

Fragmentologie der Musik

Eine ontologisch-begriffsanalytische Studie

Dissertation
zur Erlangung des Grades
eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultäten
der Universität des Saarlandes

vorgelegt von
Wolfgang Schorn

Tag der Disputation: 27.10.2011

Dekan: Prof. Dr. Peter Riemer

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Ulrich Nortmann

2. Berichterstatter: Prof. Dr. Niko Strobach

	Seite	
1	Das fragmentarische Musikwerk –Begriffsbestimmung und Ontologie	
1.1	Einleitung	5
1.1.1	Zum fragmentologischen Forschungsstand	16
1.2	Ontologische Fragestellung	34
1.2.1	Musikwerke als relationale Typenobjekte: <i>type-token</i> -Ansatz, Realisierungen, Bestimmungsmengen und Werkstatus, konstitutive und submersive Eigenschaften, Notationen und Notate	41
	Realisierung	45
	Bestimmungsmengen und Werkstatus	47
	Exkurs: zur Möglichkeit einer einheitlichen Kunstontologie	49
	Weitere Arten von Eigenschaften von Bestimmungsmengen	53
	Notation und Notat	61
	Kriterien der Identität des Musikwerks	65
	Zum Verhältnis von Musikwerk und Realisierung	69
	Einige Einschränkungen	71
1.3	Relationalität: eine essentielle Eigenschaft des fragmentarischen Musikwerks	76
1.3.1	Argumente gegen nicht-relationale Deutungen	77
1.3.2	Fragmentbegriff, Entität, Existenz	81
1.3.3	Denkfiguren des Nichtexistenten: Meinong und andere	89
1.3.4	Einige Anmerkungen zu „explosiven“ Ontologien des Meinongschen Typs	97
1.3.5	Negative Existenzaussagen und Extensionale Nullaussagen	100
1.3.6	Mereologische Fragmentarik: Bestimmungs(teil)mengen musikalischer Werke als eN-Referenz	105
1.3.7	Beschränkungen Mereologischer Fragmentarik	108
1.3.8	Ein agnitistischer Fragmentbegriff: Werk-Anerkennung als eN-Referenz	110
	Signifikanzpostulat	112
	Fazit	114
1.4	Ungeeignete ontologische Status des Musikwerkes – Positionen und Argumente	117
	Ingarden	118
	Margolis	124
	Wolterstorff	127
	Wollheim	132
	Patzig	134
	Künne	138
	Schmücker	140
	Kulenkampff	143
	Picht	150
	Mukařovský	154

	Reicher	157
	Tabelle der ungeeigneten Status	162
2	Sekundäre Fragmentarik und Typologie	
	Klassifikation	167
2.1	Methodisches	168
2.2	Typ 2 – Entropische Fragmentarik (EN)	170
2.2.1	Formalisierung der Entropischen Fragmentarik	184
2.2.2	Empirische Aspekte der Entropischen Fragmentarik	187
2.2.3	Auktorielle Fragmentarik	189
2.3	Typ 3 – Epistemische Fragmentarik (EP)	192
2.3.1	Formalisierung der Epistemischen Fragmentarik	199
2.3.2	EP höherer Ordnung (EH)	203
2.4	Typ 4 – Fragmentarik der Inskriptionen (SK) und <i>non-finito</i> (NF)	205
2.4.1	Formalisierung der SK-Fragmentarik	209
2.4.2	Das <i>non-finito</i>	209
2.5	Typ 5 – Performative und Rezeptive Fragmentarik (PE / RZ)	212
2.6	Typ 6 – Imaginäre Fragmentarik (IM)	217
3	Typ 7 – Intendierte Fragmentarik (IN)	223
3.1.	Lokale IN-Fragmentarik	226
	Rhetorische Figuren	227
3.2	Globale IN-Fragmentarik	233
	Beispiele	
	Haydn	234
	Chopin	235
	Rossini	235
	Nietzsche	236
	Liszt	238
	Sorabji	241
	Koroliov	244
	Ruzicka	245
	Lachenmann	248
	Nono	251
	Feldman	254
	Literaturverzeichnis	259

1 Das fragmentarische Musikwerk

Begriffsbestimmung und Ontologie

66. Frege (zu Pünjer):

*Wenn Sie eine Fata Morgana sehen oder eine Halluzination haben, was ist da Gegenstand der Vorstellung? (Antwort schuldig geblieben).*¹

1.1 Einleitung

Im Repertoire des musikwissenschaftlichen, des ästhetischen und philosophischen Schrifttums fällt (nicht nur) in Bezug auf musikalische Kunstwerke die gleichermaßen intensive wie inkonsistente Verwendung des Begriffsausdrucks „Fragment“ und seiner Derivate auf. Beinahe durchgängig ignoriert bisher der wissenschaftliche Diskurs die ebenso durchgängig anzutreffende systematische Mehrdeutigkeit der Verwendung des Terminus. Er findet sich umstands- und rechenschaftslos durch Ausdrücke wie „Teil eines (größeren) Ganzen“ erläutert, auch als in bloß ästhetischem oder sonstwie mutmaßlichem Verständnis „Unvollendetes“, wird mit defekten physischen Informationsträgern in Verbindung gebracht, schlechtestenfalls durch Zitate oder aphoristische Kurzformeln nur vordergründig erläutert und auf diesen Erläuterungen vermeintlich entsprechende Gebilde womöglich angewandt. Häufig durchziehen dabei Relikte spezifisch romantischer oder romantisierender Fragment-Ästhetik solche divergierenden Auslegungen, ohne dass der Sachverhalt in der musikwissenschaftlichen Diskussion eine angemessene Differenzierung erföhre. Was entsprechend die Möglichkeit einer theoretischen Fundierung des Fragmentbegriffs oder der Fragmentbegriffe nebst ihren Äquivalenten anlangt, so stellt noch P. Benary wie zur Rechtfertigung musikwissenschaftlicher Untätigkeit kategorisch fest:

Das Begriffsensemble Skizze/Entwurf/Fragment entzieht sich einer systematischen wie auch einer historisch-diskursiven Darstellung.²

Auch in der für die neuere Fragmentforschung grundlegenden Arbeit von E. Ostermann (1991) unterbleibt – von marginalen Verweisen abgesehen – jegliche Beschäftigung mit den Eigentümlichkeiten fragmentarischer Tonkunst. Ostermann, der sich ohnehin auf die Rolle des Fragmentbegriffs als „ästhetische Metapher“ und deren ideengeschichtliche Entwicklung bei Denkern von Gottsched bis Derrida konzentriert, hält die „Anwendung des

1 Vgl. Gottlob Frege, *Dialog mit Pünjer über Existenz*, in: *Schriften zur Logik und Sprachphilosophie*, Hamburg 2001, S. 8.

2 Peter Benary, Artikel *Skizze-Entwurf-Fragment* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Kassel u. a. 1994ff (MGG₂S), S. 1506. Benarys Behauptung wenigstens ansatzweise zu widerlegen, bildet eines der Ziele der vorliegenden Arbeit. Insbesondere scheint die Legitimität der im Zitat erwähnten Begriffszusammenstellung mit ihrer Äquivalenzkonnotation zweifelhaft. Über eine Fragmentarik musikalischer Werke sagen Skizzen oder Entwürfe – wie noch gezeigt wird – nur kontingenterweise etwas aus.

Begriffs auf ein einzelnes Werk“ für „relativ willkürlich“.³ Dieser Auffassung soll hier gleichfalls widersprochen werden.

Selbst Ostermanns Artikel im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* liest sich im Hinblick auf die musikalischen Künste nicht ergiebiger. Zwar wird mit dem Ansatz:

Literarische Texte und Kunstwerke können als Fragment bezeichnet werden, wenn sie an mindestens einer Stelle ihrer gegebenen oder ideellen Struktur eine Unterbrechung aufweisen⁴

eine Charakterisierung geboten, die Kunstwerke sämtlicher Sparten einzubegreifen sucht, das Explikandum aber mit dem nicht näher erläuterten Begriff der „Unterbrechung“ beschwert und zudem die (implizierte) Differenz zwischen einer „gegebenen“ und einer „ideellen“ Struktur als stichhaltig vorauszusetzen scheint. Wie sich nämlich erkennen ließe, inwieweit Texten und Kunstwerken „gegebene“ oder aber „ideelle“ Strukturen eignen, wie diese jeweils voneinander zu unterscheiden wären, unter welchen Umständen sie eine „Unterbrechung“ aufzuweisen vermögen und worin letztere (im Sinne objektivierbarer Identitätskriterien) überhaupt bestehen könnte, bleibt ebenso im Dunkeln wie die benannte Differenz.

Schließlich unterlässt auch das ÄGB⁵, welches dem Stichwort „Fragment“ immerhin einen umfangreichen Artikel widmet, jede nähere Bezugnahme auf Musikalisches, wenngleich es dieses in einer allgemeinen Analytik kunstwerkkonstituierender „Texte“, d.h. in den Erscheinungsformen schriftlich fixierter Bestimmungen musikalischer Werke eingeschlossen wissen will.

Arbeiten über die Eigenarten musikalischer (Werk-)Fragmente erscheinen, durchaus im Unterschied zu den nicht temporalen, außerakustischen Künsten, nur gelegentlich.⁶ Sie

3 Eberhard Ostermann, *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*, München 1991, S. 14.

4 E. Ostermann, Artikel *Fragment* in: Gert Ueding u.a. (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Darmstadt 1992ff., Bd. 3, S. 454. Es bleibt angesichts der differenzierenden Formulierung des o.a. Zitats unklar, inwieweit Ostermann eine kategoriale Trennung zwischen „literarischen Texten“ und den Elementen der Klasse der „Kunstwerke“ etablieren möchte.

5 Justus Fetscher, Artikel *Fragment* in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart 2001, Bd. 2, S. 551–558. Fetscher betont den Bezug zu einem zentralen mathematischen Gegenwartsparadigma des Fragments, dem Formrepertoire gebrochen rational dimensionierter Geometrien (sogenannter Fraktale). Benoît Mandelbrot, dessen Forschungen den Begriff entscheidend geprägt haben, stellt Fragmente inhaltlich in folgenden Zusammenhang: „The corresponding Latin verb *frangere* means ‚to break‘: to create irregular fragments. It is therefore sensible [...] that, in addition to ‚fragmented‘ (as in *fraction* or *refraction*), *fractus* should also mean ‚irregular‘, both meanings are preserved in *fragment*.“ (vgl. Benoît Mandelbrot: *The Fractal Geometry of Nature*, New York 1982, S. 4).

6 Neben den im Forschungsbericht genannten Publikationen finden sich nennenswerte Beiträge in:
– Jan Müller-Blattau, *Schuberts „Unvollendete“ und das Problem des Fragmentarischen in der Musik*, in: J. A. Schmoll, gen. Eisenwerth (Hg.), *Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposium*, Bern 1959.

– Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1970 (hier vor allem S. 262ff.).

– L. Dällenbach / Chr. L. Hart Nibbrig (Hg.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt am Main, 1984, darin: Th. Hirsbrunner, *Geschlossene und offene Formen in der Musik*; P. H. Neumann, *Rilkes „archai-*

bleiben meist auf editorische oder quellengeschichtliche Anmerkungen zu den einzelnen Werkteilen, mithin zu den hinreichend vollständig bestimmten *existenten* Abschnitten beschränkt, ohne dabei dem noch oder nunmehr Fehlenden analytische Beachtung zuteilwerden zu lassen. Gleichwohl könnte erst ein Verständnis der spezifischen Weise solchen Fehlens⁷ eine Typisierung des Gebildes als Fragment – oder in präzisierter Benennung: als fragmentarisches Musikwerk – rechtfertigen. Im engeren Sinne begriffsanalytische und ontologische Untersuchungen von nicht vernachlässigbarem Umfang fehlen aber nicht nur für den Bereich der Musik gänzlich. Keine mir bekannte Veröffentlichung unternimmt bisher den Versuch anzugeben, wie die Begriffsfelder „Fragment“, „fragmentarisches Werk“ und verwandte Prägungen korrekt oder doch wenigstens so konsistent wie möglich zu analysieren wären. Genau dies aber scheint unverzichtbare Voraussetzung, um (in philosophisch fundierter Weise) Fragen der Art „Was sind musikalische Fragmente?“ bzw. „Was sind fragmentarische Musikwerke?“ und erst recht solche weiterführenden Auslegungsbedarfs (z.B.: „Welche kunstästhetischen Bedeutungen können fragmentarischen Musikwerken zukommen?“) beantworten zu können. Die erste Sorte von Fragen („Was-sind-Fragen“) soll dabei ausdrücklich vor einem übereilten Essentialismus-Verdacht in Schutz genommen sein – sie zielen im Rahmen dieser Arbeit nicht auf ein vermeintliches „Wesen“

scher Torso Apollos“ in der Geschichte des modernen Fragmentarismus und B. Brock, *Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität*.

– Arlette Camion / Wolfgang Drost u.a. (Hg.): *Über das Fragment. Band IV der Kolloquien der Universitäten Orleans und Siegen*, Heidelberg 1999, darin: Gerhard Wild, ‚Der Stil des Kaputten‘. *Fragment und Zitat in der Musik der Jahrhundertwende* (S. 260–274).

Von literaturwissenschaftlicher Seite wurde das mit Fragmentarik korrelierte Intentionalitätsproblem – wie sich die Absichten eines Urhebers zur eventuellen Fragmentarik seiner Hervorbringung verhalten – wenigstens vereinzelt gesehen, wenngleich nur unter vorwiegend ästhetisch-intentional motivierter Auslegung. So stellt Elisabeth Wanning Harries folgende Überlegung an den Anfang ihres Buches: „If an author intended a text to be fragmentary, I treat it differently from a text that ended up as fragmentary, for whatever reason [...] the distinction seems to me important in that it makes it possible to see fragments as more than failures or remains [...] I’d like to stress, however, the possibility that fragmentation can be a deliberate strategy, not necessarily a sign of inadequacy“ (Elisabeth Wanning Harries: *The Unfinished Manner. Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*, University of Virginia Press, 1994, S. 6ff.) Vergleichbar argumentiert auch Camelia Elias, die vor allem die Dichotomie von (latenter) Funktion und (manifest) „Performativität“ des literarischen Fragments als literarische Handlung oder Aktion in den Vordergrund stellt (Camelia Elias, *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre*, Bern 2004).

7 Dieses nur schwach bestimmte Wissen um die mutmaßliche Nichtexistenz konstitutiver Teile eines musikalischen Werkes kann epistemisch (naturgesetzlich begründeter Ausschluss von Wissen oder Wißbarkeit, v.a. im Zuge irreversiblen Informationsuntergangs) oder auktoriell sein: Dann nämlich, wenn auch auf Seiten des Urhebers der Prozess der von K. Conrad und J. Gantner so bezeichneten „Vorgestaltung“ oder „Präfiguration“ dieser Teile unterblieben ist. Als einer der vielen Kandidaten kann Giuseppe Verdis offenbar intendiertes, in musikalischer Hinsicht aber lebenslang unrealisiertes Opernprojekt *Re Lear* genannt sein, das über Textbuchentwürfe diverser Librettisten (zunächst Salvatore Cammarano, später dann Antonio Somma und schließlich – bereits recht vollständig – Arrigo Boito) nicht wesentlich hinausgelangte. Vgl. Kurt Conrad; *Das Problem der Vorgestaltung*, in: J.A. Schmoll, gen. Eisenwerth (Hg.), *Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposium*, Bern/Mn. 1959, S. 35–45.

fragmentarischer Werke, sondern lediglich auf Art und Umfang sparsam beanspruchter Existenzannahmen, soweit diese erforderlich scheinen, um möglichst problem- und widerspruchsarm über fragmentarische Werke sprechen zu können.

Um es mit den Worten Rudolf Carnaps auszudrücken: Der Schritt vom *Explikandum* zum *Explikat*⁸ steht für das Gebiet musikalischer Fragmentarik noch aus. Ungeachtet dessen herrscht aber kein Mangel an Schriften, die einen als *bereits verstanden* vorausgesetzten Fragmentbegriff im Hinblick auf seine tatsächliche oder vermeintliche Funktion als ästhetisch-struktureller Bedeutungsträger interpretieren, ohne dabei das stillschweigend Vorausgesetzte explizit zu benennen. Eine adäquate Reflexion dieses lediglich implizierten Vorverständnisses oder gar die (naheliegende) Benennung identitätskonstitutiver Merkmale bleibt in aller Regel aus – nicht weiter verwunderlich bei einem Gegenstand, der seit jeher als paradigmatisch für begrifflich nur unvollständig Erfassbares, Erkenntnisanstrebungen sich Verschließendes gegolten hat. In dieser relativen erkenntnistheoretischen Hermetik und der daraus folgenden Deutungsoffenheit dürfte das nur schwer bestreitbare Phänomen gründen, nach welchem die musikgeschichtliche Stellung der zahlreichen fragmentarischen Musikwerke jenes besondere Gewicht erhält, das nicht wenige Autoren zu einer tendenziell spekulativen, wenn nicht gar mystifizierenden Behandlung des Gegenstandes verleitet.⁹

Ebenso lässt sich die mit der benannten Unzugänglichkeit verbundene *epistemische* Widerständigkeit defizitärer Artefakte gegenüber begrifflichen Bestimmungsversuchen als

8 Gemeint ist der Schritt von vortheoretischer zu wissenschaftlich fundierter Begriffsdeutung und -kritik. Vgl. Rudolf Carnap / Wolfgang Stegmüller: *Induktive Logik und Wahrscheinlichkeit*, Wien 1959, S. 12 u. passim. Zum Logischen Empirismus Carnaps jedoch wahre ich eine gewisse Distanz – anders als zu dessen unbestreitbaren Verdiensten um die philosophische Begriffsanalyse.

