

# Musikalisches Denken und Wahrnehmen im Modus der Metapher

---

RENÉ THUN

Seit Aristoteles wird die Metapher – in der Regel – als eine besondere Form der Rede behandelt. Beispiele für metaphorische Rede sind Äußerungen wie ‚der Vergleich *hinkt*‘, ‚Hans ist auf die *schiefe Bahn* geraten‘, ‚Du siehst *blendend* aus‘. Doch besieht man sich unterschiedliche ästhetische Praktiken mit ihren spezifischen Verkörperungsmedien näher, so zeigt es sich, dass ein rein sprachlich basierter Ansatz nicht hinreicht, um das Phänomen der Metaphernverwendung zu erklären. Vielmehr stellt sich dann die Frage, ob die Metapher ein Modus ist, in dem wir nicht nur sprechen sowie Gesprochenes interpretieren, sondern – viel grundsätzlicher noch – ebenso denken, wahrnehmen und außersprachliche Verkörperungen vollziehen. Daher bedarf es einer medienübergreifenden Theorie des metaphorischen Vollzugs<sup>1</sup>, welche ein stückweit diejenigen Bedingungen expliziert, die es ermöglichen, dass wir Metaphern äußern und Metaphern verstehen (interpretieren). Gäbe es zwischen Sprechen und Wahrnehmen keinerlei Entsprechung, so wäre die metaphorische Rede in vielen Situationen grund-

- 
- 1 Ich verwende aus Gründen der sprachlichen Präzision das Adjektiv ‚metaphor‘ statt ‚metaphorisch‘, da es um einen Vollzug geht, der die Ermöglichungsbedingungen des Verstehens und Produzierens von Metaphern beinhaltet. Die Rede von einem metaphorischen Vollzug könnte die Sprachverwendung nahe legen, dass es sich nicht um einen Vollzug in einem buchstäblichen, sondern in einem metaphorischen Sinne handle.

und sinnlos.<sup>2</sup> Vereinzelt finden sich Ansätze, die sich mit nichtsprachlichen Metaphern, etwa Bildmetaphern, befassen (vgl. Sedivy 2009, McGuirre 2009; Whittock 1992). Doch auch dort ist das Augenmerk weniger auf den metaphoren Prozess als vielmehr auf das Medium und die Verkörperungsweisen selbst gerichtet. Zumindest aber geben diese Ansätze Hinweise dafür, dass die Metapher in unterschiedlichen Praktiken und Formen des Denkens in je spezifischen Medien eine Rolle spielt. Versäumt wurde bislang jedoch zu untersuchen, wie kraft des metaphoren Vollzugs Wahrnehmen und Denken in den jeweiligen Medien zu denken sind.

Ich möchte mich einem für die Philosophie eher ungewohnten Bereich des Denkens zuwenden, indem ich musikalisches Denken und Wahrnehmen im Modus der Metapher skizziere. Welche Rolle die Metapher für die Musik und das musikalische Denken spielt, bedarf im Grunde einer sorgfältigen Analyse und kann hier nur exemplarisch und in groben Zügen nachgezeichnet werden. Musik eignet sich als Bezugsgegenstand besonders gut, da wir einerseits das Produzieren sowie das Wahrnehmen von und das Reden über wahrgenommene Musik andererseits als Vollzugsformen, in denen die Metapher eine Rolle spielt, explizieren können.<sup>3</sup>

## DENKEN: EINE KURZE VORVERSTÄNDIGUNG

Sicherlich ist es umstritten, was mit dem Ausdruck ‚Denken‘ gemeint ist bzw. gemeint sein kann. Folgten wir Frege, wäre der Begriff ‚Denken‘ über den Begriff des *Gedankens* scharf umrissen (vgl. Frege 1986: 35) und von Vollzügen wie etwas *wahrnehmen*, *vorstellen* und *fühlen* streng zu unterscheiden und unterscheidbar.<sup>4</sup> Ein Gedanke bedarf im Unterschied zu Ge-

- 
- 2 Diese These basiert auf sprachphilosophischen Überlegungen, denen zufolge Sprache auch eine Art des wahrnehmenden Weltzugangs ist. Vgl. dazu Davidson (2008: 206f.); Cassirer (1994). Beide Autoren gehen davon aus, dass einer je bestimmten Form der Rede bzw. der Begriffe eine bestimmte Art und Weise des Wahrnehmens entspricht.
  - 3 Diese Trias von Produktion, Rezeption und Diskurs scheint mir als methodisch grundlegend, um die Pragmatik ästhetischen Verstehens im Sinne einer Kunstästhetik analysieren zu können.
  - 4 Frege definiert das Denken als ein Fassen des Gedankens.

fühlen oder Vorstellungen keines Trägers; letztere werden *gehabt*, wohingegen ein Gedanke *gefasst* wird. Und: Gedanken sind entweder wahr oder falsch. Ihre Verkörperung finden sie in Form von Aussagesätzen. Als eine weitere für uns relevante Eigenschaft von Gedanken sowie des Denkens lässt sich mit Freges Position festhalten, dass das Denken eine nicht direkt beobachtbare Tätigkeit wie Schwimmen oder einen Kuchen backen ist, denn „[d]ie Gedanken sind weder Dinge der Außenwelt noch Vorstellungen“ (Frege 1986: 43). Doch nicht nur mathematische Operationen, das Erstellen von Modellen der Materie – wie in der Physik – oder, generell, das Fassen wahrheitsfähiger Gedanken werden als Denken bezeichnet. Für andere Autoren umfasst Denken ein deutlich weiteres Feld von Tätigkeit, die mit bzw. von unserem Bewusstsein vollzogen wird. Nach Derek Melser (2004) gelten – anders als für Frege – sogar das Haben von Gefühlen sowie das Vorstellen von Situationen und Bildern als Denken. Wenn wir denken, orientieren, koordinieren und strukturieren wir Welt. Diese Welt kann vieles – und in ontologischer Hinsicht recht Unterschiedliches – umfassen.

Sicherlich ist Denken keine direkt beobachtbare Tätigkeit, doch findet unser Denken mannigfaltige Formen der Verkörperung und kann somit in Kooperation vollzogen werden. Von diesen Verkörperungen und Verkörperungsweisen können wir auf das diesen Verkörperungen zu Grunde liegende Denken und Wahrnehmen schließen (Cassirer 1994a: 39f; 56f.).<sup>5</sup> Und diese unterschiedlichen Verkörperungsweisen geben wiederum über das Denken zu denken.

## METAPHER – EIN ARBEITSBEGRIFF

Tagtäglich gehen wir, nicht nur im Rahmen artifizieller poetischer Rede, sondern auch umgangssprachlich mit Metaphern um – als Sprecher wie als

---

5 Hier knüpfe ich an Ernst Cassirer an, dessen These lautet, dass Denken und Geist stets sinnlicher Verkörperungen bedürfen. Diese Verkörperungen bzw. Verkörperungsweisen unterliegen jedoch unterschiedlichen wie spezifischen Prinzipien. Cassirer verdeutlicht dies sogar im Rahmen wissenschaftstheoretischer Überlegungen, in denen eine bestimmte Form der Begriffe mit einer bestimmten Weise zu denken und wahrzunehmen einhergeht. Der Dingwahrnehmung in den Wissenschaften korrespondiert der Dingbegriff.

Interpretieren.<sup>6</sup> Zumindest trifft dies zu, wenn wir eine metaphorische Genese sprachlicher Ausdrücke, mit denen wir tagtäglich umgehen, rekonstruieren können. Obwohl uns der metaphorische Ursprung vieler sprachlicher Ausdrücke nicht immer bewusst ist, spielen sie in unserem alltäglichen Leben eine wichtige Rolle. Viele Metaphern sind starr oder abgestorben, weshalb sie uns als Metaphern nicht sofort auffallen. Doch gerade diese eignen sich besonders gut, um zu zeigen, wie Metaphern allgemein funktionieren.

