

Ist Musik eine symbolische Form?

MARIE-ANNE LESCOURRET (STRASSBURG)

Der Ausgangspunkt dieses Beitrags sowie der ganzen Entwicklung meiner anderweitigen Überlegungen¹ ist Wittgenstein und beruht auf drei Sätzen seines Werkes, die nicht nur für seine Sprachphilosophie bestimmend und charakteristisch sind, sondern auch für deren ästhetische Anwendung. Der erste Satz kommt zweimal in Wittgensteins Werk vor, und zwar in dem sogenannten, noch ungedruckten *Big Typescript* sowie in den *Philosophischen Bemerkungen*: "Die Welt ist selbstverständlich, und dies zeigt sich dadurch, daß die Sprache nur die Welt bezeichnet und nur sie bezeichnen kann"² – was eigentlich als eine Erweiterung beziehungsweise Auslegung des berühmten Anfangssatzes des *Tractatus* klingen kann. Die zwei anderen Sätze stammen aus dem ersten Teil *Satz, Sinn des Satzes* der *Philosophischen Grammatik* und heißen: "Denke an die Vielgestaltigkeit dessen, was wir Sprache nennen: Wortsprache, Bildersprache, Gebärdensprache, Tonsprache." "Ja, meinen ist, wie man auf jemanden zugeht."³ Als Rechtfertigung dieses Gebrauchs des wittgensteinschen Gedankens spricht das übrige Werk des Philosophen, denn die Verwendung des Wortes macht den Sinn aus. Wittgenstein hat die Fragmente als Ausdrucksmittel vorgezogen, welche als Sinneseinheiten erscheinen, das heißt unter der grammatischen – beziehungsweise geometrischen – Bedingung, daß dieser Sinn sich zusammen mit den Verlagerungen des Fragmentes (des Satzes) sowie dank derselben entwickelt. Als Beschreibung dieser Verlagerungen des Wortes, der Sinneseinheiten, gilt die philosophische Grammatik im Sinne der "Geometrie der Sprache". Daher ermöglicht es die Verwendung, die Verlagerung der Gedanken Wittgensteins, oder das Rechnen mit seiner Sprache, von deren Tiefe Rechenschaft abzugeben.

1. Der erste Schrei

Die in den oben zitierten Fragmenten enthaltenen Ideen, obwohl sie eine eigentümliche Behandlung Wittgensteins zulassen, erscheinen auch im Laufe der Geschichte der Philosophie, und zwar in chronologischer Reihenfolge bei Jean-Jacques Rousseau, Franz Rosenzweig und Maurice Merleau-Ponty beispielsweise. Für Rousseau,⁴ einen der bekanntesten Verfasser der im 18. Jahrhundert so zahlreichen Versuche über die Ursprünge der Sprache, fängt die Sprache mit der Gesellschaft an, anders gesagt mit dem Bedürfnis, sich aus der Ferne verständlich zu machen, auch wenn eigentlich das Auge mehr als die Ohren als Mittel des Verständnisses – der Vernehmung – wirkt.⁵ Auf diese Weise ist die Gebärdensprache mit der verbalen oder normalen Sprache auf die gleiche Stufe erhoben. In seiner Hauptschrift *Stern der Erlösung* bestätigt F. Rosenzweig diese gesellschaftliche Begründung der Sprache, indem er die Menschlichkeit der Menschen durch das Bedürfnis der Anwesenheit des Anderen als begründet bezeichnet. Schließlich gibt Merleau-Ponty in seiner *Phénoménologie de la perception*⁶ sozusagen einen möglichen Urgrund des Sprechenwollens an,⁷ indem er behauptet, daß die Sprache mit dem Übermaß des Daseins über das Sein anfängt.

Die Sprache erweist sich also hiernach als Ausdrucksbedürfnis in der Begegnung mit dem Anderen, sei es mit der Welt oder mit den Menschen. Sie erscheint als die Feststellung des Daseins, der Anwesenheit, des Falles der Welt. Die Welt ist alles, was der Fall ist, und meine Sprache – zuerst mein Schrei als unartikulierter Ausdruck der Anwesenheit des Anderen – ist die Bestätigung davon, wie man mit Wittgenstein sagen kann. Und dies wird von den verschiedenen Arten der Artikulation nicht beeinträchtigt. Deutlich stellt die Art und Weise meiner Reaktion auf die Anwesenheit der Welt die Frage nach der Wahl einer Projektionsmethode, das heißt einer Aussprache zwischen mir und der Welt, sei dies:

- die Überraschung im aristotelischen Sinne als erste Stufe der Philosophie, oder auch eine bloße Überraschung, wie sie sich im Schrei ausdrückt und die dann die Definition der Musik als kadenzierte Interjektion erlaubt.

