

*Abrecht Riethmüller (Hg.), Sprache und Musik.
Perspektiven einer Beziehung, Regensburg (Laaber)*

Musik und Bedeutung *1999, 1.37-47.*
Zur Frage des Denkens des Denkens

Werner Stegmaier

Dies ist ein philosophischer Versuch, sich dem Thema »Sprache und Musik« zu nähern. Philosophie fragt, wie das Denken, das alles denkt, selbst gedacht wird und welche Vorentscheidungen dabei getroffen werden; sie fragt nach dem Denken des Denkens, um die Freiheit des Denkens zu sichern.

Musik ist, das hat alles Nachdenken über sie bisher gezeigt, schwer zu denken. Sie wirkt, bewegt ganz unmittelbar, verbindet über Sprachgrenzen hinweg, ist wiederholbar, notierbar, lernbar, anders als Gefühle, denen sie gern überlassen wird. Und dennoch sträubt sie sich gegen alle Kategorien, durch die wir das, was ist, gewöhnlich zu erfassen pflegen.

Dies aber macht sie für die Philosophie gerade interessant. Wenn die Musik unverkennbar rationale Strukturen hat und dennoch so schwer zu denken ist, dann stellt sie unser gewohntes Denken des Denkens selbst in Frage. Könnte die Musik, die Platon um der Ideen willen aus dem Staat ausgeschlossen hat, eine Konkurrentin der Ideen und vielleicht sogar ihr Ursprung sein?

Wir werden Musik hier also nicht zum Gegenstand einer speziellen Disziplin der Philosophie, der Ästhetik, machen, sondern die Allgemeine oder, wie Aristoteles sie nannte, die Erste Philosophie mit ihr konfrontieren, die es mit dem Denken des Denkens zu tun hat.

1. Prägnanz

Man hat das Denken im allgemeinen lange so gedacht, daß es Gegenstände oder Bedeutungen faßt. Danach objektiviert es sich in Gegenständen oder Bedeutungen, die für alle gleich und darum von allen überprüfbar sind. Es wurde so gedacht, daß es die Allgemeingültigkeit dessen, was ist, sichern konnte.

Im 19. und 20. Jahrhundert hat sich das Denken des Denkens allmählich, aber unumkehrbar verschoben. Es wurde zunehmend erkannt und anerkannt, daß Denken durch Sprache geschieht und daß es über die Sprache, durch die es geschieht, nicht verfügt. Dies schon deshalb nicht, weil, wie Wilhelm von Humboldt es ausdrückte, Sprache »notwendig zweien angehört«¹. Einer ant-

¹ Wilhelm von Humboldt, AA VI 180. Vgl. Tilman Borsche, *Wilhelm von Humboldt*, München 1990, S. 162f.

wortet dem andern, und zwar möglichst so, daß der andere es versteht. Aber ob der andere versteht, muß sich von Fall zu Fall zeigen; die beiden, die einander antworten, sind darüber nicht Herr. So aber kann es keine Gegenstände oder Bedeutungen der Worte geben, die sich vom interindividuellen Gespräch isolieren ließen. Sie bleiben immer im Gespräch.

Seit Wittgenstein sprechen wir vom Gebrauch der Sprache in Sprachspielen, deren Regeln wir blind folgen. Wenn wir solche Regeln zu erfassen suchen, folgen wir wiederum Regeln; wir kommen an kein Ende der Sprache, alle Versuche des Denkens, die Sprache zu ergründen, enden irgendwo wieder in der Sprache².

Wir gebrauchen, so Wittgenstein, Sprache, auch wenn wir sie selbst zu erfassen versuchen. Die Arten ihres Gebrauchs aber sind vielfältig und keineswegs auf das Erfassen von Gegenständen und Bedeutungen beschränkt; reduziert man sie darauf, erhält man ein äußerst beschränktes Bild nicht nur von der Sprache, sondern auch vom Denken. Mit dem Begriff des Gebrauchs ist somit ein weiteres Stück Freiheit im Denken des Denkens erworben.

Dennoch blieb ein Problem. Wenn man, um von der Sprache zu sprechen, die Sprache immer schon gebraucht, kann man sie niemals als ganze vor sich stellen; »die« Sprache kann gar kein Gegenstand der Sprache sein. Hier setzte dann die Semiotik und die Philosophie des Zeichens ein. Wir gebrauchen Zeichen, und Zeichen können ohne weiteres Gegenstände von Zeichen sein. Aber Zeichen brauchen dann nicht mehr nur sprachliche Zeichen zu sein. Auch Töne und Rhythmen der Musik, Farben und Figuren der Bildenden Kunst, auch Gesichter von Menschen sind Zeichen. Sie sind Zeichen, weil sie nicht in allem, was sie sind, wahrgenommen werden, sondern immer nur in etwas, worin sie signifikant sind. Signifikant aber können sie wiederum auf die verschiedensten Weisen sein. So kann man sagen, alles, was wir verstehen, sind Zeichen, aber jeder kann die Zeichen wieder anders verstehen und gebrauchen.

