

Welche Erkenntnisse haben wir, wenn wir Musik hören?

Überlegungen an der Schnittstelle von Erkenntnistheorie, analytischer Kunstphilosophie und Philosophiedidaktik

Constanze Tinawi

1. Einleitung

Die folgenden Überlegungen entwickeln mögliche Antworten auf die Frage, welche Erkenntnisse wir erlangen, während wir Musik hören. Gedankliche Grundlage ist die These, dass Erkenntnisse durch musikalische Bezugnahmen entstehen – einerseits jene, die innerhalb eines Werkes bestehen und andererseits solche, die auf etwas abseits musikalischer Strukturen, auf die Dinge in der Welt und unser Selbst erfolgen. Verweise musikalischer Strukturen bestehen *innerhalb* der Musik, wenn tonsystematisch Hörbares eine Bezugnahme auf Gegenstände innerhalb des Werkes erfüllt und dadurch musikalischer Sinn entsteht (Hindrichs 2014: 189). Entfalten sich umfassendere Erkenntnisse über *innermusikalische* Bezugnahmen erst bei einem tiefergehenden Musikverständnis, so sollen im Zentrum der folgenden Überlegungen musikalische Bezugnahmen zu Gegenständen *außerhalb* der Musik stehen, also musikalische Strukturen, die zu *Außermusikalischem* in Beziehung gesetzt, dort *wiedergefunden* oder auf sie strukturierend übertragen werden. Trifft Musik auf etwas außerhalb ihrer, besteht unser Erkennen aus gedanklichen Verknüpfungen, die dann auch mit der Umstrukturierung dieses anderen einhergehen. Bei den folgenden – freilich verbalsprachlich-skripturalen – Ausführungen zum Erkenntnischarakter der Musik besteht zunächst die entscheidende Herausforderung in der Übersetzungsleistung zwischen dem vorweisenden, vorzeigenden Sinnssystem der Musik und einer verweisenden Verbalsprache (Mahrenholz 2000: 219). Geht die Übertragung musikalischer Strukturen in die Wortsprache stets mit immensen erkenntnistheoretischen Verlusterscheinungen einher, so erweist sich die Symboltheorie des analytischen Philosophen Nelson Goodman in *Languages of Art* (1968) als befruchtend, um auf überzeugende Weise semantische Bedeutungsebenen zu ersetzen.

Schließlich sollen aber auch erkenntnistheoretische Grenzen Goodmans Symboltheorie, das grundsätzlich Unerfasste hinter seinen *metaphorischen Exemplifikationen*, offengelegt werden, um sich diesem Verborgenen nicht mehr formal-analy-

tisch, sondern auf philosophisch-kognitivistischer Grundlage, im Sinne des *Enaktivismus*, anzunähern. Denn es ist insbesondere auch jenes gedanklich Nicht-Fassbare in der Musik, das die Musikästhetik und Musikphilosophie für Philosophie-Lernende und -Lehrende gedanklich so anziehend zu machen vermag.

Die Darlegungen argumentieren am Ende dafür, Musik als ästhetisches und erkenntnistheoretisches Phänomen in der Fachdidaktik der Philosophie und Ethik geltend zu machen, anstatt sie wie bisher – indes äußerst vereinzelt – lediglich als gedankliches Werkzeug für problemorientierte Einstiege oder die Analyse vom Textgehalt eines Musik-(Video-)Clips nutzbar zu machen. In der Fachphilosophie fest verankert, sollten die Musikphilosophie und Musikästhetik auch in den fachdidaktischen Kanon aufgenommen werden.

