ein zweites Mal* liest: Während die Leserin bei der ersten Lektüre ständig zwischen dem a-Zweig und dem b-Zweig hin- und herspringen muß, bis sie schließlich beim gemeinsamen Ende landet, kann sie bei der zweiten Lektüre sich gleich auf das konsequente Verfolgen des a-Zweigs beschränken. Daher gibt es beim zweiten Mal kein Opalisieren mehr.

Natürlich kann es sein, daß die verschiedenen Sachverhaltszweige niemals zueinanderfinden. Das wäre etwa der Fall, wenn (4) statt mit "Sie wartete vor dem Eingang" geendet hätte mit: "Sie küßten sich und gingen ein Eis essen." Selbstverständlich kann die Struktur solcher "Sachverhaltsbäume" noch wesentlich komplizierter sein.

2. Darstellende Werke und Werkwelten

Wann stellt ein Ding x ein Ding y dar?

Ich lasse nun die Schicht der psychischen Vorkommnisse beiseite und wende mich wieder der Schicht der dargestellten Welt zu. Genauer gesagt soll die Beziehung zwischen der Schicht der dargestellten Welt und der Gestaltschicht eines Werks geklärt werden. Im Laufe dieser Untersuchung wird es zweckmäßig sein, den Begriff des Darstellens selber näher zu untersuchen.

Es gibt offenbar keine eindeutige Zuordnung zwischen Gestalten und dargestellten Gegenständen derart, daß jedem dargestellten Gegenstand genau eine Gestalt entspricht, m. a. W.: daß man eine vorgegebene Welt bzw. einen Gegenstand nur mit einer Gestalt darstellen könnte.⁹ Man kann ein und dieselbe Welt mit verschiedenen Gestalten darstellen. M. a. W.: Verschiedene Gestalten können zur Darstellung ein und derselben Welt/desselben Gegenstandes dienen.

Wie verhält es sich aber in der umgekehrten Richtung? Kann man mit ein und derselben Gestalt verschiedene Welten entwerfen, oder ist jeder Gestalt genau eine Welt zuzuordnen? Kann ein und dieselbe Gestalt zur Darstellung verschiedener Welten bzw. Gegenstände dienen?

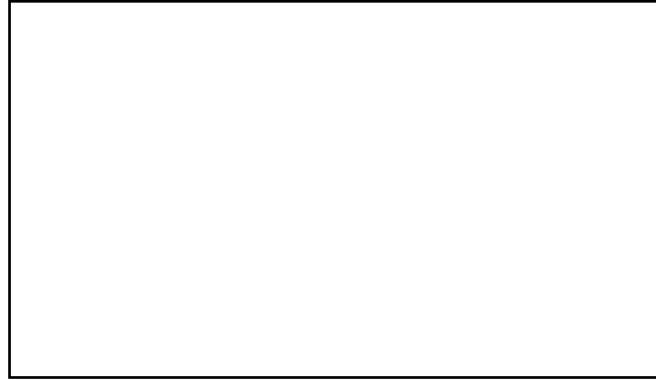
⁹Ich sage hier, der Kürze halber, daß "Gestalten" etwas darstellen. Genauer wäre es zu sagen, daß konkrete Dinge, die Realisierungen dieser Gestalten sind, etwas darstellen, und zwar kraft dessen, daß sie Realisierungen dieser Gestalten sind.

Werke und Werkwelten

Auch diese Frage läßt sich leicht und sehr eindeutig beantworten. Mindestens für manche Gestalten gilt: ein und dieselbe Gestalt kann verschiedene Gegenstände darstellen.

Zum Beispiel:

Figur 1:



Was stellt dieses Rechteck dar? Ein Fußballfeld? Ein Badetuch? Ein Fenster? Einen Tisch von oben gesehen? Alles scheint möglich zu sein. Hängt es vom “Kontext” ab? Wenn ja, dann bleibt immer noch die Frage, was es macht, daß eine Gestalt in einem bestimmten Kontext gerade diesen Gegenstand darstellt und nicht einen anderen. Unter welchen Bedingungen stellt ein Gegenstand einen anderen Gegenstand dar? Was heißt das überhaupt: “etwas darstellen”?

Nicholas Wolterstorff formuliert folgende Bedingung: Damit ein Gegenstand x einen Gegenstand y darstellen kann, muß x *als y gesehen* werden können.¹⁰ Grundlage dafür, daß ein Gegenstand einen anderen *darstellen* kann, scheint also eine faszinierende menschliche Fähigkeit zu sein, nämlich die Fähigkeit, *etwas als etwas anderes zu sehen*. Ich nenne das im folgenden kurz das “Sehen-als-Vermögen”.

Das Sehen-als-Vermögen ist insofern interessant, als es offenbar zwei Komponenten in sich vereint, die auf den ersten Blick grundverschieden erscheinen, nämlich einerseits eine Komponente des begrifflichen Denkens und andererseits eine Wahrnehmungs- bzw. Empfindungskomponente. M. a. W.: Einerseits hat das Sehen-als etwas zu tun mit Einem-Begriff-haben-von-etwas bzw. Etwas-unter-einen-Begriff-bringen, aber andererseits ist es etwas Erlebnisartiges. Wittgenstein drückt es so aus:

¹⁰Vergleiche *Works and Worlds*, S. 295-298.

Werke und Werkwelten

Das “Sehen-als...” gehört nicht zur Wahrnehmung. Und darum ist es wie ein Sehen und wieder nicht wie ein Sehen.¹¹

Wittgensteins bekanntestes Beispiel für das “Sehen-als” ist das folgende berühmte Umspringbild:

Figur 2:

In einer Weise “sieht” man etwas anderes, wenn man den Hasen sieht als wenn man die Ente sieht. Andererseits “sieht” man immer dieselbe Linienkonfiguration, so daß hier offenbar vom “Sehen” in zwei verschiedenen Bedeutungen gesprochen wird. M. a. W.: “Sehen-als” ist nicht dasselbe wie “Sehen” einfachhin.

Mit diesen wenigen Bemerkungen ist natürlich nicht die Natur des “Sehen-als” geklärt worden, aber es sollte der Begriff des Sehen-als wenigstens intuitiv einigermaßen klar geworden sein. Denn ich werde Wolterstorff darin folgen, den Begriff des Sehen-als als wesentlich zur Klärung des Begriffs des *Darstellens* zu betrachten.

Weiters stimme ich Wolterstorffs oben formulierter Bedingung zu: Damit ein Gegenstand x einen Gegenstand y darstellen kann, muß x als y gesehen werden können. Das scheint mir ein wichtiger Hinweis zu sein.

Allerdings beantwortet er nicht meine Fragen, denn es ist offenbar so, daß zumindest manche Dinge als ganz verschiedene Gegenstände gesehen werden

¹¹*Philosophische Untersuchungen*, Teil II, XI. Wittgenstein bezeichnet das “Sehen-als” auch als “Aspektsehen” und unterscheidet das “stetige Sehen” eines Aspekts vom “Aufleuchten” eines Aspekts, und er beschreibt das “Aufleuchten des Aspekts” als “halb Seherlebnis, halb ein Denken.” (Ebd.)

können. Obiges Rechteck ist nur ein Beispiel unter vielen dafür. Ein weiteres Beispiel ist folgendes:¹²

Figur 3:

Diese Figur könnte einen Hut darstellen, aber sie könnte auch eine Riesenschlange darstellen, die gerade einen Elefanten verschlungen hat. Das ergibt sich aus Wolterstorffs Bedingung: Die Figur *kann* als Hut gesehen werden, sie *kann* aber auch als Riesenschlange mit einem Elefanten im Leib gesehen werden. Die zweite Sichtweise wird durch die folgende Zeichnung wesentlich erleichtert:

Figur 4:

Ich nehme es also als gegeben, daß Figur 2 sowohl einen Hut als auch eine Riesenschlange mit Elefanten darstellen *kann*. Aber was stellt diese Zeichnung *tatsächlich* dar? Hut oder Riesenschlange? Oder beides? Oder keines von beiden,

¹²Das Beispiel und auch die folgenden beiden Abbildungen sind dem Buch *Le petit prince* von Antoine de Saint-Exupéry entnommen.

sondern irgend etwas anderes, als das irgend jemand die Gestalt *auch* sehen könnte? Oder vielleicht gar nichts? (Denn ist es denn eine ausgemachte Sache, daß eine Linie auf einem Blatt Papier etwas darstellt, nur weil irgend jemand diese Linie als irgend etwas sehen *könnte*?) In Goodmans Redeweise gefragt: Ist dieses Bild ein "Hut-Bild" oder ein "Riesenschlangen-Bild" oder beides oder keines von beiden?

Meine Antwort auf diese Frage lautet: Das Bild stellt eine Riesenschlange dar, die eine ganzen Elefanten verschlungen hat (und es stellt nicht einen Hut dar), und zwar deshalb, weil der Autor des Bildes das Bild als eine Darstellung einer Riesenschlange samt Elefanten *intendiert* hat und weil er es *nicht* als Darstellung eines Hutes intendiert hat. Allgemein gesagt: Was eine Gestalt zu einer Darstellung eines bestimmten Gegenstandes macht, sind die Intentionen des Autors.

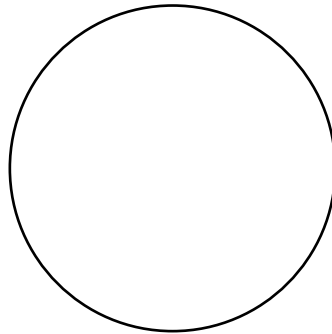
Diese Explikation entspricht, wie ich meine, sehr genau der Weise, wie wir das Wort "darstellen" (jedenfalls in Kontexten bildlicher Darstellung) im Alltag verwenden. Denn wenn man fragt "Was stellt dieses Bild dar?", dann fragt man nicht danach, was es alles darstellen *könnte* (das heißt: als was es gesehen werden kann), und man fragt auch nicht danach, was es für einen bestimmten Betrachter zu einem bestimmten Zeitpunkt darstellt (als was der Betrachter es gerade sieht), sondern man will eine Antwort vom Künstler oder von einer Person, von der man annimmt, daß sie über die Intentionen des Künstlers unterrichtet ist. Daß man selber (oder vielleicht sogar die Mehrheit der Betrachter) nicht in der Lage ist, ein Ding als einen bestimmten Gegenstand zu sehen, impliziert nicht, daß das Ding nicht eine Darstellung dieses Gegenstandes *ist*. Zu sagen "Ich sehe dieses Ding als x" ist sicher nicht dasselbe wie zu sagen "Dieses Ding stellt x dar."

Ist aber "Die Künstlerin will mit diesem Ding x darstellen" dasselbe wie zu sagen "Dieses Ding stellt x dar"? Künstler können *festlegen*, was ein Ding darstellt bzw. ob es überhaupt irgend etwas darstellt. Sind sie aber völlig frei bei dieser Festlegung oder gibt es gewisse Einschränkungen? Man könnte, in Anlehnung an Wolterstorffs "Sehen-als-Bedingung", auch fragen: Gibt es irgendwelche Beschränkungen des "Sehen-als-Vermögens"? Gibt es Gestalten, die unter keinen Umständen als der-und-der Gegenstand gesehen werden können, oder kann prinzipiell jede beliebige Gestalt als jeder beliebige Gegenstand gesehen werden und daher jeden beliebigen Gegenstand darstellen? In letzterem Fall wären die Künstler gänzlich frei, für die Darstellung eines frei gewählten Gegenstandes jede beliebige Gestalt zu wählen. Andernfalls wären sie einge-

schränkt durch das beschränkte “Sehen-als-Vermögen” der potentiellen Betrachter bzw. ihrer selbst.

Evidentermaßen kann nicht jeder Mensch jede beliebige Gestalt sofort als jeden beliebigen Gegenstand sehen. Die meisten Leute dürften sich schwer tun, beispielsweise Figur 1 als ein Gesicht oder einen Baum zu sehen. Aber vielleicht ist dieses Unvermögen nur auf eingefahrene Sehgewohnheiten zurückzuführen, die sich, bei entsprechender Anstrengung, eventuell korrigieren lassen. Die Geschichte der Malerei beweist, daß viele unserer Sehgewohnheiten angelehrt und daher auch veränderbar sind. (Empfinden *wir* die Bilder der Impressionisten nicht als ziemlich “naturalistisch” — im Gegensatz zu den meisten Zeitgenossen der Künstler?) Soweit ich sehe, gibt es keine *logischen* Grenzen des Sehen-als-Vermögens, m. a. W.: grundsätzlich gilt für jede beliebige Gestalt, daß irgend jemand sie als alles Beliebige sehen könnte. Es mag aber sein, daß psychologische Gesetzmäßigkeiten unser Sehen-als-Vermögen beschränken, so daß aus quasi naturgesetzlichen Gründen manche Gestalten niemals als gewisse Gegenstände gesehen werden können. Zum Beispiel ist es sehr schwer vorstellbar, daß irgend jemand die folgende Figur als Auto oder als Baum sehen könnte:

Figur 5:



Autoren sind also, was das bildliche Darstellen betrifft, nicht ganz frei in ihren Festsetzungen, sondern eingeschränkt durch die Grenzen des Sehen-als-Vermögens. Ein Autor kann nicht festsetzen, daß Figur 5 einen Baum darstellt, wenn niemand (den Autor selbst eingeschlossen) die Figur als Baum sehen kann. Das liegt im Wesen der bildlichen Darstellung. Bis zu einem gewissen Grad läßt sich “Sehen-als” sicher erlernen. Ob es natürliche Grenzen dieser Lernfähigkeit gibt, ist eine empirische Frage.