Verstehen wir aber Denken und Sprache auf diese Weise als Gebrauch von Zeichen, dann bekommt die Rede von allgemeingültigen Gegenständen und Bedeutungen einen noch enger beschränkten Sinn. Josef Simon, der den gegenwärtigen Stand des Denkens des Denkens neben Jacques Derrida und Niklas Luhmann wohl am schärfsten auf den Begriff gebracht hat, geht in seiner *Philosophie des Zeichens*³ davon aus, daß Bedeutungen von Zeichen wieder nur Zeichen sein können. Die Frage nach der Bedeutung eines Zeichens entstehe erst, wenn sein Gebrauch in einer bestimmten Situation nicht unmittelbar verstanden werde, und sie könne wieder nur mit Zeichen beantwortet werden, mit Zeichen, die nun hoffentlich unmittelbar verstanden wer-

² Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, § 1ff. und S. 217ff.

³ Josef Simon, *Philosophie des Zeichens*, Berlin und New York 1989.

den. Es bleibt bei dem Gebrauch von Zeichen, die unmittelbar, d.h. aber auch: individuell verstanden werden, und die Frage nach allgemeingültigen Bedeutungen und Gegenständen taucht nur auf, wenn dieses unmittelbare Verständnis einmal gestört ist, also nur in kurzen Zwischenspielen. Damit ist wieder ein Bann im Denken des Denkens gebrochen, nun der Bann der Frage nach allgemeingültigen Gegenständen und Bedeutungen überhaupt.

Versuchen wir nun also, auf diesem Stand des Denkens des Denkens von der Musik aus weiterzudenken. Hier ist der Gedanke von Bernfried Schlerath hilfreich, daß man in der Musik nicht oder nur in schlechter Metaphorik von »Gedanken« und »Logik« sprechen könne⁴. Wenn man in der Sprache von »Gedanken« jenseits der sprachlichen Äußerungen spreche, so, um die Übersetzbarkeit von sprachlichen Äußerungen denkbar zu machen. Bis zu einem gewissen, allerdings beschränkten Grad könne man »Gedanken« aus einer Sprache in eine andere übersetzen – das könnte, füge ich hinzu, ein Grund sein, warum man überhaupt von »Gedanken« spricht; mit »Gedanken« sind hier jene allgemeingültigen »Gegenstände« oder »Bedeutungen« gemeint, von denen wir eben sprachen. Bei den »Tonsprachen« der Musik, so Schlerath weiter, wäre es offensichtlich absurd, von einer solchen Übersetzbarkeit zu sprechen, woraus er, m.E. zu Recht, schließt, daß Musik auch keine Gegenstände oder Bedeutungen hat, daß es also nicht sinnvoll sei, in der Musik von »Gegenständen« oder »Bedeutungen« zu sprechen.

Hier können wir mit unserer philosophischen Frage nach dem Denken des Denkens ansetzen: Wenn Musik, die doch weitgehend unmittelbar verständlich ist, dazu keine Gegenstände oder Bedeutungen braucht, braucht sie dann vielleicht auch die Sprache und das Denken nicht? Könnte man also von der Musik her die Sprache und das Denken ohne den Rekurs auf Gegenstände und Bedeutungen zu denken lernen?

Wir versuchen es, indem wir von der *Prägnanz* von Zeichen ausgehen. Wenn nicht durch Gegenstände oder Bedeutungen, auf die sie verweisen, dann muß es etwas an den Zeichen selbst sein, wodurch sie unmittelbar verständlich sind und weitere Zeichen erübrigen. Das ist ihre Prägnanz.

Man könnte sie auch die Signifikanz von Zeichen nennen⁵. Prägnanz ist eine ästhetische, keine logische Kategorie. Es kommt dabei auf etwas an, was

⁴ Bernfried Schlerath, *Sprache und Musik*, in: *Proceedings of the XIIIth International Congress of Linguists (Tokio 1982)*, hg. von S. Hattori und K. Inoue, Tokio 1983, S. 1193–1200. Vgl. auch Ana Agud, *Sprache und Musik. Musikalisches Verstehen und postmetaphysisches Denken*, in: *Kodikas/Code 13* (1990), S. 211–224.