2. Musik als holistisch konstituiertes Sinnssystem nimmt jederzeit Bezug

»Was soll die Musik? Sie blickt auf den, der sie anhört, mit leeren Augen, [...] bis man lernt [...]: dass einzig derjenige Musik enträtselft, welcher Musik richtig spielt, als ein Ganzes« (Adorno 1984: 154). Musik nimmt jederzeit Bezug, sowohl innerhalb als auch außerhalb der Musik. Einerseits werden musikalische Verweise *innerhalb* ihrer Strukturen vollzogen: Entsprechend dem Holismus eines wortsprachlichen Sinnssystems – der im Gegensatz zum Holismus in der Musik nicht werkspezifisch begrenzt ist – erhält auch in der Musik jeder Ton, jedes Motiv, jede musikalische Phrasierung Sinnhaftigkeit niemals isoliert, sondern erst durch die Bezugnahme auf andere Töne, Motive und Phrasierungen, letztlich also auch durch die Bezugnahme auf den Gesamtzusammenhang des musikalischen Werkes.¹ Bezugnahmen innermusikalischer Strukturen entstehen also, sobald sich durch tonsystematisch Hörbares ein Verweis innerhalb eines Werkes vollzieht, was auch Voraussetzung dafür ist, dass wir von musikalischem Sinn sprechen. Innermusikalische Bezugnahmen auf andere Klänge können etwa Wiederholung, Variation, Augmentation, Diminution, Kontrastbildung oder Verzerrung bedeuten. Diese Bezugnahmen liegen indes auch

1 Robert Brandoms semantischer Aussage-Holismus meint, dass eine sprachliche Aussage nur dann Bedeutung hat, wenn viele andere Aussagen Bedeutung haben. Brandoms Theorieentwicklung steht in der Analyse sprachlicher Bedeutung für eine Abkehr von rein vertikaler Beobachtung von Sprache. So treten Beziehungen zwischen Wörtern und Elementen der nicht-sprachlichen Welt zurück zugunsten einer *horizontalen* Betrachtung, derjenigen, zwischen Wörtern und anderen sprachlichen Elementen (Bertram 2011: 172). Will dieser Text zwar für keinen sprachlichen Charakter von Musik argumentieren (das Sinnssystem Musik kann nicht mit der wortsprachlichen Eigenschaft eines semantischen Inferentialismus konkurrieren), so decken sich jedoch Brandoms Ausführungen zum Aussage-Holismus durchaus mit sinnsystemischen Bedeutungzuweisungen *innermusikalischer* Bezugnahmen.

dann vor, wenn wir es mit der Explikation eines Einzeltones zu tun haben, wenn etwa serielle Musik bzw. aleatorische Kompositionsverfahren die Grundlage bilden. In diesem Fall, eben wenn ein Ton die Funktion eines Einzeltons expliziert, handelt es sich insofern ebenso um Bezugnahme, als diese durch Negieren bzw. Auflösen der Beziehung auf andere Klänge entsteht, weil diese anderen Klänge als Bezugspunkte jener Klänge trotzdem anwesend sind (Hindrichs 2014: 191). Sinnsystemische Bedeutung in der Musik ist also insofern immer mit einer geistigen Perspektive verbunden, als musikalische Ausdrücke in Zusammenhängen mit anderen sinnsystemischen Ausdrücken der Musik stehen, die vom reflexiven Subjekt Mensch jederzeit explizit gemacht werden können.

Nun werden neben solchen *innermusikalischen* Bezugnahmen musikalische Strukturen auch zu *Außenmusikalischem* in Beziehung gesetzt, werden dort ›wiedergefunden‹ oder auf sie strukturierend übertragen. Dies kann beispielsweise ein In-Beziehung-Setzen von musikalischen Ereignissen zu optischen oder emotionalen Bereichen oder zu Körperbewegungen bedeuten. So wäre es ein Beispiel für das In-Beziehung-Setzen zu optischen Bereichen, wenn wir als Zuhörende bei einem mit einer Vernissage verbundenen Jazz-Konzert verstrickte komplexe Rhythmen zu miteinander konkurrierenden Formen eines Bildes der Ausstellung in Relation setzten. Oder wenn bei einem klassischen Konzert in einem modernen Gebäude homophone, langsame Musik mit transparenter Rhythmisierung und eingängiger Harmonik die eckige, kantige und mit verschiedenen grellen Farben inszenierte Architektur abrundete zu einer durch die zurückhaltende musikalische Relationsbildung insgesamt weicheren Atmosphäre.

Musikalische Strukturen weisen also stets über ihre eigenen Strukturen hinaus. Sie werden damit analog zu nonverbalen Prädikaten auf Anderes projiziert und dieses Anderes wird reorganisiert, verändert aufgeschlossen. Wenn wir Musik hören, besteht unser Erkennen also aus gedanklichen Verknüpfungen, die dann mit der Umstrukturierung des Anderen einhergehen. Das Verstehen »von« Musik fällt damit partiell zusammen mit dem Verstehen »durch« Musik (Mahrenholz 2000: 222).