9 Beispielhaft für die Vielfalt der Mystifikationsstrategien sei an die Auseinandersetzung mit der *Kunst der Fuge* BWV 1080 von J. S. Bach erinnert. So unterstellt bereits W. Kolneder anderen Bach-Forschern ein „Bestreben, alles um die Entstehung des Werkes in ein geheimnisvolles Halbdunkel zu hüllen“ (Walter Kolneder, *Die Kunst der Fuge – Mythen des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1977, S. 18). Zum selben Werk meint U. Duse, dass es den „Vergleich mit den großen Texten der deutschen Mystik geradezu herausfordert“ (Ugo Duse: *Musik und Schweigen in der „Kunst der Fuge“* in: *Johann Sebastian Bach. Das spekulative Spätwerk* [= *Musik-Konzepte* Bd. 17/18, hg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn], München 1981, S. 100). „Vollendungs“-Versuche und teilweise bizarre, gleichwohl mit verabsolutierend-normativem Duktus vorgebrachte Mutmaßungen über Bachs späte Sammlung schießen nicht zuletzt wegen der als ausgemacht geltenden Fragmentarik des Werkes seit je ins Kraut. Unter den diesbezüglichen Beiträgen der neueren Zeit finden sich z.B.: Hans-Jörg Rechtsteiner: *Alles geordnet mit Maß, Zahl und Gewicht. Der Idealplan von Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge*, Frankfurt a. M. u.a. 1995. sowie darauf verweisend Wolfgang Kleber, *Die Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach. Zur theologischen Dimension* (unter der URL: <http://www.darmstadt-online.de/paulusgemeinde/kf.htm>). Rechtsteiner gründet seine Überlegungen zur Gesamtdisposition des Werks auf eine relativ marginale quellenkundliche Beobachtung in Gestalt einer vorgeblich von Bachs Hand stammenden Paginierung auf der noch erhaltenen Stichvorlage des Augmentationskanons und leitet hieraus u.a. eine umfangreiche Begründung für eine recht ungewöhnliche neue Reihenfolge der Einzelsätze ab. – Vergleichbar fragwürdig, insbesondere was die explizit auf die wissenschaftstheoretischen Ansätze Poppers, Kuhns und die aristotelische Syllogistik bezogene Argumentation betrifft, auch: Hans Eberhard Dentler, *Johann Sebastian Bachs 'Kunst der Fuge' – Ein pythagoreisches Werk und seine Verwirklichung*, Mainz 2004.

hauptverantwortlich für den Umstand ausmachen, dass Fragmentarisches mit gewissen Zentralbegriffen unterschiedlichster Philosopheme als besonders flexibel verknüpfbar erscheint: Bei Platon¹⁰ und Thomas von Aquin¹¹ stellt es das Paradigma des „Hässlichen“ (als Gegenbild des „Schönen“) bereit; für Friedrich Nietzsche steht umgekehrt gerade das destruktive Potential des Fragments in Bezug auf die von ihm konstatierte Scheinhaftigkeit alles bloß „apollinisch“ Kunstschönen im Vordergrund¹² (und bereitet so den für viele moderne Strömungen charakteristischen Paradigmenwechsel von einer Schönheits- zu einer Wahrheitsästhetik vor); im Denken Theodor W. Adornos gewährleistet es einen „mimetischen“ Zugang zum „Nichtidentischen“¹³; bei Jacques Derrida schließlich kulminiert das dekonstruktiv als immanente Form *jeglicher* Schrift und Rede bestimmte Fragment in einem „Denken der Nichtpräsenz“ und der „irreduziblen Andersheit“.¹⁴

Dies alles mag – wenigstens für den Fall der Musik – mit den einer Zeit- bzw. Ereigniskunst immanenten Widerständen gegen die strukturelle, ästhetische oder auch expressive Potenz defizitärer Tongebilde zusammenhängen. Anders als bei materialen Fragmenten, deren Abreißen und Aufhören im Raum nicht notwendig ihre raumzeitliche Existenz als (defekte) Instanz eines *Ganzen* terminiert, lassen sich entsprechende musikalische Ereignisse (etwa *Aufführungen* fragmentarischer Werke) eben nur innerhalb der *zeitlichen* Grenzen des jeweiligen Klanggebildes realisieren – will man nicht genötigt sein, die jeweils mögliche, aber keineswegs notwendige Existenz von Partituren, sonstwie informationstragenden materiellen Substraten oder gar diejenige von Tonträgern mit dem Musikwerk zu identifizieren. Denn es handelt sich wenigstens bei den unmittelbar klingenden Realisierungen eines Musikwerkes eben nicht um physische Gegenstände im Sinne von Festkörpern, sondern eher um (auf bestimmte Weise aufeinander folgende) Ereignisse,¹⁵ denen im Vergleich zum

10 Beispielsweise in den Dialogen *Philebos* und *Symposion* (cf. Platon: *Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch* (Hg. Günther Eigler), Darmstadt 1970 ff – Bd. 7, S. 432ff (*Philebos*, entspr. Stephanus II, 11a–67b) und Bd. 3, S. 346f. (*Symposion*, entspr. Stephanus III, 172a–223d).

11 „Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem, integritas sive perfectio; quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt.“ (Thomas von Aquin, *Summa theologica*, I, quaestio 39, articulus 8, zit. nach: *Corpus Thomisticum*, Online-Ausgabe der Fundación Tomás de Aquino (Universidad de Navarra) unter: <http://www.corpusthomisticum.org/sth1028.html>.)

12 Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie . Oder: Griechenthum und Pessimismus*, in: *Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe* (Hrsg. Giorgio Colli /azzino Montinari) Bd. 3, Berlin 1972).

13 Vgl. z.B. die Ausführungen in Ostermann (1991), S. 164ff.

14 Derridas Ansatz ist dabei durchaus wörtlich zu nehmen: „Das Fragment ist kein bestimmter Stil und kein bestimmtes Scheitern, es ist die Form des Geschriebenen“ (Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1985, S. 111).

15 Aus dieser Unterscheidung folgt nicht unbedingt ein Ding-Ereignis-Dualismus. Fasst man physische Gegenstände in einer Angleichung an Ereignisse als vierdimensionale (d.h. sich in drei Raumdimensionen und einer Zeitdimension erstreckende) Dinge auf, so lassen sich beide Termini (*Ding* und *Ereignis*) im weiteren Verständnis auf zeitliche Zustands- bzw. Anordnungsänderungen physischer Gegenstände oder anderer nicht-leerer Raumstellen respektive deren raumzeitlicher „Phasen“ beziehen und insoweit ontologisch vereinheitlichen. Die klassische Unterscheidung zwischen Dingen (Substanzen) und Ereignissen (Prozessen bzw. Prozessmomenten) kann dann zugunsten einer solchen On-

Festkörper ein charakteristisch geringeres Beharrungsvermögen zukommt; sie sind also *flüchtig*, wie die übliche Kurzformel für den Umstand lautet, dass Klangereignissen nur in sehr unbestimmter Form und für signifikant kurze Zeitintervalle auch *räumliche* Grenzen zukommen können. Das Nichterklingen von Musik lässt daher, anders als etwa leer bleibende Raumstellen beim Torso oder der Ruine im Bereich der bildenden Künste, keinen vom bereits Verklungenen unabhängig persistierenden Teil¹⁶ zurück, auf den es sich beziehen und mit dem es, gedanklich mit ihm verbunden, eine nichtdefizitäre Entität bilden könnte. Hier hat demnach das wohl wichtigste Hindernis für die unmittelbare Darstellbarkeit von Fragmentarischem in konkret erklingender Musik seinen Ort. Hinzu kommt – wie noch zu zeigen ist – dass die im theoretischen Hintergrund des Torso-Beispiels wirksame Konzeption einer Fragmentarik physischer Gegenstände und die dort stillschweigend implizierte Übertragbarkeit auf die Verhältnisse bei Musikwerken wegen der dabei unterschlagenen relationalen Abstraktheit des musikalischen Werkbegriffes einer näheren Prüfung schon aus kategorialen Gründen nicht standhalten dürfte.

Ästhetisch *intendierte* Fragmentarik¹⁷ erscheint in der Geschichte der musikalischen Künste aufgrund dieser speziellen Beschränkungen weitaus später und deutlich seltener als in den Nachbardisziplinen. Von ihr zu reden hat ohnehin nur für die Vorgänger- und Nachfolgephänomene solcher geschichtlichen Perioden und Kulturräume Sinn, die sich am Leitbild einer „Opusmusik“¹⁸ orientieren – mindestens insoweit ein solches Leitbild auf

tologie raumzeitlicher Phänomene entfallen, die nur noch *eine* Kategorie enthält, nämlich vierdimensionale raumzeitliche Aneinanderreihungen von „Ding-Phasen“. In diesem monokategorialen Sinne lassen sich auch Aufführungen musikalischer Werke, sofern es sich dabei um Klangereignisse handelt, zwanglos als physische Gegenstände interpretieren. Die hiermit unter den Stichworten „Endurantismus“ und „Perdurantismus“ verknüpften Deutungsalternativen der zeitlichen Extension physischer Gegenstände und die resultierende Frage nach möglichen Identitätskriterien zeigen übrigens sowohl für Musikwerke (relationale Abstrakta) als auch für Aufführungen (vierdimensionale physische Gegenstände) eine auffällige Diskrepanz zwischen den meist nichtreduktiven Ontologien des Intentionalen (vgl. z.B. Roderick M. Chisholm: *On Metaphysics*, darin: *The primacy of the intentional*, Minneapolis 1989, S. 129–138) und den mehrheitlich reduktiven Ansätzen der Quine-Schule. Quines radikaler mengentheoretischer Deutung, nach welcher gilt: „Physical objects [...] evaporated into spacetime regions [...] Finally the regions went over into pure sets [...]“ und wonach physische Gegenstände letztlich als Klassen raumzeitlicher Koordinatenquadrupel zu interpretieren wären, folge ich hier jedoch nicht (vgl. Willard v. Orman Quine: *Whither Physical Objects?*, in: Cohen, Feyerabend, Wartofsky (Hg.), *Boston Studies in the Philosophy of Science* 39, S. 502–503). Zur monokategorialen Ontologie physischer Gegenstände vgl. auch Mark Heller, *The ontology of physical objects. Four-dimensional hunks of matter*, Cambridge 1990 und W. v. O. Quine, *Wort und Gegenstand*, Stuttgart 1980.

- 16 Ein solcher Teil wäre im Falle von Musik mindestens von *irgendeiner* Art der Dokumentation des Erklungenen wie etwa Tonaufnahme, Notat, Erinnerung und dergleichen abhängig. Solche Dokumente verfügen aber nicht unmittelbar über Klangeigenschaften, die musikalische Relevanz beanspruchen könnten.
- 17 Die vermeintlich evidente Unterscheidung zwischen intentionalen und nichtintentionalen Fragmenten wäre durch einen Blick auf die mit dem Begriff der Intention zusammenhängenden Problemfelder noch zu relativieren.
- 18 Zum Begriffsfeld vgl. Hans-Heinrich Eggebrecht, *Opusmusik*, in: *Festschrift für Zofia Lissa*, Warschau 1973, S. 33. Vergleichbar argumentiert auch B. Kutschke, wenn sie in Bezug auf die im Werk Wolf-

Vollendbarkeitskriterien im Sinne eines kunstästhetischen Holismus rekurriert, für den es als gegeben gilt, Kunstwerke in irgendeiner historisch variablen Hinsicht als ein vollständiges Ganzes anzusehen. Erst die Möglichkeit einer Bezugnahme auf derartige Kriterien bereitet schließlich diejenigen historischen Bedingungen vor, welche das Entstehen intendierter und damit künstlerisch funktionalisierter Fragmentarik als Reaktion auf unterschiedlichste Totalitäts- und Finitheitsvorstellungen (respektive deren Abwesenheit) überhaupt erst erlaubt. Nur die Kunst-Produkte jener historischen Phasen verstanden und verstehen sich als vollendbare, auf irgendein „Ganzes“ als wenigstens latentes Telos abzielende *Werke*; nur diese spezielle Sorte von künstlerischen Artefakten stellt, abgesehen vom vergleichsweise trivialen, mit der Defektivität von Partituren oder Realisierungen¹⁹ zusammenhängenden Fall des im zweiten Teil vorliegender Arbeit noch genauer zu erörternden Entropischen Fragments die Bedingung der Möglichkeit eines tragfähigen musikalischen Fragmentbegriffs intentionaler Art bereit. Aber auch unter diesen Voraussetzungen, die für den größten (keineswegs aber: gesamten) Teil der europäischen Kunstmusik mindestens der letzten fünf Jahrhunderte als erfüllt zu gelten haben, wird das künstlerisch intendierte Verfehlen oder Vermeiden eines als *totum* konzipierten und „vollendeten“ *opus musicum* erst möglich durch die ästhetischen Umdispositionen der musikalischen Moderne,²⁰ die die

gang Rihms auftretende Fragmentarik zu bedenken gibt, „dass die zitierten Zuschreibungen zu Rihms Werken [...] vor dem Hintergrund eines ästhetischen Kanons gemacht worden sein dürften, der die Kontinuität und Abgeschlossenheit als Gütekriterium für musikalische Kunstwerke der klassisch-romantischen Periode definierte [...]“ (Beate Kutschke, *Wildes Denken in der Neuen Musik. Die Idee vom Ende der Geschichte bei Theodor W. Adorno und Wolfgang Rihm*, Würzburg 1990, S. 144.).

- 19 Eine präzisierte Analyse des Begriffs der Realisierung erfolgt in Abschnitt 1.2.1 dieser Arbeit.
- 20 Vereinzelte vormoderne Beispiele für fragmentierende Verfahren wie etwa W. A. Mozarts *Ein musikalischer Spaß* KV 522, des gleichen Verfassers *Anleitung so viel Walzer oder Schleifer mit zwei Würfeln zu componiren so viel man will ohne musikalisch zu seyn noch etwas von der Composition zu verstehen* (KV Anh. 294d), J. Haydns Sinfonien Nr. 45 (sog. *Abschiedssinfonie*) und Nr. 60 (*Il distratto*) oder auch G. Rossinis pianistisches Trauerpotpourri *Marche et réminiscence pour mon dernier voyage* aus Band IX der *Péchés de vieillesse* bieten, häufig auf dem Hintergrund collagierender oder ironisierender Haltung, ebenfalls reichlich fragmentarisches, bzw. fragmentierendes Material gewisser Einzelaspekte des musikalischen Satzes. Sie sind aber im Sinne der hier zu entwickelnden Typologie gleichfalls nicht als fragmentarische Werke zu werten. Vergleichbare Einwände treffen auch den Mode- und Gattungsbegriff *fragments*, wie er in der Tradition der „opéra-ballet“ etwa bei A. Campra, P.M. Berton, P. J. Candeille (bes. dessen *Castor et Pollux*) und Anderen in der „modernisierenden“ Überarbeitung älterer Werke Anwendung fand. Zur Vermeidung begrifflicher Konfusion sollte in diesen Fällen eher von „Teilen“ oder „Segmenten“ früherer Werke und deren revidierter Gestalt die Rede sein. Deutlicheren Gebrauch integral fragmentierender Konzeptionen zeigen dann erst wieder die späte Klaviermusik und geistlichen Werke Franz Liszts (sowie ironisierend-explizit auch Klavierstücke Friedrich Nietzsches, z.B. *Das Fragment an sich* vom 16.10.1871), obgleich in mereologischem Sinne zerstückelnde Techniken, welche mit *echten Teilen* musikalischer Gestalten operieren, bereits den jeweiligen Hochpunkten opusorientierten Komponierens inhärent waren. Man denke an die zahlreichen quasi-architektonischen Verfahren, welche die entwickelnde und variierende Konstruktion musikalischer Verläufe auf der Grundlage thematischer „Bruchstücke“ in den Vordergrund stellen, etwa den *locus classicus* „Durchführung“ der Sonatenformen der Mannheimer und Ersten Wiener Schule, die sogenannte „motivische“ bzw. „durchbrochene“ Arbeit polyphoner Satzformen, bestimmte Affektfiguren wie *suspiratio* oder *abruptio*, das Auftreten der (den Fragmentbegriff der Zeit oftmals fälschlicherweise

(unter Umständen nur noch virtuelle) Voraussetzung eines integralen Ganzen als Vorbedingung dessen möglicher Defektivität oder Bruchstückhaftigkeit zu relativieren vermögen und auf diese Weise das vielfach konstatierte Autonomwerden des Fragmentarischen einleiten. Dennoch bleibt intendierte Fragmentarik insofern historistisch, als sie notwendig auf die verfehlte Erfüllung *bereits bekannter* ästhetischer Modelle und formaler Konzeptionen beziehbar sein muss (ohne dass sich präzise Kriterien dafür angeben ließen, wann genau dieses Verfehltsein als erfüllt gelten darf), nicht jedoch auf die aktuellen Schallereignisse oder sonstigen für das Musikwerk und dessen Realisierungen konstitutiven Entitäten. Demnach bezieht intendierte Fragmentarik ihre Kriterien einerseits vom Repertoire qualitativ gewichteter ästhetischer Urteilsinhalte und andererseits von den spezifisch modernen Denkfiguren „kritischer Negativität“²¹ gegenüber einem bestimmten musikalischen Material in Gestalt an sich nicht-fragmentarischer Werke oder Werkkonzeptionen. Für den Fall „echter“, d.h. nichtintendiert-fragmentarischer Musikwerke hingegen hätten unter einer lediglich ästhetisch-künstlerischen Deutung, und zwar je nach Höhe oder Geringfügigkeit des jeweils zugrunde liegenden Bewertungsanspruchs, Werke jeglicher Provenienz entweder als fragmentarisch und anderweitig defizitär oder aber als *opus perfectum et absolutum*²² zu gelten – ersteres, da

zu erfüllen geglaubten) romantischen Miniatur- und Aphorismusformen *Bagatelle, Impromptu, Intermezzo, Albumblatt* usw., oder – auf harmonischem Sektor – an satztechnische Ruinenkorrelate wie unaufgelöste Dissonanzen, unvollständige rhythmische und/oder harmonische Kadenz etc.

- 21 Beispielsweise sind solche Denkfiguren für weite Bereiche des kompositorischen Schaffens Peter Ruzickas bestimmend. Vgl. Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit.
- 22 So die Kennzeichnung bei Nikolaus Listenius, einem der ersten maßgeblichen Musiktheoretiker, die einen Werkbegriff durch die Unterscheidung von *musica theorica, musica practica* und *musica poetica* zu systematisieren suchten. Letztere ist im Unterschied zur Praxis der Musikausübung – also zu einer Gesamtheit von Aufführungen – verstanden als eine Arbeit, durch die etwas hervorgebracht wird, das auch nach dem Tod des Künstlers als ein vollständiger und für sich bestehender, vom Untergang des Urhebers losgelöster (*absolutus*) Gegenstand erhalten bleibt – bei welchem also, physikalisch gesprochen, die schädlichen Auswirkungen naturgesetzlich irreversibler Zerfallsprozesse auf die Information über die Beschaffenheit eines Musikwerkes möglichst reduziert sind: „Poetica [...] Consistit enim in faciendo sive fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam artifice mortuo, opus perfectum & absolutum relinquit [...]“ (Abb. aus Nicolaus Listenius, *Musica*, o.O. 1537, Caput I):



entsprechend übersteigerte Anforderungen an „Vollendung“ auch von beliebig komplexen Gebilden nicht erfüllt werden können, letzteres hingegen, falls die Kriterien für ästhetisch „vollendet“ wirkende Musikwerke hinreichend harmlos formuliert werden.

Auch eher trivialisierende Auffassungen der Art „Es gibt keine fragmentarischen Werke“ (da es ohnehin nichts gibt, was einen wie immer konzipierten Vollständigkeitsbegriff bruchlos zu erfüllen geeignet wäre, und insoweit auch das Ausbleiben solcher Erfüllung nicht schlüssig bzw. höchstens tautologisch gedacht werden kann) oder invers mit einer stärker das defizitäre Moment betonenden Begründung: „Alle Werke sind notwendig fragmentarisch“ (da endlichen Wesen Vollendetes, ungeachtet dessen möglicher Existenz, prinzipiell unzugänglich oder unmöglich ist), scheinen als kunstästhetisch motivierte Urteile für eine begriffliche Bestimmung unbrauchbar – gründen doch auch sie in ihrer geradezu essentiellen Vagheit.²³ Darüber hinaus wäre – und dies scheint schwerer zu wiegen – ein alleiniger argumentativer Rekurs auf kunstästhetische Kriterien bereits ungeeignet, intendierte von nichtintendierter Fragmentarik, (Eigen-)Zitate von Originalfragmenten oder fragmentarische von „schwachen“ d.h. künstlerisch als misslungen geltenden Werken stichhaltig zu trennen, ohne dabei in zirkuläre Strategien oder den Rückgriff auf Mutmaßungen ästhetischer Art verfallen zu müssen.²⁴ Abgesehen von der Problematik derartiger Mutmaßungen dürften entsprechende Theorien schon aus folgendem Grund erheblichen epistemologischen Problemen ausgesetzt sein: Empirische Allaussagen lassen sich auch in der für eine naheliegende Charakterisierung fragmentarischer Musikwerke typischen Form mit einer auf einen Allquantor folgenden Negation allenfalls mit erheblichem, praktisch evtl. nicht leistbarem empirischen Aufwand verifizieren (leichter dagegen widerlegen).