⁵ Vgl. die »signifiance« bei Emmanuel Levinas, *La trace de l'autre*, ders., *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger, réimpression conforme à la première édition suivie d'essais nouveaux*, Paris 1982, S. 193f., deutsch: *Die Spur des Anderen*, in: ders., *Die Spur*

in der Logik keine Rolle spielt, die Kürze der Zeichen. Wir sind uns beim Gebrauch von Zeichen der Zeichenhaftigkeit der Zeichen stets bewußt, sind uns bewußt, daß mit den Zeichen nicht alles gesagt ist, was gesagt werden könnte und sollte. Zeichen kürzen also ab, und das Bewußtsein ihrer Zeichenhaftigkeit ist das Bewußtsein ihrer *Abkürzung*. Abkürzung ist ein Mangel, eine Verkürzung, wenn man auf Gegenstände und Bedeutungen blickt, die niemals voll zum Ausdruck kommen. Sie ist hingegen eine Tugend, wenn man auf den Gebrauch von Zeichen blickt. Nur wenn Zeichen kurz sind, befähigen sie zu rascher Orientierung. Wo es notwendig wird, können kurze Zeichen immer noch durch weitere Zeichen ausgeführt werden; immer notwendig ist es aber, wo die Zeichenketten lang werden, sie in neuen Zeichen abzukürzen⁶. Auch wenn wir uns viel Zeit zum Reden nehmen, sind wir stets auf kurze Zeichen aus; das kürzeste in einer bestimmten Situation hinreichende Zeichen aber ist das prägnante Zeichen.

Damit ist schon deutlich, daß der Gebrauch von Zeichen nicht nur unter logischen, sondern stets auch unter ästhetischen Kriterien steht. Unter ästhetischen Kriterien aber können Zeichen niemals über alle möglichen Situationen ihres Gebrauchs hinweg eindeutig sein. Sie sollen das gar nicht. Sie sollen vielmehr in einer bestimmten Situation von denen, die es angeht, unmittelbar verstanden werden, und das braucht nicht nur einer, das können auch viele sein. Bei Schriften sind es in aller Regel viele. Prägnant ist ein Zeichen also dann, wenn viele mit ihm zufrieden sind, auch wenn sie es jeweils anders verstehen mögen. Ein prägnantes Zeichen besagt nicht eines für alle zu jeder Zeit, sondern vieles für viele zu einer bestimmten Zeit.

Es hat auch dann und gerade dann Bedeutung, wenn auch anderer Art. Wir unterscheiden *Bedeutung* und *Bedeutsamkeit*⁷. Bedeutsamkeit ist Bedeutung für ein Individuum. Und selbst für ein bestimmtes Individuum muß die Bedeutsamkeit eines Zeichens nicht immer dieselbe sein; es kann ihm jetzt mehr, später weniger bedeuten. Es kann das bemerken und dann nach der Bedeutung dieses Zeichens für es fragen. Es geht dann selbst zu einer zeitenthobenen und damit wieder allgemeinen Bedeutung über, die es dann versuchen kann, auch anderen

des Anderen. *Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, übers., hg. und eingel. von W. N. Krewani, Freiburg und München 1983, S. 220. Levinas deutet die »signifiance«, die er in Gegensatz zur »signification reçue du monde« setzt, vom Bedürfnis und Begehren (»besoin et désir«) des Anderen her.

6 Vgl. Werner Stegmaier, *Weltabkürzungskunst. Orientierung durch Zeichen*, in: *Zeichen und Interpretation*, hg. von J. Simon, Frankfurt a.M. 1994, S. 119–141.

7 Der Begriff der Bedeutsamkeit läßt sich, anders als der Artikel im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* (Bd. 1, Darmstadt und Basel 1971, Sp. 757) es erkennen läßt, mindestens bis zu Schleiermacher zurückverfolgen (vgl. Friedrich Schleiermacher, *Sämtliche Werke*, Berlin 1834ff., Bd. III/6, S. 357; dazu Werner Stegmaier, *Philosophie der Fluktanz. Dilthey und Nietzsche*, Göttingen 1992, S. 48ff.).

mitzuteilen. Individuelle Bedeutsamkeit kann also in allgemeine Bedeutung überführt werden; doch dies geschieht stets von individueller Bedeutsamkeit aus. Individuelle Bedeutsamkeit ist der Ursprung allgemeiner Bedeutungen.