Da aber bei jeder Übersetzung ins Wort wesentliche musikalische Aussagen verloren gehen – diese Verlusterscheinungen werden hier im Folgenden noch expliziert – kann das Symbolsystem Musik im eigentlichen Sinne nur aus ihm selbst heraus begriffen werden. Um die Zusammenhänge als Ganzes zu verstehen, bedarf es also der musikalischen Praxis. Die vorliegenden Überlegungen sind nun aber eine verbal-skripturale Untersuchung. Und so bedarf es einer Theorie, mit der Überlegungen an der Schnittstelle zwischen Musik, Ästhetik und Erkenntnis trotz der notwendigen Übersetzungsleistungen mit nur minimalen Verlusterscheinungen gelingt. Von dem US-amerikanischen analytischen Philosophen Nelson Goodman erschien 1968 *Languages of Art*, eine Kunst und Wissenschaft zusammenführende Symbol-Logik, die überzeugend semantische Bedeutungsebenen ersetzt. Goodman verbindet in seiner Symboltheorie die Geschichte des Logischen Positivismus (u.a. Carnaps)

mit der zeichentheoretischen Tradition von Peirce-Morris-Cassirer-Langer, sowie über Cassirer indirekt auch die Philosophien Kants und Baumgartens. Abgesehen von wenigen Anmerkungen wird Musik in Goodmans Theorie nicht thematisiert, sie wird lediglich in notierter Form, also als Partitur, berücksichtigt. Ausdrücklich und überzeugend auf Musik angewandt wurde Goodmans Theorie aber von Simone Mahrenholz (1998, 2000).

3. Musik und Erkenntnis auf der Grundlage von Nelson Goodmans analytischer Kunstphilosophie

Ziel von Nelson Goodmans Ausführungen in *Languages of Art* ist es, die Sprach-Analyse auf alle Symbolsysteme auszuweiten, mittels derer wir uns über uns und die Welt verständigen. Neben Worten sind das etwa Bilder, Geräusche, Gestik, Mimik und wesentlich auch die Musik. Wie erfolgt bei musikalischen Klängen eine Bezugnahme, *reference*, auf etwas außerhalb ihrer selbst?

Goodman beschreibt einerseits die in musikalischen Strukturen eher seltene *denotation* als Bezugnahme des Darstellens, Stehens-Für, des zutreffenden Bezeichnens. Hier geht es um das Verhältnis zwischen einem Zeichen und demjenigen, worauf es sich direkt bezieht (Goodman 1976: 3–5). Ist die *denotation* als musikalische Bezugnahme selten anzutreffen, so ist sie aber für gegenständliche Malerei typisch. *Denotation* in der Musik wäre etwa die Beziehung zwischen Partitur und Aufführung, zwischen Noten und Klang, auch zwischen Leitmotiven und denjenigen Personen, Orten etc., für die sie stehen.

Zentraler für die Musik ist aber Goodmans Bezugnahme der *exemplification* als Exempel, Beispiel oder Probe. Die *exemplification* nimmt im Gegensatz zur *denotation* nicht zeigend auf etwas Bezug, sondern sie zeigt eigene Eigenschaften an, sie zeigt vor, sie stellt aus, indem sie selbst ein Beispiel für etwas ist (ebd.: 53). Den Unterschied zwischen *denotation* und *exemplification* macht Goodman anhand der verbalsprachlichen Beziehung der Worte ›Churchill‹ und ›man‹ deutlich:

In ordinary language, the reference of ›man‹ to Churchill, and of ›word‹ to ›man‹ is, unequivocally denotation; while if Churchill symbolizes ›man‹, and ›man‹ symbolizes ›word‹ the reference is unequivocally exemplification (Goodman 1976: 57f.).