Nehmen wir an, irgendein beliebiger (potentieller) Urheber u ist in den Blick genommen worden – dieser Urheber, bei dem es sich im Fall sogenannter Gemeinschaftskompositionen auch um ein Personen-Kollektiv handeln könnte, ist hier und im Folgenden durch eine frei auftretende Individuenvariable „ u “ angezeigt –, ebenso irgendein mutmaßliches Musikwerk W .

23 In diesem Sinne generalisiert auch Goethe: „Die Literatur ist von Haus aus fragmentarisch, sie enthält nur Denkmale des menschlichen Geistes, insofern sie in Schriften verfasst und zuletzt übriggeblieben sind [...] Wie wenig von dem Geschehenen ist geschrieben worden, wie wenig von dem Geschriebenen gerettet.“ (vgl.: Johann Wolfgang v. Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Hg. Ernst Beutler, Zürich u. Stuttgart 1948ff., Bd. 9, S. 526 [= *Maximen und Reflexionen* 267]). In eine verwandte Richtung zielt Platons bekannte Kritik, nach welcher künstlerische Produzenten („Dichter“) insgesamt „die Wahrheit aber gar nicht berühren“ und in ihren notwendig unvollkommenen Produkten nicht mehr als „nur Nachbildner von Schattenbildern der Tugend“ sind – nämlich mit diesen Produkten als bloßen *mimesis* natürlicher Formen, die ihrerseits bereits Nachahmungen der (platonischen) Ideen sein sollen (Platon: *Werke in acht Bänden*. Hg. von Günther Eigler, Darmstadt 1972, Bd. IV, Stephanus II, 600e. [= ΠΟΛΙΤΕΙΑ X], Übers. v. Friedrich Schleiermacher).

24 Ein Kardinalproblem eines lediglich kunstästhetisch, strukturell, formal oder teleologisch fundierten Fragmentbegriffs besteht eben in der Schwierigkeit der Unterscheidung eines Fragments F von einem *gestaltgleichen* Werk W – etwa repräsentiert durch zwei semantisch identische Partituren P_F und P_W – wobei W von dessen Urheber aufgrund beabsichtigter, künstlerisch funktionalisierter Fragmentarik als fertiges Werk angesehen wird, für F eine solche Erklärung aber nicht vorzuliegen scheint oder sogar ausdrücklich vom Urheber von P_F bestritten wird.

Dann lässt sich in prädikatenlogischer Notation²⁵ eine einschlägige, für den Ausdruck von Fragmentarik („ F ist fragmentarisches Werk des u “) intendierte doppelte Allquantifikation \mathcal{F} mit negierter Identität vorläufig²⁶ und ihrer logischen Grobform nach wie folgt angeben:

$$\mathcal{F} : \forall c \forall x (xEZu \supset \neg(x = c)),$$

wortsprachlich etwa zu lesen als: Für alle für W potentiell konstitutiven Ergänzungsstücke c ²⁷ und für alle x gilt: Wenn x durch den Urheber u ²⁸ epistemisch zugänglich gemacht wurde, dann ist x nicht c . Dabei soll der Buchstabe „ c “ als Individuenvariable fungieren und, wie schon durch die wortsprachliche Paraphrase der Formel angezeigt, an Ausdrücke wie „Ergänzungsstück“, „Komplementärstück“ und „*complementary part*“ erinnern. Um der Suggestivität der Symbolik willen weiche ich hier, was die Verwendung von „ u “ und „ c “ betrifft, von der Konvention ab, nur kleine Buchstaben vom Ende des lateinischen Alphabets als Individuenvariablen zu gebrauchen. Der Ausdruck „ $xEZu$ “ steht dabei für: „ x ist durch den Urheber u (= ein einziger personaler Urheber oder aber ein auktoriales Personen-Kollektiv) epistemisch zugänglich gemacht“. Die bei \mathcal{F} notierte Formel²⁹ ist im übrigen prädikatenlogisch äquivalent zu der verneinten doppelten Existenzquantifikation:

$$\mathcal{F}' : \neg\exists c \exists x (xEZu \wedge (x = c)),$$

wortsprachlich etwa: Es existiert kein c , zu dem es ein durch u epistemisch zugänglich gemachtes x gäbe, das mit diesem c identisch ist; und letztlich sind beide Formeln im Rahmen der Prädikatenlogik mit Identität äquivalent zu: $\forall c \neg cEZu$.

Dass einem Musikwerk Fragmentarik *abzusprechen* ist, lässt sich unter Umständen wesentlich leichter zeigen; deren positiver Erweis wird jedoch in der Praxis konjunktural bleiben müssen, da die (auch zukünftige Entdeckungen umfassende) Möglichkeit einer Widerlegung nur dann ausgeschlossen werden kann, wenn *alle* x hinsichtlich der Behauptung, eine Instanz der unter \mathcal{F} charakterisierten Konstituente c eines mutmaßlichen Musikwerkes W

25 Die in dieser Arbeit verwendeten Symbole entsprechen weitgehend der aussagen- und quantorenlogischen Standardnotation. Danach bezeichnet u.a. „ \exists “ den Existenzquantor, „ \forall “ den Allquantor und „ \neg “ den Negationsoperator.

26 Später wird gezeigt, dass eine Fragmentarik, die wie in der Aussage \mathcal{F} für c auf mutmaßlich „fehlende“ musikalische Bestimmungen eines Werkes abstellt, in analoge Schwierigkeiten führt, die eine genauere Untersuchung dessen konstitutiver Bestandteile erfordert.

27 In den meisten Kontexten folgt die Groß- und Kleinschreibung von nicht-logischen Symbolen hier der Konvention: Individuenvariablen sind kleine Buchstaben, oft, aber nicht immer vom Ende des lateinischen Alphabets; Großbuchstaben fungieren als Prädikatensymbole und sollen dementsprechend Eigenschaften, Begriffe oder Beziehungen als semantische Werte haben können.

28 Der Kürze halber verwende ich in vorliegender Arbeit das maskuline Genus in geschlechtsneutraler Bedeutung, ohne dabei das Faktum zahlreicher weiblicher Urheber zu ignorieren.

29 In der von mir vorzuschlagenden Konzeption eines Fragmentbegriffs werde ich dem Gedanken Rechnung tragen, dass die Überführung eines Fragments in ein aus der Sicht des Urhebers anerkanntes Werk auch dadurch erfolgen kann, dass dem Fragment nicht etwas hinzugefügt wird, sondern von ihm etwas weggenommen oder es in sonstiger Weise verändert wird, insoweit ist die Rede von einem Hinzufügen suggerierenden Ergänzungsstück hier als vorläufig zu betrachten.

zu sein, mit negativem Resultat überprüft worden sind. Dies darf zumindest für den Bereich der empirischen Welt als ziemlich schwierig, um nicht zu sagen: als annähernd ausgeschlossen gelten. Den notwendigerweise auf (quellenkundliche) Empirik raumzeitlicher Gegenstände fokussierten Methoden der Musikwissenschaft fällt im Rahmen einer Fragmentarizitätsvermutung für ein Musikwerk dann nur noch die Aufgabe zu, die Wahrscheinlichkeit für das Zutreffen von \mathcal{F} so weit als möglich indiziell zu erhöhen, empirische Gewissheit kann sie wohl nur für einige Sonderfälle der zu \mathcal{F} inversen, nur auf nicht-fragmentarische, d.h. fertiggestellte Werke W anwendbaren Behauptung \mathcal{F}' , also $\exists c \exists x (x \in Z u \wedge (x = c))$, beanspruchen (lies: Es gibt ein für W konstitutives Ergänzungsstück c derart, dass: wenigstens ein x existiert, so dass x ist c und x wurde durch u epistemisch zugänglich gemacht).

Ebenso verfehlen auch die eingangs erwähnten, meist mereologisch abgeleiteten Nebenbedeutungen³⁰ (Kurzform, Zitat etc.) entsprechende Kriterien einer starken, Nichtexistenz involvierenden Fragmentarik musikalischer Werke und werden daher zugunsten letzterer nur nachrangig behandelt. Da im einleitenden Teil dieser Arbeit eine zwar nicht in ontologischer, wohl aber in „metaphysischer“ Hinsicht möglichst neutrale Analyse fragmentarischer Musikwerke im Vordergrund stehen soll, findet ästhetisch fundierte Fragmentarik hier lediglich unter dem Gesichtspunkt ihrer unechten, d.h. intentionalen Variante Berücksichtigung.

30 Unter den mereologisch-holistisch inspirierten Theorien, die auf eine wie immer geartete Totalität verweisen, von welcher das als Fragment aufgefasste Ding dann ein (echter) Teil sein soll, ist hier noch die Typisierung bei Dällenbach und Hart-Nibbrig zu erwähnen, wonach das Fragment verstanden werden kann als (1) „Teil des Ganzen, dessen Vollständigkeit nicht in Frage steht“, (2) „Teil eines Ganzen, dem es in zeitlicher Hinsicht nicht mehr oder noch nicht angehört und für dessen Abwesenheit es in stückhafter Präsenz einsteht“ (*pars pro toto*) und schliesslich (3) als etwas, das „den Hiatus zwischen Fragment und Totalität absolut“ setzt, „insofern als letztere [die Totalität] nicht wiederherzustellen ist“ (vgl. L. Dällenbach / Chr. L. Hart Nibbrig (Hg.), *Fragmentarisches Vorwort*, in: *Fragment und Totalität*, Frankfurt am Main, 1984, S. 7). Dem unter (1) charakterisierten Typ kommt im Begriffsverständnis der vorliegenden Arbeit ohnehin keine Fragmentarik zu, hier sollte zur besseren Unterscheidung vielmehr von Segmenten oder echten Teil(meng)en gesprochen werden. – Die bereits erwähnte Schrift von G. Wild stellt, analog zum Typus (2), aber schwächer differenzierend, allein das Verweis- und Suggestionspotential des Fragments in Bezug auf eine „geschwundene Totalität“ als dessen „wesenhafte Fähigkeit“ heraus (vgl. Camion/Drost 1999, S. 262). – Direkt an Dällenbach/Hart-Nibbrig (1984) anknüpfend erscheint das holistische Totalitätsparadigma gleichfalls bei Michael Braun als zentrale Fundierungskategorie. Braun unterscheidet in der Hauptsache überlieferungs-, produktions-, konzeptions- und rezeptionsbedingte (literarische) Fragmente: „Überlieferungsbedingte Fragmente sind Teile einer durch Unfälle der Tradierung abhanden gekommenen Ganzheit. Produktionsbedingte Fragmente sind Teile einer verhinderten Ganzheit, die im Entstehen begriffen war, aber aufgrund unvorhergesehener äußerer oder innerer Hemmnisse nicht realisiert werden konnte. Konzeptionsbedingte Fragmente sind Teile einer nie gewordenen, absichtlich verfehlten Ganzheit. Ihr vorsätzliches Abbrechen kündigt schon von einem spezifischen Gattungsbewußtsein. Die konzeptionellen Fragmente korrespondieren mit einer vierten Form, die als rezeptionsbedingtes Fragment bezeichnet werden kann.“ (vgl. Michael Braun, „Hörreste, Sehreste“: *Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan*, Köln u.a. 2002 S. 17).

Wiewohl insgesamt die Reformbedürftigkeit eines ungenügenderweise nur ästhetisch operierenden, ideengeschichtlich aus der romantischen Tradition³¹ erwachsenen Fragmentbegriffs nicht in Frage steht, so sind die notwendig auf die Vorgaben dieser Tradition bezogenen Spielarten intentionaler Fragmentarik mindestens für die erwähnten UmDispositionen der Moderne von Interesse. Sie scheinen nämlich geeignet, im Rahmen einer allgemeinen Begriffsgeschichte jenes werk- und urheberspezifisch variierende Vorverständnis und damit die Wandlungen einer möglichen künstlerischen Funktion von Fragmentarik zu beleuchten, wie sie an den konkreten Einzelfällen intentionaler Art gelegentlich erkennbar ist. Einige solcher Kompositionen werden im abschließenden Teil dieser Arbeit cursorisch vorgestellt. Fragmentarische Werke im hier entwickelten engeren Sinne stellen sie jedoch nicht dar. Es sind, so ließe sich die Sache wohl fassen, durchaus abgeschlossene Werke,³² die in irgendeiner ästhetischen oder konzeptionellen Hinsicht dazu bestimmt sind, nicht als solche zu erscheinen; dies geschieht meist, indem sie gewisse Eigenarten vorgängiger Erfüllungsgegenstände von Werkbegriffen und damit zusammenhängenden musikalischen Ganzheitsvorstellungen in Struktur und Erscheinung zu berücksichtigen bzw. zu umgehen suchen und somit dem (hinreichend gebildeten) Rezipienten die jeweils erwünschte Instanz von Unvollständigkeit mit künstlerischen Mitteln zu suggerieren vermögen.

1.1.1 Zum fragmentologischen Forschungsstand

Einige lose herausgegriffene Passagen seien zunächst angeführt, um die Behauptung der ungenügenden Reflexion des Fragment-Begriffes weiter zu stützen. In Theodor W. Adornos später und offenbar fragmentarischer³³ Schrift *Ästhetische Theorie* finden sich – ohne dass

-
- 31 Ein zentrales Paradigma dieser Tradition entstammt der wiederum auf den Bereich der Literatur bezogenen intentionalen Fragmentarik und deren Konzeption als „Fragment aus der Zukunft“, wie sie vor allem in den Schriften Friedrich Schlegels (1772–1829) als „progressive Universalpoesie“ entworfen wurde. Von dieser sagt Schlegel: „Andre Dichtarten sind fertig und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet seyn kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatoire Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisiren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frey ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkühr des Dichters kein Gesetz über sich leide“ (Friedrich Wilhelm Schlegel: *Fragmente* (hier Nr. 116) in: *Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*. Ersten Bandes Zweytes Stück. Berlin 1798, S. 204–206). Dementsprechend gestalten sich die ästhetischen Desiderate an ein solches „Fragment-Werk“: „Ein Fragment muss gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet seyn wie ein Igel.“ (a.a.O., S. 230) – Wie bereits in Dällenbach/Hart-Nibbrig 1984, S. 64 (& passim) bemerkt, ist jedoch Schlegels Wille „zum Fragment [...] nichts anderes als der Wille zum Werk“ – allerdings zu einem Werk, das über die bei Schlegel implizierte Resistenz der „ewig werdenden“ „romantischen Dichtart“ gegen „zergliedernde“ Analyse den romantischen Zentraltopos des „Unendlichen“ auszudrücken imstande sein soll.
- 32 Wie später klar werden dürfte, gilt dies auch für angeblich progressive, traditionellen Werkbegriffen opponierende Konzepte wie „work in progress“, Offene Form, Intuitive Musik, Elektronische Musik, Werke der *Musique concrète* und dergleichen.
- 33 Das editorische Nachwort der Adorno-Gesamtausgabe nimmt auf diesen Sachverhalt Bezug: „Wenige Tage vor seinem Tod schrieb er in einem Brief, dass die endgültige Fassung »noch einer verzweifelten

dabei explizit musikalische Kunstwerke angesprochen würden – einige wenige Bemerkungen zum Thema:

- 1) Der [Geist] ist keine Aberration der Kunst sondern ihr tödliches Korrektiv. Ihre obersten Produkte sind zum Fragmentarischen verurteilt als zum Geständnis, dass auch sie nicht haben, was die Immanenz ihrer Gestalt zu haben präntendiert.³⁴
- 2) [...] Kunst obersten Anspruchs drängt über Form als Totalität hinaus, ins Fragmentarische.³⁵
- 3) Die Kategorie des Fragmentarischen [...] ist nicht die der kontingenten Einzelheit: das Bruchstück ist Teil der Totalität des Werkes, welcher ihr widersteht.³⁶

Differenzierte Annahmen über das „Fragmentarische“ kommen in den angeführten Zitaten nicht direkt vor, sie sind lediglich über die ästhetischen und formalen Zuschreibungen herauszulesen: Die 1) Unvollständigkeit bezüglich gewisser dem Werk immanenter Mengen von Eigenschaften oder 2) das Transzendieren prädisponierter Totalität durch Aufbrechen (geschlossener) „Form“ ließe sich zwar als ein Adornosches Konstitutiv des Fragmentarischen auffassen. Dennoch scheint (widersprüchlicherweise) unübersehbar, dass 3) Adornos Konzeption Fragmentarik im gedanklichen Rahmen der Kritischen Theorie wohl doch als den ins Utopische verlagerten Rest einer latenten Totalitätskategorie etablieren möchte, insofern hier Fragmentarik als legitimierende Leitalegorie einer wie immer gearteten, sich selbst aufhebenden formalen Ganzheit oder Totalität verstanden zu sein scheint. Der Fragmentbegriff selbst und auch die mit ihm assoziierten Termini (*Teil, Totalität, Bruchstück, Einzelheit*) bleiben aber – entgegen Adornos wahrscheinlich nicht ontologisch zu deutender Einstufung als „Kategorie“ – in eben dieser Hinsicht unerklärt.

Ein zweites Beispiel neueren Datums: die umfassende Arbeit von Maria E. Reicher zur Ontologie des (Kunst-)Werkbegriffs streift das Phänomen immerhin in folgender Fragestellung:

Kann man da sagen, dass ein Entwurf, ein Fragment nichts ist?³⁷

Anstrengung bedürfen« werde: »aber es ist doch wesentlich jetzt eine der Organisation, kaum mehr der Substanz des Buches«. Von diesem ist nach Adornos Mitteilung »an sich alles schon, wie man so sagt, vorhanden«. Der ausstehende letzte Arbeitsgang, den Adorno bis Mitte 1970 abzuschließen hoffte, hätte zahlreiche Umstellungen innerhalb des Textes, auch Kürzungen gebracht; ihm war die Eingliederung jener Fragmente vorbehalten, die jetzt als Paralipomena abgedruckt sind; die frühe Einleitung wäre durch eine neue ersetzt worden. Schließlich hätte Adorno an sprachlichen Details noch manches zu verbessern gefunden.“ (vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Editorisches Nachwort, in: Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt a. M. 1986, S. 537).

34 Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1990, S. 139.