2. Beruhigung und Beunruhigung

Durch den Begriff der Bedeutsamkeit läßt sich wiederum der Begriff der Prägnanz verdeutlichen. Was bedeutsam ist, regt zu Deutungen an. Zeichen fallen durch ihre Prägnanz auf. Man horcht oder blickt auf, wenn etwas zu prägnantem Ausdruck gekommen ist. Man verweilt dann dabei, befaßt sich mit ihm. Die Literatur- und die Kunstwissenschaften leben davon, auch die akademische Philosophie. Der poetische, aber auch der philosophische Gebrauch der Sprache ist so prägnant, daß er immer neue Deutungen verlangt.

Dies zeigt zugleich, daß Zeichen keineswegs nur zur *Verständigung* gebraucht werden. Ihren Gebrauch auf die Verständigung festzulegen würde ihn wiederum ungebührlich beschränken. Denn Verständigung zielt auf Übereinstimmung in etwas, und das, worin man übereinstimmen will, gilt dann als jener Gegenstand der gebrauchten Zeichen, von dem die Rede war. Fassen wir es offener, dann dient der Gebrauch von Zeichen der *Unterhaltung*.

Unterhaltung kann unterschiedliches Niveau haben. Auf dem (für uns) höchsten Niveau unterhalten prägnante Zeichen das Denken. Indem sie zu Deutungen anregen, unterbrechen sie das Gewohnte, geben sie dem Abgeschliffenen neue Kontur, machen es neu lebendig. Unterhaltung in diesem Sinn ist Unterhaltung der Lebendigkeit und insofern möglicherweise lebensnotwendiger als Verständigung. Schon Kant hat Kunst in diesem Sinn verstanden, und Nietzsche hat es aufgenommen und forciert. Kunst schafft Lust am Leben, sie hält am Leben durch die Lust an der Deutung prägnanter Zeichen.

Hier wird man nun zuerst an die Musik denken (abweichend von Kant, der seine Vorbehalte gegen sie hatte). Die Zeichen der Musik könnten in einem ausgezeichneten Sinn prägnante Zeichen sein, Zeichen, die nur prägnant sind, d.h. die bedeutsam sind, ohne Bedeutung zu haben.

Man kann das so begründen, daß die Musik unter den Künsten am weitesten von Gegenständigkeit entfernt ist. Farben und Figuren sind stets Farben und Figuren an etwas, das als Gegenstand identifiziert werden kann, Worte immer auch Worte für etwas, das als Gegenstand vorausgesetzt wird. Die abstrakte Malerei und die konkrete Poesie suchten sich von der Gegenständigkeit zu lösen, aber die Gegenstände drängen sich immer neu auf. Die Musik hat diese Probleme nicht oder doch nicht in diesem Maße. Bei Tönen geht der Blick auf Gegenstände rasch ins Leere; wenn Farben als Farben *an* etwas,

Worte als Worte *für* etwas vorgestellt werden, so Töne höchstens als Töne *von* etwas, das jedoch weit schwerer zu identifizieren ist, weshalb die Gegenstände und Bedeutungen, die Musik evoziert, so unterschiedlich ausfallen können, daß man kaum Gelegenheit hat, in ihnen übereinzustimmen, und bald aufhört, auf sie zu rekurrieren.

Dennoch oder nun vielleicht: eben deshalb können die Zeichen der Musik in höchstem Grade bedeutsam sein. Sie lassen dem Hörer keine Distanz wie Farben und Figuren auf Gemälden und Worte auf dem Papier; Musik kann beglückender und unerträglicher, hinreißender und aufwühlender sein als jedes Gemälde und jeder Text. Ist also Prägnanz, die Anregung zu Deutungen, die Tugend von Zeichen überhaupt, so könnten die Zeichen der Musik für uns paradigmatische Zeichen sein.

Daß Musik zu Deutungen drängt, ohne Bedeutungen zu geben oder vorauszusetzen, wird besonders routiniert in der Filmmusik genutzt. Filmmusik, wenn sie gut ist, bleibt stets im Hintergrund, legt aus dem Hintergrund Deutungen nahe, die mit den Bedeutungen der Bilder, die man sieht, in ein Spiel kommen, das nie aufgelöst wird und darum immer Unterhaltung, Spannung schafft. Beim Übergang zum Tonfilm wurde von vielen, auch von Charlie Chaplin, um die Erhaltung des Stummfilms gekämpft. Stummfilme wurden stets mit Musik unterlegt, um zur Deutung der Bilder anzuregen; lange stumme Kamerafahrten wirken bis heute irritierend. Auf Sprache dagegen wollte man eben um der Wahrnehmung der Bilder willen weitgehend verzichten. Sie drohte Bedeutsamkeit durch Bedeutung zu verdrängen. Inzwischen wird auch umgekehrt Popmusik in Videoclips präsentiert. Sie sind zum größten Teil wild, phantastisch, kurz und hart geschnitten; sie zeigen Bilder, die die Musik evoziert, und es ist nur die Musik, die sie zusammenhält. Ohne die Musik wären auch diese Clips kaum konsumierbar.