Auf der Ebene *innermusikalischer* Bezugnahmen kann eine Musikpassage etwa ihren eigenen speziellen Rhythmus exemplifizieren, ihre Instrumentierung, Klangfarbe, Aspekte der Harmonie oder Melodie. Das Wesen der *exemplification* wird auch durch Goodmans Beispiel einer Stoffprobe verständlich:

Consider a tailor's booklet of small swatches of cloth. These function as samples, as symbols exemplifying certain properties. But a swatch does not exemplify all its properties; it is a sample of color, weave, texture, and pattern, but not of size, shape, or absolute weight or value. Nor does it even exemplify all the properties – such as having been finished on a Tuesday – that it shares with the given bolt or run of material. Exemplification is possession plus reference (Goodman 1976: 53).

Es reicht also für die Bezugnahme der *exemplification* nicht aus, dass eine klangliche Struktur eine Eigenschaft *besitzt*, sie selbst muss ein Beispiel für diese Eigenschaft sein. Die Klangstruktur ist dann für diese Eigenschaften ein *sample*, eine Probe, ein Muster. Werden *samples exemplifiziert*, heißen sie *label* (ebd.: 52ff.). *Label* sind Etikette, denen gewisse musikalische Erscheinungen, Eigenschaften untergeordnet werden. Als nonverbale Prädikate sind *label* an anderen Phänomenen wiederzufinden, etwa an Motiven oder Themen, bestimmten harmonischen Wendungen oder Rhythmen. Label stammen aus potentiell allen verbalen und non-verbalen Bereichen, sie können Gefühlsprädikate ausdrücken, aber auch Farben, Linien, Muster, Strukturen, Bewegung oder Zeitlichkeit.

Wird eine exemplifizierte Eigenschaft nicht buchstäblich, sondern metaphorisch besessen und ausgestellt, so handelt es sich um eine *metaphorische Exemplifikation*, um *expression* (Ausdruck). So ist beispielsweise etwas, das Traurigkeit ausdrückt, metaphorisch traurig, denn es wird denotiert durch eine übertragende Anwendung eines *traurig* umfassenden Etiketts, Labels. Eine musikalische Wendung wird von Labeln wie *adagio*, *pizzicato* oder *c-Moll* buchstäblich denotiert, von Labeln wie *explosiv* jedoch metaphorisch. Metaphorische Exemplifikation liegt demnach immer dann vor, wenn das Medium gewechselt, also etwa von Klängen auf Gefühle, auf Farben oder Architektur Bezug genommen wird.

Für diese Ausführungen ist besonders von Belang, dass Label demnach Prädikate sind, die Außermusikalisch, also die Wahrheiten und Möglichkeiten der Welt sowie unseres Selbst, formen. Sie wirken gleichsam Brillen, mit denen die Welt und das Selbst anders strukturiert werden, um andere Aspekte der Wahrnehmung aufzuzeigen (Mahrenholz 1998: 85f.). Ein solches musikalisches Label-Vokabular kann nicht aufgelistet werden wie etwa in Lexika, sondern es wird ›verkörpert‹. Hören wir ein musikalisches Label, also, hören wir diesen Rhythmus, diese spezielle Instrumentierung, diese harmonische Wendung, so wird die Übertragung der hier individuell verkörperten Label auf Anderes immer bereits mitgedacht (Mahrenholz 2000: 225f.).

Goodman führt mit seiner Theorie der *exemplification* logisch aus, wie musikalische Strukturen Bezug nehmen auf die Welt. Nun könnte man aber gegen den erkenntnistheoretischen Gehalt der Bezugnahmen auch argumentieren, Musik ›weise‹ lediglich bestimmte Strukturen ›auf‹, ›verweise‹ aber nicht auf sie, Exemplifikationen gründeten schlichtweg auf dem Belieben der Rezipienten. Man könnte ein-

wenden, was ein Musikstück exemplifiziert und ausdrückt, hänge vom Belieben der Hörenden ab. Goodman unterscheidet aber klar zwischen Eigenschaften und Strukturen, die ein Kunstwerk tatsächlich *exemplifiziert*, und solchen, die es lediglich *besitzt*. Folgendes Argument kann den Einwand der Beliebigkeit von musikalischen Exemplifikationen entkräften (Goodman 1976: 54):

Der in Athen über Philosophie diskutierende Sokrates ist

1. ein vernunftbegabtes Wesen
2. ein federloser Zweifüßler
3. ein lachendes Säugetier