35 A.a.O., S. 221.

36 A.a.O., S. 283.

um sich wenig später zu folgender Minimalbestimmung durchzuringen:

Ein Fragment eines Romans, eine unvollendete Symphonie ist nicht *nichts* [Kursivierung original].³⁸

Mindestens ließe sich daraus folgern, dass der Diskurs über Fragmente nicht etwa demjenigen über *nichts* äquivalent ist. Wenn Fragmente aber *etwas* sind – und so Reichers Vermutung sich als zutreffend erweise –, stellt sich unmittelbar die Frage nach den (essentiellen) Eigenschaften des Definiendums, deren Formulierung und Beantwortung in der genannten Studie aber schon deshalb unterbleibt, weil Fragmentphänomene dort ohnehin nicht im Vordergrund stehen.

Als weiterer, im engeren Sinne musikwissenschaftlich orientierter Beleg für eine gleichfalls nur in Ansätzen entwickelte Fragmenttheorie kann hier die im Jahre 2008 unter dem

37 Maria E. Reicher, *Zur Metaphysik der Kunst. Eine logisch-ontologische Untersuchung des Werkbegriffs*, Graz 1998, S. 117.

38 A.a.O. Im Folgenden präzisiert Reicher ihr Vorverständnis des Fragmentarischen unter Verweis auf zweierlei „Arten intentionaler Akte“ (a.a.O.): „So kann man also sagen, dass Entwürfe (und natürlich auch Fragmente) selbst Werke sein *können* [Kursivierung W.S.], ohne aufgeben zu müssen, dass das Anerkennen eine notwendige Bedingung für die Entstehung eines Werks ist“ (a.a.O., S. 118) – eine Position, die sich, abgesehen von der ersten Teilbehauptung, mit dem in dieser Arbeit vertretenen mengentheoretischen Ansatz als kompatibel erweisen kann. Im Gegensatz zu Reicher verstehe ich allerdings den Terminus „Werk“ sowohl enger als auch stärker relational gefärbt: Nur für solche Gebilde kommt Werkstatus in Frage, für die eine (explizite) *Anerkennung als fertiggestelltes Werk* durch den Urheber vorliegt. Fragmente können daher keinesfalls Werkstatus aufweisen, insoweit die hierfür notwendige Anerkennung als fertiggestelltes Werk gerade als inexistent aufzufassen ist (die Rede von „fragmentarischen Werken“ ist unter dieser Rücksicht übrigens grundsätzlich widersprüchlich und differenzierungsbedürftig). Eine spezielle, lokal-transitorische Variante des „Anerkennens“ jedoch scheint (und hier wiederum folge ich Reicher) nicht nur für fertiggestellte Werke, sondern auch für sogenannte Werkteile notwendig. Dass Komponisten, sofern sie überhaupt die Herstellung musikalischer Werke anstreben, etwas – und sei es lediglich einen Entwurf bzw. einen sonstigen Bestandteil einer wie immer gearteten prospektiven Gesamtheit – fixieren und ausarbeiten, um dieses wenigstens vorübergehend als *möglichen Teil* einer solchen Gesamtheit anzuerkennen, scheint durchaus den Regelfall darzustellen. Im Unterschied zum fertiggestellten Werk jedoch dürfte solche lokale Bestätigung von Teilmengen T mutmaßlicher Werke W in der Mehrheit der Fälle wenigstens zu Lebzeiten des Urhebers epistemisch privat bleiben und inhaltlich auf die eventuell nur vorübergehende Anerkennung der *Möglichkeit der Zugehörigkeit* von T zu W (formal also auf die mögliche Gültigkeit von $T \subset W$, denkbar selten vielleicht auch $T \subseteq W$) beschränkt sein. T wird dann gerade nicht als fertiggestelltes Werk W , sondern lediglich als vorübergehend möglicher, keineswegs aber notwendiger Teil von W anerkannt – ein Status, der klarerweise widerrufen werden kann. Anerkannt ist unter diesen Bedingungen genau genommen nur der Umstand, dass der Sachverhalt $T \subset W$ durch den Urheber für eine gewisse von Null verschiedene, positive Zeitdauer nicht explizit *ausgeschlossen* wird. Ungeachtet dessen ist es aber ohne weiteres denkbar, dass vorübergehend anerkannte Teilmengen in den dann später eventuell fertiggestellten Werken nur noch stark modifiziert oder überhaupt nicht mehr vorkommen. Zu entscheiden, ob solche Teilmengen mit einiger Sicherheit auch Bestandteil eines fertigen Werkes gewesen wären, bleibt dabei dem jeweiligen Erkenntnisstand der Quellenforschung vorbehalten. Auch diese aber vermag, von wenigen Sonderfällen abgesehen, lediglich Plausibilitätsargumente zu liefern und Wahrscheinlichkeitsaussagen zu treffen.

Titel *Unfinished Music* erschienene Aufsatzsammlung des US-amerikanischen Musikologen **Richard Kramer** genannt sein.³⁹ Neben einer Fülle detaillierter Beobachtungen zu Werken Carl Philipp Emanuel Bachs, Ludwig v. Beethovens und Franz Schuberts finden sich Überlegungen zu einer *Epistemology of Fragment*, wobei explizit der Versuch unternommen ist

to reconcile two extreme conditions of fragment: on the one hand, fragment taken to denote the flawed torso of the work left unfinished; on the other, fragment taken to suggest the Romantic condition toward which even the finished works of those volatile years might aspire.⁴⁰

Kramers fragmentologischer Ansatz propagiert eine offensichtlich zweiteilige Typologie, wonach die Gesamtheit der musikalischen Fragmente zum einen aus „unfertig“ gebliebenen Werken – ein Typus, der als „fehlerhaft“ (*flawed*) gilt – und zum anderen aus Instanzen des Schlegelschen Werkbegriffs besteht, wobei letzterer in seiner Betonung einer Permanenz des „Werdens“ (vgl. Anm. 31) im Gegensatz zum „flawed“-Typus nicht nur jeglichen Vollendungsgedanken relativiert, sondern gerade dessen Abwesenheit zu einem konstitutiven Merkmal der „romantischen Dichtart“ erhebt. In Werken, die sich derartigen Konzeptionen verpflichtet fühlen, scheint „Unvollendetheit“ dann als eine besondere, vorgeblich analysereisistente ästhetische Qualität auf – ungeachtet des Umstands, dass auch eine solche intentional-suggestive Fragmentarik notwendigerweise nur durch fertiggestellte Werke darzustellen ist. Diesen schwer aufzulösenden Widerspruch zwischen einer Konzeption „ewigen Werdens“ einerseits und der notwendig finiten Erscheinung des dies darstellenden musikalischen Textes andererseits hebt auch Kramer hervor – allerdings ohne sich, was für eine analytische Präzisierung von „incomplete[ness]“ naheliegender wäre, genauer zu den Vollständigkeits- bzw. Identitätsbedingungen musikalischer Werke zu äußern:

The work unfinished in this Schlegelian sense yet depends paradoxically upon a text that is complete by all the conventions of art, closed, finished, *vollendet*. [Kursivierung original] The converse makes this clear. If the work is demonstrably incomplete, how can we know that it means to suggest the fragmentary? The power of the text lies in its meaning, but we cannot approach this meaning if we cannot claim to possess the text that would convey it.⁴¹

In den Fällen der „demonstrably incomplete“ (hier: Nicht-Schlegelschen) Werke, die Kramer beispielhaft im Œuvre Mozarts und Schuberts ausmacht, sei (richtigerweise) ein „interpretive construct“ heranzuziehen, anhand dessen die Gründe für die Unfertigkeit benannt werden können.⁴² Das hinsichtlich seines Werkstatus fraglos als abgeschlossen zu wertende „Romantic fragment“ hingegen genüge folgendem paradoxen Kriterium:

39 Richard Kramer: *Unfinished Music*, Oxford University Press, 2008.

40 Kramer (2008), darin: *Towards an Epistemology of Fragment*, S. 311.

41 Kramer 2008, S. 312.

42 A.a.O. Diese Gründe darzulegen halte ich bereits für sekundär. Von vorrangiger Wichtigkeit scheint zunächst, begründen zu können, inwieweit das entsprechende Werk (und nicht nur dessen Partitur oder die ästhetische Anmutung etwaiger Aufführungen) überhaupt als „incomplete“ einzustufen ist.

[...] the finished work [im Schlegelschen Sinne, W.S.] is the suggestion of something unfinished“.⁴³

Auch Werke, die auf diese Weise eine mimetische Annäherung an Unfertiges darzustellen suchen, bedürfen, damit diese Suggestion gelingen kann, einer zu diesem Vorhaben passenden formalen und semantischen Abgeschlossenheit, so dass der gewünschte Eindruck des „Unfertigen“ überhaupt zu entstehen vermag – etwa durch Andeutung eines bereits bekannten formalen oder ästhetischen Modells, dessen Nicht- oder Teilerfülltheit vom jeweiligen Werk dann imitativ abzubilden ist. Insoweit unterscheiden sich zwar sehr wohl die *ästhetischen* Paradigmata des romantischen Künstlers von denen der für Kramer exemplarischen Klassiker Haydn und Mozart (für welche die innere, nichtfragmentarische Abgeschlossenheit eines Musikwerks in aller Regel ja nicht in Frage steht), nicht aber der Typus der jeweiligen Produktionsresultate. In beiden Fällen nämlich kulminieren die Werke, ob romantischem Fragmentarismus verpflichtet oder nicht, in einem finiten, insoweit also fertiggestellten Text. Kramer konstatiert:

Romantic artists do finish their works, even those works whose substance means to suggest that they hadn't quite done so.⁴⁴

Ganz wie nun bei neuzeitlichen Denkern (z.B. W. Benjamin) eine Tendenz festzustellen ist, antike Bruchstücke und Ruinen mit Bedeutungswelten aufzuladen, die den jeweiligen Urhebern höchstwahrscheinlich fremd waren, so wird sich der romantische Künstler eine verwandte, von semantischem Wunschdenken geleitete methodische Fragwürdigkeit vorbehalten lassen müssen. Keineswegs ist es nach Kramer nämlich legitim, derartige, nur den Schlegelschen Desideraten korrespondierende Bedeutungen in ein „Classical fragment“ hineinzulesen. Sofern ein „Romantic work“ diese vermeintlichen Bedeutungen gleichfalls zu evozieren trachtet, gründe sich dies auf ein ästhetisches Mißverständnis:

The Romantic work reads into the Classical fragment a mystery not intrinsic to its meaning, constructing from its misreading an imaginary condition to which it aspires.⁴⁵

Wiewohl die kategoriale Trennung zwischen romantischer Fragment-Suggestion und den unfertig gebliebenen Werken auf den ersten Blick zueinander disjunkte Klassen von Wer-

Die hierfür zu machenden Annahmen – insbesondere eben die Identitätskriterien musikalischer Werke – werden im folgenden Kapitel genauer untersucht.

43 Kramer 2008, S. 358. Anhand meiner Analyse des Werkbegriffes im folgenden Kapitel dürfte klar werden, dass in dieser Hinsicht Werke sämtlicher (bisherigen) Stile und Epochen grundsätzlich an eine wie immer geartete, jedenfalls aber als abgeschlossen einzustufende Menge von Bestimmungen gebunden sind – auch wo diese, wie in einigen Strömungen der Moderne, nur noch als Suggestion ihrer immanenten Defektivität fungiert oder eben im romantischen Umfeld, wo sie sich als kompositorisch abgeschlossene Darstellung des Unvollendeten (also unter stillschweigender negativer Bezugnahme auf bereits bekannte Modelle des „Vollendeten“) zu erkennen gibt.

44 A.a.O., S. 349.

45 A.a.O., S. 346.

ken oder Werkzuständen hervorzubringen scheint und insoweit klar und eindeutig anmutet, scheint eine dialektische Relativierung eben jener Eindeutigkeit der Sache nach möglich:

The distinction between the work left unfinished, a fragment for no discernible reason, and the work that aspires to the aesthetic condition of fragment, whether or not it has survived complete, ought to be clean and simple. Often it is neither. For while these two conditions of the fragmentary might seem mutually exclusive, they yet invite dialectical inquiry: the unfinished work interrogated for traces in its torso that might suggest why it remains unfinished; these traces further interrogated for evidence of the Schlegelian aspiration toward fragment. To put it differently, we want to know whether the aesthetic pull of the fragmentary is coincident with a music that will not allow of closure.⁴⁶

Kramer spielt hier offensichtlich auf die Möglichkeit von Zwischendingen zwischen unvollendetem und Schlegelschem Werk an. Auch letzteres könnte sich einer Ästhetik der Abgeschlossenheit verweigern und *zusätzlich* dem Betrachter als unvollendet „for no discernible reason“ erscheinen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass (ungeachtet erhellender Einzelbeobachtungen) Kramers Beitrag für eine erweiterte, reformierte Fragmenttheorie, die die überkommenen ad-hoc-Erklärungen auch nur zu differenzieren, geschweige denn begriffsanalytisch zu fundieren in der Lage wäre, keine tragfähige Basis bereitstellt. Nicht nur gelangt er – von den Ansätzen im Zitat zu Anm. 46 einmal abgesehen – über den basalen Dualismus „Schlegelsches Fragment – Unvollständiges Werk“ nicht hinaus, sondern lässt vor allem im Dunkeln, welche Dinge und Sachverhalte überhaupt anzunehmen sind, um von Unvollständigkeit („incompleteness“) oder aber von einer erfolgreichen Realisation romantischer Fragmentarik in Gestalt abgeschlossener (Schlegelscher) Werke sprechen zu können. Kramers Analyse des Fragmentarischen begnügt sich mit einem Dasein als *Explikandum*.⁴⁷

Muss also für das Gebiet musikalischer Fragmentarik das Fazit zum Forschungsstand „Fehlanzeige“ lauten? Bis in die jüngere Gegenwart hinein konnte dies guten Gewissens behauptet werden.⁴⁸ Seit dem Jahre 2003 jedoch liegt mit der Habilitationsschrift von **Andrea**

46 A.a.O., S. 313.

47 Zudem scheint Kramers Überlegungen – wie denjenigen vieler anderer Autoren der musikwissenschaftlichen Welt – die methodologisch fragwürdige Tendenz innezuwohnen, eine mögliche Fragmentarik von *Werken* stillschweigend an gewissen Zuständen etwaiger Inschriften und anderer raumzeitlicher Instanzen ablesen zu wollen – erstere bilden die einzige Sorte von Dingen, die in Kramers Studie explizit Erwähnung findet. Dass sich eine derartige Identifikation von Musikwerk und seinen Instanzen(klassen) allerdings verbietet, dürfte die Argumentation der folgenden Kapitel zeigen.

48 Eine wenigstens vom thematischen Ansatz her gegebene Ausnahme zeigt auch die Habilitationsschrift von U. Konrad, der detailliert die Entwürfe und Skizzen W. A. Mozarts untersucht. Allerdings ist dort gleichfalls noch keine systematische Fragmenttheorie entwickelt (vgl. Ulrich Konrad: *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992). Andernorts vertritt Konrad dementsprechend noch ein traditionelles Verständnis vom Fragment als einem speziellen Texttypus in Gestalt einer „auf dem Weg vom Entwurf zur Endgestalt nicht abgeschlosse-

Lindmayr-Brandl zu Franz Schuberts fragmentarischem Werk (im Folgenden unter dem Sigel LBS)⁴⁹ ein ernstzunehmender Versuch vor, Vorschläge zu einer im engeren Sinne systematisierten Theorie und Typologie des Fragmentarischen auszuarbeiten. Diese Vorschläge sollen daher in ihren Grundzügen dargestellt und einer vorläufigen Kritik im Licht der folgenden Kapitel unterzogen werden. Einschränkend ist schon hier voranzustellen, dass die von der Verfasserin bzw. ihrem Verlag reklamierte Allgemeingültigkeit⁵⁰ insoweit zu relativieren sein dürfte, als ihrer Schrift eine unübersehbare Tendenz zur begrifflichen und argumentativen Optimierung im Hinblick auf das Schubertsche Œuvre bzw. dasjenige vergleichbar arbeitender Komponisten innewohnt. Gleichwohl erscheint eine allgemeine Anwendbarkeit wenigstens in Teilen möglich, insbesondere was die vorgebrachten Überlegungen zur Fragmentarik physischer Gegenstände (Manuskripte, Drucke und andere Inskriptionen)⁵¹ betrifft.

Zunächst wendet sich die Verfasserin gegen traditionelle Explikate des Fragmentbegriffs im Sinne eines spezifischen Texttypus (vgl. auch den Definitionsvorschlag von U. Konrad in Anm. 48):

Die genannten Beispiele machen zur Genüge deutlich, dass die herkömmliche Vorstellung vom Fragment als Texttypus zwischen Entwurf und vollständig ausgeführtem Werk nicht länger aufrecht zu erhalten ist. [...] Dies wird auch im Sprachgebrauch deutlich: Bei einer Skizze skizziert man ein Werk; bei einem Entwurf entwirft man ein Werk; aber bei der Niederschrift eines Fragments „fragmentiert“ man nicht ein Werk.⁵²

Notwendig sei vielmehr – in Anlehnung an die zu Beginn vorliegender Arbeit erwähnte Studie von E. Ostermann (Anm. 3) – eine begriffliche Neukonzeption, die das entweder bereits „zerbrochene“ oder auch das „fiktive“, noch nicht gewordene Ganze, auf das ein jeglicher Fragmentbegriff notwendig gerichtet zu sein habe, in die Theorie einbezieht. Dieser Ansatz führt Lindmayr-Brandl auf einen sogenannten „intuitiven Fragmentbegriff“ mit multipler Referenz:

ne[n] Ausfertigung eines Werkes oder Werkabschnittes“ (vgl. Ulrich Konrad, *Bemerkungen zu Problemen der Edition von Mozart-Skizzen* in: *Die Musikforschung* 44, S. 335).

49 Andrea Lindmayr-Brandl, *Franz Schubert. Das fragmentarische Werk*, Wiesbaden 2003. Vorstufen zur dort ausgearbeiteten Theorie finden sich bereits seit Ende der 90er Jahre in einzelnen Vorträgen und Kurzpublikationen der Verfasserin. Neben der hier dargestellten Fragmenttheorie finden sich zahlreiche Beobachtungen zu sämtlichen bekannten fragmentarischen bzw. fragmentarisch anmutenden Manuskripten Schuberts.

50 In der Verlagswerbung heißt es dazu: „Mit der zugrundeliegenden Fragmenttheorie bildet diese Studie über den Einzelfall hinaus ein Basiswerk für Untersuchungen zum Fragmentarischen in der Kunst.“ (vgl. die URL <http://www.steiner-verlag.de/titel/53655.html>). Der rückseitige Umschlagtext der Monographie behauptet etwas einschränkender und wohl auch richtiger, dass der „Geltungsbereich weit über Schubert hinausreicht“.

51 Diese Erscheinungsformen entsprechen der Begriffsprägung „Sekundäre Fragmentarik“ in der vorliegenden Arbeit, vgl. hierzu Abschnitt 2.