Mehrdeutige Bilder

Was stellt das “Hasen-Enten-Bild” dar? Einen Hasen? Eine Ente? Einen Hasen *und* eine Ente? Oder vielleicht weder einen Hasen noch eine Ente, sondern ein merkwürdiges Zwitterwesen, das Haseneigenschaften und Enteneigenschaften in sich vereint, eine “Hasenente” sozusagen? Gegen jede dieser Antworten kann man berechnete Bedenken haben. Das Bild stellt gewiß nicht nur einen Hasen dar und auch sicherlich nicht nur eine Ente, denn offenbar war es die Intention des Schöpfers, daß die Betrachter die Linienkonfiguration auf dem Blatt als Hase *und* als Ente sehen sollen. Dies legt die Auffassung nahe, daß die Darstellungsschicht dieses Bildwerks durch *zwei* dargestellte Gegenstände konstituiert wird, nämlich durch einen Hasen und durch eine Ente. Das Problem ist nur, daß niemand diese Linien als Hase *und* Ente sieht; man sieht sie vielmehr *entweder* als Hase *oder* als Ente; und man darf annehmen, daß dies den Intentionen des Autors entspricht. Ein Bild, das einen Hasen *und* eine Ente darstellt, wäre von dem Hasen-Enten-Bild deutlich zu unterscheiden. Die zuletzt genannte Option scheidet ebenfalls aus, weil die Betrachter die Zeichnung als Hasen und als Ente sehen sollen, aber nicht als ein Zwitterwesen “Hasenente”.

Die Lösung muß hier lauten, daß Umspringbilder *zwei* (oder mehr) Darstellungsschichten haben anstatt nur einer, wie gewöhnliche Bildwerke. Das “Hasen-Enten-Bild” hat nur eine Gestaltschicht (die immer gleichbleibende Linienkonfiguration), aber zwei “dargestellte Welten”, wobei eine durch einen Hasen, die andere durch eine Ente konstituiert wird.

Das erinnert an die Lösung, die ich weiter oben für das Problem mehrdeutiger sprachlicher Ausdrücke angeboten habe; und tatsächlich klingt es nicht falsch, von einem Umspringbild bzw. von dessen Gestaltkomponente zu sagen, sie sei “mehrdeutig”.

Ist also das “Sehen-als” auf dem Gebiet der Bilder die Entsprechung zum “Verstehen” auf dem Gebiet der Sprache? Man könnte in diesem Fall auch für Bildwerke so etwas wie eine “Bedeutungsschicht” annehmen, wobei diese Schicht durch Typen einer speziellen Art mentaler Vorkommnisse konstituiert wäre, nämlich durch Sehen-als-Erlebnisse.

Darstellen als “Weltenentwerfen”

Der Ausgangspunkt dieses Kapitels war die Darstellungsfunktion literarischer Werke, doch auf den vergangenen Seiten war eigentlich nur von bildlicher Darstellung die Rede. Der Schwenk zur bildlichen Darstellung fand, wie man sich überzeugen kann, in dem Moment statt, als ich die Frage nach dem Verhältnis von Gestalt- zu Weltschicht stellte. In der Tat scheint es wesentliche Unterschiede zwischen "literarischer Darstellung" und "bildlicher Darstellung" zu geben. Nach dem bisher Gesagten hängt das Darstellen eng zusammen mit dem Sehen-als. Nun habe ich an früherer Stelle argumentiert, daß literarische Werke im allgemeinen keine visuellen Komponenten haben, m. a. W.: daß ihre Gestaltschichten nicht in "sichtbaren" Dingen realisiert sind, sondern bestenfalls in Lesungen. Ein literarisches Werk bzw., genauer gesagt, eine Realisierung davon, kann daher niemals ein "Sehen-als-Erlebnis" hervorrufen. Das wäre für sich genommen noch kein Problem, denn man kann leicht das Sehen-als erweitern zum "Wahrnehmen-als", worunter auch das "Hören-als" fallen würde (und außerdem das "Fühlen-als", "Schmecken-als", "Riechen-als"),¹³ und lautliche Qualitäten können literarische Werke ja aufweisen. Aber ich habe auch festgehalten, daß literarische Werke nicht unbedingt lautliche Qualitäten haben müssen, ja daß sie unter Umständen gar keine Gestaltqualitäten haben können; doch auch solche literarischen Werke sind *darstellende* Werke. Wie ist das möglich, wenn Darstellen wesentlich mit "Wahrgenommen-werden-können-als" verknüpft ist?

Die Antwort kann nur lauten, daß hier vom "Darstellen" in einer anderen Bedeutung die Rede ist als beim "bildlichen Darstellen" und daß das "literarische Darstellen" (wenn man es vorläufig so nennen möchte) mit "Wahrgenommen-werden-als" gar nichts zu tun hat. Aber worin besteht genau der Unterschied? Folgende Feststellung, den natürlichen Sprachgebrauch betreffend, könnte vielleicht der Schlüssel zu einer Erklärung sein: Man sagt eigentlich nicht, daß ein Buch (die Schriftzeichen) etwas darstellt, noch sagt man das von einer Lesung (den Lauten).¹⁴ Von Bildern und Skulpturen (den Realisierungen der

¹³Die letzteren drei spielen zugegebenermaßen wahrscheinlich weder in der Kunst noch im alltäglichen Leben eine besonders wichtige Rolle, wenngleich es sicher hier und da künstlerische Experimente auf diesem Gebiet gibt. Anders das "Hören-als", das, wie mir scheint, in der Musik für das Erleben musikalischer Werke eine gewisse Bedeutung hat.

¹⁴Es gibt freilich Ausnahmen, aber diese bestätigen diese Beobachtung eher als daß sie sie widerlegen. Ich denke etwa an "Lautmalerei". Natürlich kann es sein, daß eine Komponente der Lautgestalt eines Gedichtes beispielsweise das Murmeln eines Bächleins *darstellt*. Aber dieses Darstellen entspricht dem Darstellen in der Musik, und es ist unmittelbar einsichtig, daß dies ein Spezialfall ist und nicht die übliche Weise literarischer Darstellung.

Bildwerke) sagt man das aber natürlich. Man sagt zwar nicht, daß ein Manuskript eines literarischen Werks etwas darstellt, aber man sagt, daß ein *Autor* eines literarischen Werks etwas darstellt. Es scheint, daß folgendes zu unterscheiden ist: (a) das Darstellen als eine Aktivität eines Autors; (b) das Darstellen als "Eigenschaft" eines Gegenstandes. Ich beziehe mich im folgenden auf das Darstellen im ersten Sinn als "Darstellen_A" und auf das zweite als "Darstellen_G".

Worin besteht nun das "Darstellen_A"? Darstellen_A besteht darin, daß ein Autor eine dargestellte Welt "erfindet" bzw., in meiner Redeweise, einen Welttypus determiniert. Das geschieht durch eine Serie intentionaler Akte, die im Grunde denen bei der Erschaffung von "Gestalttypen" ganz analog sind, nur daß die determinierenden Eigenschaften im Falle der Welttypen propositionale Eigenschaften sind. Das Darstellen_A besteht, wie man auch sagen könnte, im "Entwerfen" von Sachverhalten bzw. Welten oder, allgemein, Gegenständen.¹⁵ "A stellt x dar_A" heißt also so viel wie "A entwirft x." Darstellen_A ist eine Handlung, und daher kann man nur von Autoren sagen, daß sie etwas darstellen_A, nicht aber von Dingen. Gerade umgekehrt verhält es sich beim Darstellen_G. Darstellen_G kann man nur von Dingen aussagen, nicht von Autoren. Das Darstellen_A ist begrifflich primär gegenüber dem Darstellen_G: Ein Gegenstand stellt x dar_G, wenn der Autor des Gegenstandes die Intention hatte, mit dem Gegenstand x darzustellen_A. Anders ausgedrückt: Ein Gegenstand stellt x dar_G, wenn der Autor des Gegenstandes möchte, daß der Gegenstand als x wahrgenommen wird.

Es gibt keine darstellenden Werke ohne ein Darstellen_A, aber es gibt darstellende Werke ohne Darstellen_G, zum Beispiel literarische Werke. Das heißt: Der Unterschied zwischen "literarischem Darstellen" und "bildlichem" bzw. allgemein "sinnlichem" Darstellen besteht darin, daß im ersten Fall der Autor Sachverhalte bzw. Gegenstände entwirft, ohne zugleich einen Gegenstand zu

¹⁵Die Idee des "Weltenentwerfens" verdanke ich hauptsächlich Nicholas Wolterstorff, aber auch Ingarden. Ingarden spricht von der "Entwerfungsfunktion der Sätze und Satzzusammenhänge" im literarischen Werk und beschreibt diese wie folgt: "Es handelt sich vor allem um die (unmittelbare oder mittelbare) intentionale *Entwerfung* der dargestellten Gegenständlichkeiten sowohl ihrer Natur, ihrem qualitativen Beschaffensein wie ihrer formalen und existentialen Struktur nach, wobei diese Gegenständlichkeiten nicht bloß Dinge, Personen, sondern auch deren Schicksale, Zustände, Prozesse, an denen sie teilnehmen, ganze gegenständliche Situationen usw. sein können." (*Das literarische Kunstwerk*, S. 197). Für Wolterstorff ist das "Weltenentwerfen" [*world projection*] eine Aktivität von Autoren, die allerdings notwendig mit der Herstellung sinnlich wahrnehmbarer Artefakte verknüpft ist. (Vergleiche *Works and Worlds*, S. 33f.)

schaffen, der diese Gegenstände darstellen_G soll (der als das, was entworfen wurde, wahrgenommen werden soll). Letzteres ist aber für das "sinnliche Darstellen" wesentlich. Das "sinnliche Darstellen" besteht also aus zwei Komponenten: erstens dem Entwerfen der dargestellten Gegenstände (Sachverhalte und Dinge) und zweitens dem Herstellen eines Gegenstandes, der als das Entworfen wahrgenommen werden soll. Die zweite Komponente kann auch wegfallen; und genau das ist üblicherweise bei literarischen Werken der Fall.

3. Werkwelten und ihre Gegenstände

In diesem letzten Kapitel will ich mich einer Gegenstandsart zuwenden, welcher, mindestens von Seiten der Logiker und Metaphysiker in diesem Jahrhundert, alles in allem wahrscheinlich mehr Aufmerksamkeit zuteil wurde als Kunstwerken im engeren Sinn. Ich spreche von den sogenannten "fiktiven Gegenständen", d. h. von Gegenständen, die in fiktionalen darstellenden Werken vorkommen, also etwa Sherlock Holmes, Hamlet, Pegasus usw. Das starke Interesse an diesen Entitäten ist wohl nicht allein aus der Anziehungskraft, die fiktionale Literatur auf uns ausübt, zu erklären. Vielmehr dürfte sie sich zu einem beträchtlichen Grad der Tatsache verdanken, daß das Nachdenken über fiktive Gegenstände viele Denker auf sehr direktem Wege zu einer Reihe miteinander innig verknüpfter allgemeiner Fragen betreffend Existenz und Logik geführt hat, Fragen wie: Was heißt es zu sagen, daß etwas existiert? Gibt es Weisen oder Grade des Seins bzw. der Realität? Kann man von einem Gegenstand sagen, daß er nicht existiert? Was drückt der Existenzquantor aus? Gibt es logisch wahre Existenzsätze?

Fragen wie diese führten in den 50er Jahren dieses Jahrhunderts zur Entwicklung "existenzfreier Logiken", und die Arbeiten der Pioniere auf diesem Gebiet sind voll von Beispielsätzen über Pegasus.¹⁶ Auf der anderen Seite führte ab etwa Anfang der 80er Jahre die Anwendung moderner formaler Methoden auf die Ideen Malloy und Meinong zur Entwicklung "Meinongianischer Logiken", und wiederum dienten fiktive Gegenstände als hauptsächlichste Quelle intuitiv einleuchtender Beispiele, welche den Bedarf nach einer Logik des Nichtseienden plausibel machen sollten.¹⁷ Diese systematischen und grundlegenden

¹⁶Vergleiche zum Beispiel Hintikka, "Existential Presuppositions and Existential Commitments", Leblanc/Hailperin, "Nondesignating Singular Terms", Lejewski, "Logic and Existence".

¹⁷Hier sind insbesondere Terence Parsons, William J. Rapaport und Edward N. Zalta zu nennen, aber auch Hector-Neri Castañeda sowie Dale Jacquette.

Arbeiten, die fiktive Gegenstände zwar ernst nahmen, letztlich aber auf einen umfassenderen Anwendungsbereich abzielten, regten darüber hinaus eine Vielzahl von Theoretikern an, sich explizit mit der Ontologie und Logik fiktiver Gegenstände zu befassen.¹⁸

Es ist nicht zuletzt diese sozusagen historische Bedeutung der fiktiven Gegenstände, die mich bewogen hat, ihnen ein eigenes Kapitel am Ende dieser Arbeit zu widmen. Ich werde zunächst darstellen, welche Überlegungen die Theoretiker ausgehend vom Alltagsdiskurs über Fiktionen angestellt haben, auf welche Schwierigkeiten sie dabei gestoßen sind und wie sie diese zu lösen versucht haben. Ich werde sodann argumentieren, daß es ein grundlegendes Mißverständnis ist, fiktive Gegenstände mit "nichtexistierenden Gegenständen" gleichzusetzen. Diese Kritik betrifft zwar nicht alle, aber einige wichtige der Lösungsversuche, die ich skizzieren werde. Ich selbst werde dafür plädieren, fiktiven Gegenständen einen Platz in der von mir vorgeschlagenen Werkontologie einzuräumen, genauer: sie als logische Teile fiktionaler Werke aufzufassen.