Die Tatsache, dass Sokrates die erste Eigenschaft exemplifiziert, bedeutet nicht, dass dies auch auf die anderen beiden Eigenschaften zutrifft. ›Besitzt‹ der Philosoph Sokrates zwar auch die Merkmale 2. und 3., so ›fungiert er als Beispiel‹ jedoch nur für die Eigenschaft, ein vernunftbegabtes Wesen zu sein, er ›exemplifiziert‹ also nur diese erste Eigenschaft.² Anders müsste man schließen, hätte Goodman etwa den ›Menschen Sokrates‹ als Beispiel genommen. In diesem Falle hätte die Exemplifikation bei allen drei Eigenschaften zugetroffen. Welche Eigenschaften also in der Musik exemplifiziert und welche lediglich besessen werden, dies entscheidet der Kontext – und keinesfalls das Belieben der Hörenden. Wie jedes andere Kunstwerk besitzt auch die Musik unzählige Eigenschaften, von denen aber immer nur ganz bestimmte in einem spezifischen Kontext exemplifiziert werden und damit ihre erkenntnistheoretische Geltung erlangen. Innerhalb der exemplifizierten Eigenschaften wiederum gibt es natürlich auch Unterschiede hinsichtlich ihrer Wichtigkeit. Wie bei jeder anderen musikalischen Untersuchung jedoch hängt eine schlüssige Analyse davon ab, bei den werkinhärenten Eigenschaften zwischen den jeweils relevanten und irrelevanten zu unterscheiden. Dies ist aber kein Vorgang, der dem subjektiven Belieben der Rezipienten überlassen ist, sondern er ist bedingt durch die Eigendynamik und Eigenlogik des musikalischen Werkes. Zentral ist dennoch, dass Goodman innerhalb seiner Symboltheorie nicht vorsieht, die Gründe für metaphorische Exemplifikationen zu erklären. Eine Erklärung dafür, *warum* bestimmte musikalische strukturelle Eigenschaften einen bestimmten Ausdruck hervorrufen und bestimmte metaphorische Verweise nach sich ziehen, steht für seine formallogische Argumentation nicht im Fokus (Mahrenholz 2000: 231). Und so nennt Goodman als einzigen Unterschied zwischen der Kunst und der

2 Die Frage lautet an dieser Stelle, für welche Eigenschaft Sokrates in seiner speziellen Funktion als Philosoph ein Beispiel darstellt. Da die Vernunft notwendige Bedingung des Philosophen darstellt, so *exemplifiziert* Sokrates ein vernunftbegabtes Wesen. Für die Eigenschaften 2. und 3. stellt Sokrates jedoch in seiner speziellen Rolle als Philosoph keine Exemplifikation dar. Denn treffen diese Eigenschaften auch auf ihn zu, so sind sie doch nicht für sein Dasein als Philosoph signifikant.

Wissenschaft die unterschiedliche Gewichtung bestimmter Charakteristika von Symbolen:

The difference between art and science is not that between feeling and fact, intuition and inference, delight and deliberation, synthesis and analysis, sensation and cerebration, concreteness and abstraction, passion and action, mediacy and immediacy, or truth and beauty, but rather a difference in domination of certain specific characteristics of symbols (Goodman 1976: 264).

Mit Fokus auf *außermusikalische* Bezugnahmen der Musik, insbesondere Goodmans Terminus der *metaphorischen Exemplifikation*, sei Goodman hier deutlich widersprochen: Nimmt Musik metaphorisch Bezug, ist *Languages of Art* im Formkorsett einer rein logisch-symboltheoretisch aufgestellten Erkenntnistheorie zu begrenzt. Wer also bei der Frage nach dem Erkenntnischarakter außermusikalischer Bezugnahmen auch das Unaussprechliche hinter Goodmans metaphorischen Exemplifikationen zu bedenken sucht, muss additiv auf andere philosophische Denkansätze zurückgreifen, um Goodmans rein formale Analyse sinnig zu überschreiten. Deshalb wird im folgenden Abschnitt aus philosophisch-kognitivistischer Perspektive des *Enaktivismus* untersucht, welche Antworten es auch auf ein *Warum* hinter Goodmans metaphorischen Exemplifikationen geben kann.