52 LBS, S. 31.

Was überhaupt Fragment ist, hängt davon ab, was abgebrochen ist: das Manuskript, die vorliegende Niederschrift oder das Werk als Ganzes. Aus den Erfahrungen mit dem Quellenmaterial und den begleitenden theoretischen Überlegungen entwickelte sich im Laufe meiner Arbeit ein „intuitiver Fragmentbegriff“, der auf einem subjektiven optischen Eindruck des Fragmentarischen beruht.⁵³

Es mag nicht wenig erstaunen, wenn jemand einen „subjektiven optischen Eindruck“ (also *die vor- bzw. unwissenschaftliche Gegebenheit par excellence*) zum Fundament einer präzisierten Begriffsdeutung erheben will. Hier greift aber die bereits erwähnte einschränkende Konzentration auf das Œuvre Schuberts, für das sich solche „Eindrücke“,⁵⁴ erweitert um quellenkundliche und biographische Spezialkenntnisse seiner mutmaßlichen Arbeitstechniken, wohl noch mit hinreichender Plausibilität ausstatten lassen. Eine offen subjektivistische Verfahrensweise, die unter anderem daran krankt, dass sie ihre eigenen Voraussetzungen und Kriterien zur Feststellung von Fragmentarik gerade *nicht* überprüfbar offenlegt, scheint aber spätestens bei nicht-traditionellen, stärker „avantgardistischen“ Werken wenig hilfreich – denn wie ließe sich allein vom fragmentarisch anmutenden, „subjektiven optischen Eindruck“ eines Manuskripts⁵⁵ darauf schließen, dass dieser Zustand nicht etwa vom Urheber absichtlich hergestellt oder doch mindestens als gültige Werkgestalt im Sinne eines zunächst nichtintentional Gegebenen (*objet trouvé*) akzeptiert wurde? In diesem Fall hätte nämlich *gegen* den Ansatz der Verfasserin der fragmentarische „Eindruck“ gerade als hinreichendes Indiz *für* die Fertigstellung und Abgeschlossenheit des korrespondierenden Werkes zu gelten. Gleichwohl hält Lindmayr-Brandl an ihrem Ansatz fest:

Mit dem intuitiven Fragmentverständnis [...] ist dagegen der Ausgangspunkt ein fragmentarisches Autograph von Schubert. Für die Beurteilung dafür, ob es sich dabei um ein Fragment handelt, *genügt allein der Eindruck des Unvollständigen* [Kursivierung W.S.] – sei es im Manuskript als physische Einheit, sei es im Text als Ausdruck eines abgebrochenen Arbeitsprozesses, oder sei es in beiden Bereichen.⁵⁶

Erneut sei es gesagt: dieser „Eindruck“ mag als gründliche Beschäftigung mit den Verhältnissen Schuberts zu deuten sein und somit auch zu wissenschaftlich plausiblen Ergebnissen füh-

53 A.a.O., S. 22. Die Charakterisierung als „intuitiv“ ist in der Studie nicht weiter expliziert. Abseits vom Intuitionenverständnis eines Aristoteles, Descartes (dessen Lehre von den *ideae innatae* dem menschlichen Verstand gerade ein erfahrungsunabhängiges Repertoire an gewissen basalen Einsichten garantiert) oder Husserl (der unter dem „intuitiven Erfassen“ generell eine Erkenntnisweise für Gegenstände versteht, die verstandesmäßig unzugänglich sind) wirkt Lindmayr-Brandls Begriffskonzeption reichlich unbestimmt.

54 Gemeint sind wohl die für Schubert relevanten Erscheinungsformen inskriptiver physischer Informationsträger, v.a. die in der Fachliteratur so bezeichnete „Erste Niederschrift“ und die entsprechenden Unterschiede in Schriftbild, Sorgfalt der Ausarbeitung etc. im Verhältnis zu einer „Reinschrift“. Vgl. auch das folgende Zitat.

55 Diese traditionelle Darstellungsform als Kombination von Papier und manuell aufgebrachteter materieller Schreibsubstanz wäre etwa im Fall reiner Computerwerke gar nicht erst vorhanden.

56 LBS, S. 43.

ren, als überhistorische Allgemeintheorie (als welche die Vorgehensweise zumindest latent verstanden ist, vgl. die Verlagswerbung) scheint eine derartige Methodik ungeeignet.

In diesem Zusammenhang ist hier noch auf eine andere, grundsätzliche Problematik zu verweisen, die in LBS nicht immer sauber eliminiert scheint. Die Verfasserin selbst charakterisiert ihre Herangehensweise als eine „empirische“ (LBS, S. 22). Was immer darunter zu verstehen ist (der Begriff bleibt unexpliziert⁵⁷), der Ansatz der Verfasserin führt jedenfalls bei einigen ihrer Argumentationsgänge zu einer tendenziellen Missachtung der Differenz zwischen epistemischem Befund und ontologischer Konklusion. Beispielsweise heißt es:

Erwähnt wurde schon, dass ein bruchstückhaftes Manuskript, das eine bestimmte Komposition trägt [...], nicht zwingend auch zu einem unvollständigen Werk führen muss. Denn es gibt Fälle, bei denen zusätzlich zum fragmentarischen Manuskript eine weitere Quelle erhalten geblieben ist, aus der das Werk erschlossen werden kann. [...] Dann ist das Werk selbst vollständig, auch wenn das Manuskript ein Fragment ist.⁵⁸

Die im zweiten Satz des Zitats angeführte Begründung der ersten (an sich korrekten) Behauptung verrät in ihrer Ausrichtung auf physische Gegenstände (Manuskripte) zweifelsohne die Empirikerin und ist sicherlich insoweit *epistemisch* konsistent, wie vollständige Kenntnis über die Beschaffenheit eines Werkes (die eben durch die „weitere“, empirisch zugängliche „Quelle“ zu erlangen wäre) kaum als Argument *gegen* die Vollständigkeit eben dieses Werkes herangezogen werden kann. Als Bedingung *für* die Vollständigkeit eines Werkes (nicht aber für die Kenntnis von dessen Beschaffenheit) scheint das Erfordernis einer „weiteren Quelle“ und die daraus resultierende vollständige Kenntnis der Beschaffenheit jenes mutmaßlichen Werkes hingegen zu stark. Vollständigkeit eines Werkes hat nämlich weder die vollständige Kenntnis von dessen Beschaffenheit zur Bedingung, noch ist sie aus dem entsprechenden „Eindruck“ eines oder mehrerer Manuskriptteile herzuleiten, mag dieser Eindruck in der Summe auch noch so unfragmentarisch sein. Vielmehr ist sie stets an sämtlichen Konstituenten des fraglichen Werkes zu messen, zu denen, wie im Folgenden gezeigt wird, wesentlich andere Dinge und Sachverhalte gehören als raumzeitliche Instanzen (z.B. Partitu-

57 Wegweisend für eine sprachanalytisch motivierte Kritik des (Logischen) Empirismus wurde vor allem W. v. O. Quine, *Two dogmas of empiricism* (in: ders., *From a Logical Point of View*, New York, 1963, S. 20–46), der nachhaltig der Auffassung opponiert, die zur Abgrenzung empirischer und nichtempirischer Verfahrensweisen als grundlegend anzunehmende Differenz zwischen analytischen und synthetischen Urteilen sei wohlbegründet.

58 A.a.O., S. 44. Eine präzisere Deutung eines ähnlich gelagerten Sachverhaltes, der Vollständigkeit von Werken ungeachtet des fragmentarischen Status eines autographen Manuskripts ermöglicht, gibt J. Webster, wenn er in Bezug auf die Streichquartette op. 54 von J. Haydn bemerkt: „It is not unusual for a once complete autograph to survive in an incomplete state [...] For their [der Autographe, W. S.] status as *fragments* (a physical condition, independent of function) [...] is not evidence against their status as autographs“ (unter letzterem Ausdruck versteht Webster hier „the final or definitive version in the composer’s hand“). Vgl. James Webster, *Haydn’s Manuscripts of the String Quartets op. 54, Nos. 1 and 3*, in: Wißmann, F., Ahrend Th., Loesch, H. v. (Hg.), *Vom Erkennen des Erkannten. Musikalische Analyse und Editionsphilologie*, Festschrift für Christian Martin Schmidt, Wiesbaden 2007, S. 151 u. S. 153).

ren) von dessen Bestimmungsmenge.⁵⁹ Aus lediglich epistemischen Defekten auf eine mehr als nur epistemische Unvollständigkeit des Werkes schließen zu wollen, erscheint hier übereilt. Schlimmer noch: sogar dann, wenn im Gegensatz zu Lindmayr-Brandls Beispielkonstellation eine Menge von Manuskripten oder Abschriften insgesamt *vollständig* wirkt bzw. einen entsprechenden „Eindruck“ hinterlässt, etwa durch sorgfältigste Reinschrift und befriedigende ästhetische Wirkung prospektiver Aufführungen, kann das mit diesem Manuskript mutmaßlich assoziierte Werk gemessen an dessen Konstituenten ohne weiteres fragmentarisch sein – beispielsweise dann, wenn das vollständig wirkende Manuskript vom Urheber gar nicht als gültiges Werk (von sich) anerkannt oder eine früher ausgesprochene Anerkennung widerrufen wurde. Des Weiteren legt Lindmayr-Brandls Argument offenbar das Bestehen einer Identitätsrelation zwischen dem fraglichen Musikwerk und mindestens einer seiner möglichen Partituren nahe. Derartige Positionen scheinen ebenfalls kaum haltbar, vgl. u.a. die späteren Ausführungen in Abschnitt 1.4 vorliegender Arbeit.

Die sich sofort anschließende Fragestellung, wie denn der umgekehrte Fall zu bewerten sei – wenn also keine „weitere“ (empirisch zugängliche) „Quelle“ vorliegt, „aus der das Werk erschlossen werden kann“, verleitet Lindmayr-Brandl zu einer vergleichbar unscharfen Schlussfolgerung, die übrigens dem Gehalt des ersten Satzes im Zitat zu Anm. 58 direkt zu widersprechen scheint, falls hier mit der Formulierung „auf der Basis des Manuskripts“ nicht gemeint ist, dass ansonsten *keine* weitere Quelle mehr existiert:

[...] wenn Teile [eines Manuskripts] verloren oder verschollen sind, ist auch das auf der Basis des Manuskripts überlieferte Werk unvollständig, also selbst ebenfalls ein Fragment.⁶⁰

Die Unschärfe ist hier an zwei Punkten festzumachen:

Erstens nivelliert die im Zitat implizierte Gleichwertigkeit der Glieder des disjunktiven Prädikats „verloren oder verschollen“ den zweifellos bestehenden Unterschied zwischen naturgesetzlich irreversiblen Informationsuntergang (wie er etwa im Fall einer in hinreichendem Umfang zerstörten Partitur zu konstatieren wäre, so dass diese demnach als *verloren* gelten kann) und einem lediglich epistemischen Defekt, also der bloßen Unauffindbarkeit, Unbekanntheit oder Unentzifferbarkeit solcher Information (*verschollen*). Hier droht ein Fehlschluss der Art, dass anhand eines bruchstückhaft anmutenden Manuskripts zumindest immer dann ein fragmentarisches Werk anzunehmen wäre, wenn keine „weitere Quelle erhalten geblieben ist“. Mit anderen Worten: Fragmentarität eines Werkes scheint für Lindmayr-Brandl, ungeachtet des Umstandes, dass Musikwerke höchstens relationale und zeitliche, aber eben keine raumzeitlichen (physischen) Gegenstände sind,⁶¹ auch aus solchen Sachver-

59 Zum Begriff vgl. Abschnitt 1.2.1 dieser Arbeit.

60 LBS, S. 38.

61 Für diese Position wird in der Literatur ausführlich argumentiert, vgl. den Überblick in Abschnitt 1.4. der vorliegenden Arbeit. Der von mir entwickelte musikalische Werkbegriff lässt insoweit eine Deutung als relationaler zeitlicher Gegenstand zu, wie die Anerkennung einer Menge von Bestimmungsteilen als Werk durch den Urheber stets zu einem bestimmten Zeitpunkt t_w stattfindet und damit auch zum zeitlich bestimmten Bestehen der entsprechenden, Werkstatus begründenden Anerken-

halten ableitbar, die nur bestimmte Zustände raumzeitlicher Instanzen des Werkes betreffen; dies zudem unabhängig davon, ob diese Defekte auf irreversiblen Informationsuntergang oder lediglich auf Unauffindbarkeit bzw. Unlesbarkeit eines gleichwohl vollständig existierenden Manuskripts beruhen. Mit einer Fragmentarik von Werken haben eventuelle epistemische oder sogar ontische Defekte raumzeitlicher Instanzen dieser Werke aber höchstens kontingenterweise zu tun. Jene Spielarten des Defizitären gehören vielmehr den Kategorien der Epistemischen bzw. der Entropischen Fragmentarik an.⁶²

Zweitens ist umgekehrt gegen die Konklusion des Zitats einzuwenden, dass sogar dann, wenn – aus welchen Gründen auch immer – überhaupt keine Quelle (mehr) existiert, ein Musikwerk sehr wohl vollständig sein kann – nur ist dann über seine Beschaffenheit triviale Weise nichts bekannt. Beiden Einwänden ist gemeinsam: Ob ein musikalisches Werk vollständig ist oder nicht, hängt eben nicht davon ab, ob jemand über dessen Beschaffenheit irgendwelche (aktualen) empirisch gewonnenen Kenntnisse besitzt oder ob irgendwelche Partituren vollständig oder unvollständig überliefert wurden, sondern ausschließlich davon, ob eine gewisse Menge musikalischer Bestimmungsstücke zu irgendeinem Zeitpunkt vom jeweiligen Urheber als gültiges Werk anerkannt wurde.⁶³ Hier fließt erneut der gedankliche Ansatz ein, dass musikalische Bestimmungsstücke als abstrakte Gegenstände zwar typischerweise nur anhand raumzeitlicher Instanzen epistemisch zugänglich, mit diesen Instanzen darum aber noch nicht ontologisch identisch sind. Wäre die Argumentation Lindmayr-Brandls *kein* Fehlschluss, so würde ein nur die empirisch zugängliche Welt betreffender Befund Rückschlüsse auf Sachlagen erlauben, die abstrakte relationale Entitäten betreffen. Ein solches Vorgehen mündet insoweit in einen Kategorienfehler.⁶⁴

Diese kategorial mehrdeutige Behandlung führt im Verlauf der Studie zu weiteren angreifbaren Folgerungen, z.B.:

Fehlen nur Manuskriptteile einer Komposition, so muss das Werk einmal vollständig gewesen sein.⁶⁵

nungsrelation führt.

- 62 Die Sekundärtypen werde ich im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit noch ausführlicher darstellen. Im Vorgriff hierauf sei mitgeteilt, dass diese Typologie im Wesentlichen *entropische, epistemische, inskriptive, performative, rezeptive, imaginäre* und *intendierte* Fragmentarik unterscheidet.
- 63 Die Abhängigkeit musikalischer Werke von einer urheberseitig vollzogenen Legitimation bildet einen der Grundgedanken und führt auf eine der Hauptthesen der vorliegenden Arbeit. Er findet sich bereits bei P. Livingston, wenn er schreibt: „Roughly put, a work is genetically complete if its maker or makers decide it is so“ (Paisley Livingston, *Counting Fragments, and Frenhofer's Paradox*, in: *British Journal of Aesthetics* 39/1 (1991), S. 15).
- 64 An dieser Stelle zeigt sich bereits die fundamentale begriffsanalytische Bedeutung einer *ontologischen* Bestimmung musikalischer Werke, wie sie im Folgenden gegeben werden soll. Der erwähnte Kategorienfehler ist nämlich nur dann konsistent zu behaupten, wenn über den ontologischen Status musikalischer Werke als abstrakter relationaler Gegenstände hinreichend Klarheit besteht.
- 65 LBS, S. 46. Wieder steht im Hintergrund die (unrichtige) Annahme, dass vollständig wirkende Manuskripte, denen also keine Teile fehlen oder zu fehlen scheinen, bereits vollständige Werke implizieren. Tatsächlich scheint hier eine wichtige Zusatzbedingung für die Vollständigkeit eines Werkes unerfüllt

Entgegen dieser Aussage – die übrigens in einen gewissen Konflikt zur Behauptung unter Anm. 60 zu geraten droht⁶⁶ – scheint es vielmehr richtig, dass auch Manuskriptteile unvollständiger Werke ohne weiteres fehlen können.⁶⁷ Umgekehrt definiert Lindmayr-Brandl „Vollständigkeit“ als „Fertiggestelltheit“ anhand einer sehr starken pragmatischen Bedingung, die sie aber (korrekterweise) sogleich relativiert und an eine schwächere Form, nämlich die später so benannte urheberseitige „Abgeschlossenheit“, bindet:

Als „fertig“ gilt ein Werk, wenn es soweit notiert ist, dass die Niederschrift als Spielvorlage für Dritte taugt. Voraussetzung für ein fertiges Werk ist jedoch immer, dass es in der vorliegenden Form auch vom Komponisten als gültig akzeptiert wurde.⁶⁸

In der Tat ist nicht zu sehen, aus welchen Gründen einem Kriterium, das über die Anerkennung als fertiges Werk durch den Urheber hinausgeht (hier: für Dritte als Spielvorlage zu taugen), der Rang einer notwendigen Bedingung zumindest für „Abgeschlossenheit“ zukommen sollte. „Fertiggestelltheit“ im Sinne von LBS hat – im Gegensatz zu „Abgeschlossenheit“ – mit dem Werkstatus daher nichts zu tun, sondern betrifft inskriptionstechnische oder aufführungspraktische Aspekte.

Was nun die nähere Typisierung anlangt, so stellt Lindmayr-Brandl, vorbereitende Überlegungen aus Ostermann (1991) aufgreifend, vier Grundtypen heraus:

- A. Fragment als Teilstück eines zerbrochenen Ganzen, das als Totalität wieder hergestellt werden kann;
- B. Fragment als Teilstück eines zerbrochenen Ganzen, wobei Teile verloren gegangen sind oder zerstört wurden;
- C. Fragment als Teilstück eines fiktiven Ganzen, das als Totalität nie existiert hat;

– nämlich die Anerkennung irgendwelcher Mengen von Bestimmungen durch den jeweiligen Urheber zu einem bestimmten Zeitpunkt, seien diese nun in Form von Manuskripten fixiert oder nicht.

66 Der Konflikt ergibt sich, wenn man das hier verwendete Verb „fehlen“ als hinreichend gleichbedeutend zu den vorher gebrauchten Adjektiven „verloren oder verschollen“ versteht. Dass unter „fehlen“ etwas grundsätzlich anderes verstanden wird, ist Lindmayr-Brandls Argumentation nicht zu entnehmen. – Offenbar vertritt Lindmayr-Brandl ausweislich der beiden Zitate die Position, dass ein ehemals vollständiges Werk ab dem Zeitpunkt des Fehlens von Manuskriptteilen seinen Status einbüßt, demnach fragmentarisch bzw. unvollständig wird (auch diese beiden Ausdrücke seien hier stillschweigend als bedeutungsgleich aufgefasst). Darüber hinaus scheint die (abwegige) Folgerung nicht explizit zurückgewiesen, dass das Fehlen von Manuskriptteilen allein hinreicht, um die einstige Vollständigkeit von Werken zu implizieren.