Ziehen wir daraus eine weitere philosophische Folgerung. Prägnanz drängt zur Deutung. Das heißt zunächst: sie läßt aufmerken, sie beunruhigt. Das Drängen verlangt nach Antwort, nach einer Antwort, die wieder beruhigt. Blicken wir auf die Prägnanz der Zeichen, so haben wir es nicht mehr mit der Differenz von Zeichen und Gegenstand, sondern mit der Differenz von *Beunruhigung und Beruhigung* (oder Irritation und Regeneration oder Destabilisierung und Restabilisierung) zu tun. Wird das Zeichen in Differenz zum Gegenstand gedacht, wird es ebenfalls als etwas Festes und Ruhiges vorausgesetzt, und die Beunruhigung, die von ihm ausgehen kann, wird ausgeblendet. Insofern verkürzt die Differenz zum Gegenstand das Zeichen, verkürzt es um seine Prägnanz und Lebendigkeit. Sie könnte in der Geschichte genau diesen Sinn gehabt haben, den Sinn der völligen Beruhigung des Denkens in festen Bedeutungen. Aber ihr steht nun die Lust an der Beunruhigung gegenüber.

Auch die Lust an der Beunruhigung ist natürlich begrenzt. Es einseitig auf Beunruhigung *oder* Beruhigung anzulegen, wäre die Alternative von Chaos oder Tod. Es kommt darauf an, Beunruhigung und Beruhigung durch Zeichen in ein erträgliches und nicht nur erträgliches, sondern lustvolles Spiel zu bringen.

Die Musik hat hier ganz offenbar wiederum besondere Möglichkeiten. Sie kann den Wechsel von Beunruhigung und Beruhigung als solchen ausspielen, während er in der Malerei und der Sprache laufend an Gegenständen hängenbleibt. Die Musik ist hier völlig frei. Sie schafft, im buchstäblich akustischen wie im psychischen Sinn, dauernd Unruhe, schafft darin aber Figuren, die durch ihre Wiederholung und Variation zugleich beruhigen, sie schafft Ruhe nicht *von*, sondern *in* der Unruhe. Hegel hat so die Bewegung des Lebens selbst bestimmt, als »die Ruhe ihrer selbst als absolut unruhiger Unendlichkeit«⁸.

3. Geflechte

Von der beunruhigenden Bedeutsamkeit (gegenüber der ruhigen und beruhigenden Bedeutung) aus, wie die Musik sie kenntlich macht, können wir eine Bestimmung der Kunst überhaupt riskieren. Wir bleiben dabei weiter in der Spur Kants. Kunst gebraucht danach Zeichen so, daß sie Bedeutungen nahelegen, ohne sie festzulegen. Sie ist insofern ohne Bedeutung und hat eben dadurch Bedeutsamkeit; sie ist ohne Sinn und kann dadurch anregen, ihr Sinn zu geben. Gewöhnlich erwarten wir von Zeichen einen Sinn, einen bestimmten, festen Sinn, und darum fällt es auf, wenn er sich nicht einstellt. Drei ganz gewöhnliche, aber unmittelbar hintereinander aufgestellte und dauernd offene Schranken mitten in einem öffentlichen englischen Landschaftspark – das hat keinen Sinn, das muß Kunst sein. Inmitten von Sinnvollem fällt Kunst, der man die Kunst im übrigen nicht ansieht, allein durch ihre Sinnlosigkeit auf, und so wäre also Kunst – erschrecken Sie nicht, die Kühnheit der modernen Kunst fordert kühne Bestimmungen heraus – so wäre also Kunst das, was *auffällig sinnlos* ist. Auffällige Sinnlosigkeit aber ist nichts anderes als Prägnanz ohne Bedeutung.