4. Musik nimmt Bezug – jenseits Goodmans formallogischer Grenzen

Die These, dass wir grundlegende Erkenntnisse über Musik erst durch ihre Praxis erlangen können, war bereits Eingang meiner Überlegungen. Musik bekommt ihr Dasein und ihre Berechtigung erst durch das praktische Erleben der Welt (Heidegger 2006: 133).³ Wenn musikalische Praxis notwendiges Kriterium für eine umfassende Erkenntnistheorie der Musik ist, dann bedarf es neben Goodmans formallogischer Erklärung außermusikalischer Bezugnahmen, insbesondere hinsichtlich metaphorischer Exemplifikationen, additiver Überlegungen, um die weniger fassbaren Parameter dieses ›In der Welt Seins‹ umfassender zu verstehen. In die Rezeptionslinie Heideggers lässt sich die philosophisch-kognitionswissenschaftliche Strömung des Enaktivismus einordnen, die den Menschen als *complete agent*, als Einheit von Geist und körperlicher Interaktion mit seiner Umwelt, betrachtet:

In *The promise of artificial intelligence* (2019) argumentiert der US-amerikanische Philosoph und Kognitionswissenschaftler Brian Cantwell Smith, Erkenntnis könne

3 Heideggers Ausführungen zu Sprache und Welt seien hier als Argumentationsstütze für das Verhältnis von Musik und Welt geltend gemacht, obgleich Musik – wenn auch in vielerlei Hinsicht mit Sprachcharakter – keine Sprache ist, wie bereits eingangs verdeutlicht.

nicht erlangt werden, indem man den zu verstehenden Gegenstand in viele einzelne, ordentlich aufgespaltene, ontologisch separate Bestandteile ›zerhacke‹. Smith führt in Anlehnung an Hubert Dreyfus und John Haugeland aus, menschliches (analytisches) Denken und Intelligenz bestünden eben nicht aus klar abgrenzbaren logischen Folgerungen, sondern vielmehr aus der geschickten Bewältigung von manigfachen individuellen, komplexen sozialen Umgebungen, mit denen sich der auf die Welt geworfene Mensch konfrontiert sieht. Denken bestehe nun darin, sich eingebettet in diesen verschiedensten sozialen Verstrickungen durch konkretes Handeln zu orientieren (Smith 2019: 27). Menschliche Intelligenz ist nach Smith verkörpert, sie ist komplex eingebunden, umschlossen und erweiterungsfähig – vor allem bedeutet sie nicht das Nachdenken ›über‹ die Welt, sondern sie ist eingebettet ›in‹ die Welt und versucht aus ihr heraus, sie besser zu verstehen.

Auf dieser Grundlage lässt sich überzeugend argumentieren, dass das Wesen sinniger *außermusikalischer* Bezugnahmen nicht ausschließlich als Abfolge klar artikulierter Schritte verstanden werden kann, sondern in der Aktualität menschlicher Musikpraxis, in einem komplexen Prozess des Aktiv-in-der-Welt-musikalischen-Sinn-Machens. Stützen kann man diese Aussage durch den enaktivistischen Ansatz des US-amerikanischen Philosophen und Kognitionswissenschaftlers Alva Noë. In *Strange Tools* (2016) führt Noë dazu aus, die Begeisterung für Musik sei dem Menschen gegeben, da Musik eine menschliche Handlung darstelle. Das Wesen der Musik läge somit in der menschlichen Praxis, dem Umstand des Musikmachens. »Musik ist eine menschliche Handlung und dadurch wahr« (Noë 2016: 190). Sich für Musik zu begeistern bedeute, uns für uns selbst, als Menschen, zu begeistern. Bedeutsam für die hier erfolgenden Überlegungen ist, dass nach Noë Klänge auch in sozialer Hinsicht Bezug nehmen: Aktual musizierende Menschen beziehen sich auf ihre gegenwärtigen und vergangenen musikalischen Ideen, auf die Ideen ihrer mitmusizierenden Kolleg:innen. Musiker:innen nehmen Bezug auf ihre Vergangenheit, Kindheit, Familien, auf das, was ihnen im Leben wichtig ist und auf das, was ihnen ganz selbstverständlich erscheint (Noë 2016:182ff.) Somit ist Musik ein klanglicher Körper aus menschlicher Einsicht, menschlicher Verständigung und Übereinkunft. Und Noë spitzt es noch zu: Musik ist kollektive menschliche *Stimmung*, sie ist menschliche Erkenntnis.