67 Es sei denn, Lindmayr-Brandl schreibe den Manuskriptstatus nur den Niederschriften vollständiger Werke zu, was aber ausweislich der vorangehenden Zitate zu bestreiten wäre.

68 LBS, S. 63. „Abgeschlossenheit“ meint in Lindmayr-Brandls Diktion offenbar den Sachverhalt, dass der Urheber das Werk für vollständig hält, ohne dabei notwendig ein „fertiggestelltes“, also spielfähiges Manuskript verfasst zu haben. Die Kennzeichnung als „fertiggestellt“ ist hingegen an das Erfülltsein der ersten im Zitat genannten Bedingung geknüpft. Auffälligerweise erwähnt Lindmayr-Brandl an dieser Stelle den ansonsten bei ihr vermissten Rekurs auf Akzeptanzhandlungen des Urhebers als (Vor)bedingung für Fertiggestelltheit eines Werkes. Offensichtlich ist Lindmayr-Brandl der Sachverhalt bewusst, allerdings werden nicht in allen Fällen die entsprechenden Konsequenzen gezogen.

D. Fragment als Ganzes, das Eigenschaften eines Fragments im Sinn von Typ B oder Typ C trägt, das aber bewusst daraufhin konzipiert wurde.⁶⁹

Bei diesem Ansatz steht augenscheinlich die mereologische Abhängigkeit von einem „Ganzen“ im Vordergrund, d.h. es wird ein (fiktiver) Referenzgegenstand eingeführt, in Bezug auf welchen Fragmentarik ableitbar sein soll. Dass diese fiktive Referenz auf ein Ganzes wenigstens im Sinne supponierter fehlender Teile von Musikwerken nicht immer zwingend erforderlich ist, sondern durch Nullannahmen für gewisse Begriffsextensionen auch eliminativ deutbar ist, wird später noch gezeigt. Insbesondere kann sich unter manchen Voraussetzungen die in LBS gleichfalls nicht relativierte, vorgeblich einschlägige Intuition als irreführend erweisen, wonach Fragmente stets Teile eines *größeren* Ganzen sind.

Weiterhin vertrete ich die Auffassung, dass Gegenständen des Typus A und D ohnehin keine Fragmentarik zukommt. Beim Typus A handelt es sich lediglich um verstreute Information (Lindmayr-Brandl erwähnt beispielhaft den Fall des „geteilten Manuskripts“), für die eine Charakterisierung als fragmentarisch – sei es als Werk, sei es als fragmentarische Inskription – schon deshalb nicht in Frage kommt, weil die konstituierende Gesamtinformation prinzipiell jederzeit eingesehen werden kann. Den Typus D (der aber nach Lindmayr-Brandl im Schubertschen Œuvre keinen Niederschlag findet) verstehe ich als eine Variante der „Intendierten Fragmentarik“ (vgl. Kapitel 2 u. 3 vorliegender Arbeit, Typologie); es handelt sich dabei ungeachtet gewisser kunstästhetischer und funktionaler Besonderheiten um gewöhnliche fertiggestellte Werke. Für beide Typen kann aber in keiner Weise von der Nichtexistenz irgendeiner Konstituente ausgegangen werden – ein Sachverhalt, der für die in dieser Arbeit vertretene „starke“ Auffassung von Fragmentarik seinerseits konstitutiv ist.⁷⁰

Die nun folgende, wieder schwerpunktmäßig auf das Schubertsche Werk bezogene Differenzierung in „Kompositionsfragmente“ (diese gelten als „zentrale Kategorie“, vgl. LBS, S. 113) „Überlieferungsfragmente“, „Manuskriptfragmente“, „Entwurfsfragmente“, „Reinschriftfragmente“, „Studienfragmente“, „Sterbefragmente“ „Pseudofragmente“ und schließlich, als Kombination der vorangegangenen Typen, die sogenannten „Mehrfachfragmente“ erweist sich, wiewohl in Grundzügen korrekt, auch weiterhin von der benannten mangelhaften kategorialen Trennung zwischen Musikwerk und dessen Instanzen durchzogen, die sich in ontologisch mehrdeutigen Schlussfolgerungen über den fragmentarischen Status eines Musikwerkes anhand des Zustands von dessen Manuskripten oder sonstigen raumzeitlichen Manifestationen zu erkennen gibt. Für die theoretische Behandlung einer Fragmentarik physischer Gegenstände sind Lindmayr-Brandls Begriffsprägungen aber durchaus von Wert. Sie seien daher ebenfalls kurz dargestellt: Von einem **Überlieferungsfragment** im engeren Sinn spricht die Verfasserin,

69 LBS, S. 32.

70 Vgl. die vorläufige Definition „Fragmentarik musikalischer Werke“ S. 40 dieser Arbeit.

wenn es sich auch um ein Werkfragment handelt, also wenn außer der fragmentarischen Quelle auch keine anderen Quellen mehr vorhanden sind (oder nie vorhanden waren), die das Werk vollständig überliefern.⁷¹

Diese Definition wiederholt den früheren Fehlschluss der Studie, wonach ein Werk schon deshalb als unvollständig zu gelten hätte, weil dies (mutmaßlich) auf dessen Überlieferung, also die Gesamtheit seiner (verfügbaren) Inskriptionen und anderen raumzeitlichen Instanzen, zutrifft und infolgedessen die Beschaffenheit des Werkes nicht oder nur teilweise bekannt ist. **Manuskriptfragmente** hingegen (offenbar auf fehlende Teile bestimmter zusammengehöriger Faszikel oder auf Blattteile von Manuskriptseiten bezogen) grenzt Lindmayr-Brandl folgendermaßen ab:

Haben sich alternative Überlieferungen wie weitere autographe Niederschriften [...], zeitgenössische Abschriften, Erstdrucke oder allgemein Druckausgaben des vollständigen Werkes erhalten, dann wird nach meiner Terminologie der Begriff „Manuskriptfragment“ verwendet.⁷²

Das „Manuskriptfragment“ gilt hier also als ein solches im Hinblick auf externe Referenzobjekte, nämlich im Hinblick auf das laut einer Gesamtheit anderer Quellen als vollständig geltende Werk, von dem dann das „Manuskriptfragment“ mindestens eine echte Teilmenge von Bestimmungen semantisch repräsentiert oder repräsentieren soll. Mit einer darüber hinausgehenden Fragmentarität etwaig korrespondierender Werke hat auch diese Variante nicht zwingend etwas zu tun – beispielsweise müsste Lindmayr-Brandls Argumentation für diesen Fall stillschweigend unterstellen, dass sich „weitere autographe Niederschriften“ allein aufgrund ihrer partiellen semantischen Übereinstimmung mit einer gegebenen Niederschrift auf das gleiche Werk wie diese beziehen. Keineswegs aber verweisen Instanzen identischer Bestimmung(s)teilmengen zwingend auf identische Werke – vgl. hierzu wieder die Ausführungen zur extensionalen Definition einer Bestimmungsmenge, der immanenten Relationalität und den allgemeinen Identitätskriterien musikalischer Werke in Abschnitt 1.2.1 vorliegender Arbeit.

Einen weiteren auf Inskriptionen zu beziehenden Typus faßt Lindmayr-Brandl unter den Begriffen **Entwurfsfragment** bzw. **Reinschriftfragment** zusammen:

Im Gegensatz zu Überlieferungs- und Manuskriptfragmenten [...] ist bei Entwurfsfragmenten und Reinschriftfragmenten primär die Niederschrift unvollständig. Unvollständig heißt hier, dass Schubert die Niederschrift nicht zu Ende geführt hat. Das rückt diese beiden Fragmenttypen in die Nähe der Kompositions- und Studienfragmente, bei denen ebenfalls ein abgebrochenes Autograph vorliegt.

Der Begriff des „Entwurfsfragments“ ist enger zu fassen. Es

71 LBS, S. 77.

72 A.a.O.

sollen daher nur jene abgebrochenen Entwürfe damit bezeichnen [sic!] werden, bei denen die Komposition in einem anderen Manuskript weitergeführt wurde.⁷³

Das „Reinschriftfragment“ hingegen geht in der Regel „von einem abgeschlossenen Arbeitsmanuskript“ aus und zieht nicht die „Fragmenthaftigkeit des Werkes“ (S. 89) nach sich. Es unterscheidet sich nach Lindmayr-Brandl vor allem durch ein sorgfältigeres Schriftbild. Weiter differenziert wird dieser Typus noch durch die **Zyklusfragmente**, bei denen die Fragmentarik nicht vorrangig am Zustand einzelner Niederschriften festzumachen ist (die womöglich in jeder Hinsicht vollständig wirken), sondern aus der unterstellten Teilmengenbeziehung zu einem umfangreicheren, zyklisch konzipierten Werk resultiert (beispielhaft hier die Gruppe der ersten zwölf gegenüber den erst später von Schubert vertonten Nummern 13–24 der *Winterreise* D911).

Lediglich für die Kategorie der so benannten **Pseudofragmente** konzediert Lindmayr-Brandl, dass nicht „alles, was wie ein Fragment aussieht“, „tatsächlich ein solches“ ist:

[...] Untersuchungen können ergeben, dass das vorliegende Manuskript aufgrund besonderer Umstände nur den Anschein eines Fragments erweckt.⁷⁴

Der Terminus „Pseudofragment“ meint hier nicht etwa fertiggestellte Werke im Sinne der später noch behandelten Intendierten Fragmentarik, sondern bezieht sich trivialerweise auf die irreführenden Fälle des erwähnten „optischen Eindrucks“, bei denen eine Inskription fragmentarisch anmutet und trotzdem auf ein vollständiges Werk zu beziehen ist.

Eine weitere Kategorie bilden die „Kompositionen, die in den letzten Lebenstagen entstanden sind“ und deren Abbruch demgemäß „mit dem Tod des Komponisten im Zusammenhang“ steht. Solche Fragmente bezeichnet Lindmayr-Brandl in Anlehnung an eine Prägung von W. Breig als **Sterbefragmente** (vgl. LBS, S. 108). Damit diese Bezeichnung gerechtfertigt scheint, reicht die bloße zeitliche Nähe zum Todesdatum selbstredend nicht aus. Es wäre zusätzlich anzunehmen, dass der Urheber das Kompositionsvorhaben, mindestens aber die womöglich auch später noch unvollständig bleibende Niederschrift eines in Entstehung begriffenen Werkes für den Fall des Fortlebens zunächst *nicht* abgebrochen hätte. Dass das Ableben selbst als unmittelbare Ursache für den Abbruch in Frage kommt, dürfte nur in den seltensten Fällen nachzuweisen sein. Gleichwohl stellt der Tod des Urhebers häufig eine Ursache für die Unentscheidbarkeit solcher Fragen dar.

Als zentrale Kategorie gelten, wie bereits erwähnt, die sogenannten **Kompositionsfragmente**, in LBS auch als „eigentliche Fragmente“ bezeichnet. Gegen das früher unter dem Stichwort „Überlieferungsfragment“ Vorgebrachte heißt es, sie seien

das Gegenstück zu den bruchstückhaft überlieferten Fragmenten, für deren Unvollständigkeit ja nicht der Komponist, sondern Zeitgenossen oder Nachfahren verantwortlich sind. Beim Kompositionsfragment hingegen ist das Abbrechen Schubert als dem Schöpfer des Kunstwerkes zuzuschreiben [...] Der Bezugspunkt eines Kompositionsfragments ist die fiktive, vollständige

73 Beide Zitate nach: LBS, S. 88 f.

74 LBS, S. 104.

dige, abgeschlossene Komposition, die bei Schubert mit dem klassischen Werkbegriff zusammenfällt.⁷⁵

Abgesehen davon, dass durchaus auch die Urheber selbst, etwa durch nachlässigen Umgang mit ihren Manuskripten, für Unvollständigkeit verantwortlich sein können, fasst Lindmayr-Brandl später den hier maßgeblichen kompositorischen Arbeitsprozess in mentalistischer Manier als einen „primär geistige[n]“ auf, dessen „Abbrechen für einen Außenstehenden unmittelbar nicht nachvollziehbar ist“.⁷⁶ Gleichfalls nicht unmittelbar nachvollziehbar scheint mir allerdings Lindmayr-Brandls empiristisch motivierter Ausweg aus der (korrekt benannten) epistemischen Unzugänglichkeitsproblematik des mehrheitlich wohl nur intrasubjektiven traditionellen Kompositionsprozesses. Für das Vorliegen dieses Umstandes wird namentlich folgendes Kriterium angeführt:

Die abgebrochene Niederschrift eines Notentextes dokumentiert demnach den Abbruch eines geistigen Vorgangs, der darin seinen Niederschlag findet.⁷⁷

Wie erwähnt, *kann* dieser Sachverhalt gegeben sein – und dies mag im limitierten Fall des Schubertschen Œuvres plausibel wirken –, *muss* es aber nicht. Abgesehen von der Schwierigkeit, anhand lediglich „geistiger“ Merkmale abgebrochene von absichtlich so gestalteten Niederschriften zu unterscheiden, ist eine abgebrochen anmutende Niederschrift in so gut wie keinem Fall zwingender Ausweis eines „Kompositionsfragments“: Es kann nämlich ohne weiteres der Fall sein, dass die Komposition fertiggestellt wurde, die Niederschrift jedoch nicht. (Eine denkbare Ausnahme bestünde in einer Erklärung des Komponisten, er habe exakt soviel von dem mutmaßlichen Werk komponiert, wie die Niederschrift es suggeriert) Genauso wenig ist sie etwas, das irgendwelche unmittelbaren Rückschlüsse auf das Abbrechen von Kompositionsvorgängen (hier also: mentaler Prozesse) erlaubte. Wie eine „abgebrochene Niederschrift eines Notentextes“ zwingende Hinweise auf das Abbrechen mentaler Prozesse liefern können soll (soweit diese eine „Komposition“ betreffen), bleibt im Dunkeln. Dies gilt in verschärfter Form, wenn ein entsprechendes Urteil lediglich auf dem von Lindmayr-Brandl *expressis verbis* zum Kriterium erhobenen „subjektiven optischen Eindruck“ einer Inskription oder eines Manuskriptes beruht. Die zentrale Problematik scheint sich auch hier aus dem Versuch zu ergeben, Aussagen über nicht-raumzeitliche (damit auch: nicht-mentale) Gegenstände wie Kompositionsfragmente empiristisch dingfest machen zu wollen. Nimmt man hingegen die ontologische Distinktion von Musikwerk und dessen raumzeitlichen Manifestationen ernst, so ist eine solche Möglichkeit ohnehin nur dann gegeben, wenn eine genauere Analyse der Konstituenten musikalischer Werke zugrunde liegt – und selbst in

75 LBS, S. 113. Worin der „klassische Werkbegriff“ im Einzelnen besteht, teilt Lindmayr-Brandl nicht mit. Die sprachlich unklare Suggestion, eine Komposition können mit einem (Werk-)Begriff zusammenfallen, ist wohl so zu deuten, dass Schuberts Kompositionen stets *unter* jenen „klassischen Werkbegriff“ fallen, nicht jedoch, dass eine Komposition mit einem wie immer gearteten Begriff identisch ist.

76 A.a.O.

77 A.a.O.

diesem Fall bleiben entsprechende Aussagen konjunktural. Schlussfolgerungen über den fragmentarischen Status eines Musikwerkes anhand des Zustandes von dessen Realisierungen kommt demnach nur der Status einer mehr oder minder wahrscheinlichen Vermutung zu, die sich nicht zweifelsfrei empirisch erhärten lässt (vgl. wieder die folgenden Abschnitte dieser Arbeit). Assertorische, indikativisch formulierte Aussagen wie im Zitat zu Anm. 77 verbieten sich daher. Lindmayr-Brandl gesteht letztlich auch selbst zu, dass man durch die „eindimensionale Bewertung eines fragmentarischen Autographs“ leicht „in die Irre geführt werden kann“ (LBS, S. 114).

Einen letzten Typus subsumiert die Verfasserin unter das Etikett der **Mehrfachfragmente**. Hierzu zählt etwa

[...] die Gruppe jener Kompositionsfragmente, deren Niederschrift nicht nach einem abgeschlossenen Entwurf abgebrochen wurde, sondern im Verlauf einer konkreten Niederschrift. Als fragmentarisch wird hier nicht nur das im Hintergrund stehende Werk gesehen, sondern auch das Autograph in Bezug auf den potentiell vollständigen Notentext.⁷⁸

Bemerkenswerterweise ist an dieser Stelle die bisher vermisste Differenzierung zumindest in dem Gedanken angedeutet, dass Niederschriften solche von Kompositionsfragmenten sein könnten und das entsprechende Werk in Bezug auf diese Niederschriften in einem „Hintergrund“ steht, demnach also beide nicht einfach bruchlos miteinander identisch wären. Worauf sich die behauptete „potentielle“ Vollständigkeit des Notentextes jedoch bezieht, wird im Zitat nicht klar, da doch ausdrücklich von abgebrochenen konkreten Niederschriften von Kompositionsfragmenten die Rede ist: Der Notentext eines Kompositionsfragments kann offensichtlich nicht vollständiger sein als das ohnehin für unvollständig geltende Kompositionsfragment selbst. Gemeint sein dürfte vielmehr, dass hier ein Inskriptionsfragment vorliegt, dem ein „abgeschlossener Entwurf“ zugrundeliegt und das demnach als konkrete Niederschrift umfangreicher hätte ausfallen können oder müssen.