Einige Rätsel

Eine typische Darstellung eines der Grundprobleme (vielleicht *des* Grundproblems) könnte etwa von den folgenden beiden Sätzen ausgehen:

- (1) Sherlock Holmes ist ein berühmter Detektiv.¹⁹

¹⁸Das Resultat war eine Flut von Publikationen, zum größten Teil spezielle Fragen betreffend, wie zum Beispiel: Kann ein und derselbe fiktive Gegenstand in verschiedenen Geschichten vorkommen? Gibt es reale Gegenstände in Fiktionen? Kann man sich vor fiktiven Gegenständen fürchten oder sie lieben? Was ist wahr in einer Fiktion? Eine kleine Auswahl der einschlägigen Literatur ist im Literaturverzeichnis angeführt, eine ausführlichere (wenn auch nicht vollständige) Bibliographie zu diesem Thema findet sich in meiner Diplomarbeit *Kontingente Abstrakta. Zur Ontologie und Logik fiktiver Gegenstände*.

¹⁹Dieser Satz ist hier als Satz *über* eine Fiktion zu verstehen und nicht als ein Satz der fiktionalen Rede. Ein Satz ist dann Teil der fiktionalen Rede, wenn er *vom Autor im Prozeß des Erzählens* der Geschichte geäußert wird. Sätze der fiktionalen Rede haben keine "behauptende Kraft", und die in ihnen vorkommenden singulären Termini sind nicht referentiell verwendet. Anders die Sätze über Fiktionen (wie sie etwa von Kulturhistorikern geäußert werden). Diese haben behauptende Kraft und die in ihnen vorkommenden singulären Terme sind referentiell verwendet. (Für die Unterscheidung zwischen fiktionalem Diskurs und Diskurs über Fiktionen vergleiche z. B. Searle, "Der logische Status fiktionalen Diskurses".) Man kann einem Satz wie (1) nicht "ansehen", ob er als Satz des fiktionalen Diskurses oder als Satz des Diskurses über eine Fiktion zu verstehen ist. Nur Sätze über Fiktionen werfen die Rätsel auf, um die es im folgenden geht. Es sind daher alle folgenden Beispielsätze im Sinne des Diskurses über Fiktionen zu verstehen.

(2) Sherlock Holmes existiert nicht.

Beide Sätze haben sehr gute Chancen, von kompetenten Verwendern des Namens "Sherlock Holmes" als wahr akzeptiert zu werden, wenn auch aus jeweils verschiedenen Gründen. Wie ist das aber möglich? Wie kann etwas, das gar nicht existiert, ein Detektiv und berühmt sein? Andersherum gefragt: Ist es nicht so, daß Detektivsein Existenz einschließt? Allgemeiner: Ist es nicht so, daß Eine-Eigenschaft-haben Existenz einschließt?

Daß man nicht vernünftigerweise einem Gegenstand eine Eigenschaft zusprechen und im selben Atemzug dessen Existenz leugnen kann, scheint mir eine sehr fest im natürlichen Denken verwurzelte Intuition zu sein, die auch von vielen Philosophen geteilt wird²⁰ (freilich nicht von allen).²¹ Ich habe diese Intuition zu Beginn dieser Arbeit als eines der Fundamente der in der Folge entwickelten Theorie angeführt und eine Formulierung davon als das "Prädikationsprinzip" bezeichnet.²² Das Prädikationsprinzip lautet: Aus "a ist F" (wobei "a" für einen singulären und "F" für einen allgemeinen Term steht) folgt: "a existiert" bzw. "Es gibt a"²³ bzw. "Es gibt ein x, so daß x=a."

Die scheinbare gleichzeitige Wahrheit der Sätze (1) und (2) steht in klarem Widerspruch zum Prädikationsprinzip und damit zu der dahinterstehenden Intuition. Aber nicht nur das: Ein Satz der Form "Es gibt ein x, so daß x=a" ist in der klassischen, auf Frege und Russell zurückgehenden, Quantorenlogik eine *analytische Wahrheit*, weil ableitbar aus dem Axiom "Für alle x, x=x", was etwa gelesen werden könnte als "Jedes Ding ist mit sich selbst identisch" oder als "Alles existiert." Was nun die Existenz oder Nichtexistenz von Sherlock Holmes betrifft, so gibt es im Rahmen dieser Logik nur zwei Möglichkeiten: Entweder man entschließt sich zu akzeptieren, daß "Sherlock Holmes existiert" bzw. "Es gibt ein x, so daß x mit Sherlock Holmes identisch ist" wahr ist. Oder

²⁰Vergleiche zum Beispiel Alston, "Ontological Commitments" für eine sehr explizite Formulierung dieser Intuition.

²¹Neben manchen Vertretern "existenzfreier Logiken" wäre Charles Crittenden als ein dezidierter Gegner dieses Prinzips zu nennen, und zwar ausdrücklich in bezug auf fiktive Gegenstände. Crittenden besteht darauf, daß fiktive Gegenstände in vielfacher Weise Subjekt wahrer Prädikationen sein können, spricht ihnen jedoch gleichzeitig jegliches Sein ab und sieht darin keinen Widerspruch, der irgendwie ausgeräumt werden müßte. (Vergleiche Crittenden "Thinking about Non-Being" und *Unreality*.)

²²Vergleiche Kapitel I, 1.

²³Warum ich keinen Unterschied mache zwischen "Es gibt a" einerseits und "a existiert" andererseits, habe ich an früherer Stelle ausgeführt. Vergleiche Kapitel II, 6. "Veränderlichkeit und Zerstörbarkeit".

man läßt den Ausdruck “Sherlock Holmes” erst gar nicht als Einsetzungsinstanz für die Individuenvariable “x” zu, das heißt: man betrachtet “Sherlock Holmes” nicht als Namen im logischen Sinn. Letzteres läuft daraus hinaus, daß Sätze, in denen “Sherlock Holmes” an einer Stelle vorkommt, die für Namen reserviert ist, nicht als “wohlgeformt”, das heißt logisch korrekt, anerkannt werden können. Informell ausgedrückt: Wenn “Sherlock Holmes” kein echter Name ist, dann kann man “über” Holmes nichts sagen, weder daß er existiert noch daß er nicht existiert, weder daß er soundso ist noch daß er nicht soundso ist. (Streng genommen könnte man nicht einmal sagen, daß man über Holmes nichts sagen kann.) Da das Sprechen über fiktive Gegenstände nicht nur im Alltagsdiskurs seinen Platz hat, sondern darüber hinaus Bestandteil angesehenen Wissenschaften (Literaturtheorie, Filmtheorie etc.) ist, wäre eine solche Einschränkung gewiß als ein Mangel einer Logik zu betrachten.

Mit noch einem weiteren in der klassischen Quantorenlogik gültigen Prinzip stehen fiktive Gegenstände scheinbar in Konflikt, nämlich mit der sogenannten “Regel der existentiellen Generalisierung”. Diese lautet:

(EG) $Fa \cdot \exists xFx$

Die Regel der existentiellen Generalisierung besagt, daß aus jeder Prädikation der Form “a ist F” ein Existenzsatz der Form “Es gibt F’s” abgeleitet werden kann. Man betrachte nun aber:

(3) Pegasus ist ein geflügeltes Pferd.

Auch dieser Satz würde wohl von den meisten kompetenten Verwendern des Namens “Pegasus” als wahr akzeptiert werden. Aus (3) folgt jedoch, gemäß der Regel der existentiellen Generalisierung:

(4) Es gibt geflügelte Pferde.

(4) steht in offenem Widerspruch zu dem empirischen Faktum, daß es geflügelte Pferde nicht gibt und ist daher kaum zu akzeptieren. Ein etwas anderes Problem, das aber auf dieselbe Weise zustandekommt, ist folgendes:

(5) Sherlock Holmes ist ein fiktiver Gegenstand.

Aus (5) folgt, gemäß (EG):

(6) Fiktive Gegenstände existieren.

(6) steht nicht eigentlich in Widerspruch zu einem empirischen Faktum, dafür widerspricht er aber, wie es scheint, einer analytischen Wahrheit. Denn der Satz “Fiktive Gegenstände existieren nicht” ist ja, so sehen es jedenfalls viele, nichts anderes als eine Erklärung des Terminus “fiktiv”.

Einige Lösungen

Man könnte die dargestellten Schwierigkeiten in einem Satz so zusammenfassen: Es gibt wahre Sätze über fiktive Gegenstände, aus denen, gemäß intuitiv einleuchtenden logischen Regeln, Sätze folgen, die man nicht als wahr akzeptieren möchte.

Es ist klar, daß sich für Lösungsmöglichkeiten hier grundsätzlich drei Ansatzpunkte ergeben, nämlich:

(a) Die Prämissen (also die Sätze, die intuitiv als wahr akzeptiert werden) werden verworfen.

(b) Die Konklusionen (die Sätze, die intuitiv nicht als wahr akzeptiert werden) werden doch anerkannt.

(c) Der Schritt von den Prämissen zu den Konklusionen wird nicht akzeptiert. In der Tat gibt es Beispiele für alle drei Ansätze, und ich werde nun die wichtigsten davon in den Grundzügen darstellen.²⁴

1. “*Geschichtenoperatoren*”: Die Theorie der Geschichtenoperatoren besteht in einer speziellen Deutung von Sätzen über fiktive Gegenstände. Gemäß dieser Deutung ist beispielsweise Satz (1) korrekterweise so anzuschreiben:

(1') In einer Geschichte G gilt: Sherlock Holmes ist ein berühmter Detektiv.

Aus (1') folgt gewiß nicht, daß Sherlock Holmes existiert (sondern bestenfalls, daß Sherlock Holmes in einer Geschichte existiert), und daher ist (1') nicht unverträglich mit der in (2) ausgedrückten Behauptung, daß Sherlock Holmes nicht existiert.

Gegen die vorgeschlagene Lesart solcher Sätze wie (1) ist kaum etwas einzuwenden; sie erscheint sehr plausibel. Der Haupteinwand gegen die Operatoren-

²⁴Ich werde mich hier aus Platzgründen tatsächlich weitestgehend auf die Darstellung beschränken. Ausführliche kritische Diskussionen einzelner Theorien fiktiver Gegenstände finden sich in meiner Diplomarbeit.

theorie lautet, daß sie nur auf einen Teil der problematischen Sätze anwendbar ist. Hier ist ein Beispiel für den anderen Teil:

(7) Sherlock Holmes ist eine Romanfigur, erfunden von Arthur C. Doyle.

Auch (7) ist zweifellos ein wahrer Satz, und aus (7) folgt, gemäß der Regel der existentiellen Generalisierung, daß Romanfiguren existieren. Aber die Probleme mit (7) sind nicht durch Vorstellen eines Geschichtenoperators zu lösen, denn (7) ist nicht “in” einer Geschichte, sondern sozusagen “außerhalb” der betreffenden Geschichten wahr.

2. *Meinongianische Ontologien*: Eine andere Lösungsstrategie besteht darin, fiktiven Gegenständen wenn schon nicht Existenz, so doch irgendeine Art des Seins zuzugestehen. Die meisten Vertreter dieser Strategie akzeptieren die Ableitungsregeln der klassischen Quantorenlogik, interpretieren aber den Existenzquantor in einer abgeschwächten Weise. Das heißt: Der Existenzquantor soll nicht *Existenz* ausdrücken, sondern nur “Sein” im allgemeinen Sinn. Dieser Ansatz beruht auf der metaphysischen Voraussetzung, daß es verschiedene “Arten des Seins” gibt, wovon Existenz nur eine ist.

Ich habe schon an früherer Stelle argumentiert, daß m. E. mit “Seinsweisenunterscheidungen” keine ontologischen Probleme zu lösen sind.²⁵

3. *Existenzfreie Logiken*: Die Ableitung unerwünschter Konsequenzen aus akzeptablen Prämissen ist, wie dargelegt, aufgrund von zwei Prinzipien der klassischen Quantorenlogik zulässig, nämlich einerseits aufgrund der Regel der existentiellen Generalisierung ($\text{Fa} \cdot \exists x\text{Fx}$), andererseits aufgrund des Axioms “Für alle x , $x=x$ ” (wobei letzteres gelesen werden kann als “Alles existiert”). Man könnte daher das Problem auch durch Aufgabe dieser Prinzipien lösen. Das ist genau der Ansatzpunkt der sogenannten “existenzfreien Logiken”. Der wesentliche Unterschied dieser Logiken zur Frege-Russell-Logik besteht darin, daß sie die Verwendung singulärer Terme nicht an Existenzvoraussetzungen knüpfen. M. a. W.: Es ist zulässig, einen Namen (zum Beispiel “Sherlock Holmes”) zu verwenden (für eine Individuenvariable einzusetzen), unabhängig davon, ob es einen Gegenstand gibt, der durch diesen Namen bezeichnet wird. Es ist aber zu betonen, daß der Existenzquantor in existenzfreien Systemen üblicherweise

²⁵Vergleiche Kapitel II, 6.2 “Können Werke vergehen oder gar willentlich zerstört werden?”.

als echter *Existenzquantor* aufgefaßt wird und nicht als bloßer “Partikularisator” ohne “existential import”.

Fiktive versus “nichtexistierende” Gegenstände

Sowohl für die Mehrheit der “Meinongianer” als auch für die existenzfreien Logiker sind “fiktive Gegenstände” nichts anderes als “nichtexistierende Gegenstände”. Das heißt: Es wird oftmals nicht unterschieden zwischen, beispielsweise, der Romanfigur Sherlock Holmes und dem im 18. Jahrhundert hypothetisch angenommenen und “Vulkanus” genannten Planeten, von dem sich später herausstellte, daß es ihn gar nicht gibt, oder dem gegenwärtigen König von Frankreich oder der größten natürlichen Zahl etc. M. a. W.: Namen oder Beschreibungen für fiktive Gegenstände werden oft behandelt wie beliebige leere singuläre Terme.