5. Relevanz für die Philosophie- und Ethikdidaktik

In der Fachphilosophie sind Musikphilosophie und Musikästhetik spätestens seit der Aufklärung feste Disziplinen. In der Philosophie- und Ethikdidaktik jedoch hat eine Erkenntnistheorie der Musik, zumal wie hier in analytischer Herangehensweise, bisher keine Berücksichtigung erfahren. Wurde Musik bisher überhaupt thematisiert, dann entweder im Rahmen der allgemeinen Diskussion über präsentative

und diskursive Symbole (Gefert/Tiedemann 2012) oder Musik wurde lediglich als problemorientiertes Werkzeug genutzt, um innerhalb konkreter Unterrichtsmaterialien z.B. Textebenen von Musik- oder Video-Clips problemorientiert zu vermitteln.

In der Erkenntnistheorie fragen wir, wie wir Erkenntnisse über die Welt erlangen und welche Rolle dabei unser Selbst spielt. Wie im Vorigen verdeutlicht wurde, sind diese erkenntnistheoretischen Fragen neu zu bewerten, wenn man gerade Musik hört. *Wie erkenne ich die Welt, während ich Musik höre und welche Rolle spielt mein Selbst dabei?* So könnte die Frage einer Unterrichtsreihe zu N. Goodmans *Languages of Art* im Philosophieunterricht der Oberstufe lauten. Anhand konkreter Musik könnte dann in ein bis zwei Einheiten nach außermusikalischen Bezugnahmen, insbesondere metaphorischen Exemplifikationen, gesucht werden. Ein solches Projekt eignet sich gut als Zusammenarbeit zwischen Musik- und Philosophiekurs.

Um symboltheoretische Fragen zur Musik auch für jüngere Lerngruppen didaktisch zu reduzieren, können philosophische Problemerflexionen kurzfristig auch innerhalb alternativer Symbolsysteme durchgeführt werden, anstatt ausnahmslos in der Wortsprache zu philosophieren. Wie bereits zu Beginn dieses Artikels angeprochen: Das Sinnssystem Musik kann nicht mit der wortsprachlichen Eigenschaft eines semantischen Inferentialismus konkurrieren. Dennoch ist es nicht zuletzt im Sinne Goodmans *Languages of Art* für viele Erkenntnisprozesse im Philosophie- und Ethikunterricht fruchtbar, den herkömmlichen verbalsprachlichen Rahmen zeitweise zu entgrenzen. Drückt man beispielsweise Eigenschaften einer moral-philosophischen Tugend wie *Mitleid* im Sinnssystem Musik als eigens arrangierte Klangsequenz oder Komposition aus, so wird der Gewinn gegenüber der auf einem begrenzt differenzierten Alphabet gründenden Verbalprache offensichtlich. Musik eröffnet durch unendlich differenzierte Klangqualitäten mit facettenreichsten melodischen und rhythmischen Subtilitäten auch verborgene Facetten von *Mitleid*. Die unendlich differenzierten musikalischen Nuancen sind durch die notationell präzise beherrschbaren und messbaren Parameter einer Verbalprache schlachtweg nicht darstellbar. Und so sehen sich Menschen häufig durch Musik zutreffender ausgedrückt als durch die Verbalprache, erschließt Musik Wirklichkeiten, die auf besondere Weise fürs Leben relevant sind.

Nicht zuletzt im Sinne der Problemorientierung als notwendiges Kriterium sinnvollen Fachunterrichts, sei abschließend noch betont, dass Musik wichtiger Bestandteil unseres Alltags ist. Oftmals als Praxis bewusst gewählt, ständig aber auch unbewusst begleitend bzw. berieselnd, stets wirkmächtig in diversen Bereichen der Gesellschaft: Orchester, Popkonzerte, Filmmusik, Tanz, jedoch nicht zuletzt auch kommerziell oder gar emotional manipulativ wie etwa in Modegeschäften, in der Werbung, Politik oder bei *Tik Tok*.