Weiterhin können

Mehrfachfragmente aufgrund von Verlusten des Manuskripts entstehen, die ein Kompositionsfragment zusätzlich zum Überlieferungsfragment machen.⁷⁹

Anhand dieser Erläuterungen erhebt sich die Frage, ob die Prägung „Mehrfachfragment“ nicht insoweit grundsätzlich irreführend ist, wie sie den Eindruck erweckt, *ein und derselbe Gegenstand* könne in mehrfacher Hinsicht als fragmentarisch angesehen werden. Nach dem Begriffsverständnis Lindmayr-Brandls handelt es sich bei dem dafür in Frage kommenden „Kompositionsfragment“ augenscheinlich um die „Komposition“ – also um etwas, das hier, wie bereits gesehen, als „primär geistig“ aufgefasst wird. Das Phänomen „Überlieferungsfragment“ scheint sich aber nur auf konkrete raumzeitliche Dinge beziehen zu können, deren Existenz dann bestritten wird. Für die Einstufung eines bestimmten Gegenstandes als „Mehr-

78 LBS, S. 117.

79 A.a.O.

fachfragment“ müsste nun ausweislich der vorangegangenen Zitate, die sich nach LBS entweder auf physische *oder* auf mentale Gegenstände beziehen,⁸⁰ erneut angenommen werden, dass eine noch zu explizierende Identitätsrelation zwischen einem mentalistisch aufgefassten Gegenstand „Komposition“ und irgendeiner materiellen Instanz wie z.B. einer Inskription besteht. Diese Relation müsste überdies nicht nur für die Fälle „Manuskript-“ bzw. „Reinschrift“- / „Entwurfsfragment“ sondern auch für den Fall eines „Überlieferungsfragments“ bestehen. Selbst wenn man diese Relation als gegeben unterstellt, scheint offensichtlich, dass eine derartige multiple Referenz kaum auf einen singulären *mentalen* Gegenstand (nach LBS ist dies eben die „Komposition“) zu beziehen sein kann. Da aber die benannte Identitätsrelation vermutlich ohnehin nicht besteht, hat man es hier vielmehr mit separaten, sekundären Erscheinungsformen von Fragmentarik zu tun, die sich auf physische, möglicherweise auch mentale und/oder abstrakte, jedenfalls aber kategorial voneinander *verschiedene* Gegenstände beziehen und Rückschlüsse auf den Fragmentstatus eines etwaigen Werkes nur insofern zulassen, als ein Zusammenhang mit den durch diese Gegenstände *möglicherweise* repräsentierten mutmaßlichen Werken insinuiert wird. Kompositionsfragmente (also nach LBS mentale Gegenstände) können daher – im Gegensatz zu ihren mutmaßlichen Instanzen – schon aus kategorialen Gründen nicht zusätzlich Überlieferungsfragmente im Sinne verlorengegangener physischer Manuskripte sein.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die in vorliegender Arbeit interessierende Frage nach den ontologischen Besonderheiten fragmentarischer Werke und deren konstitutiver Bestandteile durch die positivistische Empirik Lindmayr-Brandls, die sich einer konsequenten ontologischen und erkenntnistheoretischen Unterscheidung von Musikwerken und deren raumzeitlichen Instanzen zu entziehen scheint, noch nicht oder nur in inkonsistenter Weise angeschnitten ist. Nach dem in LBS erkennbaren Begriffsverständnis handelt die Studie vorrangig über die Fragmentarik physischer und mentaler Gegenstände (wie Partituren, Inskriptionen und Kompositionen) und weniger über diejenige nicht raumzeitlicher musikalischer Werke. Dennoch ist die folgende, hier nicht näher beleuchtete Typisierung der Schubertschen Quellenlage wegweisend zu nennen – wenigstens für Komponisten mit vergleichbaren Arbeitsmethoden. Diese kann hier aber schon wegen der thematischen Differenz keine ausführliche Würdigung finden.

Ohne weitere Einzelheiten der Sekundärliteratur anzuführen bzw. mangels Masse überhaupt anführen zu können, ist also ungeachtet vereinzelter Ansätze vorläufig festzuhalten: Die Frage, mit welcher Art von Gegenstand man es beim fragmentarischen Musikwerk zu tun hat und welche ontologischen Besonderheiten diesem möglicherweise zukommen, kann gegenwärtig (2011) als weitgehend unbeantwortet bezeichnet werden. Eine musikhistorisch übergreifende Grundlegung steht ebenso noch aus wie Ansätze zu einer Begriffs-

80 Es ist nicht klar, wie Lindmayr-Brandl das Verhältnis von „geistigen“ und raumzeitlichen Dingen auffasst. Da für erstere subjektive Privatheit angenommen wird, liegt es aber nahe, dass die Verfasserin hier eine kategoriale Trennung vorzunehmen geneigt ist.

und Rezeptionsgeschichte⁸¹ und, damit zusammenhängend, zu einer systematischen Typologie, die in der Lage wäre, Mehrdeutigkeiten von Fragmentbegriffen an jeweils historisch gegebenen Einzelfällen aufzuzeigen und gegebenenfalls zu beseitigen. Über die Belange der unmittelbar theoretischen Sphäre hinaus lassen sich in Zusammenhang mit fragmentarischen Werken noch weitere Defizite für eher lebensweltliche Problemstellungen ableiten. Diese werden unter anderem auf juristischer Ebene virulent. Einige Bemerkungen dazu im nachfolgenden Kapitel.

Aufgrund der skizzierten Theoriemängel mutet es also nicht unerwartet an, dass die Kategorien des Fragmentarischen, des Fragments und des *non-finito* mindestens als defizitäre Zustandsformen eines mutmaßlichen Werkes – d.h. als Negative und Antifikationen der jeweiligen Werkbegriffe – in bedeutender Qualität und Quantität begegnen, aber dabei in der Literatur nur in uneinheitlichem Verständnis Erwähnung finden. Somit kommt die bisherige Rede über das fragmentarische Musikwerk, bereits was dessen kategoriale Grundlegung betrifft, einer *petitio principii* gefährlich nahe – scheint doch die inflationäre Häufigkeit der Begriffsverwendung vor allem in musikwissenschaftlichen Zusammenhängen dazu geeignet, die problemlose Verfügbarkeit gerade derjenigen theoretischen Fundierung zu suggerieren, die eine gründlichere Analyse des Begriffsfeldes erst noch zu erbringen hätte.

Ich strebe, dem grundlegenden Charakter der folgenden Überlegungen entsprechend, eine möglichst weit gehende Allgemeingültigkeit an. Dieser Zielsetzung gemäß wird ein Schwerpunkt auf der Entwicklung weitgehend stil- und epochenunabhängiger, dabei möglichst konsistenter Deutungsmodelle liegen, in welche sich zusätzliche Detailerkennnisse über musikalische Einzelphänomene bedarfsweise sollten einfügen lassen.

1.2 Ontologische Fragestellung

Am Beginn der Untersuchung stehen – mangels verfügbarer Vorarbeiten von Seiten der bisherigen Forschung – solche Fundamentalfragen, für die eine angemessene Formulierungs- und Beantwortungskompetenz gemeinhin von Vertretern philosophischer Disziplinen reklamiert wird. Einigermaßen entfernt davon, Philosophie als Letztbegründungsinstanz für musikwissenschaftliche Theorielücken mißbrauchen zu wollen, erscheint eine Auseinandersetzung mit Grundlagenfragen gleichwohl unerlässlich. Unterbliebe diese, wäre man unfähig, schon die elementarsten (wenn auch keineswegs einfachsten) solcher Fragen zu beantworten, wie etwa diejenige, um welche *Art von Gegenstand* im Sinne einer ontologischen Klassifikation es sich beim fragmentarischen Musikwerk (im Folgenden abgekürzt als FW) handelt.⁸² Wie alle ähnlich elementaren Fragen bedarf auch diese zunächst

81 Wiederum beschränkt auf das Werk Schuberts findet sich eine solche in LBS, S. 307–322.

82 Möchten solche Fragestellungen mit einem Minimalanspruch an erkenntnistheoretischer Relevanz auftreten, so setzt dies voraus, dass der in Rede stehende Gegenstand überhaupt *existiert*. Für fragmentarische Musikwerke nehme ich dies zunächst einmal an und zeige später, dass gerade der Sinn von Existenzbehauptungen, die auf gewisse Konstituenten fragmentarischer Werke zu referieren scheinen, einer genaueren Analyse bedarf. Gleichwohl scheint in Anlehnung an E. N. Zaltas „comprehension

einer Deutung des interessierenden Gegenstandes im Sinne einer weitestmöglichen Beseitigung begrifflicher und begriffsanalytischer Unschärfen. Solches gehört von jeher zu den zentralen philosophischen Aufgaben, und insoweit erscheint die an diesem Punkt beanspruchte „Interdisziplinarität“ auch begründet. Bevor daher Fragen nach einer möglichen Semantik des FW, d.h. Fragen nach einer möglichen Bedeutung kunstästhetischer Theorien musikalischer Fragmentarik konsistent gestellt und womöglich auch beantwortet werden können, ist nach einer allgemeinen Begriffsbestimmung des FW und nach dessen ontologischem Status zu fragen. Beantwortbar schiene dies eben durch eine angemessene kategoriale Zuordnung. Diese Zuordnung müsste neben der Nennung von Identitätskriterien versuchen, begründet anzugeben, ob es sich bei fragmentarischen Musikwerken um physische, mentale, abstrakte oder unter eine sonstige denkbare ontologische Kategorie fallende Gegenstände handelt. Um hier überhaupt eine Entscheidung vorzubereiten, nehme ich zunächst, wie viele andere Ontologien auch, zwei Basiskategorien an, nämlich *raumzeitliche* und *abstrakte* Individuen.⁸³ Die Elemente beider Kategorien unterscheiden sich dabei anhand ihres Verhältnisses zu raumzeitlichen Bestimmungen. Den raumzeitlichen Individuen, zu denen sowohl gewöhnliche physische Dinge als auch Ereignisse und Ereignisfolgen (Prozesse) zählen, können bzw. müssen solche Bestimmungen zukommen, für Abstrakta – im Sinne von Gegenständen, denen keine räumlichen oder zeitlichen Bestimmungen zukommen *können* – ist dies notwendig ausgeschlossen.

Die ontologische Fragestellung hängt darüber hinaus mit dem Aspekt des „ontological commitment“⁸⁴ zusammen, also mit der Entscheidung darüber, welche Entitäten als Referenzobjekte oder als mögliche Werte von Variablen von Aussagen einer Fragmenttheorie anzunehmen sind, damit solche Aussagen sich als wahr erweisen können. Solange dies unbeantwortet bleibt, scheint eine (musik-)wissenschaftlich konsistente Behandlung ausgeschlossen, und nichttriviale, erkenntnishaltige Aussagen über fragmentarische Werke drohen spekulativ zu werden. Nur wenn sich mindestens angeben lässt, welchem kategorialen Sektor Fragmentphänomene zuzuordnen sind, scheint es möglich, hinreichend fundiert

principle“ (vgl. Anm. 102, S. 43) eine sozusagen axiomatische Sicherstellung der Existenz fragmentarischer Musikwerke insoweit denkbar, wie diese als abstrakte relationale Gegenstände aufgefasst werden.

83 Dieser Einteilungsvorschlag macht seinerseits Gebrauch von der beiden Bereichen vorgeordneten Kategorie *Individuum* und diese wiederum von der allgemeinsten Bestimmung *Entität*. „Individuum“ bezeichnet nach Uwe Meixner einen ontologischen Grundbegriff, der nicht weiter definiert, sondern nur anhand möglichst gehaltvoller Charakteristika erläutert werden kann. Solche Charakteristika sind: a) Individuen haben keinen prädikativen Charakter, d.h. sie *haben* Charakteristika, *sind* aber selbst keine Charakteristika; b) Individuen sind nicht der Bi- bzw. Multilokation fähig (physische Individuen können lediglich an *einem* Ort zur selben Zeit sein, nichtphysische Individuen können aus trivialen Gründen überhaupt nicht an irgendeinem Ort sein); c) Individuen sind „gesättigte“ Entitäten, weisen also keine „intrinsische Ergänzungsbedürftigkeit“ auf und bilden insoweit den dichotomischen Gegenpart zur Nachbarkategorie der *Funktionen* (vgl. Uwe Meixner, *Einführung in die Ontologie*, Darmstadt 2004, S. 35ff.). Dabei ist klar, dass es sich bei den hier als „abstrakt“ gekennzeichneten Individuen stets um nicht-raumzeitliche Entitäten handelt.

84 Zur Begriffsprägung vgl.: W. v. O. Quine, *From a Logical Point of View*, New York 1963, S. 102 ff.

auszusagen, welcher Typus von Eigenschaften fragmentarischen Musikwerken überhaupt zu- oder abgesprochen werden kann. Erweisen sich fragmentarische Werke beispielsweise als abstrakte relationale Gegenstände – relational in dem Sinne, wie sie es gemäß der weiter unten (S. 48) verteidigten Konzeption durch ihre Verwiesenheit auf Anerkennungsakte eines Urhebers als einschlägiges Relatum sind –, so könnten einige Prädikate, die typischer- oder sogar notwendigerweise auf räumliche und/oder zeitliche Gegenstände zutreffen schon aus kategorialen Gründen keine Anwendung finden – wie z.B. das Prädikat, zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort zu sein. Darüber hinaus bildet eine solche *ontologische Entscheidung* die Grundlage für eine weiterführende Systematisierung auch der nachgeordneten Erscheinungsformen des Fragmentarischen im Sinne der in Kapitel 2 skizzierten Typologie.

Fragen wie die oben gestellten berühren das in der jüngeren Philosophie trotz der Kantischen und später der sprachkritischen Attacken wieder diskussionswürdig erscheinende Gebiet der Ontologie, mithin die Lehre vom Seienden und von den verschiedenen Klassen des Seienden. Eine philosophiegeschichtlich alte Problematik, die in diesem Zusammenhang neue Aktualität erfährt, ist die Universalienfrage, bei der es um den ontologischen Status von Allgemeinbegriffen geht.⁸⁵ So stellt sich gegenwärtig in Zusammenhang mit Optimierungsproblemen im Bereich des Informationsmanagements, der Datenbanktechnologie oder auch des sogenannten „semantic web“ erneut die Frage nach einer adäquaten Kategorisierung des Seienden. Dabei wurde bereits von den frühen ontologischen Reformern – vor allem Peirce und Brentano – gesehen, dass diese Kategorien zugleich die Grundlage für eine neue, wirklichkeitskonforme Logik sein müssen, die in der Lage wäre, diese kategorial klassifizierte Wirklichkeit auch adäquat abzubilden. Die ontologische Forschung gewinnt außerdem an Bedeutung für die semantische Fundierung der Wissensrepräsentation und die Wissensmodellierung.⁸⁶ Wie insbesondere Randall R. Dipert (1993)⁸⁷ betont, bleibt zumindest

85 Als Hauptstichworte seien genannt: Realismus, Nominalismus, Konzeptualismus. Der *Nominalismus* kennzeichnet eine Denkrichtung, nach der die Begriffswörter nur als Namen, Bezeichnungen für einzelne Erscheinungen der Wirklichkeit fungieren, d. h. als Allgemeinbegriffe nur im Denken existieren und keine Entsprechungen in der Realität haben. Der *Realismus* nimmt an, dass es eine bewußtseins-unabhängige Wirklichkeit der Universalien gibt, die prinzipiell durch Wahrnehmung und Denken erkannt werden kann, d.h. dass die Universalien (Gattungen) etwa im Sinne des (antiken) Platonismus über eine selbständige Existenz verfügen. Demgegenüber vermittelnd behauptet der besonders von Abaelard (1079–1142) und Anderen vertretene *Konzeptualismus* die Selbständigkeit der Universalien als Begriffs- und Denkgebilde, verneint aber deren Unabhängigkeit von einem Bewußtsein, dessen Inhalt sie wären.

86 Vgl. z.B.: Cyrille Desmoulins und Monique Grandbastien, *Des ontologies pour indexer des documents techniques pour la formation professionnelle*, Nancy 2000. Zur Bedeutung ontologischer Fragestellungen auch für die medizinischen Wissenschaften siehe die Arbeiten von Barry Smith (unter <http://www.ifomis.uni-saarland.de> und <http://www.ecor.uni-saarland.de>).

87 Randall R. Dipert, *Artifacts, Art Works and Agency*, Philadelphia 1993. Dipert gibt eine Formel an (die sogenannte RIF-Bedingung, für „**R**ecognition **I**mplies **F**ulfillment“), mit welcher sich seiner Meinung nach Kunstwerke von anderen Artefakten unterscheiden lassen: „An art work is an artifact that is not conceived to have been made with an unsubordinated intention other than one that is such that its recognition implies its fulfillment“ (a.a.O., S. 112). Zur Unterscheidung von nicht-künstlerischen Artefakten wie beispielsweise einem Schraubenzieher ist die RIF-Bedingung nach

im angelsächsischen Raum die hier interessierende Frage nach der ontologischen Disposition musikalischer Artefakte nicht länger auf den ihr traditionell zukommenden Bereich der Kunstwerke beschränkt, sondern wird zunehmend – um die übrigen Sorten von Schallartefakten⁸⁸ vermehrt – auch aus handlungstheoretischer Perspektive diskutiert.

Insbesondere kunstontologische Probleme scheinen dabei wegen ihrer auffälligen Empfindlichkeit gegenüber kategorialen Setzungen in besonderer Weise geeignet, deren Konsequenzen an der Realität zu überprüfen. Hier zeigt sich das erwähnte lebensweltliche Verständnisdefizit besonders deutlich: Neben den bereits weit reichenden Effekten innerhalb der theoretischen Sphäre ist die Frage, um welche Sorte von Entität es sich bei einem musikalischen Kunstwerk oder einem möglicherweise in seiner Urheberschaft umstrittenen Fragment handelt, auch von unmittelbar juristischer und also ökonomischer Relevanz. Dies gilt generell für urheberrechtliche Problemlagen – Stichworte: Plagiat, *appropriation art*⁸⁹ oder, besonders aktuell, für Kopierschutzproblematiken musikalischer Werke im digitalen Zeitalter. Die juristische Behandlung derartiger Phänomene jenseits einer nur pragmatischen Lösung⁹⁰ auch rechtsphilosophisch zu fundieren, setzt notwendig (kunst-) ontologische Festlegungen voraus. Beispielsweise scheint in Zusammenhang mit der erwähnten Kopierschutzproblematik die Beantwortung der Frage erforderlich, ob es sich bei dem per Gesetz geschützten „Werk“ um einen raumzeitlichen Gegenstand handelt oder nicht: Wird dies nämlich verneint, so erschiene es ohnehin fraglich, inwieweit etwa im Falle einer „Kopie“ physischer Gegenstände oder deren Eigenschaften (letztlich also im Falle des Rekurses auf einen nur schwer zu spezifizierenden, „schlüpfrigen“⁹¹ Begriff der Ähnlichkeit physischer

Dipert hinreichend: Das bloße Erkennen der (Gebrauchs-) Intention eines Schraubenziehers impliziert, im Gegensatz zu Kunstwerken, noch nicht die Erfüllung dieser Intention. Hierzu bedürfe es weiterer Handlungen des Erkennenden wie des Versuchs, mittels des Artefakts eine Schraube anzuziehen. Hingegen erfordere das Erkennen eines Artefakts als Kunstwerk keine legitimierende Folgehandlung. Dieses Erkannt-werden-als-Kunstwerk ist nach Dipert also identisch mit der Erfüllung der artefaktuellen Intention. So wie sich auf diese Weise Kunstwerke nach teleologischen Kriterien von anderen kulturellen Produkten abgrenzen lassen, scheint diese Differenz auf ontologischer Ebene wieder zu entfallen. Im Sinne der hier vertretenen Kunstontologie treffen deren Bestimmungen für Kunstwerke ebenso zu wie für die meisten, wenn nicht alle Artefakte. Ein Unterscheidungsversuch wie derjenige Diperts erscheint daher angebracht, um angeben zu können, welche Artefakte trotz einheitlicher ontologischer Bestimmbarkeit zu den Kunstwerken zu zählen sind und welche nicht.

- 88 Alle Sorten der Gebrauchsakustik, wie Signale und andere akustische Logotypen, aber auch Sekundärschall bei Maschinenbetrieb, Instrumentenbedienung etc.
- 89 Ich greife hier eine Anregung aus Schmücker (2003) auf. Bereits Mitte der 1960er Jahre entwickelte die Amerikanerin Elaine Sturtevant eine Kunstrichtung, die mit möglichst genauer, wenngleich nie identischer Wiederholung bereits existierender Realisierungen von Kunstwerken arbeitet. In den 80er Jahren prägten dann weitere Künstler(innen) wie Sherry Levine, Mike Bidlo oder Philip Taaffe diese „Kunst der Aneignung“.
- 90 Welche trotz meist hinzugezogener „Sachverständiger“ insofern stets willkürlich erscheinen muss, als sie auf gewisse Begrenzungen menschlichen Erkenntnisvermögens abhebt und die entsprechenden Kriterien solcher Grenzziehung kaum oder nur vage begründbar scheinen.
- 91 So Wolfgang Künnes Charakterisierung der Ähnlichkeitsrelation in Schmücker (2003), S. 141.