Wir haben bisher von der Prägnanz der Zeichen und der Beunruhigung durch diese Prägnanz geredet, ohne von dem zu reden, wer oder was da beunruhigt wird. Dies kann nun seinerseits nichts außer den Zeichen mehr sein. Wir kön-

8 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Theorie-Werkausgabe Bd. 3, hg. von E. Moldenhauer und K. M. Michel, Frankfurt a.M. 1970, S. 140. Zu Nietzsches Deutung der Musik vgl. Ana Agud, a.a.O., S. 217–219.

nen auf dem Stand des Denkens des Denkens, wie wir ihn gekennzeichnet haben, nicht nur keine festen Objekte in Gestalt von Gegenständen oder Bedeutungen, sondern auch keine festen Subjekte in Gestalt transzendentaler Bedingungen der Erkenntnis mehr voraussetzen. Auch der Begriff des Subjekts kann nicht mehr als ein Zeichen sein, das – allerdings große – Bedeutsamkeit für andere Zeichen hat. Es ist ein Zeichen für etwas, das seinerseits Zeichen gebraucht, auf Zeichen mit Zeichen antwortet⁹. Wie ist zu denken, daß es sich durch Zeichen beunruhigen und beruhigen läßt?

Man kann es als ein bewegliches *Geflecht* von Zeichen denken. Geflechte sind Ordnungen, in denen alle Teile miteinander verknüpft sind, doch ohne daß sie alle direkt und ohne daß sie alle fest und ohne daß sie alle auf gleiche Weise miteinander verknüpft sein müssen. In einem Geflecht kann es, um in der Metapher zu bleiben, direkte und umwegige, feste und lockere, verdrahtete und drahtlose Verknüpfungen geben. Mit anderen Metaphern gesagt: seine Verknüpfungen lassen Spielräume zu, die unterschiedlich genutzt und auch erweitert werden können, und es kann auch lose Enden haben, die es nach außen offenhalten.

Diese Spielräume nach innen und außen machen das Geflecht zu Beunruhigung und Beruhigung (Irritation und Regeneration, Destabilisierung und Restabilisierung) fähig: es kann Anstöße von außen aufnehmen und sie in sich auffangen, es kann Irritationen, Destabilisierungen verarbeiten. In diesem Sinn, als von Ordnungen, die zur Verarbeitung von Irritationen fähig sind, spricht Niklas Luhmann von *Systemen*, und wir übernehmen hier diesen Begriff, wenn auch nur in seinen Grundbestimmungen¹⁰. Das System der Systemtheorie, und das macht es für uns interessant, ist im Gegensatz zur Umwelt gedacht, die es irritiert und nichts als irritiert. Auf diese Weise ist auch hier Bedeutung nie vorgegeben, sondern kann immer nur im System entstehen und zwar in jedem System auf seine Weise. Alle Systeme aber sind füreinander Umwelt. So kann sich also jedes System von jedem andern irritieren, zu Deutungen anregen lassen, und die resultierenden Bedeutungen werden dann in jedem System andere sein. Auch die Systemtheorie kommt so ohne die

9 Vgl. Werner Stegmaier, *Zeichenphilosophie, Ontologie und Ethik*, in: *Denken der Individualität. Festschrift für Josef Simon zum 65. Geburtstag*, hg. von T. S. Hoffmann und S. Majetschak, Berlin und New York 1995, S. 337–358, hier S. 347ff.

10 Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 1984, u.a. S. 543f.: »Auf der Ebene der allgemeinen Systemtheorie (und mit Begriffen, die zum Beispiel auch auf die Analyse der chemischen Bindungen des Lebens in Makromolekülen passen würden) kann man bei sehr komplexen Systemen einen Zusammenhang dreier Variablen feststellen – einen Zusammenhang von (1) *Lockerung der internen Bindungen*, (2) *Spezifikation der Beiträge*, für die Interpenetration in Anspruch genommen wird, und (3) *Erzeugung von Effekten durch zufällig beginnende und sich dann selbst verstärkende Effektkumulation*.«

Voraussetzung allgemeingültiger Gegenstände und Bedeutungen aus, Bedeutungen entspringen auch für sie stets individueller Bedeutsamkeit.

Systeme, die Destabilisierungen durch die Umwelt überstehen, reagieren nach Luhmann auf sie mit dem Aufbau von Systemkomplexität. Sie reduzieren die Komplexität der Umwelt durch eigene Systemkomplexität. Je komplexer ein System ist, desto leichter und routinierter kann es mit der Komplexität seiner Umwelt umgehen, desto mehr kann es von ihr aufnehmen. Die Systemkomplexität ist in unserer Sprache aber nichts anderes als die Komplexität eines Geflechts von Zeichen, das auf seine individuelle Weise Bedeutsamkeit in Bedeutungen umsetzt.