- die Wiederholung im herderschen Sinne, welche die Sprache als Nachahmen der Geräusche der Natur bestimmt, und zwar ganz ähn-

lich, wie die Entstehung der Schrift in den *Just so stories* (VII: *Der erste Buchstabe*) von Rudyard Kipling beschrieben wird.

- das Zeigen, das Bekanntgeben mittels Zeichen aus der Ferne und wegen der Entfernung, wie es von Rousseau für die primitive, paradiesische Gesellschaft in seinem oben schon zitierten *Versuch über die Ursprünge der Sprache* erfunden und benutzt wird.

- oder letztlich das Bezeichnen, die konventionelle Herstellung einer Projektionsmethode zugunsten der Kommunikation, welche als erste Bestimmung der Sprache im Sinne Wittgensteins erscheint.

Für letzteren wird die Sprache schließlich für sich selbst sprechen, denn im Verlauf des sprachlichen Gebrauchs hört das Hin-und-Zurück zwischen Welt und Sprache auf. Die Wörter geben sich gegenseitig ihre Bedeutung, und zwar innerhalb des von denselben bestimmten Feldes, das heißt Kalküls oder Austausch-Systems. Wenn die schweigenden Unterbrechungen zwischen den beiden Zeichenwelten mit den überflüssigen hinweisenden Definitionen verschwinden, wird sozusagen nur gesprochen. Die Sprache gilt dann endgültig als Hervorbringung der Welt. Es bleibt dann nur das Gleichnis der Welt, des Vergänglichen, übrig, wenn man Goethe in wittgensteinschen Termini erklären will: "Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis", heißt es am Ende des *Faust*. Um der geschichtlichen Chronologie weiter zu folgen, aber auch um die verschiedenen Beiträge zur Sprachphilosophie zu Rate zu ziehen, können wir die Sprache mit Schelling ebenfalls als "kontinuierlichen Schematismus" bezeichnen. Dies weist auf die Bildhaftigkeit der Sprache, das heißt auf die ursprüngliche Bezeichnung der Welt wie aber auch auf die Hervorbringung derselben in der sprachlichen Reaktion des Menschen auf das Wahrgenommene zurück. Der Hinabstieg Fausts zu den unterirdischen Müttern, die nur die Schemen sehen, kündigt die transzendente Bezeichnung der Erkenntnis und danach die kantische Philosophie der symbolischen Formen bei Cassirer an:

... wirst du die Mütter sehn: / Die einen sitzen, andre stehn und gehn, / Wie es eben kommt. Gestaltung, Umgestaltung / Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung. / Umschwebt von Bildern aller Kreatur, / Sie sehn dich nicht, denn Schemen sehn sie nur.⁸

Die Sprache ist die Bestätigung des Anderen, wie immer auch ihre Form als Schrift, Zeichnung, Musik oder Gebärde ist. Jede Sprache

faßt, umgreift und verdaut das Andere, versteht die Welt, so daß in jedem solcher Prozesse nur das Eine besteht, in unserem Fall das Gleichnis als Ergebnis des Mit-Kommens oder Auf-sich-nehmens. Das wittgensteinsche Gespinnst erlaubt eine weitere Nuancierung, die auch Rechenschaft von dem transzendentalen Gewicht des Gedankens Wittgensteins ablegt: Es besteht nur die Gewißheit des Gleichnisses. Mit der Anerkennung der Tatsache, daß die Probleme der Philosophie Sprachprobleme sind, die durch eine Analyse der Sprache gelöst werden können, verschwindet auch die Möglichkeit der Suche nach einer anderen Wahrheit. Es ist das Bekenntnis zu einer definitiven Fremdheit, welche in der neuen Betätigung der Philosophie als Durchsetzung der "Gewißheit" bestätigt wird. Diese enthält die – schon früher erkannte⁹ – transzendente Wendung in der Philosophie Wittgensteins: "Mit einem Schlagwort könnte man sagen, daß er Kants transzendentalen Idealismus von der Ebene der Vernunft auf die Ebene der Sprache transformierte."¹⁰

Wir befinden uns im Transzendentalismus, sobald das Verhältnis des Gegenstandes der Erkenntnis zu deren Subjekt erkannt wird, sobald auch die Überzeugung des Bestehens eines unerreichbaren – obwohl absolut bestimmenden – Bereichs des Wissens vorherrscht. Daher sind wir zum Gleichnis, anders gesagt zur symbolischen Form verurteilt, wie von Cassirer in seinem *Versuch über den Menschen* geäußert wird:¹¹

The facts of science always imply a theoretical, which means a symbolic element, [so] we must refer our observations to a system of well-ordered symbols in order to make them coherent and interpretable in terms of scientific concepts.