Nach meiner Auffassung ist das ein Fehler. Ich denke, daß es einen wesentlichen Unterschied gibt zwischen

(8) Der gegenwärtige König von Frankreich ist kahl.

und

(9) Der berühmteste Romandetektiv aller Zeiten wurde von einem britischen Arzt erfunden.

Der Unterschied wird offenbar, wenn man auf diese Beispielsätze Russells Theorie der bestimmten Beschreibungen anwendet.²⁶ Man erhält dann:

(8') Es gibt genau ein x , so daß x ein gegenwärtiger König von Frankreich ist, und x ist kahl.

(9') Es gibt genau ein x , so daß x ein berühmter Romandetektiv ist, und es gibt kein y , so daß y ein Romandetektiv ist und y berühmter ist als x , und x wurde von einem britischen Arzt erfunden.

Der Unterschied zwischen (8) und (9) besteht darin, daß (8) (gemäß Russells Analyse jedenfalls) *falsch* ist, (9) jedoch *wahr*.

Es ist nicht unbedingt erforderlich, Russells Kennzeichnungstheorie heranzuziehen, um zwischen (8) und (9) einen Unterschied machen zu können, wenngleich auf diese Weise der Unterschied vielleicht am deutlichsten zutage tritt.

²⁶Vergleiche Russell, “Über das Kennzeichnen”.

Wenn man Russells Analyse bestimmter Beschreibungen — aus welchen Gründen auch immer — nicht akzeptieren möchte, könnte man sich entscheiden, den Satz (8) als *weder wahr noch falsch* zu betrachten. Hingegen erschiene es mir höchst unplausibel, (9) als weder wahr noch falsch einzustufen.²⁷ Nach meinem Wissensstand ist (9) wahr. Aber ich könnte mich in vielfältiger Weise irren. Vielleicht ist Hercule Poirot ja berühmter als Sherlock Holmes, oder Conan Doyle war gar nicht Brite, sondern Schotte, oder er war nicht Arzt, sondern Rechtsanwalt. In diesen Fällen wäre (9) eben falsch. Aber es gibt keinen Grund, (9) *jeglichen* Wahrheitswert abzusprechen.

Der springende Punkt ist folgender: Es gibt keinen Gegenstand, der die Beschreibung “der gegenwärtige König von Frankreich” erfüllt. Daher rührt das Problem mit dem Wahrheitswert von (8), welches Russell mit seiner Analyse bestimmter Beschreibungen zu lösen beabsichtigte. Aber es gibt einen Gegenstand, der die Beschreibung “der berühmteste Romandetektiv aller Zeiten erfüllt”,²⁸ und daher gibt es kein grundsätzliches Problem damit, den Wahrheitswert von (9) zu bestimmen.

Der Unterschied zwischen (8) und (9) bzw. zwischen “dem gegenwärtigen König von Frankreich” und Sherlock Holmes läßt sich sogar vor dem Hintergrund einer Meinongianischen Ontologie sichtbar machen. Nehmen wir an, die Eigenschaft, gegenwärtiger König von Frankreich zu sein, sei eine Eigenschaft, durch die ein Gegenstand determiniert sein könnte, und die Beschreibung “der gegenwärtige König von Frankreich” in (8) wäre zu verstehen im Sinne von “der Gegenstand, der durch die Eigenschaft, gegenwärtiger König von Frankreich zu sein, determiniert ist”. Das Problem mit dem Wahrheitswert von

²⁷Vergleiche dazu auch John Woods, *The Logic of Fiction*. Woods unterscheidet, ganz in meinem Sinn, *nonentities* (wie Sherlock Holmes) von *nonsuches* (wie den gegenwärtigen König von Frankreich). Woods stellt fest, daß der Unterschied sich darin zeigt, daß Sätze über *nonentities* “wettsensitiv” sind, Sätze über *nonsuches* aber nicht. Das heißt: Man kann vernünftigerweise wetten, daß Holmes kokainsüchtig ist. Aber man kann nicht vernünftigerweise eine Wette darüber abschließen, ob der gegenwärtige König von Frankreich kahl ist. Susan Haack beabsichtigt, Woods Unterscheidung anzugreifen mit dem Argument, jemand der wette, daß der gegenwärtige König von Frankreich ein Mann sei, würde wohl auch die Wette gewinnen. Der Punkt ist aber natürlich, daß “Der gegenwärtige König von Frankreich ist ein Mann” bestenfalls eine analytische Wahrheit ist, was von “Sherlock Holmes ist Detektiv” nicht gilt. So gibt Haack Woods letztendlich unbeabsichtigte Schützenhilfe. (Vergleiche Haacks “Critical Notice”, eine Rezension, die eine sehr gute Zusammenfassung von Woods Buch enthält, zugleich aber auch viel und nicht immer fundierte Kritik.)

²⁸Ich sehe jetzt ab von dem möglichen Fall, daß es nicht *einen* berühmtesten Romandetektiv, sondern *zwei genau gleich* berühmte berühmteste Romandetektive gibt.

(8) wird dadurch aber nicht gelöst, denn es gäbe dann nicht nur *einen* nichtexistierenden Gegenstand, der durch die Eigenschaft, gegenwärtiger König von Frankreich zu sein, determiniert ist, sondern *unendlich viele*. Einige von diesen wären als kahl bestimmt, andere als nicht-kahl, die meisten aber wären hinsichtlich der Kahlheit unbestimmt. M. a. W.: die Beschreibung “der Gegenstand, der durch die Eigenschaft, gegenwärtiger König von Frankreich zu sein, determiniert ist”, ist nicht geeignet zur Individuierung eines Gegenstandes. Sie greift nicht genau einen Gegenstand heraus. Anders die Beschreibung “der berühmteste Romandetektiv aller Zeiten”. *Diese* Beschreibung kann zur Individuierung eines Gegenstandes dienen. Es gibt (angenommenerweise) nur einen Romandetektiv, der berühmter ist als alle anderen Romandetektive, und jedenfalls gibt es nur einen, der von einem Briten namens Doyle erfunden wurde. Ich halte also fest, daß es gute Gründe gibt, fiktive Gegenstände nicht wie gewöhnliche nichtexistierende Gegenstände zu behandeln.

Fiktive Gegenstände als Teile fiktionaler Welten

Meine Lösung für das Problem fiktiver Gegenstände ergibt sich eigentlich von selbst aus der in dieser Arbeit entwickelten Theorie des Kunstwerks; und zwar schlage ich vor, fiktive Gegenstände als dargestellte Gegenstände fiktionaler Werke zu betrachten.²⁹ Dargestellte Gegenstände sind Teile von darstellenden Werken, genauer: logische Teile der Weltschichten darstellender Werke. Ich habe den Begriff des logischen Teiles so definiert, daß ein Gegenstand x ein logischer Teil eines Gegenstandes y ist genau dann, wenn gilt: Notwendigerweise ist jede Realisierung von y eine Realisierung von x.³⁰ Notwendigerweise ist jede Realisierung einer dargestellten Welt auch eine Realisierung der in dieser Welt existierenden Personen und Dinge. Wenn also die von Conan Doyle in seinen Detektivgeschichten entworfene Welt realisiert wäre, dann wären auch Holmes und Watson und alle anderen Figuren aus DoYLES Detektivgeschichten realisiert.

Fiktive Gegenstände haben also im Grunde denselben ontologischen Status wie die dargestellten Welten als Ganzes sowie die Werke. Sie sind Typen bzw. (in Ingardens Worten) “abgeleitet rein intentionale, durch Bedeutungseinheiten

²⁹Das ist natürlich in Übereinstimmung mit Ingarden und Wolterstorff. Dieselbe Grundkonzeption, wenn auch nicht so detailliert ausgearbeitet, findet sich aber auch bei Peter van Inwagen (“Creatures of Fiction”) und Margaret Macdonald (“The Language of Fiction”).

³⁰Vergleiche das Kapitel IV, 3. “Schalen”.

entworfene Gegenständlichkeiten.”³¹ Diejenigen Eigenschaften, die sie “in der Geschichte” haben, exemplifizieren sie nicht, sondern werden durch sie bloß bestimmt. Sie sind unvollständig bestimmt, und sie können realisiert sein. Ihre Realisierungen sind diejenigen Gegenstände, die alle Eigenschaften exemplifizieren, durch die sie bestimmt sind. Wenn fiktive Gegenstände Teile von Werken sind, gibt es natürlich keinen Grund, ihnen Existenz abzusprechen. Der Satz

(2) Sherlock Holmes existiert nicht.

ist daher, nimmt man ihn wörtlich, falsch. Holmes existiert. Er ist genauso real wie eine Symphonie oder ein Roman. Genau so wie diese kann er Subjekt wahrer Prädikationen sein. Daher stellen fiktive Gegenstände keinen Grund dar, das Prinzip “Für alle x , $x=x$ ” aufzugeben (was natürlich nicht ausschließt, daß man es aus anderen Gründen aufgeben sollte).

In außerphilosophischen Kontexten kann ein Satz wie (2) freilich durchaus sinnvoll und sogar wahr sein, und zwar deshalb, weil es dabei üblicherweise nicht darum geht, von einem fiktiven Gegenstand als solchem zu behaupten, daß er nicht existiert. Wenn in einem Alltagskontext so etwas wie (2) geäußert wird, dann ist das meistens wohl in einer der beiden folgenden Interpretationen gemeint:

(2') Sherlock Holmes ist ein fiktiver Gegenstand (d. h. eine Figur eines fiktionalen Werks).

(2'') Die Figur Sherlock Holmes ist nicht realisiert.

M. a. W.: Negative Existenzsätze mit fiktiven Gegenständen als Subjekten erfüllen üblicherweise entweder die Funktion, den Zuhörern klar zu machen, daß nicht über Menschen und Ereignisse gesprochen wird, sondern über Werke (und zwar über fiktionale Werke) und ihre Gegenstände. Oder, wenn es klar ist, daß von Werken und dargestellten Gegenständen die Rede ist, könnte mit einem solchen Satz behauptet werden, daß die betreffende Figur nicht realisiert ist, daß es also keinen Menschen gibt, der die Bestimmungseigenschaften des dargestellten Gegenstandes erfüllt.

Alles das kann man von einem fiktiven Gegenstand sagen, ohne daß sich logische Probleme daraus ergeben würden. Man kann nicht vernünftigerweise sagen, daß x soundso ist und x nicht existiert, aber man kann natürlich vernünftigerweise

³¹Siehe Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, S. 230.

tigerweise sagen, daß x soundso ist und x ein dargestellter Gegenstand ist bzw. daß x soundso ist und x nicht realisiert ist. Das Rätsel der fiktiven Gegenstände (wie kann etwas, das nicht existiert, soundso sein?) hat sich also aufgelöst.

Die zweite große Rätselfrage ist eigentlich auch schon beantwortet worden: Wie kann etwas, das nur ein "dargestellter Gegenstand" ist, zugleich ein Detektiv sein, Pfeife rauchen, geflügelt und ein Pferd sein usw.? Die Lösung lautet natürlich: Holmes *ist* nicht Detektiv, er ist nur als Detektiv *bestimmt*. In der Eigenschaftsredeweise: Er exemplifiziert nicht die Eigenschaft Detektiv-zu-sein, sondern "enkodiert" sie nur bzw. "ist durch sie determiniert". Analoges gilt natürlich für Pegasus und die Eigenschaft, ein geflügeltes Pferd zu sein. (3) müßte also korrekterweise so angeschrieben werden:

(3*) Pegasus ist bestimmt als geflügeltes Pferd.

Aus (3*) folgt natürlich nicht

(4) Es gibt geflügelte Pferde,

sondern nur

(4*) Es gibt etwas, das als geflügeltes Pferd bestimmt ist.

Gegen (4*) sehe ich keinerlei Einwände.

Für fiktive Gegenstände gelten genau dieselben Identitätsbedingungen wie für alle anderen typenartigen Gegenstände: Ein fiktiver Gegenstand f_1 ist identisch mit einem fiktiven Gegenstand f_2 genau dann, wenn für alle f : f_1 ist als f bestimmt genau dann, wenn f_2 als f bestimmt ist. M. a. W.: Sofern f_1 und f_2 nicht aus logischen Gründen unrealisierbar sind, gilt: f_1 ist identisch mit f_2 genau dann, wenn für alle x : x ist eine Realisierung von f_1 genau dann, wenn x eine Realisierung von f_2 ist.

Daraus ergibt sich, daß ein und derselbe fiktive Gegenstand Teil verschiedener Werke sein kann. Beispielsweise könnte ein und dieselbe Figur in einem Roman und in einem Film vorkommen. Figuren sind ja logische Teile der dargestellten Welten, und daher kann eine Figur f aus einer dargestellten Welt w in jedem Werk vorkommen, das genau diese dargestellte Welt w als Schicht enthält. Hingegen kann f nicht Teil eines Werks sein, dessen dargestellte Welt nicht mit w identisch ist, denn in diesem Fall würde f die oben formulierten

Identitätsbedingungen nicht erfüllen.³² Es ist aber möglich, daß eine andere Figur f' , von der wir intuitiv vielleicht sagen würden, daß sie mit f identisch ist, wesentliche logische Teile mit f gemeinsam hat.