John Searle hat in seinem Aufsatz *Metaphor* (1979) das allgemeine Prinzip des Funktionierens von Metaphern folgendermaßen formuliert: Mit dem Ausdruck *S ist Q* soll der Sachverhalt *S ist P* ausgedrückt werden. Der erste Ausdruck steht für die metaphorische Aussage und der zweite für die Paraphrase der Metapher. Zur Verdeutlichung des Sachverhalts gehe ich auf ein Beispiel von Searle ein. Der sprachliche Ausdruck *Sally ist ein Eisklotz* verkörpert eine Metapher. Und nun gilt es zu zeigen, wie diese Metapher funktioniert.

Als erstes Merkmal ist die semantische Absurdität zu nennen, die sich ergibt, wenn wir den metaphorischen Ausdruck in buchstäblichem Sinne nehmen. Wäre die Metapher buchstäblich wahr, dann müsste Sally aus gefrorenem Wasser bestehen. Dann wäre Sally aber in einem buchstäblichen Sinne ein Eisklotz – also einfach nur gefrorenes Wasser – jedoch keine Person.

Andererseits würde es ein wenig merkwürdig anmuten, wenn jemand einem Eisklotz einen Namen (Sally) gibt. Buchstäblich genommen ergibt die Metapher also Nonsens. Um zu einem Verstehen von Metaphern vorzudringen, müssen wir folglich unter die Satzoberfläche tauchen. Dies kann der Interpret, sofern er weiß, dass der Sprecher mit dieser Metapher einen Bezug (Referenz) auf eine reale Person namens Sally vollzieht. Wir können also als zweites Merkmal der Metapher die Unterscheidung zwischen *Satzbedeutung* und *Sprecherbedeutung* hervorheben; und auch hierin folgen wir Searle (1979). Einerseits ist Searle beizupflichten, wenn er die Intentionen des Sprechers ins Spiel bringt, welche vom Interpreten erfasst werden. Wir gehen davon aus, dass der Sprecher nicht einfach Unsinn äußert, sondern uns einen Sinn mitteilen will.<sup>7</sup> Aber Searles Theorie muss noch erweitert

---

6 Dies ist die basale These von Lakoff und Johnson (1984).

7 Die bezeichnet Grice als Kooperationsprinzip.

werden, da er sich auf einer rein sprachlichen Ebene bewegt und die Frage, weshalb wir Metaphern verwenden, nicht verfolgt.

In bloßer Objektstellung, also rein der Satzoberfläche nach zu urteilen, gibt es kein analytisches Kriterium, demzufolge man eine Metapher als Metapher erkennen kann. Um dies zu zeigen, genügen zwei Beispiele, die verdeutlichen, welche Rolle zudem die Pragmatik (Intention und Äußerungskontext) spielt. Hierbei gehen wir jeweils von einer in unterschiedlichen Äußerungskontexten syntaktisch identischen Äußerung aus. Davidson unterscheidet zwischen Metapher und Lüge, wenngleich der Satz bzw. die Satzoberfläche in beiden Fällen identisch ist. So kann jemand mit der Äußerung *X ist eine Hexe* eine Metapher äußern, um etwa die Nachbarin (in negativer Hinsicht) zu charakterisieren oder um zu lügen. Ebenso kann der sprachliche Ausdruck *Menschen sind Tiere* einerseits im Diskurs der Biologen eine allgemein anerkannte Wahrheit ausdrücken, im ethischen Diskurs hingegen eine Wertung im Hinblick auf Handlungen (Krieg, Völkermord etc.) äußern. Ob eine Metapher vorliegt, hängt also zum Teil davon ab, mit welcher Überzeugung ein sprachlicher Ausdruck, die über dessen Verwendung entscheidet, geäußert wird. Dementsprechend vertritt Davidson die These, dass die Metapher vorrangig eine Frage des Gebrauchs (sprachlicher Äußerungen) ist.

Mit diesen Bemerkungen sollte deutlich geworden sein, inwiefern bzw. weshalb es hier nicht so wichtig ist, einige kulturell verankerte Metaphern zu paraphrasieren oder deren Kulturgeschichte zu schreiben,<sup>8</sup> sondern den metaphorischen Prozess (Ricoeur 1978) zumindest ansatzweise zu explizieren. Gehen wir zunächst von sprachlichen Äußerungen aus, so kann Searles Modell als eine vorläufige Grundlage der weiteren Explikationen dienen. Es muss dem jedoch noch etwas hinzugefügt werden.

Neben den drei wichtigen Momenten des metaphorischen Prozesses wie Ricoeur ihn beschreibt, indem er Imagination, Gefühl und Kognition als semantische Faktoren auffasst, muss auf die Besonderheit des metaphorischen Schematismus eingegangen werden, innerhalb dessen diese drei Momente ineinander greifen (vgl. Ricoeur 1978: 145). Erst dadurch kann die viel diskutierte und umstrittene Kategorie der *Ähnlichkeit* in der Metapher wirken. Diese Ähnlichkeit basiert nicht auf einem vorher erfolgten deskriptiven Vergleich, sondern ist ein Effekt des metaphorischen – oder bes-

---

8 Auf beispielhafte Weise hat dies bereits Hans Blumenberg getan.

ser: metaphoren – Prozesses. „Resemblance ultimately is nothing else than this rapprochement which reveals a generic kinship between heterogenous ideas“ (ebd.: 145). Dem kann entsprochen werden, etwa wenn wir Klänge mit visuellen Qualitäten beschreiben oder gar mit gustatorischen, was nicht selten geschieht, wie ich weiter unten noch ausführen werde. Vor allem kann diese Ähnlichkeit oder Annäherung heterogener Prädikationsbereiche auf Grund des metaphorischen Schematismus vollzogen werden, den Ricœur in Anlehnung an Kant postuliert:

I want to underscore a trait of predicative assimilation which supports my contention that the rapprochement characteristic to the metaphorical process offers a typical kinship to Kant's schematism. I mean the paradoxical character of predicative assimilation which has been compared by some authors to Ryle's concept of category mistake, which consists in presenting the facts pertaining to one category in terms appropriate to another. (Ricœur 1978: 148)

Gemäß dem Schematismus muss eine Synthesis stattfinden. Bei Kant ist es die Synthese von Begriff und Anschauung. Für Ricœur besteht der Schematismus in der Synthese zweier Gedanken: „If there are two thoughts in one in a metaphor, there is one which is intended; the other is the concrete aspect *under* which the first one is presented“ (Ricœur 1978: 149).

Gehen wir vom gewöhnlichen Schematismus von Begriff und Anschauung aus, so wird jede Anschauung unter einen Begriff subsumiert und jeder Begriff hat eine (regelmäßige) Anschauung. Deshalb können wir ein Lebewesen etwa als einen Hund identifizieren; der Begriff ‚Hund‘ funktioniert dabei als Regel, gemäß welcher eine konkrete (empirische) Anschauung einem Begriff subsumiert wird. Bei einer Metapher stellt sich dieses Problem nun in doppelter Hinsicht: Zwei Paare von Anschauung und Begriff müssen nun zu einer Einheit gebracht (synthetisiert) werden. Insbesondere stellt sich zudem dabei das Problem der Synthese je zweier Anschauungen sowie zweier Begriffe. Dadurch wird ein Spiel der Erkenntniskräfte in Gang gesetzt. Max Black greift mit seiner Interaktionstheorie eben diesen Punkt auf, indem er von der Synthese „implicative complexes“ (Black 1979: 441) spricht. Für ihn wird nicht nur ein semantischer Aspekt (source domain) in einen fremden Prädikationsbereich (target domain) verschoben, wodurch eine Art semantischer Paradoxie entsteht. Begriffe

oder Ideen sind – vereinfacht gesprochen – für ihn keine primitiven Entitäten, sondern sie bergen mannigfaltige Prädikationsmöglichkeiten in sich.