Jede Erkenntnis ist konstitutiv für ihren Gegenstand und läßt trotzdem – oder gerade deswegen – ihren Träger unbefriedigt, das heißt überrascht, wenn auch nicht im Sinne der ersten, selbstbewußten Art der aristotelischen Überraschung (*Metaphysik A 3*, 20). Denn die Anerkennung der symbolischen Natur unseres Wissens bestätigt auch die Ahnung einer anderen Realität, die sowohl den Philosophen wie Musiker gleichzeitig zu der Äußerung zwingt: "Wort, Wort, das mir fehlt", wie Moses-Schönberg am Ende seiner Oper *Moses und Aaron* klagt. Und "mein Problem, ein enormes – Problem des Ausdrucks" erklärt der Noch-Wiener Wittgenstein in seinen *Bemerkungen über*

die Logik. Auch wenn die sprachliche und weltliche Sachlage unangetastet bleibt und Wittgensteins Empfehlung einer deskriptiven Methode befolgt wird, dauert das Gefühl der Ungemäßheit der Sprache weiterhin mit deren vielfältigen Konsequenzen an. Kurz und tief schildert Wittgenstein den Fall des vom Abgrund zwischen Wort und Sprache gequälten Mannes, der in einem öffentlichen Garten sitzt, auf einen Baum zeigt und unaufhörlich sagt: "Das ist ein Baum, das ist ein Baum." Ebenso tief, aber länger, führt die sprachliche Frustration Schönbergs zu dessen Messianismus und zu der von ihm definierten Funktion der Musik als universaler Sprache. Im allgemeinen versteht sich das "inkonklusive", fragmentarische Schreiben als Darstellung dieses Übermaßes des Erlebnisses. Letztlich zeigt sich unwiderruflich in der Ungemäßheit der Sprache an der Welt das Andere oder die Begierde, die erotische Bestimmung der Kunst, die dieses ins Werden, ins Poietische einschreibt.

2. Ungemäßheit von Sprache/Musik und Welt

Tout phénomène musical en vertu de ce qu'il rappelle, de ce sur quoi il se détache, de l'attente qu'il fait naître, renvoie au delà de lui-même.¹²

Anders gesagt führt Musik, indem sie Erinnerungen sowie Erwartungen weckt, jenseits ihrer selbst, wie Adorno gesteht. Die Ungemäßheit der Sprache betrifft nicht nur deren Verhältnis zur Welt, sondern auch zu ihrem Sprecher wie Zuhörer. Jeder Sprecher erweist sich als von der Welt affiziert, und er versucht, sich von dieser Affektion durch die Kur, Therapie und letztlich durch die Anpassung an die allgemeine, öffentliche Sprache zu befreien. Indem sie die Welt in symbolische Formen faßt und als solche konstituiert, wirkt die öffentliche, vernünftige wie verständliche Sprache als Vermittler zwischen Welt und Mensch als auch zwischen Menschen, das heißt als Beruhigungsmittel der von der Welt hervorgerufenen Überraschung. Trotzdem bleibt das Meinen, mit anderen Worten die Dimension der Alterität in der Aussprache, unkontrolliert, und zwar als Beweis der Unwiderruflichkeit der Singularität, sei es seitens des Sprechers oder des Zuhörers. Im "Jenseits" steckt das Meinen, mithin die Bedeutung der Sprache.

Aber gilt dies auch für die Musik, die in ihrer Geschichte die Qualifizierung der Reinheit gewonnen hat? "Sprache interpretieren heißt Sprache verstehen. Musik interpretieren heißt Musik machen", schreibt Adorno.¹³ Die Welt, genauso wenig wie die verbale Sprache, darf keine Erklärung der musikalischen Sprache liefern. In diesem Fall verwundert es, wie Musik überhaupt möglich sein kann, wenn dieser sinnliche und symbolische Ansatz bestritten wird. Diese Frage können wir anhand der Untersuchungen des französischen Phänomenologen Mikel Dufrenne in seinem Artikel *Ist Kunst eine Sprache?* erörtern,¹⁴ ebenso wie im Anschluß an den deutschen Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus, der zusammen mit anderen in dem Buch *Musikalischer Realismus*¹⁵ besonders die verschiedenen Verbindungen zwischen Musik und Wirklichkeit aufzählt und beschreibt. Diese Betrachtungen sollen nämlich die Musik als symbolische Form, also als Weltanschauung oder als Philosophie, erweisen.