Ein Werk ist, wie schon gesagt, fiktional genau dann, wenn der Autor nicht die Intention hat, eine Welt zu entwerfen, die in der aktualen Welt realisiert ist. M. a. W.: Ob ein Werk fiktional ist oder nicht, hängt nicht davon ab, ob die dargestellten Gegenstände realisiert sind oder nicht. Nicht notwendigerweise sind die dargestellten Gegenstände eines nicht-fiktionalen Werks realisiert, und andererseits können die Gegenstände eines fiktionalen Werks zufällig realisiert sein. Für das Werk selber und seine dargestellten Gegenstände ist das völlig unerheblich. Die dargestellten Gegenstände bleiben, was sie sind, nämlich typenartige abstrakte Entitäten, gleichgültig, ob sie realisiert sind oder nicht. Das gilt für fiktionale und nicht-fiktionale Werke gleichermaßen. Damit beantwortet sich eine vieldiskutierte Frage von selber, nämlich die Frage, ob manche Gegenstände fiktionaler Werke "real" sein können (ob also zum Beispiel das London aus Doyles Geschichten das "reale" London ist). Die Antwort lautet: Das reale London kann natürlich nicht Teil der Holmes-Geschichten sein, weil ein "realer Gegenstand" nicht Teil eines Typus sein kann. Aber selbstverständlich könnte das London der Holmes-Geschichten (oder jedenfalls viele seiner "Schalen") im realen London zur Zeit Doyles realisiert gewesen sein.

³²Diese Frage wurde viel diskutiert, und es gibt sehr divergierende Ansichten darüber. Ich widerspreche hier, unter anderem, Barry Smith. Smith behauptet, ein und derselbe Gegenstand könne in verschiedenen Werken vorkommen, wobei es sein kann, daß diesem Gegenstand in den verschiedenen Werken jeweils verschiedene (und einander ausschließende) Eigenschaften zugeschrieben werden. Das soll aber nicht bedeuten, daß der betreffende Gegenstand in *einem* der Werke widersprüchlich sein muß. Smith argumentiert für seine Auffassung nicht von der Literatur, sondern eher von der *Mathematik* her. Er behandelt literarische Werke analog mathematischen Theorien. (Vergleiche Smith, "The Ontogenesis of Mathematical Objects".) Eine Diskussion darüber, inwieweit diese Parallelisierung von Kunst und Mathematik adäquat ist, würde hier zu weit in das Gebiet der Philosophie der Mathematik hineinführen.

Bibliographie (Auswahl)

- Alston, William P.: "Ontological Commitments". Repr. in: Gary Iseminger (ed.), *Logic and Philosophy* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1968), 157-166. [Ursprünglich erschienen in: *Philosophical Studies* 9, no. 1-2 (1958), 8-17.]
- Anderson, James C.: "Musical Identity". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40 (1981/82), 285-292.
- Bachrach, Jay E.: "Type and Token and the Identification of the Work of Art". *Philosophy and Phenomenological Research* 31 (1970/71), 415-420.
- Bender, John W.: "Realism, Supervenience, and Irresolvable Aesthetic Disputes". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, no. 4 (1996), 371-381.
- Brown, Lee B.: "Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, no. 4 (1996), 353-369.
- Carrier, David: "Three Kinds of Imagination". *Journal of Philosophy* 70, no. 22 (1973), 819-831.
- Casey, Edward S.: "Comparative Phenomenology of Mental Activity: Memory, Hallucination, and Fantasy Contrasted with Imagination". *Research in Phenomenology* 6 (1976), 1-25.
- Castañeda, Hector-Neri: "Thinking and the Structure of the World". *Critica* 6 (1972), 43-86.
- ____ "Fiction and Reality: Their Fundamental Connections. An Essay on the Ontology of Total Experience". *Poetics* 8 (1979), 31-62.
- ____ "Fiction, Perception, and Forms of Predication (Reply to Künne)". In: Jacobi/Pape (eds.), *Thinking and the Structure of the World*, 268-284.
- Chisholm, Roderick M.: "Beyond Being and Nonbeing". In: Rudolf Haller (ed.), *Jenseits von Sein und Nichtsein* (Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1972), 25-33.

Bibliographie

- Cox, Renée: "Are Musical Works Discovered?". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43 (1985), 367-374.
- ____ "A Defence of Musical Idealism". *British Journal of Aesthetics* 26, no. 2 (1986), 133-142.
- Crittenden, Charles: "Thinking about Non-Being". *Inquiry* 16 (1973), 290-312.
- ____ "Fictional Characters and Logical Completeness". *Poetics* 11 (1982), 331-344.
- ____ *Unreality. The Metaphysics of Fictional Objects* (Ithaca: Cornell University Press, 1991).
- Croce, Benedetto: *Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik* (Leipzig: Seemann, 1905).
- Currie, Gregory: *An Ontology of Art* (New York: St. Martin's Press, 1989).
- ____ "Work and Text". *Mind* 100, no. 399 (1991), 325-340.
- ____ "Visual Fictions". *Philosophical Quarterly* 41, no. 163 (1991), 129-143.
- Davies, David: "Works, Texts, and Contexts: Goodman on the Literary Art-work". *Canadian Journal of Philosophy* 21, no. 3 (1991), 331-346.
- Davies, Stephen: "The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances". *Noûs* 25, no. 1 (1991), 21-44.
- Deutsch, Harry: "Fiction and Fabrication". *Philosophical Studies* 47 (1985), 201-211.
- ____ "The Creation Problem". *Topoi* 10 (1991), 209-225.
- Dipert, Randall R.: "Art, Artifacts, and Regarded Intentions". *American Philosophical Quarterly* 23, no. 4 (1986), 401-408.
- Dunn, J. Michael/Belnap, Nuel D.: "The Substitution Interpretation of the Quantifiers". *Noûs* 2, no. 2 (1968), 177-185.
- Feagin, Susan L.: "On Fictional Entities". *Philosophy and Literature* 7 (1983), 240-243.
- Ferrater-Mora, J.: "Fictions, Universals, and Abstract Entities". *Philosophy and Phenomenological Research* 37 (1976/77), 353-367.
- Fine, Kit: "The Problem of Non-existents. I. Internalism". *Topoi* 1, no. 1-2 (1982), 97-140.
- ____ "Critical Review of Parsons' *Non-existent Objects*". *Philosophical Studies* 45 (1984), 94-142.
- ____ *Reasoning With Arbitrary Objects* (Oxford: Blackwell, 1985).

Bibliographie

- Fowler, Roger: "How to See through Language: Perspective in Fiction". *Poetics* 11 (1982), 213-235.
- Frege, Gottlob: "Über Sinn und Bedeutung". In: Günther Patzig (ed.), *Gottlob Frege. Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien* (=Kleine Vandenhoeck-Reihe 1144, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1986), 40-65.
- Friedman, H. R.: "The Ontic Status of Linguistic Entities". *Foundations of Language* 13 (1975), 73-94.
- Galewicz, Włodzimierz et al. (eds.): *Kunst und Ontologie. Für Roman Ingarden zum 100. Geburtstag* (Amsterdam: Rodopi, 1994).
- Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1992).
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973).
- _____ "Kritische Anmerkungen zu Richard Wollheims Vortrag". *Ratio* 20 (1978), 52-54.
- Haack, Susan: "Critical Notice to John Woods, *The Logic of Fiction, a philosophical sounding of deviant logic*, Mouton, The Hague, 1974". *Canadian Journal of Philosophy* 6, no. 2 (1976), 303-319.
- Haller, Rudolf/Kindinger, Rudolf (eds.): *Alexius Meinong Gesamtausgabe, Band I-VII* (Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1968-1978).
- Haller, Rudolf: "Theorien, Fabeln und Parabeln". In: *Urteile und Ereignisse. Studien zur philosophischen Logik und Erkenntnistheorie* (Freiburg: Alber, 1982), 115-137.
- _____ *Facta und Ficta* (Stuttgart: Reclam, 1986).
- _____ "Incompleteness and Fictionality in Meinong's Object Theory". *Topoi* 8 (1989), 63-70.
- Hamrick, William S.: "Ingarden and Artistic Creativity". *Dialectics and Humanism* 4 (1975), 39-49.
- Hanke, John W.: "Can Representational Works of Art Be Physical Objects?". *Journal of Value Inquiry* 10 (1976), 209-219.
- Harrison, Andrew: "Works of Art and other Cultural Objects". *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series* 68 (1967/68), 105-128.
- Harrison, Nigel: "Types, Tokens and the Identity of the Musical Work". *British Journal of Aesthetics* 15, no. 4 (1975), 336-346.

Bibliographie

- Hilpinen, Risto: "On Artifacts and Works of Art". *Theoria* 58, no. 1 (1992), 58-82.
- _____. "Authors and Artifacts". *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series 93 (1993), 155-178.
- Hintikka, Jaakko: "Existential Presuppositions and Existential Commitments". *Journal of Philosophy* 56 (1959), 125-137.
- Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk* (Tübingen: Niemeyer, 1972).
- _____. *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk - Bild - Architektur - Film* (Tübingen: Niemeyer, 1962).
- _____. "On Philosophical Aesthetics". *Dialectics and Humanism* 10, no. 1 (1983), 5-12.
- Jacobi, Klaus/Pape, Helmut (eds.): *Thinking and the Structure of the World. Hector-Neri Castañeda's Epistemic Ontology Presented and Criticised* (Berlin: de Gruyter, 1990).
- Jacobs, Jo Ellen: "Identifying Musical Works of Art". *Journal of Aesthetic Education* 24, no. 4 (1990), 75-85.
- Janaway, Christopher: "Two Kinds of Artistic Duplication". *British Journal of Aesthetics* 37, no. 1 (1997), 1-14.
- Jaquette, Dale: "Margolis on Emergence and Embodiment". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44 (1986), 257-261.
- _____. "Intentional Semantics and the Logic of Fiction". *British Journal of Aesthetics* 29, no. 2 (1989), 168-176.
- _____. "The Type-Token-Distinction in Margolis's Aesthetics". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, no. 3 (1994), 299-307.
- _____. *Meinongian Logic. The Semantics of Existence and Nonexistence* (=Perspektiven der Analytischen Philosophie 11, Berlin: de Gruyter, 1996).
- Jensen, Henning: "Exemplification in Nelson Goodman's Aesthetic Theory". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 32 (1973), 47-51.
- Johannessen, Kjell S./ Nordenstam, Tore (eds.): *Culture and Value. Philosophie und die Kulturwissenschaften. Beiträge des 18. Internationalen Wittgenstein Symposiums* (=Beiträge der Österreichischen Ludwig Wittgenstein Gesellschaft 3, Kirchberg am Wechsel 1995).
- Kalinowski, Georges: "Les theses principales de l'esthetique ingardénienne". *Archives de Philosophie* 33 (1970), 945-950.
- Karelis, Charles: "On the Logic of Picture-Worlds". *Philosophical Inquiry* 2 (1980), 546-554.

Bibliographie

- Kivy, Peter: "Platonism in Music: Another Kind of Defense". *American Philosophical Quarterly* 24, no. 3 (1987), 245-252.
- _____. "Orchestrating Platonism". In: T. Anderberg et al. (eds.), *Aesthetic Distinction. Essays Presented to Göran Hermerén on his 50th Birthday* (Lund: Lund University Press, 1988), 42-55.
- Korsmeyer, Carolyn: "Wittgenstein and the Ontological Problem of Art". *Personalist* 59 (1978), 152-161.
- Krukowski, Lucian: "Artworks that End and Objects that Endure". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40 (1981/82), 187-197.
- Künne, Wolfgang: "Perception, Fiction, and Elliptical Speech". In: Jacobi/Pape (eds.), *Thinking and the Structure of the World*, 259-267.
- Lambert, Karel: *Meinong and the Principle of Independence. Its Place in Meinong's Theory of Objects and its Significance in Contemporary Philosophical Logic* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).
- _____. (ed.): *Philosophical Applications of Free Logic* (Oxford: Oxford University Press, 1991).
- Leblanc, H./Hailperin, T.: "Nondesignating Singular Terms". *Philosophical Review* 68 (1959), 239-243.
- Lejewski, Czeslaw: "Logic and Existence". *British Journal for the Philosophy of Science* 5 (1954), 104-119.
- Lenoci, Michele: "Meinongs unvollständige Gegenstände und das Universalienproblem". *Grazer Philosophische Studien* 50 (1995), 203-215.
- Levinson, Jerrold: "What a Musical Work Is". *Journal of Philosophy* 77, no. 1 (1980), 5-28.
- _____. *Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics* (Ithaca: Cornell University Press, 1990).
- _____. "Aesthetic Supervenience". In: ders., *Music, Art, and Metaphysics*, 134-158. [Ursprünglich erschienen in: *Southern Journal of Philosophy* 22 (1983), 93-110.]
- _____. "Autographic and Allographic Art Revisited". In: ders., *Music, Art, and Metaphysics*, 89-106. [Ursprünglich erschienen in: *Philosophical Studies* 38 (1980), 367-383.]
- _____. "What a Musical Work Is, Again". In: ders., *Music, Art, and Metaphysics*, 215-263.
- Lord, Catherine: "A Kripkean Approach to the Identity of a Work of Art". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36 (1977), 147-153.