Bei einer Metapher wie *Sally ist ein Eisklotz* ist es nicht nur so, dass wir die physikalische Eigenschaft der Kälte, die ein Eisklotz hat, Sally zuschreiben. Entscheidend ist vielmehr, dass wir physische Kälte *als* eine personale Charaktereigenschaft auffassen. Desgleichen bei der von Max Black diskutierten Metapher *Man is a wolf*. Nicht nur wird menschliches Handeln mit Hilfe tierischen Verhaltens charakterisiert. Das tierische Verhalten selbst wird anthropomorphisiert. Dadurch wird der Wolf im Gegenzug also ‚menschlicher‘. Black gibt damit einen weiteren Hinweis, wie der metaphorische Prozess zu denken sei. Wer eine Metapher produziert, muss schon beide Domänen zugleich erfasst und sie in Beziehung zueinander gesetzt haben. Denn es fragt sich, weshalb wir Metaphern verwenden und wie wir auf diese kommen. Da es im weiteren Verlauf um die Verschränkung von Denken und Wahrnehmen gehen wird, möchte ich auf die Synästhesie als einem Wahrnehmungsphänomen eingehen, das mit der Metapher explizit zu tun hat.

## SYNÄSTHESIEN

Um uns den Weg zum Sprechen und Wahrnehmen im Modus der Metapher bahnen zu können, bietet sich ein Rekurs auf das Wahrnehmungsphänomen der Synästhesie besonders gut an. Dies liegt vor allem daran, dass in den Berichten zu erlebten Synästhesien der Kategorienfehler durch Verquickung von heterogenen Prädikationsbereichen ins Auge sticht. Synästhesien sind Wahrnehmungserlebnisse, bei denen ein Stimulus eines bestimmten Wahrnehmungsmodus (auditiv) ein Wahrnehmungserlebnis in einem anderen Wahrnehmungsmodus (visuell) auslöst. Synästhesie ist ein empirisch gut untersuchtes Phänomen und es herrscht in definitorischer Hinsicht große Übereinstimmung. So gilt es als Paradebeispiel für Synästhesie, dass jemand, wenn er einen Bestimmten Klang hört, eine bestimmte Farbwahrnehmung hat. Dies wird in der Literatur auch als Farbenhören bezeichnet.

Für Synästheten ist es daher nicht ungewöhnlich zu sagen, dass ein Klang orange oder hellgrün klingt, denn er oder sie hat ja während der auditiven Wahrnehmung ein visuelles Wahrnehmungserlebnis, welches allerdings strikt *kausal* vom Stimulus, dessen Wahrnehmung durch einen ande-

ren Sinnesmodus als dem des Wahrnehmungserlebnisses stattfindet, ausgelöst wurde.<sup>9</sup> In einem Konzertbesuch würden wir zunächst vermuten, dass unsere Begleitung in Metaphern spräche, wenn er oder sie den Satz *Die Geigen klingen grün* äußerte.

Synästhesie ist an keinen bestimmten Modus der sinnlichen Wahrnehmung gebunden und kann sich unter Einwirkung unterschiedlichster Stimuli ereignen. So wurden Synästhesien bezogen auf Grapheme festgestellt; hier spricht man von Farb-Graphem-Synästhesien. Die von der Kognitionspsychologin Julia Simner (2006) untersuchten Synästheten hatten bestimmte Farbwahrnehmungen während der Wahrnehmung von bestimmten Buchstaben. So kann es geschehen, dass eine Person immer dann, wenn er oder sie den Buchstaben *A* sieht, ein Orange-Wahrnehmungserlebnis hat. Entscheidend ist für uns nun allein die Tatsache, dass die Synästhesie darauf beruht, dass eine Wahrnehmung in einem bestimmten Sinnesmodus, ein Erlebnis in einem anderen Sinnesmodus hervorruft, obwohl dies von Stimulus nicht direkt ausgeht.<sup>10</sup> Folgen wir Raymond W. Gibbs, so ist auch das Verstehen von Metaphern zumindest in Anlehnung an Synästhesien beschreibbar. Dem liegt der Gedanke zu Grunde, dass das Verstehen von Metaphern mit einer leibbezogenen Simulation einhergeht. Konkret bedeutet dies, dass wenn jemand eine Metapher versteht, er oder sie eine imaginative Simulation leibgebundener Erfahrung vollzieht (hierzu: Gibbs 2006). Das heißt, der Interpret vollzieht eine Simulation des durch die Metapher vermittelten bzw. suggerierten Erfahrungsgehalts.

Gibbs geht in seinem Artikel von metaphorischen Beschreibungen von Kummer (being lost in the dark tunnel of grief) aus (Gibbs 2006: 435). Seine These lautet, dass der Interpret die in der Metapher bedeuteten leiblichen Regungen innerlich simuliert:

---

9 Dies ist ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zwischen Synästhesie und (synästhetischen) Metaphern. Im Bilden von Metaphern verfahren wir kreativ assoziativ, wohingegen Synästhesieerlebnisse kausal ausgelöst und als räumlich real empfunden werden. Das heißt zum Beispiel, dass etwa ein bestimmter Ton oder Akkord stets ein bestimmtes Farbwahrnehmungserlebnis (etwa gelb) auslöst.

10 So sind beispielsweise Schallwellen akustische Stimuli und werden zunächst direkt vom Ohr aufgenommen. Desgleichen riechen wir nicht mit den Ohren.



[B]eing lost in the dark tunnel of grief and moving forward to the other side, are all understood by simulating what it must be like to perform these specific activities, even though it is, strictly speaking, impossible to physically act on abstract entities like the emotion of grief. We experience grief, in this case, as a process of moving through ‚affective space‘, in which we imaginatively encounter different physical obstacles and learn to overcome these in our ongoing emotional journey. (Gibbs 2006: 435)

Trifft dies zu, so kann man sagen, dass die Erfahrung eines Stimulus (die sprachliche Metapher) eine Erfahrung hervorruft, die am Stimulus selbst nicht *beobachtbar* ist. Metapherntypisch ist hierbei – analog zur absurden Prädikation, welche die Metapher verkörpert, – die erfahrungsmäßige Unmöglichkeit, welche imaginiert wird.

Zunächst vergegenwärtigen wir uns, welche Evidenzen Gibbs für seine Theorie anführt. Ein Grund ist für ihn die Tatsache, dass viele Metaphern auf leiblichen Prozessen basieren. Zumindest für synästhetische Metaphern kann festgehalten werden, dass die sensuelle Leiberfahrung für sie eine Grundlage ist. Metaphern wie ‚der Wein schmeckt *samtig*‘ oder ‚der *siße* Klang der Geigen‘ basieren auf leiblichen Erfahrungen, ohne die wir diese (synästhetischen) Metaphern<sup>11</sup> nicht verstehen oder produzieren könnten. So wird auch die Metapher *Begehren ist Hunger* auf leibliche Erfahrungen zurückgeführt (vgl. Gibbs 2006: 440).

Doch wie verhält sich diese Konzeption im Hinblick auf nichtsprachliche Metaphern? Um dies näher erörtern zu können, gilt es zunächst festzuhalten, dass viele Metaphern auf Grund der durch sie ausgelösten (imaginierten) Erfahrung funktionieren. Sie lassen uns – in Anspielung auf einen Satz aus Wittgensteins *Tractatus* – imaginieren, was der Fall ist, wenn sie zuträfen. Trifft Gibbs’ Konzeption der leibbezogenen Simulation kraft der Metapher zu, so kann eine Familienähnlichkeit mit der Synästhesie attestiert werden.<sup>12</sup>

11 Zu der Thematik der synästhetischen Metapher siehe auch Cretien van Campen (2008) sowie Jamie Ward (2008).

12 Mitnichten ist damit behauptet, dass Synästhesie und (synästhetische) Metaphern miteinander identisch wären. Während Synästhesien kausal verursacht werden, werden (synästhetische) Metaphern assoziativ vollzogen. Die sprachlichen Effekte sind jedoch sehr ähnlich.