Der Gewinn des rousseauschen-wittgensteinschen Ansatzes besteht darin, daß er von der gewöhnlichen Sichtweise befreit, welche die Musik mit der Sprache aufgrund ihrer gemeinsamen Struktur als grammatisch organisiertes Zeichensystem identifiziert. Wörter gleichen Noten, so wie Syntax, Harmonielehre der Grammatik gleichen. Befreit von diesen oberflächlichen Ähnlichkeiten kann sich die Analogie zwischen Musik und Sprache auf der Ebene des Sinnes, des Ausdrucks, des Meinens weiterentwickeln, was unsere Problematik auf die Seite des Subjekts, der Intentionalität, mithin der Phänomenologie, verlagert.

In seiner Untersuchung über die Kunst der Sprache unterscheidet M. Dufrenne drei Stufen der Sprache mit Hilfe von zwei Kriterien, nämlich Code und Mitteilung:

- untere Stufe der Information: Code ohne Mitteilung;
- mittlere Stufe der Bedeutung: Code und Mitteilung;
- obere Stufe des Ausdrucks: Mitteilung ohne Code.

1. Information heißt hier Information über das Werk. Was die Symphonie besagt (wenn sie überhaupt etwas besagt), weiß man nicht; aber man lernt, daß dieses akustische Phänomen aus Noten, Takten, Akkorden, Harmonie und Kontrapunkt besteht.

2. Die Stufe der Bedeutung scheint die Überzeugung zu enthalten, daß in der wahren – verbalen – Sprache Code und Mitteilung einander

entsprechen, so daß in der gewöhnlichen Rezeption die Zuhörer damit zurechtkommen und der Aussage eine Bedeutung, einen öffentlichen Sinn, verleihen können. Musik aber gehört zur dritten Stufe.

3. Ausdruck heißt hier, daß man etwas Außermusikalisches vernimmt, das nicht vom Code abhängt. Der Code ist hierbei dadurch gekennzeichnet, daß er von dem allgemein bekannten Code abweicht: Jeder Musiker hat seinen eigenen Code und stellt seine eigene Harmonielehre sowie seine eigene Grammatik her.

Jede Aussage, das heißt jeder Ausdruck, jeder Schrei ist sinnvoll, bedeutet etwas und schreibt sich in das Feld der Meinung, der Intentionalität, ein. Allerdings besteht die Frage der Öffentlichkeit, der allgemeinen Erkennbarkeit, der Verständlichkeit dieses Sinnes. Der Sinn eines Musikwerkes entgeht eigentlich der gewöhnlichen Erklärung durch die Verbindung zwischen Sprache und Welt, wie diese in einem konventionellen und gesellschaftlichen Code fixiert ist, und verweist auf eine Verbindung zwischen Werk und Zuhörer. Dies liegt an der *allographischen* Natur¹⁶ des Musikwerkes, dessen Existenz von verschiedenen fremden Instanzen abhängt, zum Beispiel von der Ausführung durch einen Solisten, Dirigenten und ein Orchester. 1928 hatte schon der Phänomenologe Roman Ingarden diese Frage in seinem Buch *Das Musikwerk* erörtert und später dahingehend beantwortet, daß das Kunstwerk im allgemeinen im Zusammentreffen eines Werkes mit einer Wahrnehmung bestehe. Das Meinen erfüllt sich nur, wenn gehört wird, was die Kunstsprache als Intentionalität bezeichnet.

Diese "Verdauung" des Werkes im intentionalen Bezug schließt trotzdem nicht die Verknüpfung der musikalischen Sprache mit der Welt aus, wie dies von Carl Dahlhaus dargestellt wird und insgesamt auf der Nachahmung der Natur beruht, nämlich:

- als Lautmalerei, das heißt als Nachahmung akustischer Vorgänge in der Außenwelt;

- als tönende Imitation von Bewegungen und Erscheinungen im Raum, mit anderen Worten als Schilderung durch Noten, Partitur, durch Aufstieg und Fall;

- als musikalische Darstellung von Sprachtonfällen. Es handelt sich dann um eine adamitische Ursprache, die die Affekte des Menschen und deren ursprüngliche Natur besser als Begriffe ausdrückt. Diese

spontane, ungekünstelte Ausdrucksweise ist genauso leicht von der Musik nachahmbar, wie sie vom Zuhörer empfunden wird. Die musikalische Komposition entspricht dann einer "Affektentheorie", wie sie Johann Mattheson 1739 in seinem Buch *Der vollkommene Kapellmeister* entwickelte, oder sie gilt auch als "kadenzierte Interjektion" nach hegelscher Beschreibung.