Bibliographie

- Macdonald, Margaret: "Art and Imagination". *Proceedings of the Aristotelian Society* 53 (1953), 205-226.
- ____ "The Language of Fiction". *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supp. Vol. 27 (1954), 165-184. [Repr. in: Tillman, Frank/Cahn, Steven M. (eds.), *Philosophy of Art and Aesthetics. From Plato to Wittgenstein* (New York: Harper and Row, 1969), 617-630.]
- Maitland, Jeffrey: "Identity, Ontology, and the Work of Art". *Southwestern Journal of Philosophy* 6 (1975), 181-196.
- Mally, Ernst: *Gegenstandstheoretische Grundlagen der Logik und Logistik* (Leipzig: Barth, 1912).
- Marcus, Ruth Barcan: "Interpreting Quantification". *Inquiry* 5 (1962), 252-259.
- Margolis, Joseph: *The Language of Art and Art Criticism* (Detroit: Wayne State University Press, 1965).
- ____ "Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities". *British Journal of Aesthetics* 14 (1974), 187-196.
- ____ "Pour Réhabiliter La Notion d'Incorporation des Entités Culturelles: Réponse à Dale Jaquette". *Philosophiques* 8, no. 2 (1986), 333-343.
- ____ "The Ontology of History and Culture". In: Johannessen/ Nordenstam (eds.), *Culture and Value*, 389-396.
- Martínez-Bonati, Félix: "Towards a Formal Ontology of Fictional Worlds". *Philosophy and Literature* 7 (1983), 182-195.
- McCormick, Peter: "On Ingarden's Account of the Existence of Aesthetic Objects". *Dialectics and Humanism* 4 (1975), 31-38.
- Meinong, Alexius: *Über Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit*. Band VI der *Alexius Meinong Gesamtausgabe*, hrsg. von Rudolf Haller und Rudolf Kindinger.
- ____ "Über Gegenstandstheorie". In: *Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie*. Band II der *Alexius Meinong Gesamtausgabe*, hrsg. von Rudolf Haller und Rudolf Kindinger.
- Mitias, Michael H.: "The Ontological Status of the Literary Work of Art". *Journal of Aesthetic Education* (1982), 41-52.
- Moore, G. E.: "Symposium: Imaginary Objects". *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supp. Vol. 12 (1933), 55-70.
- Niiniluoto, Ilkka: "Imagination and Fiction". *Journal of Semantics* 4 (1985), 209-222.

Bibliographie

- Nygaard, Jon: "An Analysis of Ingarden's Distinction Between the Literary Work of Art and Its Related Branches of Art". *Dialectics and Humanism* 2 (1975), 109-121.
- Parsons, Terence: "A Meinongian Analysis of Fictional Objects". *Grazer Philosophische Studien* 1 (1975), 73-86.
_____. *Nonexistent Objects* (New Haven: Yale University Press, 1980).
- Pollard, Denis E. B.: "Meta-Ontology and Meta-Fiction". *Philosophy and Literature* 7, no. 2 (1983), 244-247.
- Price, Kingsley: "What Is a Piece of Music?". *British Journal of Aesthetics* 22 (1982), 322-336.
- Prior, A. N.: *Objects of Thought*, hrsg. von P. T. Geach und A. J. P. Kenny (Oxford: Clarendon, 1971).
- Purtill, Richard R.: "Telling the Tale". *Canadian Journal of Philosophy* 7, no. 2 (1978), 343-349.
- Quine, Willard Van Orman: "Was es gibt". In: *Von einem logischen Standpunkt. Neun logisch-philosophische Essays* (Frankfurt/Main: Ullstein, 1979), 9-25.
- Rader, Melvin: "The Imaginative Mode of Awareness". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33 (1974), 131-137.
- Ralls, Anthony: "The Uniqueness and Reproducibility of a Work of Art: A Critique of Goodman's Theory". *Philosophical Quarterly* 22, no. 86 (1972), 1-18.
- Rapaport, William J.: "Meinongian Theories and a Russellian Paradox". *Noûs* 12 (1978), 153-180.
- Reicher, Maria Elisabeth: *Kontingente Abstrakta. Zur Ontologie und Logik fiktiver Gegenstände* (Diplomarbeit, masch., Graz 1995).
_____. "Fiktive Gegenstände als abstrakte Individuen". In: Johannessen/ Nordenstam (eds.), *Culture and Value*, 233-240.
_____. "Zur Identität fiktiver Gegenstände. (Replik auf Amie Thomasson)". *Conceptus* 28, no. 72 (1995), 93-116.
_____. "Gibt es unvollständige Gegenstände? Unvollständigkeit, Möglichkeit und der Satz vom ausgeschlossenen Dritten bei Meinong". *Grazer Philosophische Studien* 50 (1995), 217-232.
_____. "Die Logik des Nichtseienden". [Rezension von Dale Jacquettes *Meinongian Logic*.] *Grazer Philosophische Studien*. [Im Erscheinen.]
- Rosenkrantz, Gary S.: *Haecceity* (Dordrecht: Kluwer, 1993).

Bibliographie

- Rudner, Richard: "The Ontological Status of the Esthetic Object". *Philosophy and Phenomenological Research* 10 (1949/50), 380-388.
- Russell, Bertrand: "Über das Kennzeichnen". In: ders., *Philosophische und politische Aufsätze* (Stuttgart: Reclam, 1971), 3-22.
- Russow, Lilly-Marlene: "Towards a Theory of Imagination". *Southern Journal of Philosophy* 18 (1980), 353-370.
- Ryle, Gilbert: "Symposium: Imaginary Objects". *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supp. Vol. 12 (1933), 18-43.
- Sclafani, Richard J.: "The Logical Primitiveness of the Concept of a Work of Art". *British Journal of Aesthetics* 15 (1975), 14-28.
- Searle, John: "Der logische Status fiktionalen Diskurses". In: ders., *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie* (=stw 349, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1982), 80-97.
- Shusterman, Richard: "Ingarden, Inscription and Literary Ontology". *Journal of the British Society for Phenomenology* 18, no. 2 (1987), 103-119.
- Simons, Peter M.: "Computer Composition and Works of Music: Variation on a Theme of Ingarden". *Journal of the British Society for Phenomenology* 19, no. 2 (1988), 141-154.
- ____ "Strata in Ingarden's Ontology". In: Galewicz et al. (eds.), *Kunst und Ontologie*, 119-140.
- Smith, Barry: "The Ontogenesis of Mathematical Objects". *Journal of the British Society for Phenomenology* 6, no. 2 (1975), 91-101.
- ____ "Ingarden vs. Meinong on the Logic of Fiction". *Philosophy and Phenomenological Research* 4, no. 1 (1980/81), 93-105.
- Smith, Joseph Wayne: "The Nature of Mathematical Entities". *Explorations in Knowledge* 4 (1987), 10-28.
- Sparshott, Francis: "What Works of Art Are: Notes Towards a Homespun Ontology". *Pacific Philosophical Quarterly* 61, no. 4 (1980), 346-367.
- Strawson, P. F.: *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics* (London: Methuen, 1959).
- Susterman, Richard: "The Identity of the Work of Art". *Philosophical Inquiry* 2 (1980), 534-545.
- Thomasson, Amie L.: "Die Identität fiktionaler Gegenstände". *Conceptus* 27, no. 70 (1994), 77-95.

Bibliographie

- ____ "Fiction, Modality and Dependent Abstracta". *Philosophical Studies* 84 (1996), 295-320.
- ____ "Fictional Characters: Dependent or Abstract? A Reply to Reicher's Objections". *Conceptus* 29, no. 74 (1996), 119-144.
- van Inwagen, Peter: "Creatures of Fiction". *American Philosophical Quarterly* 14, no. 4 (1977), 299-308.
- ____ "Fictions and Metaphysics". *Philosophy and Literature* 7, no. 1 (1983), 67-77.
- Vivante, Leone: *Essays on Art and Ontology* (Salt Lake City: University of Utah Press, 1980).
- Walhout, Donald: "Discovery and Creation in Music". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45 (1986), 193-195.
- Walsh, Dorothy: "Aesthetic Objects and Works of Art". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33 (1974), 7-12.
- Wiggins, David: "Erwiderung auf Richard Wollheims Vortrag". *Ratio* 20 (1978), 55-72.
- Williams, C. J. F.: *What Is Existence?* (Oxford: Clarendon, 1981).
- Wiredu, J. E.: "Logic and Ontology III: Abstract Entities and the Analysis of Designation". *Second Order* 3, no. 2 (1974), 33-52.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. In: *Wittgenstein. Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. (Ludwig Wittgenstein Werkausgabe Band 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984).
- Wollheim, Richard: *Objekte der Kunst* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1982).
- Wolterstorff, Nicholas: *Works and Worlds of Art* (Oxford: Clarendon, 1980).
- Woods, John: *The Logic of Fiction. A Philosophical Sounding of Deviant Logic* (The Hague: Mouton, 1974).
- ____ "Can the Tale Be Told?". *Canadian Journal of Philosophy* 7, no. 2 (1978), 351-354.
- ____ "Meinongian Theories of Fictional Objects". *Journal of Literary Semantics* 7 (1978), 65-70.
- Zalta, Edward N.: *Abstract Objects. An Introduction to Axiomatic Metaphysics* (Dordrecht: Reidel, 1983).

Bibliographie

_____. *Intensional Logic and the Metaphysics of Intentionality* (Cambridge: MIT Press, 1988).

Zemach, Eddy M.: "The Ontological Status of Art Objects". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25 (1966), 145-153.

_____. "How Paintings Are". *British Journal of Aesthetics* 29, no. 1 (1989), 65-71.

_____. "Nesting: The Ontology of Interpretation". *Monist* 73, no. 2 (1990), 296-311.

_____. "Art and Identity". *British Journal of Aesthetics* 31, no. 4 (1991), 363-368.

Beispiele aus

Aichinger, Ilse: "Spiegelgeschichte". In: dies., *Wo ich wohne. Erzählungen, Dialoge, Gedichte* (Frankfurt/Main: S. Fischer, 1963), 9-18.

Borges, Jorge Luis: "Pierre Menard, Author of the *Quixote*". In: Donald A. Yates, James E. Irby (eds.), *Jorge Luis Borges. Labyrinths. Selected Stories & Other Writings* (New York: A New Directions Book, 21964), 36-44.

Krusche, Dietrich (ed.): *Haiku. Japanische Gedichte* (München: dtv, 31995).

Saint-Exupéry, de, Antoine: *Le petit prince* (Paris: Gallimard, 1970).

Weskott, Hanne (ed.): *Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle 1946-1995* (München: Prestel, 1995).

Personenregister

Alston, William P. 7n, 8, 289n

Belnap, Nuel D. 77n

Bender, John W. 95n

Carrier, David 26

Castañeda, Hector-Neri 70n, 287n

Chisholm, Roderick M. 83n

Cox, Renée 22n, 133n

Crittenden, Charles 289n

Croce, Benedetto 20n, 116

Currie, Gregory 58, 63n, 95n, 131f.,
134n, 140n, 174-178, 224n, 230-
234

Davies, David 134n

Davies, Stephen 239n, 240n, 250n

Deutsch, Harry 126n

Dunn, J. Michael 77n

Fine, Kit 70n, 73n, 82n, 83n

Fowler, Roger 269n

Frege, Gottlob 4n, 289, 292

Goodman, Nelson 15n, 17n, 31-62
passim, 150n, 176, 235-239, 241,
261, 264, 281

Haack, Susan 293f.n

Hailperin, T. 287n

Hilpinen, Risto 26, 61n, 256n

Hintikka, Jaakko 287n

Ingarden, Roman 11n, 12n, 17n,
20f., 23n, 24n, 66n, 67, 69n, 80,
87, 93, 95n, 104ff., 111-115,
122ff., 129n, 147-161 passim,
167n, 169n, 171, 173, 179-215
passim, 234, 237n, 238, 255,
262f., 271, 275ff., 286n, 295

Jacobs, Jo Ellen 13f.

Jacquette, Dale 74n, 83n, 287n

Kivy, Peter 130n, 245n, 246, 248f.,
253

Krukowski, Lucian 108n, 115ff.,
122

Künne, Wolfgang 10n

Leblanc, H. 287n

Lejewski, Czeslaw 287n

Levinson, Jerrold 17n, 32f.n, 45-50,
95n, 134n, 135, 139ff., 224n, 225-
230, 245-254 passim

Macdonald, Margaret 295n

Mally, Ernst 70, 72f., 75n, 204n, 287

Marcus, Ruth Barcan 77n

Margolis, Joseph 89, 91f., 115

Personenregister

Meinong, Alexius 70, 71n, 73f., 80-84, 111, 114n, 186ff., 199, 205n, 287

Parsons, Terence 70, 71n, 72ff., 76, 287n

Price, Kingsley 11n

Prior, A. N. 77n, 78n

Quine, Willard Van Orman 5n, 223

Rapaport, William J. 70n, 287n

Rosenkrantz, Gary S. 3n

Russell, Bertrand 5n, 9n, 289, 292ff.

Searle, John 267n, 288n

Shusterman, Richard 166n

Simons, Peter M. 192n, 237, 242f.

Smith, Barry 83n, 113ff., 122, 297n

Strawson, P. F. 56

Thomasson, Amie L. 108n, 114n, 224n

Williams, C. J. F. 5n

Wittgenstein, Ludwig 279f.

Wollheim, Richard 17n

Wolterstorff, Nicholas 55-60, 62, 70, 98f., 104, 142f., 149, 157f., 160n, 162, 165, 170f., 180n, 181f., 204n, 217n, 220n, 241n, 264n, 279-282, 286n, 295n

Woods, John 293f.n

Zalta, Edward N. 70, 72f., 76, 204n, 287n

Zemach, Eddy M. 89ff.