6. Resümee

Erkenntnisse, die wir haben, wenn wir Musik hören, entstehen einerseits durch innermusikalische, andererseits durch jenseits musikalischer Strukturen erfolgende Bezugnahmen. *Goodmans* Symboltheorie, insbesondere seine Bezugnahme der *exemplification*, macht diese Form des Verweisens auf Dinge innerhalb und außerhalb der Musik, auf die Welt und uns selbst begreiflich. Bei außermusikalischen Bezugnahmen sind es aber *Goodmans metaphorische Exemplifikationen*, die uns mit der Frage des *Warums* ratlos zurücklassen, grenzen sie doch an den Bereich des formal Nichtdarstellbaren der Musik, einer Sphäre zwischen analytischer Philosophie, Ästhetik und Erkenntnistheorie, die nicht vollends greifbar ist. Es ist das, was die Musik als unbegrenztes, komplexestes, weil differenziertestes Symbolsystem wesentlich auszeichnet, das, was über logische Strukturen hinaus geht: das Unaussprechliche *hinter* jeder metaphorischen Exemplifikation. Enaktivistische Positionen im Sinne von Noë machen begreiflicher, worin dieses Unaussprechbare liegen könnte. Aber abschließende, zumal verbalsprachliche Antworten darauf, *warum* Musik metaphorisch Bezug nimmt, gibt es auch hier nicht. In diesem Zusammenhang sei auch nochmals auf das Defizit dieses Textes hingewiesen: Wenn wir über (*nonverbale*) musikalische *label* sprechen, wird dies davon überschattet, dass sich die *Label* einer abschließenden Verbalisierung entziehen. Nonverbale musikalische Charakteristika lassen sich nicht in ihrer Ganzheit in Worte übersetzen sowie man auch ein spezielles Pink nur *zeigen* kann (Mahrenholz 1998: 144).

Das Weite, das Unbegrenzte ist es, was durch den Klang der Musik befördert wird. Mag das Ende dieser Überlegungen für manche auch metaphysisch verkitscht anmuten: Musik bringt das Unaussprechbare unseres Menschseins zutage. Nicht zuletzt auf der gedanklichen Grundlage der hier dargelegten enaktivistischen Positionen, ist der Mensch vernünftig durch die Art und Weise, wie er *lebt*. Der Mensch ist folglich ein Lebewesen, das auch durch musikalische Praxis vernünftig ist. Musik ist aber mehr als das, was offensichtlich ist (Feige 2022: 292f.). Durch musikalische Praxis wird über den bloßen musikalischen Klang hinaus das Verborgene unseres Menschseins auf besondere Weise einsehbar.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1984), »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik«; in: Ders., *Musikalische Schriften*, Frankfurt a.M., S. 154.
- Bertram, Georg (2011), *Sprachphilosophie zur Einführung*, Hamburg.
- Feige, Daniel M. (2022), *Die Natur des Menschen. Eine dialektische Anthropologie*, Berlin.

- Gefert, Christian/Tiedemann, Markus (2012), »Diskursive und Präsentative Symbole. Eine Kneipendiskussion«; in: *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik*, 2, S. 152–159.
- Goodman, Nelson (1976), *Languages of Art*, 2. Aufl., Indianapolis/Cambridge.
- Heidegger, Martin (2006), *Sein und Zeit*, 19. Aufl., Tübingen.
- Hindrichs, Gunnar (2014), *Die Autonomie des Klangs*, Berlin.
- Mahrenholz, Simone (1998), *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart/Weimar.
- Mahrenholz, Simone (2000), »Musik-Verstehen jenseits der Sprache. Zum Metaphorischen in der Musik«; in: Michael Polth/Oliver Schwab-Felisch (Hg.), *Klang – Struktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*, Stuttgart/Weimar, S. 219–236.
- Noë, Alva (2016), *Strange Tools. Art and human nature*, New York.
- Smith, Brian Cantwell (2019), *The promise of artificial intelligence*, Massachusetts.