## DER ZUGANG – EINE ÜBERGEORDNETE METAPHER

Bisher ging es lediglich um vorbereitende Bemerkungen für einen Theoriehintergrund, der für die weiteren Überlegungen eine zentrale Rolle spielt. In einem weiteren Schritt werde ich den Kerngedanken explizieren, wobei es mir weniger um konkrete Metaphern geht, sondern um Anhaltspunkte, die darauf schließen lassen, dass ästhetisches Verstehen von Kunst – und hier der Musik – in seinem Kern metaphorischer Natur ist. Stein des Anstoßes hierfür ist die in Ästhetiken und Kunstphilosophien verbreitete Metapher vom *Sprechen der Kunstwerke* bzw. der Bilder. Diese sprechen bekanntermaßen nicht. Aber diese Metapher erlaubt Rückschlüsse auf den Verstehens- und Wahrnehmungsprozess. Adorno verwendet diese Metapher wortwörtlich, wohingegen Gadamer auch von „Kunst als Aussage“ (Gadamer 1993) spricht. Goodman redet bekanntermaßen von „Sprachen“ der Kunst. Auch bei Kant findet sich diese Metapher, der er jedoch kein großes Gewicht beizumessen scheint:

Wie aber bildende Kunst zur Gebärde einer Sprache (der Analogie nach) gezählt werden könne, wird dadurch gerechtfertigt, dass der Geist des Künstlers durch dieses Gestalten von dem, was und wie er gedacht hat, gleichsam einen körperlichen Ausdruck gibt, und die Sache gleichsam mimisch sprechen macht: ein sehr gewöhnliches Spiel unserer Phantasie, welche leblosen Dingen, ihrer Form gemäß, einen Geist unterlegt, der aus ihnen spricht. (Kant 1957: 426)

Kants Rede vom „Geist“, der „aus ihnen spricht“ kann man dahingehend interpretieren, dass es sich schlichtweg um einen Verstehensvollzug handelt, indem der Betrachter – analog zur Rede – Sinn vollzieht.

Nun stellt sich die Frage, ob es sich beim ‚Sprechen‘ der Kunstwerke um eine bloße Metapher handelt, welche durch ihre Paraphrase ersetzt werden kann oder ob diese Metapher ursprünglich ist.<sup>13</sup> Zumindest können wir jetzt festhalten, dass wir es mit der Rede vom ‚Sprechen‘ der Kunstwerke mit einer Metapher zu tun haben, bei der es mir vor allem um deren Form geht. Dass es sich um eine Metapher handelt, erhellt aus dem trivialen Sachverhalt, dass Bilder, Musik und Skulpturen nicht sprechen (können), weil dies eine Tätigkeit ist, welche nur Personen vollziehen. Nun könnte

---

13 Diese Unterscheidung übernehme ich von Josef König.

man einwenden, dass eine Äußerung wie *die Uhr läuft!* ebenso eine Metapher ist wie die Rede vom ‚Sprechen‘ der Kunstwerke. Kunstwerke sprechen nicht wirklich; und Uhren laufen nicht wirklich, weil sie keine Beine haben. Genetisch betrachtet mag es zutreffen, dass wir vom menschlichen oder tierischen Lauf auf den Prozess der Zeigerbewegung und der raschen Zahlenfolge projizieren, somit wird das primäre Subjekt (die Uhr) mit Hilfe eines domänenfremden Prädikats (läuft) beschrieben. Lakoff und Johnson haben unsere Alltagssprache auf Metaphern hin untersucht und zahlreiche basale Konzepte aufgezeigt, die kraft der Metapher funktionieren, und diese Konzepte nach Metapherntypen kategorisiert. Wenn wir also sagen *die Uhr läuft*, so haben wir es – rein unter dem Aspekt der Herkunft – mit einer (toten) Metapher zu tun. Dennoch gehen wir mit dieser Metapher tagtäglich erfolgreich um und sie kann sogar als Regel angesehen werden, da unter normalen Bedingungen jeder sofort weiß, welcher Sachverhalt mit dieser metaphorischen Äußerung gemeint ist. In unserer Alltagssprache hat diese Metapher mittlerweile den Status buchstäblicher bzw. begrifflicher Rede. Denn sie meint auch inhaltlich einen konkreten und bestimmten Sachverhalt. Ihre metaphore Kraft ist verblasst durch ihren (erfolgreichen) Gebrauch.

Möglicherweise könnte jemand behaupten, das Sprechen der Kunstwerke könne hinreichend paraphrasiert – also die Metapher aufgelöst – werden. Wir haben es hier jedoch mit einem fundamentalen Unterschied zwischen den beiden oben genannten Metaphern zu tun. Wenn von einer Uhr behauptet wird, sie liefе, so wird damit zwar ein Prozess mit Hilfe eines kategorial verschiedenen Prozesses charakterisiert. Doch beides sind Prozesse der Bewegung/Veränderung (zumindest bei Uhren mit Zeigern), welche *in Augenschein* genommen werden können. Fassen wir den Begriff der Bewegung oder des Laufens allgemein unter den der Veränderung, so können das Laufen sowie die Zeigerbewegung oder die Zahlenfolge auf einer Digitaluhr gleichermaßen beobachtet werden. Mit dem ‚Sprechen‘ der Kunstwerke verhält es sich anders.

Egal, ob wir ein Kunstwerk hörend oder sehend rezipieren, es ist von einem Sprechen die Rede, welches jedoch nicht drittpersonlich beobachtbar ist. Erst wenn wir auf der konkreten Ebene der Beschreibung einer ästhetischen Wirkung angelangt sind – der wir uns weiter unten noch eingehend zuwenden werden – haben wir es mit konkreten ästhetischen Metaphern zu tun. Die formale Metapher vom ‚Sprechen der Kunstwerke‘ ist lediglich ei-

ne Art Inbegriff dessen, was wir vollziehen, wenn ein Werk der Kunst uns *als* ein Kunstwerk anspricht. Mit dieser Metapher wird also eingefangen, *wie* wir rezipieren, wie uns ein Kunstwerk anmutet und wie wir über Kunst sprechen. Wie dieser metaphore Verstehensvollzug näher zu bestimmen ist, möchte ich im nächsten Schritt darlegen. Ich möchte mich nun einem Begriff des musikalischen Denkens annähern, indem ich den Begriff des musikalischen Gedankens knapp rekonstruiere.<sup>14</sup>

## MUSIKALISCHES DENKEN

Für den Komponisten Arnold Schönberg muss es ein musikalisches Denken geben, da er vom „musikalischen Gedanken“ spricht. Folglich ist der musikalische Vollzug des Komponierens als Denken zu bezeichnen; und das Hören von Musik muss dann irgendwie mit dem Erfassen musikalischer Gedanken zusammenhängen. Auch Musikwissenschaftler wie Achim Stephan fassen Texte mit dem Titel *Vom musikalischen Denken* (1985) zusammen. Allein die Tatsache, dass es in der Musik Regeln und Prinzipien gibt, lässt die These, dass Musik mit Denken zu tun hat, oder, genauer, eine bestimmte Form des Denkens ist, beinahe als trivial anmuten. Was aber ist unter einem genuin musikalischen Denken und unter einem musikalischen Gedanken genauer zu verstehen? An diesem Punkt scheiden sich die musikalischen Geister. Seinen Niederschlag findet dieser Streit in Form von Formalästhetiken und Inhaltsästhetiken. Als Beispiel für einen Begriff musikalischen Denkens in formalästhetischer Manier wäre Eduard Hanslick (Hanslick 1982) zu nennen. Musikalisches Denken hat für ihn, jedenfalls rein wissenschaftlich betrachtet, nur das musikalische Material in seiner Immanenz zum Gehalt und daher ist das Musikalisch-Schöne nichts weiter als tönend bewegte Form. Auf den Sachverhalt des metaphorischen Status der Rede von ‚tönend *bewegter* Form‘ möchte ich an dieser Stelle nicht näher eingehen. Wichtig ist allein Hanslicks These, da sie davon ausgeht, das einzig intrinsisch Feststellbare an Musik ist bzw. das Musikalisch-Schöne