Sachregister

A

- Abhängigkeit, ontologische 108ff., 114, 122, 195-199
- Abstrakt-konkret-Unterscheidung 2n
- Abtrennbarkeit 209-215, 268
- Aggregate 14-18, 22, 27f., 43n
- Ähnlichkeit 22f., 75, **79**, 95
- Akte
- _____, intentionale 76n, 101, 111, 116, 118f., 122, 239f., 245, 271, 286
- _____, mentale, psychische 2, 4, 6, 20, 67, 186, 195ff, 199n
- Aktualisierungen 65, 66n, 67, 147, 153n, 184-188, 206
- Akzeptieren (eines Werks) [siehe auch: Anerkennen] 244
- Allgemeinterme [siehe auch: Terme, allgemeine] 76
- Anerkennen (Anerkennung) **114-122**, 245
- Annahmen, ontologische 74
- Ansichten (Schicht der schematisierten Ansichten) 190, **204-208**, 234
- Architektur 26, 34, 52, 61f., 96, **106f.**, 162, 169, 179f., **198**, 207, 213f., 220, 265
- Artefakte 26, 39, 61n, 66, 256n, 286n
- Arten, natürliche 55, 90f., 217n
- Attribute [siehe auch: Qualitäten]
- _____, ästhetische 251
- _____, kontextabhängige 136, 141, 224, 226
- Aufführungen, inkorrekte 241f.
- Aufführungspraxis 100, 236
- Ausdrucksqualitäten 93ff.
- Aussagen, relationale 75, 78
- Auswahl, Auswählen (von Eigenschaften, Strukturen etc.) 56ff., 67, 116, 124f., 144f., 148, 153n, 182, 245
- Authentizität 31f., 39, 43ff., 240n, 250n
- Autographisch-allographisch-Unterscheidung [siehe auch: Künste, Werke] **31ff.**, 41-50 passim, 52n
- Autorenschaft 242

B

- Bedeutung, Bedeutungen 4n, 171ff., 192-196, 203, 209, 234f., **271ff.**, 275, 295
- Bedeutungsschicht, Schicht der Be-

Sachregister

deutungseinheiten 173, 190, 234,
255, 271f., 275, 277, 284
Bedeutungstokens, Bedeutungstypen
272
Begriffe, vage 82n, 237
Beschreibungen, bestimmte 5n,
293f.
Bestand (versus Existenz) 81
Bestimmt-als **75-103 passim**, 148n,
157, 159, 161-165, 181n, 204,
205n, 219f., 223, 238, 241, 243,
258, 266, 276, 294, 296f.
Bestimmtheitsprädikate 92
Bestimmtheitsqualitäten 93
Bestimmungen 13, 39, 48, 75-88
passim, 91n, 101, 110, 151n, 152,
181f., 184, 204f., 216, 218ff.,
246n, 250, 254ff., 258, 269, 275f.
Bewußtsein 20, 22n, 66, 108, 116,
128, 130, 152, 194
Bewußtseinsakte 105-114 passim,
119, 194, 196, 198, 203, 204n
Bewußtseinsgegenstände 24, 105
Bewußtseinsoperationen [siehe auch:
Bewußtseinsakte] 195f., 199
Bewußtseinsvorgänge 10, 152

C

Charaktere (z. B. eines Romans)
[siehe auch: Gegenstände, fiktive]
72, 151f.
Computerkompositionen 244

D

Darstellen 95, 200ff., **263ff.**, 269f.,
275-286 passim
Darstellung, Darstellungen 95, 97,
173, 199-202, 264f., 267, 269f.,
278, 282ff., 285n
Darstellungsqualitäten 93f., 96
Darstellungsweisen 202, 269
Determiniert-durch 75n, 224, 230,
242, 246f., 261, 266, 276, 294,
296
Dinge und Sachverhalte 199-202,
262f.
Dispositionen 21f., 108ff.
Diskurs über Fiktionen versus fiktion-
aler Diskurs 288n
Druckgraphik 26ff., 30, 32f., 39, 66,
169n

E

Eigenschaften (ontologische Festle-
gung auf) 68n, **75f.**, **78f.**, 81, 91n
____ [siehe auch: Qualitäten]
____ , ästhetische 47, 69
____ , höherer Stufe 276
____ , (identitäts-) konstitutive 33,
43ff.
____ , intendierte und nicht inten-
dierte 61n, 256n
____ , kontextabhängige 141, 226,
246
____ , konstitutorische und außer-
konstitutorische 71n
____ , nukleare und extranukleare
71-75
____ , physikalische 23, 61, 68-72,

Sachregister

- 90ff.
____, propositionale 266, 286
____, relationale 231, 251
____, sinnliche 68, 70
____, werkimmanente 224
Eigenschaftsarten 70-74
Eigenschaftsmengen 56f., 59
Eigenschaftsnamen 74, 76
Einheitlichkeitsprinzip 62, 63n, 177
Einsetzungsinstanzen 5n, 76
Enkodieren, Enkodierungsredeweise, Enkodierungstheorie **72-75**, 91, 204, 219, 266, 276, 296
Entdecken, Entdecker, Entdeckungen **123-134 passim**, **140-145**, 182, 194
Entitäten [siehe auch: Gegenstände],
____, abstrakte 6, 66f., 90, 298
____, ereignishafte 155
____, ideale 124, 193
____, kontingente 131
____, kulturelle 26, 89, 92, 115, 192
____, kulturell emergente 91
____, mathematische 113
____, notwendige 131, 181
____, physikalische 25
____, physikalisch verkörperte 91
____, psychische (bzw. mentale) 22n, 25
____, schematische 67
____, zeitlose 12
Entscheiden, Entscheidungen 57, **116ff.**, 244f., 257
Entstehen, Entstehung (von Werken, Konkretisierungen etc.) 12, 15, 18, 23, 28, 36, 45, 57, 61, 67, 76n, 92, 101, **116ff.**, 132, 137ff., **143-155 passim**, 160, 178, 181n, 195f., 206, 224, 226f., 244
Entstehungsgeschichte [siehe auch: Produktionsgeschichte] 32, 103
Entwerfen, Entwerfung (von intentionalen Gegenständen) **199ff.**, 203, 206, 278, **284**, 286, 295, 298
Entwürfe [siehe auch: Fragmente] 117f.
Ereignisse 11, 66, 85, 110, 155-172 passim, 268, 270
Ereignisqualitäten 172
Ereigniswerke 172, 210, 213ff.
Erfahrung, ästhetische 251
Erfassen, Erfassung (von Werken) 12, 50, 60n, 66, 97, 99, 106-110, 114, 155, 169n, 184-188, 196ff., 206, 209, 252, 274
Erleben, Erlebnisse 2f., **20ff.**, **24**, 129f., 154f., 185, 193, 195, 206, 251f., 279, 284f.
Erschaffen, Erschaffung 101, 119, 143, 195f., 286
Erzählperspektive 269f., 274
Exemplare 4, 9, 17n, 22-33 passim, 36n, 53, 57, 89, 97, 261, 266
Exemplifizieren **72-75**, 91, 141, 204n, 266, 272, 276, 295f.
Existentielle Generalisierung 290ff.
Existenz **5f.**, 11f., 18, 23f., 69n, 77, 79, **81**, 98, 107-120 passim, 127f., 154, 159, 177, 194f., 197f., 206, 215, 244, 271, 287, 289f., 292, 295
Existenzannahmen 5n
Existenzfundament [siehe auch: Seinsfundament] 196

Sachregister

Existenzquantoren 77, 78n, 287, 292
Existenzsätze, Existenzaussagen 5n,
6, 9, 287, 290, 296

F

Fälschbarkeit 35, 37f., 40ff., 63
Fälschungen 31-41 passim, 46-50,
116
Festlegung, ontologische 5-8, 10,
75ff., 79
Festsetzen, Festlegen, Festsetzungen
(als kreative Aktivität) [siehe
auch: Entscheiden] 56f., 59, **76n**,
117, 148, 152, 166n, 218, **239**,
244, 254, 257f., 274, 282f.
Figuren (z. B. eines literarischen
Werks) [siehe auch: Charaktere]
87, 113, 114n, 151ff., 173, 204,
264, 291f., **295ff.**
Film 61, **157ff.**, 173, 209-221 pas-
sim, 265, 268, 297
Formen 117
Form, logische 8
Fortbestehen (eines Gegenstandes
nach seiner Erschaffung) 195f.
Fragmente [siehe auch: Entwürfe]
117f.
Fundament, ontisches [siehe auch:
Existenzfundament, Seinsfunda-
ment] 110, 196f.

G

Gedankentypen *siehe: Schicht der
Gedankentypen, Typen mentaler
Vorkommnisse*
Gedankenvorkommnisse 274

Gegenstände [siehe auch: Entitäten]
____, abstrakte 3f., 14, 61-75 pas-
sim, 76n, 89-112 passim, 123,
145, 156, 220
____, ästhetische 185
____, außerseiende 82
____, (seins-) autonome 114, 124,
196
____, bestehende 81f.
____, dargestellte [siehe auch:
Schicht der dargestellten Gegen-
stände] 153, 155, 173, 184, 190,
199-209 passim, 255, **261ff.**, 268,
271f., 278, 284, 286, 295f., 298
____, existierende 81f.
____, fiktive 71, 72n, 111f., 114n,
223, **287-297 passim**
____, (seins-) heteronome 113f.
____, ideale 113, 124f., 193ff., 203,
271
____, intentionale 105, 111, 185,
196f., 200f., 203, 204n, 205n,
271f., 295
____, konkrete 2ff., 10, 18, 45, 60,
65f., 68, 70n, 75, 87ff., 92, 105,
108, 147, 154, 156, 172, 217n
____, kontingente 96, 123, 146
____, kulturelle 123f.
____, materielle [siehe auch: physi-
kalische] 89-92, 199n
____, mathematische 113, 114n,
123f.
____, mentale [siehe auch: psychi-
sche] 22, 24
____, nichtexistierende 288, **292**,
294f.
____, nicht reale 129n

Sachregister

____, nichtseiende 81f.
____, notwendige 123, 125, 145f.
____, opalisierende [siehe auch: Sachverhalte, opalisierende] 276
____, physikalische 2f., 26, 42, 43n, 46f., 66, 87, 92, 147, 179
____, psychische [siehe auch: Bewußtseinsgegenstände] 2f., **20f.**, 67, 154, 169n, 271, 274
____, quasi-reale 203
____, quasi-zeitliche 69n, 215
____, reale 124, 129, 169n, 179, 194, 203, 205n, 287n, 298
____, schematische 83, 87f., 105, 147-156 passim, 184, 242
____, seiende 82
____, typenartige 14, 65, 67, 87f., 99, 223, 265, 297
____, unveränderliche 104f.
____, unvollständige, unvollständig bestimmte 65, **81-84**, 87f., 105, 156, 184, 242, 265
____, verkörpernde 91f.
____, vervollständigte **151ff.**, 156
____, vollständige, vollständig bestimmte 87, 150, 155, 184, 265
____, zeitliche 11f., 123f., 146, 154, 159
____, zeitlich diskontinuierliche 28
____, zeitlose 123, 145f.
Gehalt (eines intentionalen Gegenstandes) 204f., 276
Genre 189, 219
Gesamtheit (der Abzüge, Aufführungen, Partituren etc.) 14, 18, 28
Geschichten 261, 271, 287n, 291f.
Geschichtenoperatoren 291

Gestalten 69n, 99, 105, 123f., 160f., 163f., 183, 191f., 208, 261-273 passim, 278f., 281ff., 285n
Gestalteigenschaften, Gestaltqualitäten 171, 272, 285
Gestaltschicht 153n, 266-278 passim, 284f.
Gestalttypen 153n, 191, 262, 265f., 272f., 286
Grade
____ der ontologischen Abhängigkeit 198
____ der Realisierung 179f.
____ der Existenz 198

H

Hasen-Enten-Bild 283f.
Hilfsgegenstände 186f.

I

Identität 32f., 45, 53f., 69n, 92, 101f., 104f., 124, 136, 138f., 150, 171, 189, 197, **223f.**, 226, 230, **235-247 passim**, **252-256**, 262, 267
Identitätsbedingungen, Identitätskriterien 33, 95, 102f., **223**, 243, 249, 272, 274, 297
Inhalt 2, **20ff.**, 195
Instanz 26, 58, 180n, 181n, 239
Instanzierbarkeit 89ff., 177
Instanzierung 56, 217n
Instrumentierung 225, **245-250**
Inszenierungen 66, 80, 88, **147-154**, 184

Sachregister

Intentionen 38, 45n, 56, 121, 134,
179, 181f., **229-240 passim**, 256,
257n, 267, **282**, 284, 286, 298

Interpretationen

_____ (musikalische) 39, 66, 88, 100,
147f., 150, 152f.

_____ (eines Werks) 100, 232f.

Interpretationsqualitäten 93ff., 232

K

Kategorien [siehe auch: (Un-)Ver-
träglichkeit, kategoriale] 2, 25, 30,
34, 63, 65, 67, 75ff., 78n, 110ff.,
123f., 148, 171n, 193f., 197, 271f.

Kennzeichnungstheorie [siehe auch:
Beschreibungen, bestimmte] 293

Klangstrukturen **134-145 passim**,
182, **224-230**, 243, 246n, **247**,
253f.

Klassen **15ff.**, 28, 43n, **50ff.**, 55, 63,
96, 105, 148, 152f., 163, 239, 261

Kompositionscomputer 242

Konkrete Poesie 165

Konkretisationen, Konkretisierungen
65ff., 104, 124, **147-156**, 184-187,
191, 197, 206f., 258f.

Kontext 45, 103, 124, 133, 137, 193,
224-227

Kontextualismus 225

Kopierbarkeit 29, 41f., 43n

Kopula 72, 74f.

Korrelate, intentionale 154, 156,
185f., 194, 196n, 204n, 205

Kreieren, Kreation 16, 56f., **123-**
134, 140f., 145, 225, 231, 244f.