- Schließlich erweist sich die Musik, in der Zeit der Romantik, noch als Affektschilderung, aber nicht vom Menschen im allgemeinen, sondern vom Komponisten und dessen Seelenzustand.

Diese vier Bestimmungen der Musik gehören einer Wirkungsästhetik an; die ersten drei näherhin einer Nachahmungslehre, die vierte einem Ausdrucksprinzip. Dabei wird die letzte Verbindung zwischen Musik und Welt folgendermaßen von Dahlhaus definiert: "als Abbild der Natur, als Spiegel des nach Maß, Zahl und Gewicht geordneten Weltenbaus".¹⁷ Die Einteilung der Töne spiegelt jene der Welt ab, oder es sind beide gleicher Abstammung, wie schon von den Pythagoräern gelehrt wurde: Die Akkorde auf der Tonskala entsprechen denen des Weltbaus. Die Proportionen zwischen den Tönen stehen in einem analogen Verhältnis zur Sachordnung: "Die Sonne tönt nach alter Weise in Brudersphären Wettgesang", wie es im *Prolog im Himmel* in Goethes *Faust* heißt.

Wie gesagt, bezieht sich die Musik auf das Außermusikalische, sei es auf die Welt und ihre akustischen Vorgänge, sei es auf die mathematische Welt, das heißt auf eine gesetzmäßige oder kadenzierte Ordnung, beziehungsweise auf den Menschen als empfindendes Wesen. Die musikalische Wiedergabe der ersten Bestimmung verlangt eine Nachahmung und Instrumentationsfähigkeit, wie sie etwa Beethoven in seiner *Sechsten Symphonie* entfaltet. Die musikalische Wiedergabe der logischen Welt verlangt eine sich dem anpassende Ontologie: Das Gesetz der Welt gleicht dem der Musik als menschliche Hervorbringung, so als ob die schriftliche Wiedergabe die Weltordnung einschließen würde. Das dritte Verhältnis zwischen innerer Seele und Außenwelt, oder zwischen Seele und Seele, betrifft das, was die Welt in mir bewegt sowie die Art und Weise, wie ich die Anderen mit meiner eigenen Berührung berühren kann.

Das Rätsel des Gesprächs zwischen zwei Innerlichkeiten wurde im 17. Jahrhundert dank der Affektenlehre gelöst. Die Affekte, Passio-

nen, werden bestimmt und musikalisch dargestellt. Übrig bleiben auch die unberechenbaren Empfindungen des romantischen Komponisten, die sich den künstlichen musikalischen Käfigen der Barockzeit verweigern. Übrig bleiben die genauso unberechenbaren Empfindungen des Zuhörers, die seine Rezeption bestimmen, ohne ausdrücklich musikalisch zu sein. Zudem gehören sie zur Verwirklichung des Musikwerkes, denn ein zuhörerloses Musikwerk ist ebenso sinnlos wie ein schweisgsamer Gesang. Übrig bleibt also nach Dufrennes Formulierung der "codelose Ausdruck". Denn wenn auch die musikalische Äußerung auf den Noten beruht, genauso wie der Gedanke auf den Wörtern (und dies besonders für die Feinde der sogenannten "mythischen" Innerlichkeit), so bleiben trotz allem die konstitutiven Lücken jeder Sprache bestehen, die Wittgenstein zu dem Geständnis zwingen: "Es ist alles nur eine Frage des Übergangs."

3. Die Musik ist keine symbolische Form

In art, the image or the content has its signification in virtue of the formal structure according to which the creation of the work of art ist made.¹⁸ Thus like all the other symbolic forms, art ist not the mere reproduction of a ready-made given reality . . . It is not an imitation, but a discovery of reality.¹⁹

Der Übergang zwischen Seele und Welt, Musik und Wirklichkeit, Tonmalerei und Rezeption, gleicht dem zwischen Bild (Malerei) und Welt, wie er von Alberti beschrieben wurde, nämlich als Herstellung der malerischen Perspektive. Die konstitutive Berechnung des Raumes in der künstlerischen Perspektive liefert die Welt als Fortsetzung des Bildes, das dann als "auf die Außenwelt geöffnetes Fenster" erscheint. Dank der Berechnung der Weltstruktur im pythagoräischen Sinne, oder der Seelenwelt in der barocken Affektenlehre, kann auch die Musik als lückenloser Raum des Fassens der Welt beziehungsweise der Seele gelten. In dieser Hinsicht erweist sich die Musik als symbolische Form, wie sie oben mit Cassirer definiert wurde und wie sie später Panofsky in seinem Artikel über die Perspektive illustrieren wird.