---

14 Die Rekonstruktion ist hierbei nicht vollständig, da es aus Platzgründen nicht möglich ist. Schönbergs Gebrauch des Ausdrucks „musikalischer Gedanke“ ist teilweise schwankend, weshalb ich mich auf die für den hiesigen Zweck relevanten Gebrauch beschränken werde.

bestehe allein in tönend bewegter Form.<sup>15</sup> Eine damals weit verbreitete Auffassung von Musik als *Sprache* des Gefühls lehnte Hanslick ab – mit guten Gründen, wenn man seinen Theoriehintergrund sowie Geltungsanspruch kennt.<sup>16</sup>

Anders als der Musikkritiker Hanslick vertrat der Komponist Arnold Schönberg keine Formalästhetik. Schönberg selbst schrieb über sein eigenes kompositorisches Schaffen und betonte dabei die konstitutive Rolle des musikalischen Gedankens für den musikalischen Verlauf. Ein musikalischer Gedanke liegt einem musikalischen Werk zu Grunde und gelangt zur Entfaltung bzw. Auslegung durch das *Prinzip der entwickelnden Variation*. Dieses Prinzip findet vor allem in Schönbergs Zwölftontechnik Anwendung, in der jedem Stück eine bestimmte Zwölftonreihe zu Grunde liegt (Grundreihe): „Die Grundreihe funktioniert in der Art eines Motivs. Das erklärt, warum für jedes Stück von neuem eine Grundreihe erfunden werden muss. Sie muss der schöpferische Gedanke sein.“ (Schönberg 1992: 76) Für Schönberg handelt es sich bei der Zwölftontechnik allerdings nicht um bloßes ‚Sprechen‘, ‚Rechnen‘ oder formale Spielerei. Ein musikalischer Gedanke

ist der rote Faden, an dem sich alles musikalische Geschehen entlangtastet: [...], eine Überleitung, eine Codetta, eine Durchführung etc., sollte nicht als etwas gelten, das nur um seiner selbst willen da ist. Sie sollte überhaupt nicht erscheinen, wenn sie den Gedanken des Stückes nicht entwickelt, modifiziert, intensiviert, klärt, beleuchtet oder belebt. (Schönberg 1992: 43)

Besehen wir das Prinzip der entwickelnden Variation näher, so sticht allerdings ein Schulterschluss mit der Formalästhetik hervor, von der Schönberg ja abgegrenzt werden sollte, da dieses Prinzip ein Mittel für den Umgang oder zur Regulierung des Materials darstellt (Dahlhaus 1986: 21). Für

---

15 Hanslick geht es dabei jedoch um die Frage nach dem wissenschaftlich feststellbaren Gehalt und nicht darum, wie wir uns anderen über unsere subjektive Auffassung einer Musik mitteilen. Nur wenn etwas mit Notwendigkeit festgestellt werden kann, dann ist es Wissenschaft; und Hanslick selbst fragt in seinem Aufsatz nach einer „exakten Musikwissenschaft“.

16 Sicherlich hat Musik etwas mit Gefühlen zu tun. Doch dass es sich dabei um eine Sprache des Gefühls handelt, ist Streitbar.

Schönberg war das Prinzip der entwickelnden Variation von so zentraler Bedeutung, weil es ihm mit ihr gelang, ohne Tonalität größere musikalische Formen zu generieren. Denn es war für die zweite Wiener Schule ein fundamentales Problem, ohne das formkonstitutive Moment der Tonalität größere zusammenhängende musikalische Formen zu komponieren. Schönberg ging es jedoch nicht allein um das Lösen immanenter materialbedingter Probleme. Diese waren für ihn Fragen der Mittel. In erster Linie war die Musik für Schönberg ein Medium des Ausdrucks.<sup>17</sup> Und nicht selten hatte seine Musik einen programmatischen Bezug. Als eines seiner prägnantesten Beispiele wäre das Stück *Ein Überlebender aus Warschau* zu nennen. Schönberg selbst oszillierte also zwischen Inhaltsästhetik und Formalästhetik, was den Begriff und die Funktion des Begriffs des „musikalischen Gedankens“ anbelangt.

Wie dargelegt, ist die entwickelnde Variation ein Prinzip des Umgangs mit dem musikalischen Gedanken, den Schönberg auch als Grundreihe betrachtet. Hier sind wir allein auf der Ebene der (Kompositions-)Technik. Es gilt einen weiteren Aspekt zu beachten, der eventuell auf Schönbergs schwankenden Begriffsgebrauch zurückzuführen ist. Für ihn ist die Neue Musik nicht schlichtweg eine Verkörperungsform neuer musikalischer Gedanken, sondern die Neue Musik verkörpere lediglich eine neue Darstellungsform alter bzw. bewährter musikalischer Gedanken. Die jungen Komponisten fassen somit keine neuen musikalischen Gedanken, sondern präsentieren neue Stile (Schönberg 1992: 48). Sind musikalische Gedanken dann nichts weiter als die anfängliche Darstellung von systematisch manipulierbaren Intervallverhältnissen in Relation zum Rhythmus? „Der musikalische Gedanke ist das, was dargestellt werden soll, die Darstellung des Gedankens ist jedoch der Gedanke selbst.“ (Stephan 1985: 131) Ein grundlegendes Problem betrifft hier das Verhältnis von Gedanke und Darstellung. Vorschnell könnte hier eine Identifizierung mit sprachlichen Gedanken und deren Darstellung vermutet werden. Wir können in der Tat einen sprachlichen Gedanken unterschiedlich darstellen; sei es durch eine Übersetzung in eine andere Sprache oder durch grammatikalische Umformungen.

Um die Funktion oder Rolle des musikalischen Gedankens zu fassen, reicht eine rekonstruktive Analyse der Schönbergschen Begriffsverwendung nicht aus. Neben dem Aspekt der musikalischen Immanenz sowie

---

17 Vgl. hierzu Schönbergs Ausführungen in der Einleitung zu der Harmonielehre.

Ausdifferenzierung des musikalischen Materials reflektiert Schönberg das Verhältnis von Musik und Geschichtlichkeit im Sinne außermusikalischer Ereignisse und Prozesse. Musik ist demnach in der Lage, ganze Lebenshaltungen bzw. Weltanschauungen zu verkörpern – wenngleich mit eigenen (also musikalischen) Mitteln. Sicherlich betrifft dies – jedenfalls für Schönberg – das Verhältnis zwischen musikalischen Gedanken und seiner Darstellung (Stil), da der geschichtliche Wandel der musikalischen Stile der Mode unterliegt. Auf diesen Punkt geht Schönberg explizit ein, da er sich selber die Frage nach dem historisch bedingten Stilwandel stellt. So zeichne sich die romantische Musik dadurch aus, dass sie komplex und geheimnisvoll sei (vgl. Schönberg 1992: 46f.).

Noch ausdrücklicher zeigt sich Schönbergs Distanz zur Formalästhetik, wenn man folgende – zugegebenermaßen etwas nebulöse – Äußerung berücksichtigt: „Mein persönliches Gefühl ist, dass Musik eine prophetische Botschaft vermittelt, die eine höhere Form des Lebens enthüllt, auf die die Menschheit sich hinentwickelt. Und gerade wegen dieser Botschaft wirkt sie auf Menschen aller Rassen und Kulturen.“ (Schönberg 1992: 183) Die Faktur der Musik, also die Darstellung musikalischer Gedanken wird somit Medium der Reflexion von Geschichtlichkeit. Das Prinzip der entwickelnden Variation ist jedoch nur eine Möglichkeit musikalischen Denkens. Andere Komponisten organisieren ihr musikalisches Material nach gänzlich anderen Prinzipien, die hier jedoch nicht gesondert diskutiert werden können.