Kreativität 128ff., 132f., 142

Kreationismus 125, 130-145 passim

Künste

_____, autographische und allogra-
phische 31-35, 37f., 46f., 50, 52n

_____, multiple 31f., 34, 58

_____, singuläre und nicht-singuläre
29ff., 34, 55, 58f., 62

_____, notationale und nicht-notatio-
nale 50

Kunst, bildende 29, 37, 68, 80, 89,
151, 159n, 165, 174-178, 262

L

Lautgestalt 69n, 192, 261f., 269,
271ff.

Lautmalerei 285n

Lautmaterial 191

Lauttokens 171

Lesungen 151n, 152, 153n, 154f.,
162-172 passim, 206, 257, 261f.,
266, 272, 285

Logik 77, 287, 289f., 292

Logiken

_____, existenzfreie 287, 289n, 292

_____, Meinongianische 287

M

Malerei 14, 26-63 passim, 68, 71,
89, 93, 97, 106, 149f., 160-180
passim, 185, 198f., 207, 213f.,
220n, 265, 283

Mengen (von Eigenschaften) 56f.,
59

N

Sachregister

Namen [siehe auch: Eigenschaftsnamen] 4n, 8f., 15, 74, 76, 78, 182, 289f., 292f.

Negation, externe und interne [siehe auch: Prädikatnegation, Satznegation] 84

Notationen 31, **33f.**, 38f., 43f., 48-66 passim, 99, 108ff., 114n, 121f., 149f., 152, 160f., 170, 172-176, 184, 187f., **235-240, 256f.**

Notationswerke 61

Notationssysteme 19, **33ff.**, 50-53, 55, 63, 240, 257ff.

O

Oberflächenstruktur, grammatikalische 9

Objektqualitäten 172

Objektwerke 157f., 162, 172, 213ff.
objets trouvés 145, 244

Ontologie

____, einheitliche versus zweigeteilte 30, 39, 42f., 45n, 47, 62f., 65, 174

____, platonistische 89, 91, 194n

Ontologien, Meinongianische **292**, 294

Original 18, 23, **31-50 passim**, 59, 160f., 255-259

P

Paraphrasierungsstrategie 5-8

Parodie 93, 96, 231-234

Partituren [siehe auch: Notationen]

3-26 passim, 31ff., 35ff., 42ff., **51-60 passim.**, 65f., 97, 99, 105, 115, 121, 134f., 147, 152-161 passim, 167-179 passim, 188, 197, 198n, 214, 224, 228ff., **235-241**, 243, 257

Perspektive 268-274

Perzeption [siehe auch: Wahrnehmung] 185f.

Pläne [siehe auch: Notationen] 34, 52, 55, 61, 97, 99

Platonismus 125, 181

Prädikate [siehe auch: Bestimmtheitsprädikate]

____, einstellige und zweistellige 9, 264

____, kategorial unverträgliche 86f.

____, negative 86f.

Prädikationen 5, 70-80 passim, 102, 289n, 290, 296

Prädikatnegation [siehe auch: Negation] 84

Prädikationsprinzip 4ff., 289

Prädikationsweisen **68**, 70, 73, 75, 84, 91, 204, 217n

Prinzip vom ausgeschlossenen Dritten [siehe auch: Satz vom ausgeschlossenen Dritten] 83f., 88, 114n

Produktionsartefakte 66

Produktionsgeschichte [siehe auch: Entstehungsgeschichte] 32-48 passim

Produktionswerke 149

(Computer-) Programme 183, 242-245

Psychologismus 20ff., 193

Q

Qualitäten [siehe auch: Ausdrucksqualitäten, Bestimmtheitsqualitäten, Darstellungsqualitäten, Ereignisqualitäten, Gestaltqualitäten, Interpretationsqualitäten, Objektqualitäten, Realisierungsqualitäten, Wertqualitäten]

____, ästhetische 50, 251, 253

____, emotionale 93ff., 208f.

____, historische 93, 96, 103

____ höherer Ordnung 166

____, intrinsische 140

____, kontextabhängige 93ff., 103, 134f., 224

____, ontologische 93, 96

____, physikalische 93-97, 100, 158-169 passim, 251

____, sinnliche 93, 96f., 166f., 172

____, werkrelevante 150, 175

Quantifikation, Quantifizieren 5n, 76-79, 81, 91n

Quasi-Gegenstände 203

Quasi-Realität 203

Quasi-Sein 199, 203

Quasi-Existenz 271

R

Realisierbarkeit 80, 89, 113, 157-172 passim, 181, 210, 212, 214n, 223f., 261, 268, 297

Realisierungen 3, 9, 34, 38ff., 43n, 47, **57-110 passim**, 114n, 115-124 passim, **147-191 passim**, 197,

211-224 passim, 236-248 passim, 253-272 passim, 278n, 285, 295, 297

Realisierungsanweisungen 176

Realisierungseigenschaften 179

Realisierungsqualitäten 93-103 passim, 118, 120, 145, 148, 150, 163-168, 180, 223f., 246

Realisierungsverfahren 247

Realisierungswerke 61f.

Reproduktionstechnik 30, 56, 161

Reproduzierbarkeit 25-34 passim, 63

Rezeption 67, 100, 154, 156, 184ff.

Rezipienten 3, 35, 37, **66f.**, 94f., 108, 119, 121f., 155, **184**, 186, 188, 251, 253

S

Sachverhalte 199-202, 206, 223, 262-278 passim, 286

Sätze

____ (sprachliche Einheiten) 4n, **191- 206 passim**, 255, 275, 286n

____ (eines Musikwerks) 12, 215f., 218

Satz vom ausgeschlossenen Dritten 81, 82n, 114, 276

Satznegation [siehe auch: Negationsarten, externe Negation] 84

Satztypen 56

Schalen **189f.**, **216-221**, 223, 250, 254ff., 298

Schauspiel 66, 80, 89, 147-157 passim, 166, 169f., 179, 210n, 215,

Sachregister

236n
Schichten 93, 123, 153n, 171, 173,
189-223 passim, 234, **255-278**
passim, 284f., 295, 297
Schicht
____ der Bedeutungseinheiten 173,
190, **192**, 194, 234, 255, 271f.
____ der dargestellten Gegenstände
(gegenständliche Schicht) 173,
190, **199f.**, 207, 234, 255, 262-
278 **passim**
____ der Gedankentypen [siehe
auch: Schicht der psychischen
Vorkommnisse] 274
____ der Lautgebilde
(sprachlautliche Schicht) **190f.**,
234, 255, 257f., 271
____ der psychischen Vorkommnis-
se **274f.**, 284
____ der schematisierten Ansichten
173, 190, **204ff.**, 234
Schrift 52n, 97, 109, 168, 258f.
Schrifttokens 171
Schriftzeichen 10, **22**, 109, **171f.**,
197, 272, 285
Sein 5n, 77, 81, 111ff., 194ff., 199,
201, 289n, 292
Seinsfundament 179, 196-199
Seinsweisen 81f., **111ff.**, 129n, 292
Sehen-als 279-285
Sehen-als-Erlebnisse 284f.
Sehen-als-Vermögen 279, 282f.
Singular-multipel-Unterscheidung
34
Singularität 30, 56
Skizzen 34, **52-55**, 61, 99, 175f., 178
Sosein 185, 196, 201, 205n

Sprache (geschriebene und gespro-
chene) 33, 52, 54, 151, **166ff.**,
172, 192, 284
Sprachen 108, 163f., 167n, 192, 225,
254-259, 261f., 272
Sprachlaute 234, 255n
Sprachstil 270
Stil 104, 189, **219**, 221
Struktur [siehe auch: Klangstruktu-
ren, Oberflächenstruktur, Zeit-
struktur]
____ (eines Werks) 45, 48, 93, 143-
146, 189f., 199
____ , grammatikalische 9
____ , logische 9
____ , quasi-zeitliche 69n, 154, 215
____ , tonale 246ff., 253f.
____ , (echte) zeitliche 155
Strukturen, notwendige und zeitlose
144ff.
Subsistenz 112

T

Teil-Ganzes-Beziehung 189
Teile 12, 15, 21, 25, 69n, 90, 118,
154n, 176, **189f.**, **203-223 passim**,
232, 256, 267, 295, 297f.
____ , abtrennbare 268
____ , logische 190, 216-220, 250,
255f., 259, 265, 268, 288, 295,
297
____ , quasi-räumliche und quasi-
zeitliche 190, 214n, 215-219
____ , zeitliche 12, 216, 218
Terme
____ , allgemeine 4, 75, 79, 289

Sachregister

____, singuläre 4, 75, 77n, 79,
288n, 289, 292f.

Text 230-235

Textualismus 230

Theorien 1, 168, 267, 297n

Tokens [siehe auch: Lauttokens,
Schrifttokens] 10, 17ff., **68**, 79,
89, 91f., 143, 171, 191, 272, 274

Transkriptionen 189

Typen 17, 19, 26, 56, **67**, 73n, 75,
79f., 89-92, 101, 108, 123, 156,
172, 180n, 181f., 191, 217n,
219ff., 261, 265ff., 272ff., 284,
295, 298

Typen mentaler Vorkommnisse **273**,
275, 284

Typus-Token-Relation 68

U

Übersetzungen 167n, 189, 225, **254-
259**

Umspringbilder [siehe auch: Hasen-
Enten-Bild] 280, 284

Unbestimmtheit 13, 63

Unbestimmtheitsstellen 59, 147-150,
151n, 152, 155, 156n, 184, 186,
238, 258

Universalien 55, 63, **75f.**, 79, 89

Unrealisierbarkeit 80, 165, 168f.,
172, 223f., 297

Unvollständigkeit **81f.**, 84, 87, 180

V

Variablen 5n, 73n, 76f., 78n, 81,
289, 292

Veränderbarkeit, Veränderlichkeit

99f., 102ff., 106f., 193, 195

Verändern, Veränderung 18, 26,
45n, 92, 95, **99-110 passim**, 119,
122, 124, 137, 144f., 192n, 197,
210, 253

Verfahren 243ff.

Vergänglichkeit 110, 112, 114n, 115

Vergehen 18-28 passim, 68, 92, **107-
123 passim**

Verkörpern, Verkörperungen **91f.**,
115, 174f., 179, 204n

Vernichten 28, **107-122 passim**, 194

Verstehen 274, 284

Vervollständigen, Vervollständigun-
gen 149, 151ff., 156, 184, 218

Verwerfen 113-122

Verwerfungsakte 115f., 118f., 122
(Un-)Verträglichkeit, kategoriale
86f.

Vielheit 14, 20, 22

Vollendetheit, Vollendung 16,
115ff., 119-123

Vorkommniswerke 157f., 162

W

Wahrheiten, analytische 5n, 142,
289f., 294n

Wahrheitsanspruch 267

Wahrheitswerte 237, 294

Wahrnehmbarkeit 26, 66, 70, **97f.**

Wahrnehmen, Wahrnehmung [siehe
auch: Perzeption] 21, 66f., **97ff.**,
185, 188, 196n, **204ff.**, 279

Wahrnehmen-als [siehe auch:
Sehen-als] 285

Welten

Sachregister

- ____, dargestellte 151, 153n, 184, 204, **263-278 passim**, 284, 286, 295, 297
- ____, fiktionale 295
- ____, mögliche 153n, 266
- Weltenentwerfen [siehe auch: Entwerfen] 284, 286n
- Weltschicht 268f., 273, 284, 295
- Welttypen **265f.**, 272f., 286
- Werke [siehe auch: Ereigniswerke, Notationswerke, Objektwerke, Realisierungswerke, Vorkommniswerke]
- ____, allographische und autographische 31-50 passim, 52n
- ____, darstellende 153n, 184, **261-273 passim**, **278**, 285ff., 295
- ____, einschichtige und mehrschichtige 190, 207, 209
- ____, fiktionale und nicht-fiktionale 113, **267**, 287f., 295f., 298
- ____, kontingenterweise und notwendigerweise realisierte 174, 176-179
- ____, multiple und singuläre **29-32**, 34, 57, 59, 177
- ____, nicht notierte 13f., 238
- ____, notationale und nicht-notationale 44, 50
- ____, reproduzierbare und nicht reproduzierbare 25-34 passim, 63
- ____, schematische und nicht-schematische **59-62**, 67, 80, 105, 147-161 passim, 184, 198f., 206, 238, 242, 258
- ____, unaufgeführte 11, 15
- ____, unrealisierbare 165, 167ff., 172, 223f.
- ____, unrealisierte 80, 97, 174, 176, 178
- ____, veränderliche und unveränderliche 99f., 102-107
- ____, unvollendete 116f., 119f.
- ____, unvollständig bestimmte 60, **65f.**, 85-88, 105, 114n, 180, 184, 242
- ____, wesentlich realisierte [siehe auch: Werke, notwendigerweise realisierte] 176f.
- ____, zufällig realisierte 180
- Werkwelten 261, 278, 287
- Wert, ästhetischer 188, 242
- Wertqualitäten, ästhetische 93, 95, 190, 208
- Wörter **169**, 171f., 191ff., 257
- Wortbedeutungen *siehe: Bedeutungen*
- Wortlaute 123f., 171, 190ff., 197, 209, 234
- Worttypen 56, 171

Z

- Zahlen [siehe auch: Gegenstände, mathematische] 6, 8, 68, 98, 100, **113**, 293

Sachregister

Zeichen 10, 22f., 33, 55, 99, 109,
163f., **171f.**, **196ff.**, 239, 257, 272,
285
Zeitstruktur (einer Erzählung) 269f.,
274
Zerstörbarkeit **99**, 108, 111, 195
Zerstören, Zerstörung 18, 23, 26ff.,
30, 59, **107f.**, 114f.
Zielgegenstände 187
Zitat 189, **219**
Zugänglichkeit 20, 22, 24, 111, 114,
156f., 161