Auch hierin ist die Musik, sowohl ihre Gestaltung als auch ihre Wahrnehmung, paradigmatisch. Musikstücke sind Zeichengeflechte. Bestimmten Zeichen werden regelmäßig bestimmte andere Zeichen assoziiert, doch so, daß Spielräume der Abwandlung bleiben. Beim Hörer können sie im einen Extrem keine, im anderen Extrem immer wieder neue Bedeutung bekommen, je nachdem, über welche Erfahrungen ein Hörer bisher verfügt und wie er sie zu erweitern imstande ist. Das Beispiel der Musik macht am besten deutlich, wie Zeichengeflechte interagieren können.

Das gilt aber nur dann, wenn man ihren Zeichen lediglich Prägnanz, nicht aber feste Bedeutungen unterstellt. Daß es auch für alle andern Zeichen und also für das Denken des Denkens überhaupt gilt, haben wir zuletzt zu zeigen.

4. Passungen

Bleiben wir zunächst noch bei der Musik. Assoziationen in Geflechten sind nicht beliebig; nicht alles paßt zu allem. Wir können sie darum *Passungen* nennen. Wer Musik komponiert, baut Figuren von Passungen auf, indem er immer wieder Passendes hinzufügt und Nicht-Passendes ausscheidet. Was zu etwas anderem paßt, ist in irgendeiner, nicht festgelegten Weise für es bedeutsam, läßt etwas an ihm lebendig werden, was zuvor im Hintergrund blieb. Der erste Schritt in der Komposition ist frei; mit jedem Schritt aber werden die Spielräume des Passens enger, weil nun jeder Ton, der hinzukommt, zu immer mehr Tönen, die ihm vorausgingen, passen muß. Irgendwann bleibt dann kein Spielraum mehr. Nun kann nur noch dieser Ton und kein anderer kommen. Dann, können wir sagen, hat das Stück zu einer festen Form, zu *seiner* Form gefunden¹¹.

11 Vgl. Niklas Luhmann, *Weltkunst*, in: Niklas Luhmann, Frederick D. Bunsen und Dirk Baecker, *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990, S. 11: »[...] nach dem Zufall des Anfangs übernimmt das Werk die Kontrolle über seine Produktion und reduziert den Künstler auf einen Beobachter, der mit allmählich abnehmenden Freiheitsgra-

Die ästhetische Fügung, die Passung, ist dann in die logische Fügung, die Ableitung übergegangen. Die logische Ableitung setzt im Unterschied zur ästhetischen Passung eine feste Regel voraus. Wenn wir den Vorgang der Komposition zutreffend beschrieben haben, so zeigt ihr Beispiel, daß feste Regeln aus beweglichen Spielräumen hervorgehen können.

Wir halten mit Bernfried Schlerath daran fest, daß von einer Logik *der* Musik, d.h. der Musik überhaupt, schwerlich die Rede sein kann. Das schließt aber nicht aus, daß ein Musikstück *seine* Logik, seine eigene Logik hat. Das heißt nicht mehr, aber auch nicht weniger, als daß seine Tonfolgen in irgendeiner Weise zwingend erscheinen, als ob sie einer Regel folgten. Im Unterschied zu logischen Beweisketten ist diese Regel ihm aber nicht vorgegeben, sondern entsteht, wie angedeutet, im Kompositionsprozeß selbst. In diesem Sinn kann man von einer Logik der Musik wohl sprechen. Verbunden ist damit, daß diese Logik aus der Musik selbst entsteht.

Der Logik ist mit der Musik gemeinsam, daß auch ihre Zeichen von sich her keine Bedeutung haben. Sie arbeitet, schon seit Aristoteles, mit Abkürzungen, denen alle Bedeutung genommen ist außer ihrer Funktion im Schema des Satzes. Sie nimmt den Zeichen jegliche Prägnanz und Bedeutsamkeit, reduziert sie auf bloße Buchstaben. Sind sie aber einmal so verkürzt, kann ihnen wieder jede beliebige Bedeutung gegeben werden. Hier liegt der Unterschied zur Musik. Töne können nie ganz ohne Prägnanz sein, jeder Ton hat gleichsam eine Stimme, die ihn interessant macht. Darum aber kann Tönen auch nicht jede beliebige Bedeutung, sondern nur eine begrenzte Vielfalt von Bedeutungen gegeben werden, während einem X der Logik zwar jede beliebige, aber immer nur *eine* Bedeutung gegeben werden darf, und dies nach vorgegebenen Regeln. Ästhetische Fügungen sollen vieldeutig, logische Fügungen eindeutig sein.