Noch expliziter ist das Verhältnis zwischen musikalischem Denken und Außermusikalischem beim französischen Komponisten Claude Debussy verkörpert. Für ihn stellt Musik gleichsam eine Perspektive auf Welt dar; eine Art Medium zwischen Komponisten, Hörer und Welt. Es geht ihm dabei nicht um die ikonische Funktion, welche in der Musik etwa dadurch realisiert wird, indem ein Holzblasinstrument einen Kuckucksruf nachahmt oder Schlagwerk und Streicher einen Galopprrhythmus spielen. Momente des Ikonischen finden wir sicherlich auch, wenn wir beispielsweise die Partitur von Debussys *La Mer* studieren. Schon der Umriss vieler Notengruppen in den Instrumentengruppen (Stimmen) lässt die Wellenbewegungen visuell erkennen. Gänzlich vertrackt aber wird das Verhältnis von musikalischem Material und außermusikalischen Gehalten, wenn wir uns Debussys *Préludes* für Piano solo ansehen. Dort wird das sechste *Préludes* mit *Des pass sur la neige* betitelt. Was geschieht hier? Nun, Debussy nimmt eine

Art *Übertragung* der winterlichen Landschaft und des gefrorenen Bodens in Musik vor. Die Erlebnis- und Wahrnehmungswelt der Situation einer winterlichen Landschaft wird durch das Medium der Musik verkörpert. So klingt der nahezu ostinat vorgetragene Rhythmus für Debussy wie der hart gefrorene Boden. Wir können dies als einen Prozess der metaphorischen Verklärung bezeichnen.

Auch bei modernen Komponisten wie Gyorgy Ligeti basiert die Grundidee einer Komposition häufig auf einem metaphorischen Prozess: Der Komponist verkörpert durch seine Musik etwas, was selbst nicht musikalisch ist.

Klänge und musikalische Kontexte erwecken in mir stets die Empfindung von Farbe, Konsistenz und sichtbarer wie auch tastbarer Form. Und umgekehrt: Farbe, Form, materielle Beschaffenheit, ja sogar abstrakte Begriffe verknüpfen sich in mir unwillkürlich mit klanglichen Vorstellungen. Dies erklärt das Vorhandensein von so zahlreichen ‚außermusikalischen‘ Zügen in meinen Kompositionen. Klingende Flächen und Massen, die einander ablösen, durchstechen oder ineinanderfließen, – schwebende Netzwerke, die zerreißen und sich verknoten, – nasse klebrige, gallertartige, faserige, trockene, brüchige, körnige und kompakte Materialien, – Fetzen, Flockeln, Splitter und Spuren aller Art, – imaginäre Bauten, Labyrinth, Inschriften, Texte, Dialoge, Insekten, [...] all das sind Elemente dieser nichtpuristischen Musik. (Nordwall 1971: 41)

All diese ‚Assoziationen‘ oder außermusikalischen Elemente, die in Ligetis Musik eingehen, durchlaufen während des Kompositionsprozesses eine rationale Durchformung. Schließlich stellt sich für Komponisten wie Ligeti das Problem, wie diese Empfindungen eine Artikulation in der Zeit finden und somit musikalische Form werden können. Freilich kann dieses Verhältnis nicht als intrinsisch oder semantisch bezeichnet werden; und es unterliegt keinerlei analytischer Strenge. Aber wir sollten nicht vergessen, dass wir es hierbei mit musikalischen Kunstwerken und nicht mit einem wissenschaftlichen Diskurs zu tun haben. Wir sollten folglich nicht erwar-



ten, dass zwischen einem musikalischen Kunstwerk und dessen interpretiertem Gehalt ein notwendiges Verhältnis besteht.<sup>18</sup>

Für den weiteren Schritt genügt es vorerst festzuhalten, dass es nicht darauf ankommt, ob der Interpret die Intentionen des Komponisten ‚richtig‘ erfasst, indem er der Musik den vom Komponisten als ‚richtig‘ intendierten Gehalt zuschreibt. Wir brauchen diese Sicherheit in der ästhetischen Praxis auch gar nicht. Wichtiger ist hier, dass das musikalische Kunstwerk zum Rezipienten zu sprechen scheint, ihr oder ihm etwas ‚sagt‘. Wenn ein Rezipient sich von einem Kunstwerk angesprochen fühlt, so ist dies als ein Resonieren zu verstehen, welches den Rezipienten dazu veranlassen kann, eine Beschreibung einer vom Kunstwerk ausgehenden ästhetischen Wirkung zu vollziehen. Diese ‚Beschreibungen‘ oder Charakterisierungen zeichnen sich vor allem durch ihre Metaphorizität aus.

## METAPHORE CHARAKTERISIERUNGEN VON MUSIK

Zunächst möchte ich darauf hinweisen, dass auch das Hören von Musik als eine metaphore Tätigkeit begriffen werden kann,<sup>19</sup> wenn wir dieses Hören im Sinne ästhetischen Verstehens begreifen. Für die Evidenz dieser These sorgen Untersuchungen zur Beschreibung von Musik (Kleinen 1994: 63ff.), wobei ich vorwegnehmend darauf hinweisen möchte, dass dabei auch Synästhesien oder Effekte, welche der Synästhesie nahe stehen, eine wichtige Rolle spielen mögen. Methoden in der Musikpädagogik basieren darauf und wenden diese erfolgreich im Unterrichtsalltag an.

Um eventuelle Missverständnisse zu vermeiden, sei auf einen Unterschied zwischen zwei Redeformen über Musik hingewiesen. Musikwissenschaftler mögen gelegentlich geneigt sein, die Rede über Musik in Metaphern als unwissenschaftlich zu beargwöhnen. Sie verlangen – zumindest im Rahmen einer Strukturanalyse – eine klare deskriptive Rede in Termini oder Fachbegriffen; es soll nur das zur Sprache kommen, was der (musikalische) Fall ist. Hier geht es in erster Linie um Mittel, die der Komponist

18 Andererseits sei darauf verwiesen, dass die Bekanntschaft mit einem musikalischen Idiom zur Einhelligkeit im Verstehen führen kann, wie die Musiksoziologie belegt; Musik hätte dann zumindest Sprachcharakter.

19 Diese These vertritt der englische Musikphilosoph Roger Scruton (1997).

verwendet hat (satztechnische Modelle, Harmonik, Instrumentierung), um ein musikalisches Werk zu realisieren. Musik ist in diesem Fall Gegenstand propositionalen Sprechens und Wahrnehmens; die subjektive Erlebnisperspektive ist dabei völlig ohne Belang. In der anderen Form der Rede über Musik teilt der Hörer seine (subjektiven) Eindrücke mit; er oder sie redet dann unter Umständen von der ästhetischen Wirkung einer Musik und charakterisiert unter Umständen etwas, was in der Musik direkt nicht gelegen ist. Sicherlich sind dies zwei hochstilisierte gegensätzliche Formen des Redens über Musik, aber für meinen Zweck ist die Unterscheidung in methodischer Hinsicht wichtig. Es geht mir an dieser Stelle nicht um Statements wie *die Musik klingt cool* oder *die Musik macht mich traurig*, *die Musik macht mich fröhlich* usw.