Aber die Musik erfüllt sich nicht in ihrer Notierung; weder beginnt sie, noch endet sie damit. Sie fängt nicht mit dem Aufbau der Welt an, sondern mit dem Gewicht der Welt. Sie findet auch nicht ihre Vollen-

dung in der bloßen Aufführung, sondern in der Auflösung ihrer selbst in den Erlebnissen der vergangenen und künftigen Zuhörer, da die Musik – als Meinen – zur Alterität gehört. Wegen ihrer unüberbrückbaren Komposition, wegen deren Lücken bei unzähligen Wahrnehmenden jenseits der angenommenen Fassung der Zeit, entgeht die Musik der Benennung "symbolische Form". Pythagoras, Geometer der Verhältnisse, wird von Aristoxenes, vom Urteil des Gehörs, überwunden. Die Musik erweist sich mehr als *Pathemata* (Leiden) denn als *Symbol* (Erbauen). Sie schmiegt sich also der messianischen Widmung an, die ihr Schönberg zuspricht; der metaphysischen Rolle, die ihr Schopenhauer, aber auch Heidegger und Lévinas zuschreiben, indem bei letzteren das Sein, mehr als eine "Sicht-sache", eine "Gehör-sache" ist.

Anmerkungen

¹ Vgl. insbesondere auch M.-A. LESCOURRET, *Musica Impura*, in: H. DUFOUT/J. M. FAUQUET/F. HURARD (Hg.), *L'esprit de la musique*, Paris: Klincksieck 1992, 362-380; *Les éléments du génie*, in: H. DUFOUT/J.-M. FAUQUET (Hg.), *La musique depuis 1945*, Brüssel: Mardaga 1997, 63-80.

² Big Typescript, S. 429.

³ Philosophische Grammatik, Frankfurt/M: Suhrkamp 1969, 179 und 157.

⁴ *Essai sur l'origine des langues*, in: *Ecrits sur la musique*, Paris: Stock 1979. Vgl. HERDER und SÜSSMILCH über dasselbe Thema zur gleichen Zeit.

⁵ Was übrigens als eine Anspielung auf das wohlbekannte Sprichwort bei HORAZ gelten mag: "Man spricht besser zu den Augen als zu den Ohren."

⁶ Paris: Gallimard 1945, 203 f.

⁷ In Einklang mit dem von ALOIS RIEGL entwickelten Begriff des *Kunstwollens* in dessen Buch "Historische Grammatik der bildenden Künste".

⁸ J. W. VON GOETHE, *Faust II*, I, München: DTV 1973, 184.

⁹ "Ich nenne alle Erkenntnis *transzendental*, die sich nicht sowohl mit Gegenständen, sondern mit unsern Begriffen a priori von Gegenständen überhaupt beschäftigt." I. KANT, *Kritik der reinen Vernunft* (1781) (Akademie Textausgabe Band 4), Berlin: W. de Gruyter 1968, 23 (Einleitung).

¹⁰ W. STEGMÜLLER, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie*, Stuttgart: Kröner 1969, 555.

¹¹ *Essay on man*, zit. in: *The Philosophy of Symbolic Forms I* (Introduction by Ch. W. Hendel), New Haven-London: Yale University Press 1955, 53.

¹² Th. W. ADORNO, *Musique et langage*, in: *Quasi una fantasia* (Übers. J. L. LELEU), Paris: Gallimard 1982, 5.

¹³ Ebenda 5.

¹⁴ L'art est-il langage?", in: Esthétique et philosophie I, Paris: Klincksieck 1988, 73-112.

¹⁵ München: Piper 1982.

¹⁶ Vgl. N. Goodman, Languages of art, New York: University Press 1968.

¹⁷ Musikalischer Realismus, 20-30.

¹⁸ CH. W. HENDEL, Einleitung, in: E. CASSIRER, Philosophy of symbolic forms I, 53.

¹⁹ E. CASSIRER, Essay on man, 53.