Die eindeutige logische Fügung galt bis zu Kant gegenüber der vieldeutigen ästhetischen Passung als vorrangig. War die logische Verknüpfung Sache des Verstandes, so die ästhetische Passung Sache des Gefühls, und das Gefühl galt als vage und schwankend. Kant aber und mehr noch Hegel zeigte, daß die formale Logik selbst als scheinbar vorgegebene Ordnung des Denkens keineswegs eindeutig ist, sondern unterschiedlich aufgebaut und unterschiedlich ausgelegt werden kann, sei es transzendental, sei es dialektisch. Das führte im 19. Jahrhundert zu immer neuen Ordnungs- und Auslegungsversuchen der Logik, und heute ist die Logik ebenfalls pluralistisch geworden. Mit ihrer Einheit aber verlor sie auch ihren Vorrang. Bei Schopenhauer wurde sie zum

den arbeiten muß. Und nachher gibt es nur noch die Möglichkeit des Akzeptierens oder Verwerfens, der Einpassung weiterer Unterscheidungen oder der Destruktion; also nur noch die Möglichkeit der binär codierten Tätigkeit. – Das Kunstwerk entsteht danach als Umarbeitung von Zufall in zufallsabhängige Notwendigkeit.«

»Werkzeug« des Lebens¹², bei Nietzsche zu einer »Abkürzungskunst« neben anderen und, sofern sie nach wie vor auf festen Bedeutungen bestand, zum »Muster einer vollständigen Fiction«¹³.

Wir können inzwischen also hier anders denken. Statt die ästhetische Fügung gegenüber der logischen abzuwerten, können wir versuchen, die logische aus der ästhetischen zu verstehen. Einen Weg haben wir in der obigen Beschreibung der ästhetischen Komposition schon angedeutet: die ästhetische Passung wird zur logischen Ableitung, wenn man ihre Spielräume schrittweise verengt, wenn man sie auf eine einheitliche Regel versteift.

Setzen wir so an, dann bekommen wir einen weiteren Begriff der Logik und gewinnen damit eine neue Freiheit im Denken des Denkens. Wird die logische Fügung von der ästhetischen und insbesondere der musikalischen her verstanden, so läßt ihr Begriff Logiken verschiedenster Art offen, und nicht nur innerhalb der formalen und mathematischen Logik. Wir sprechen – und in dieser Hinsicht nicht nur metaphorisch – auch von juristischer, ökonomischer, biologischer, psychologischer Logik usw. und tun dies immer dann, wenn keine Spielräume der Fügung mehr zu erkennen sind, also aus Passungen Ableitungen werden¹⁴. Man kann dann mit demselben Recht schließlich auch das charakteristische Verhalten von Individuen »logisch« nennen, nämlich dann, wenn sie in einer bestimmten Situation genau das tun, was man von ihnen erwarten mußte – als ob sie einer vorgegebenen Regel folgten.

Im Übergang der ästhetischen Passung zur logischen Ableitung wird die Prägnanz und die Bedeutsamkeit der Zeichen minimiert. Die Zeichen werden im Doppelsinn gleichgültig gemacht: sie haben dann eine feste, immer gleich gültige Bedeutung und werden dadurch gleichgültig. Auch Musik kann in diesem doppelten Sinne gleichgültig werden. Wird ihr eine feste Bedeutung zugeordnet, wird sie zum Signal, zum Signal der Tagesschau oder des Tatorts, der Polizei oder des Krankenwagens – auch Nationalhymnen und Leit-motive nähern sich Signalen. Signale aber haben keine Bedeutsamkeit mehr, nur noch eine Bedeutung.

12 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, Sämtliche Werke, hg. von J. Frauenstädt und A. Hübscher, Leipzig 1938, Bd. 2, S. 345: »Der Wille ist das Erste und Ursprüngliche, die Erkenntniß bloß hinzugekommen, zur Erscheinung des Willens, als ein Werkzeug derselben gehörig.«

13 Friedrich Nietzsche, Nachlaß April – Juni 1885, KGW VII 34 [249] (KSA, hg. von G. Colli und M. Montinari, Bd. 11, S. 505).

14 Wittgenstein spielt in den *Philosophischen Untersuchungen* (§§ 136ff.) die Möglichkeit durch, nun umgekehrt das Verhältnis von Satz (bzw. Wort) und Bedeutung als »Passen« zu deuten. Er zeigt, daß die Rede von der »Bedeutung« eines Satzes oder Wortes (außerhalb ihres Gebrauchs) auch dadurch nicht zu retten ist.