Nun möchte ich in Anlehnung an Josef König den Begriff der *ästhetischen Wirkung* einführen (König 1978), da er für die gesamte Konzeption grundlegend ist. Königs Begriff der ästhetischen Wirkung kann als Schlüsselbegriff für eine Kunstästhetik angesehen werden, sofern Kunstästhetik sich mit der Frage beschäftigt, unter welchen Bedingungen wir etwas als ein Kunstwerk anerkennen.<sup>20</sup> Zudem spielt für den Begriff der ästhetischen Wirkung die Metapher eine entscheidende Rolle. Ontologisch ist dieser Begriff von Relevanz, da er das Sein einer ästhetischen Wirkung bzw. deren Realität an die Sprache und näher an die Beschreibung einer ästhetischen Wirkung koppelt. Wer beispielsweise sagt *Die Mona Lisa wurde 1503–1506 von da Vinci in Öl auf Pappelholz gemalt*, beschreibt keine ästhetische Wirkung. Ebenso sind Aussagen über Werke deskriptiver Art sowie Kategorisierungen noch keine Beschreibungen ästhetischer Wirkungen im Sinne Königs. Ein Bild wie die Mona Lisa gilt König zunächst nur als ein *so genanntes* Kunstwerk. Damit ein Werk der Kunst als ein Kunstwerk<sup>21</sup>

---

20 Autoren wie Danto wenden ein, dass es in moderner Kunst gar nicht um Geschmack gehe und sie kein Gegenstand der Ästhetik, sondern der Kunstphilosophie sei. Dies macht der etwa an Warhols Brillo-Boxes fest. Hier wird hingegen der Gedanke geltend gemacht, dass wir es bei der Betrachtung von Kunst und der ästhetischen Wirkung nicht um Geschmacksurteile geht, sondern um das freie Spiel der Erkenntniskräfte bezogen auf ein sinnlich präsentiertes Artefakt.

21 Die Unterscheidung zwischen ‚Kunstwerk‘ und ‚Werk der Kunst‘ geht mit der Auffassung von Kunst als einer Institution einher. Wenn Malerei oder Komposi-

gelten kann, muss es Korrelat der ästhetischen Wirkung sein, und diese Wirkung muss in der Art der Beschreibung ihren Niederschlag finden.

Klärungsbedürftig sind vor allem der ontologische bzw. logische Status der Rede von *Wirkung* und *Beschreibung* als je ästhetischer. Eine ästhetische Wirkung ist keine physikalische und daher nicht im Sinne der Kausalität bestimmbar. Daraus folgt auch, dass die Beschreibung einer ästhetischen Wirkung nicht schlechthin eine Beschreibung ist. Zwischen einer nichtästhetischen Wirkung und einer ästhetischen Wirkung besteht ein radikaler Unterschied hinsichtlich ihres Wirkung-seins. Analog gilt dies für Beschreibungen. Beschreibungen nichtästhetischer Wirkungen sind als Beschreibungen radikal verschieden von Beschreibungen ästhetischer Wirkungen. Die ontologische Differenz besteht darin, dass die ästhetische Wirkung ein nicht-Seiendes ist, wohingegen eine nichtästhetische Wirkung (etwa ein Brandloch) eine seiende Wirkung ist, die von jedermann in Augenschein genommen werden kann.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Begriffe ‚Wirkung‘ und ‚Beschreibung‘, wie sie König für eine Beschreibung einer ästhetischen Wirkung fasst, metaphorisch verwendet werden. Denn diese Begriffe werden von ihm nicht in ihrem üblichen Sinne (Gebrauch) eingeführt, sondern im Rahmen einer Katachrese. Wir können allerdings ein wichtiges Moment der Metapher festhalten, wenn wir auf Aristoteles rekurrieren. Nach Aristoteles ist die vierte Form der Metaphernbildung die Analogie. Diese Analogie betrifft hier das Verhältnis zweier heterogener Ontologien. Während die nichtästhetische Wirkung einfach (physisch) wirkt, wie etwa Hitze, Kälte, Helligkeit, Gifte und Radioaktivität, und sie extern beschrieben werden kann, obwohl sie unabhängig bzw. vor der Beschreibung existiert, wird die ästhetische Wirkung durch die Sprache (Beschreibung) erst hingebildet. Das heißt, erst durch die (zunächst) sprachliche Beschreibung wird die Wirkung *real*. Diese etwas thetisch anmutenden Worte gilt es ein Stückweit zu rechtfertigen.

Welchen Anteil die Sprache (oder die Beschreibung) für die Realität einer ästhetischen Wirkung hat, erhellt, wenn wir die Kategorie der Notwendigkeit ins Auge fassen. Von glühenden Kohlen geht notwendigerweise die Wirkung von Hitze aus, so dass wir uns verbrennen, wenn wir sie anfassen-

---

tion als eine Kunst angesehen werden, so sind deren Produkte zunächst Werke der Kunst – egal, ob sie als Kunstwerke anerkannt werden oder nicht.

ten. Dieses (notwendige) Kausalverhältnis können wir für ästhetische Wirkungen nicht behaupten. Es ist ein Gemeinplatz, und durch musiksoziologische wie auch musikpsychologische Studien verbrieft, dass es divergente Geschmackspräferenzen gibt. Es mag dabei Schnittmengen geben. Nicht jeder mag Wagner, ebenso wenig mag jeder Volksmusik oder Heavy Metal. Jemand, der Wagner nicht mag, wird die Musik bzw. die Wirkung, die diese auf ihn macht, auch anders beschreiben als jemand, der Wagner Liebhaber ist und den Bombast Wagners präferiert. Letzterer könnte die ästhetische Wirkung unter Umständen als erhaben bezeichnen. Wir wissen aber nur von der Wirkung einer Musik, wenn wir diese beschreiben; erst dann ist sie *in der Welt* und ein *möglicher gemeinsamer* Bezugspunkt. Wenn nun eine Musik bombastisch oder erhaben wirkt, dann wirkt sie eben nicht in dem Sinne, wie glühend-heiße Kohlen wirken. Daher spricht König von der ästhetischen Wirkung als einer geistigen Wirkung (König 1978: 331).

Diese ästhetische Wirkung hat ihren Anfang jedoch nicht in einer ideellen Welt, sondern in der sinnlichen Erfahrungswelt. König kommt daher zu dem Schluss, dass das an sich Wahrnehmbare die „Quelle“ der ästhetischen Wirkung sei. Und die ästhetische Wirkung ist dann nichts anderes als das sinnlich-sittliche Wirken des an sich Wahrnehmbaren. Die ästhetische Wirkung ist nicht an sich wahrnehmbar, da sie nicht – im Rahmen des *common sense* nach Aristoteles<sup>22</sup> – gemeinsam in Augenschein genommen werden kann. Das an sich Wahrnehmbare sind lediglich Farben, Klänge, Formen usw. als solche.

Wie bereits weiter oben unter dem Schlagwort der ‚Synästhesie‘ angesprochen, wurzeln viele unserer Metaphern in der leiblichen Erfahrung. Gehen wir nun vom sinnlich-sittlichen Wirken des an sich Wahrnehmbaren aus, so muss diese leibliche Erfahrung irgendwie ‚verklärt‘ werden. Irgendwie muss das sinnlich konkret Empfundene eine Anwendung im Vokabular der personalen Welt finden. Aber auch der umgekehrte Schritt muss dann möglich sein. Das, was der personalen Welt entstammt, findet in der Anwendung eine sinnliche Verklärung, indem es auf die sinnliche Welt ‚hinabtransponiert‘ wird.

Als Beispiel für eine Beschreibung einer ästhetischen Wirkung kann etwa Lichtenfelds Charakterisierung der Musik Ligetis als „glühend“ und als „Licht“ herangezogen werden:

---

22 Hiermit sind die fünf Wahrnehmungssinne nach Aristoteles gemeint.

Sinnlichkeit der Farben, Kohärenz der Struktur, das freie Ausleben von Klang in fester, aber nicht vorschreibend eingegrenzter Form, läßt Raum und Zeit zur Gewöhnung, zur Identifikation, zum faßlichen Nachvollzug – als schön erlebt man die geordnete Statik von Klangprozessen ebenso wie ihre fluktuierenden Qualitätsveränderungen oder ihre spannungsvolle Gerichtetheit – so wenn etwa, wie in ‚Atmosphères‘, Wolken von diffusen Klängen sich lichten, zu glühen, zu funkeln beginnen, um schließlich das gleißende Strahlen eines Tones durchdringen zu lassen. (Lichtenfeld 1987: 126)

Von Relevanz ist nun nicht, ob Lichtenfelds Charakterisierung richtig oder falsch ist, sondern vielmehr der Umstand, wie sie die Musik Ligetis charakterisiert. Wir haben es hier mit der Beschreibung einer ästhetischen Wirkung zu tun. Nichts ist hier buchstäblich zu nehmen, da die Wirkung auf einem Resonanzphänomen beruht und zur metaphorischen Charakterisierung veranlasst. Sie verwendet eine stark visuell orientierte Metaphorik, in der es vorrangig um Licht oder Lichtphänomene geht. In ihrer Beschreibung der ästhetischen Wirkung scheint die Musik buchstäblich zu luxurieren. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass diese Metaphorik auf leibliche Erfahrungen mit Licht zurückzuführen ist. Nun können wir sagen, dass die Beschreibung der ästhetischen Wirkung das ist, was das musikalische Kunstwerk uns (bzw. Lichtenfeld) sagt.<sup>23</sup>

Indem der Sprecher eine Beschreibung einer ästhetischen Wirkung vornimmt, ist er zu dieser Beschreibung ermächtigt und findet die treffenden Worte. Die Worte können aber nur dann als treffend *empfunden* werden, wenn der Beschreibende der Auffassung ist, das Wahrgenommene adäquat artikuliert (vermittelt) zu haben. Ansonsten würde jede beliebige Beschreibung als gleichermaßen treffend empfunden werden. Dann könnte es aber auch keine voneinander abweichenden Auffassungen über Kunstwerke geben, weil zwischen Beschreibungen und Wahrnehmungen kein Bezug bestünde.

---

23 Nach König ist die ästhetische Wirkung das, was uns zur Beschreibung eben dieser ästhetischen Wirkung ermächtigt.

## SCHLUSS: AUFGABE PHILOSOPHISCHER ÄSTHETIK

Aus den vorangegangenen Überlegungen und Ausführungen möchte ich auch ein kleines Plädoyer für die philosophische Ästhetik ableiten. Mit dem Vorangegangen sollte eine kleine zustimmungsfähige Skizze des musikalischen Denkens und Wahrnehmens im Modus der Metapher dargelegt werden. Anhand der Beispiele Schönbergs, Debussys und Ligetis ist – zumindest im Hinblick auf die Produktion – der Zusammenhang zwischen Musik und Denken auf unterschiedlichen Ebenen, im Hinblick auf musikalische Verkörperung verdeutlicht worden. Musik kann etwas Verkörpern, was sie selbst nicht ist. Ferner sprechen wir nicht nur in Metaphern über Kunstwerke, sondern nehmen diese auch entsprechend wahr. Die Kognitionspsychologie bzw. kognitive Linguistik liefert hierfür Belege. Für das musikalische Denken – in produktions- wie rezeptionsästhetischer Hinsicht – kann festgehalten werden, dass es oftmals im Sinne eines metaphorischen Prozesses vollzogen wird. Ob sich dies jedoch generalisieren lässt, mag dahingestellt bleiben und bedarf einer sorgsam empirischen Untersuchung. Zumindest aber sollte mit den Ausführungen die Möglichkeit musikalischen Denkens und Wahrnehmens im Modus der Metapher gezeigt worden sein. Wenn wir jedoch in normativer Hinsicht fragen, unter welchen Bedingungen wir ein Objekt (Bild, Text, Musik) uns als ein Kunstwerk anerkennen, dann könnten wir als eine konstitutive Bedingung angeben, dass es für uns – also den Rezipienten – die Struktur der Metapher aufweisen muss und zu uns spricht.

Nun kann man lange über den Sinn und Zweck philosophischer Ästhetik oder Kunstästhetik streiten. Dies gilt allerdings auch für die Philosophie insgesamt. Philosophische Ästhetik kann uns jedoch Auskunft über die Ermöglichungsbedingungen unseres (kunst-)ästhetischen Weltzugangs bieten. Damit befasst sie sich mit einer besonderen Form des Denkens – in produktions- wie in rezeptionsästhetischer Hinsicht. Unter der Maßgabe sprachlicher Exaktheit mutet der ästhetische Diskurs auf der Vollzugebene, der sich kraft der Metapher artikuliert, als eine Zumutung an, doch ist es nicht Aufgabe der philosophischen Ästhetik, als Sprachtherapeutin für ästhetische Praxis auf den Plan zu treten, sondern so präzise wie möglich die Ermöglichungsbedingungen ästhetischen Sprechens und Wahrnehmens zu explizieren, um dem Anspruch philosophischen Denkens gerecht zu werden.

Treffen die hier zur Diskussion gestellten Überlegungen zu, dann lassen sich für die Kunstphilosophie bzw. Kunstästhetik keine analytisch-deskriptiven Kriterien angeben, welche besagen, ob etwas ein Kunstwerk ist. Dies ist jedoch nicht als kognitiver Defekt zu beurteilen; vielmehr kann Kunst oder ästhetisches Denken im Modus der Metapher uns die (menschliche) Realität in ihren Seinsmöglichkeiten eröffnen.

## LITERATUR

- Black, M. (1977): More about Metaphor, in: *Dialectica*. 31, 431–457.
- Campen, C. van. (2008): *The Hidden Sense. Synesthesia in Art and Science*. Cambridge: Mass.
- Cassirer, E. (1994): *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. 2. Die Sprache. Darmstadt.
- Cassirer, E. (1994a): *Zu Logik der Kulturwissenschaften*. Darmstadt.
- Dahlhaus, C. (1986): Was heißt „entwickelnde Variation“? in: Rudolf, S., Wiesmann, S. (Hg.), *Kongress der internationalen Schönberg-Gesellschaft* 2. Wien, 1984.
- Davidson, D. (2008): *Vernunft, Sprache, Wahrheit*. Frankfurt am Main.
- Gadamer, H.-G. (1993): *Ästhetik und Poetik*, in: ders., ges. Werke. Bd. 8. München.
- Gibbs Jr., R.W. (2006): Metaphor Interpretation as Embodied Simulation, in: *Mind and Language*. 21, 434–454.
- Hanslick, E. (1982): *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig.
- Johnson, M., Lakoff, G. (1984): *Metaphors We Live by*. Chicago.
- Kant, I. (1957): *Kritik der Urteilskraft*. Hg. v. W. Weischedel. Wiesbaden.
- Kleinen, G. (1994): *Die psychologische Wirklichkeit der Musik*. Laaber.
- König, J. (1978): Die Natur der ästhetischen Wirkung, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*. Freiburg, München.
- Lichtenfeld, M. (1987): „... und das Schöne hatt’ er behalten“, in: Kolleritsch, O. (Hg.): *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität*. Wien, Graz, 122–130.
- McGuire, J. (2009): Pictorial Metaphors. A Reply to Sedivy, in: *Metaphor and Symbol*. 14 (4), 293–302.
- Melser, D. (2004): *The Act of Thinking*. Cambridge: Mass.
- Nordwall, O. (1971): *György Ligeti. Eine Monographie*. Mainz.

- Ricœur, P. (1978): The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling, in: *Critical Inquiry*. 5 (1), 143–158.
- Schönberg, A. (1992): *Stil und Gedanke*. Frankfurt am Main.
- Scruton, R. (1997): *The Aesthetics of Music*. Oxford.
- Searle, J. (1979): Metaphor, in: Ortony, A. (Ed.), *Metaphor and Thought*. Cambridge, 92–123.
- Sedivy, S. (2009): Metaphoric Pictures, Pulsars, and Platypuses, in: *Metaphor and Symbol*. 2 (2), 95–112.
- Simner, J. (2006): Beyond Perception: Synesthesia as a Psycholinguistic Phenomenon, in: *Trend in Cognitive Science*. 11 (1), 23–29.
- Stephan, A. (1985): *Vom musikalischen Denken*. Mainz.
- Ward, J.J. (2008): Synesthesia, Creativity and Art: What is the Link, in: *British Journal of Psychology*. 99, 127–141.
- Whitlock, T. (1992): The Role of Metaphor in Dance, in: *British Journal of Aesthetics*. 32 (3), 242–249.