Objekte) überhaupt *Werke* und nicht nur deren Exemplare oder Realisierungen⁹² vervielfältigt werden und der entsprechende rechtserhebliche Vorwurf nicht doch ins Leere geht.

Wird Raumzeitlichkeit von Werken i.S.d. UrhG hingegen bejaht, obläge es etwaigen Befürwortern erschwerend, die dann im Hintergrund des Arguments augenscheinlich für wirksam gehaltene Gleichsetzung von Musikwerk und irgendeiner physischen Realisierung zu rechtfertigen. Hierbei handelt es sich jedoch um einen Standpunkt, der in der gegenwärtigen philosophischen Debatte von so gut wie niemandem akzeptiert wird. Es wäre dann nämlich nicht nur zu zeigen, dass (mindestens) ein ganz bestimmter physischer Gegenstand mit dem geschützten Werk identisch ist, sondern, was die im Text des UrhG so bezeichneten „Vervielfältigungsstücke“ angeht, zusätzlich nachzuweisen, dass Werke außerdem Klassen ihrer (physischen) Exemplare sind und darüber hinaus jedes Element dieser Klassen mit dem Werk identisch ist – so dass jedes Element der Klasse, die ein Werk sein soll, das Werk, mithin die betreffende Klasse selbst wäre, und folglich sich selbst als Element angehörte.⁹³ Nur unter solchen kaum haltbaren Voraussetzungen ließe sich schlüssig begründen, dass mit der Vervielfachung einer physischen Realisierung auch das urheberrechtlich geschützte Werk dupliziert würde.

Bleibt hingegen – dies wäre die dritte denkbare Möglichkeit – die Fragestellung unentschieden, so hätte ein Ankläger sich mit der Schwierigkeit zu arrangieren, nicht angeben zu können, an welchem Gegenstand überhaupt eine eventuelle Urheberrechtsverletzung begangen worden sein soll – juristisch ungefähr so überzeugend, wie jemanden des Diebstahls zu bezichtigen, ohne dabei angeben zu können, ob und was überhaupt entwendet wurde.

Bereits eine vergleichsweise primitive ontologische Analyse urheberrechtlicher Aspekte scheint also nahezu legen, dass (musikalische) Werke, ebenso wie deren fragmentarische Varianten, nicht einfach mit irgendwelchen physischen Gegenständen oder Klassen solcher Gegenstände identifiziert werden können. Im Falle strukturäquivalenter Fragmente, die besonders in ihrer unechten Variante des *Zitats* in Zusammenhang mit Plagiatstreitigkeiten (als Spezialfall des „Kopierproblems“) aufzutreten pflegen, spielen zusätzlich handlungs-

92 Zum Begriff der Realisierung siehe Abschnitt 1.2.1 dieser Arbeit. Ein Überblick der Argumente gegen die Identifikation von Musikwerk und Realisierung finden sich in Abschnitt 1.4

93 Gerade solche Klassenauffassungen erweisen sich als problematisch, da sie bereits mit den grundlegenden axiomatischen Anforderungen der *Zermelo-Fraenkelschen*-Mengenlehre – insbesondere mit deren sogenanntem „Fundierungsaxiom“ – unvereinbar sind. Dieses Axiom schließt Konstruktionen der angeführten Art (welche auf die Konstellation „ $a \in a$ “ hinauslaufen, deren Negation in Kombination mit einem uneingeschränkten Komprehensionsprinzip bekanntlich zur Russell-Antinomie führt) explizit aus, indem es fordert, dass in jeder nichtleeren Menge x ein Element y vorhanden ist, welches zu x disjunkt ist (formal: $x \neq \emptyset \Rightarrow \exists y (y \in x \wedge y \cap x = \emptyset)$). Diese Forderung wäre verletzt, wenn jedes Element eines Werkes, verstanden als Realisierungsklasse, mit dieser Klasse (also dem Werk) identisch wäre, von der es selbst ein Element ist. Dann bestünde nämlich die Beziehung $a \in a$, und damit wäre die Menge $\{a\}$ eine nicht-leere Menge, in der es kein zu ihr disjunktes Element gibt: Das einzige Element von $\{a\}$ ist gerade a , und die Objekte a und $\{a\}$ haben wegen $a \in \{a\}$ (trivial) und $a \in a$ (das ist die kritische Beziehung) das Element a gemeinsam, sind also nicht disjunkt. Für diesen – axiomatisch ausgedehnten – Fall der Existenz einer Einermenge $\{a\}$ mit $a \in a$ existierte eben kein Element, das der Forderung des Fundierungsaxioms genüge.

und artefakttheoretische Annahmen in Gestalt der Authentizitätsfrage in die Entscheidungsfindung hinein.

Eine Analyse der besonderen Gegenständlichkeit fragmentarischer Musikwerke dürfte also neben einer ohnehin überfälligen musikwissenschaftlichen (und juristischen) Begriffsschärfung⁹⁴ einige Aufschlüsse darüber liefern, welche Entitäten ontologisch zu akzeptieren sind, um wahrheitsfähige Sätze über fragmentarische Musikwerke, die mit anderen kulturellen Objekten jedenfalls die Artefakteigenschaft teilen, formulieren zu können.⁹⁵ Mit Auswirkungen auf tradierte Konzepte von Authentizität und Urheberschaft ist ebenfalls zu rechnen.

94 Das deutsche Urheberrecht in der Fassung vom November 2006 verwendet durchgängig und unspezifiziert den Terminus „Werk“ für die zu schützenden Gebilde der Urheber, welche in §7 UrhG wiederum in offen kreationistischer Manier als „Schöpfer“ von Werken gekennzeichnet sind. In §2, Abs. 2 UrhG werden weiterhin Werke exklusiv durch die nicht näher erläuterte Formel „persönliche geistige Schöpfungen“ charakterisiert – eine Position, von der es verwundert, dass sie angesichts der enormen Probleme, welche nicht nur physizistische, sondern eben auch mentalistische und kreationistische Auffassungen von Kunstwerken mit sich führen, geltendes Recht darstellt (vgl. hierzu die umfassende Physizismus- und Mentalismuskritik in Schmücker 1998 S. 169–238). Auch die z.B. in §6 und §16 UrhG verwendete Begriffsprägung „Vervielfältigungsstücke des Werkes“ bzw. „Werkstücke“ (§25 und folgende), über deren impliziertes Verhältnis zum eigentlich geschützten Werk sich das Gesetz ausschweigt, erscheint in ontologischer Hinsicht problematisch. Hier scheint gleichfalls suggeriert, dass *Werke*, also abstrakte relationale Individuen, durch die im strengen Sinne ohnehin unmögliche Vervielfältigung physischer Gegenstände ebenfalls vervielfältigt werden können (andernfalls würden eben nicht die Werke, sondern lediglich deren nicht explizit vom Gesetz geschützten „Vervielfältigungsstücke“ dupliziert). In §16 erscheint der insinuierte Zusammenhang zwischen Werk und Vervielfältigungsstück noch stärker verunklart: So suggeriert etwa §16 Abs. 2, Werke und deren damit in unklarer Weise in Zusammenhang gebrachten Vervielfältigungsstücke ließen sich durch eine Aufnahme etwaiger Instanzen oder Aufführungen auf Schall- und Bildträgern vervielfältigen (im Gesetztext: „übertragen“) – was unhaltbarerweise implizierte, dass Werke mit irgendeiner reproduzierbaren Aufzeichnung, also mit einer ihrer Instanzen identisch wären. Solche Vervielfältigung scheint vielmehr höchstens möglich für die sich in physischen Gegenständen als Zeichenfolge manifestierende Information über die Beschaffenheit, d.h. über die essentiellen Eigenschaften von ansonsten als Abstrakta einzustufenden Musikwerken. – Weiter gehört das UrhG zum „Immaterialgüterrecht“, d.h. es werden *expressis verbis* nur sogenannte „geistige Güter“ geschützt, welche nach dieser Distinktion wohl als kategorial inkompatibel mit (materiellen) physischen Gegenständen zu gelten hätten. Nach welchen Kriterien dabei „geistige Güter“ von „materiellen“, „abstrakten“ oder sonstigen nichtgeistigen Gütern zu unterscheiden wären, bleibt ebenfalls unerläutert, so dass es naheliegt, anzunehmen, dass qua Gesetzeslage womöglich nur bestimmte *Geisteszustände* von Urhebern Schutz genießen, welche wiederum mit dem protektorablen Werk zu identifizieren wären. Sollte die in dieser Arbeit vertretene Einstufung von Kunstwerken als relationalen Entitäten, also als Relation zwischen Mengen atomarer Typenobjekte und urheberseitigen Anerkennungsakten richtig sein – und hierfür gibt es, wie noch zu zeigen ist, gute Gründe –, so würden die im UrhG verwendeten Termini und Charakterisierungen sich durchaus dem Einwand kategorial problematischer, wenn nicht inkonsistenter Formulierungen ausgesetzt sehen. Siehe hierzu auch den Abschnitt 1.4 in dieser Arbeit.

95 Es handelt sich hier um einen Spezialfall der allgemeineren Formulierung Quines: „The variables of quantification, ‘something’, ‘nothing’, ‘everything’, range over our whole ontology, whatever it may be; and we are convicted of a particular ontological presupposition if, and only if, the alleged presuppositum has to be reckoned among the entities over which our variables range in order to render one of our affirmations true.“ (vgl.: Quine, W. v. O.: *From a Logical Point of View*, New York 1963, S. 13).

Anlass genug also, auch vor Spezialproblemen nicht zurückzuschrecken und die Frage nach dem ontologischen Status (OS) als Grundlegung einer allgemeinen Theorie des FW⁹⁶ anzugehen. Letzterer Terminus wird dabei zunächst, wo nicht ausdrücklich anders bestimmt, in einem starken Sinn ausgelegt, so dass eine alleinige Bezugnahme auf *Werke* und auf *Nichtexistentes* impliziert ist. Diesem in typologischer Hinsicht als *Fragmentarik musikalischer Werke* (Typ 1) bezeichneten Sachverhalt gebe ich vorläufig die folgende umgangssprachliche Deutung:

Fragmentarik Musikalischer Werke FW (Typ 1):

$FWx \Leftrightarrow_{df} x$ ist zusammen mit einer Konstituente c ein musikalisches Werk W , so dass:

(*) c ist *nichtexistent*.

Selbstredend erfordert diese ad-hoc-Definition ihrerseits Präzisierung. Neben der Frage, was überhaupt unter musikalischen Werken (und das heißt auch und vor allem: unter deren Konstituenten) nicht nur in ontologischer Hinsicht zu verstehen ist, wird primär ein Modell zur ontologischen Behandlung nichtexistenter Konstituenten zu entwickeln sein, um den zunächst widersprüchlich anmutenden Befund interpretieren zu können, nach welchem ein musikalisches Werk, dem ein konstitutiver Bestandteil fehlt, ja gerade *kein* Werk, jedenfalls kein als fertiggestellt anerkanntes Werk ist.⁹⁷ Die Nichtexistenzforderung (*) lässt sich dabei ontologisch unterschiedlich explizieren – beispielsweise anhand des nichtreduktiven Realismus eines Alexius Meinong (und anderer Vertreter der von ihm begründeten „Grazer Schule“) mit der Konsequenz einer Klasse neuartiger Entitäten, die nur mit nichtreduktiven, tendenziell explosiven Ontologien verträglich scheint. Alternativ dazu lässt sich eine ontologische Deutung von Nichtexistenzaussagen aber auch als theoretisch sparsameres *extensionales Nullpostulat* entwickeln, welches auf einem modifizierten Gedanken von G. Frege aufbaut (Existenz als Verneinung der Nullzahl und als Eigenschaft von Begriffen) und wesentlich in der Forderung besteht, dass die Anzahl der unter einen gewissen Begriff fallenden Gegenstände Null ist, die sogenannte Extension dieses Begriffes also mit der leeren Menge identisch ist. Beide Positionen sind später noch näher darzustellen. In jedem Falle befasst sich eine ontologische Analyse des Typs 1 aber mit der Fragmentarik konstitutiver Bestandteile musikalischer Werke und unterscheidet sich insoweit von Fragmentsarten nachgeordneten Ranges – wie den im typologischen Teil behandelten Sekundär-Varianten der *epistemischen*, *entropischen* und *imaginären*, ferner noch der *inskriptiven*, *performativen*, *rezeptiven* und *intendierten* Fragmentarik. Die Explikate dieser Varianten führen zwar ebenfalls negative Existenzaussagen mit sich, beziehen diese aber entweder auf

96 Die Existenz eines FW wird dabei als unbestritten in dem Sinne vorausgesetzt, dass sich Gegenstände angeben lassen, für welche es innerhalb gewisser musikwissenschaftlicher Theorien und deren Interpretationsschemata konsistenzwährend sein kann, diese als FW zu klassifizieren.

97 Dies unterstreicht auch Lucian Krukowski: „To call an artwork unfinished seems a contradiction in terms [...] if – as seems sensible – ‚being finished‘ is taken as a necessary condition for ‚being an artwork‘, then the conclusion follows that ‚unfinished‘ cannot be predicated of artworks“ (Lucian Krukowski, *Art and Concept. A philosophical Study*, University of Massachusetts Press 1987, S. 83 f.).

die Erkennbarkeit bestimmter Sachverhalte (*epistemische* Fragmentarik), auf die irreversible Dissipation einer physischen Gegenständen wie z.B. Partituren aufgeprägten Information (*entropische* Fragmentarik), auf das mit Verweis auf bereits bekannte Modelle jeweils zu behauptende Nichterfülltsein ästhetischer, formaler oder allgemein teleologischer Konzeptionen (*imaginäre* Fragmentarik), auf die mutmaßliche Unvollständigkeit einer Inskription (*inskriptive* Fragmentarik), auf defizitäre Aufführungs- bzw. Rezeptionsakte (*performative/rezeptive* Fragmentarik) und schließlich auf die urheberseitig beabsichtigte Suggestion fragmentarischer Aspekte innerhalb nicht-fragmentarischer Werke (*intendierte* Fragmentarik).

Vorbereitend sind zunächst einige konzeptionelle Festlegungen zu treffen, die im weiteren Verlauf beibehalten werden. Die in meiner Analyse betonte Relationalität fragmentarischer Werke schlägt sich bereits in den üblichen umgangssprachlichen Wendungen nieder: Ein Fragmentbegriff scheint überhaupt nur dann Sinn zu machen, wenn sich angeben lässt, *in Bezug worauf* etwas Fragment ist oder sein soll. Damit zusammenhängend ist Fragmentarik musikalischer Werke offenbar als Phänomen aufzufassen, welches lediglich *im Zusammenhang mit* oder als *Epiphänomen von* Musikwerken auftreten kann. Somit steht zunächst die Frage nach deren ontologischer Klassifikation und konstitutiven Bestandteilen im Vordergrund. Als eine erste ontologische Charakterisierung lässt sich festhalten:

Fragmentarische Musikwerke sind keine ontologisch selbständigen, sondern *relational abhängige* Entitäten. Gegenstände der Art FW werden dadurch zu fragmentarischen Musikwerken, dass sie (1) Konstituenten musikalischer Werke sind und (2) zu mindestens einer weiteren der für das jeweilige Musikwerke maßgeblichen Konstituenten und Sachverhalten in einer noch näher zu bestimmenden, meist zweistelligen⁹⁸ Relation stehen. Der ontologische Status der die Fragmentarik bedingenden Entitäten ist dabei identisch mit demjenigen, der den Konstituenten eines (nichtfragmentarischen) Musikwerkes jeweils zukommt, jedoch ist mindestens eine dieser Konstituenten Subjekt einer negierten Existenzaussage.

1.2.1 Musikwerke als relationale Typenobjekte:

type-token-Ansatz, Realisierungen, Bestimmungsmengen und Werkstatus, konstitutive und submersive Eigenschaften, Notationen und Notate

Die Frage nach dem ontologischen Status der konstituierenden Relata eines FW hängt, wie soeben dargelegt, unmittelbar mit derjenigen nach dem Status eines musikalischen Werkes zusammen. Wenn aus diesem Grund zunächst von letzterem ausführlicher die Rede sein soll und muss, so lege ich zunächst, was dessen kategoriale Bestimmung betrifft, eine mengentheoretische und relationale Variante einer *type-token*-Ontologie⁹⁹ zugrunde. Motiviert

98 Dies sind Relationen der Form xRy . Auf die hier interessierenden Fälle bezogen: x ist Fragment in Bezug auf y .

99 Die früheste systematische Unterscheidung zwischen *type* und *token* wird allgemein mit der folgenden Textstelle von Charles Sanders Peirce belegt: „A common mode of estimating the amount of matter

ist dieser Ansatz (vgl. auch Abschnitt 1.4. vorliegender Arbeit) vor allem durch den Umstand, dass er ein Diskursmodell bereitstellt, das einerseits mit etablierten Auffassungen und Redeweisen über die Eigenarten musikalischer Werke gut verträglich scheint, andererseits aber gewisse vorthoretische Unschärfen dieser etablierten Redeweisen zu vermeiden hilft. Unter dieser Prämisse ist nun als eine der Konstituenten eines musikalischen Werkes *W* eine spezielle abstrakte Entität¹⁰⁰ zu postulieren, die im Folgenden unter dem Terminus *Bestimmungsmenge* geführt sein soll. Durch die Elemente einer solchen Menge sind konstitutive Prädikate (bzw. Namen für konstitutive, musikalisch relevante Eigenschaften) von *W* bestimmt, oder, wie auch in neuerer Terminologie gesagt wird, *enkodiert*.

Die dem Ansatz in semantischer Hinsicht zugrundeliegende Enkodierungssprechweise unterscheidet, wie andere kategoriale Ontologien, zwei diskrete Modi der Prädikation, das *Exemplifizieren* und das *Enkodieren*. Prädikatausdrücke, bzw. die von diesen bezeichneten Eigenschaften oder Beziehungen, werden dabei von speziellen abstrakten Gegenständen, sogenannten Typenobjekten,¹⁰¹ *enkodiert*. Beispielweise enkodiert das Typenobjekt „blaues

in a MS. or printed book is to count the number of words. There will ordinarily be about twenty the's on a page, and of course they count as twenty words. In another sense of the word 'word', however, there is but one word 'the' in the English language; and it is impossible that this word should lie visibly on a page or be heard in any voice, for the reason that it is not a Single thing or Single event. It does not exist; it only determines things that do exist. Such a definitely significant Form, I propose to term a Type. A Single event which happens once and whose identity is limited to that one happening or a Single object or thing which is in some single place at any one instant of time, such event or thing being significant only as occurring just when and where it does, such as this or that word on a single line of a single page of a single copy of a book, I will venture to call a token.“ (vgl. Charles Sanders Peirce: *Prolegomena to an Apology for Pragmatism*, in Hartshorne/Weiss (Hg.): *Collected Papers of C.S. Peirce*, Harvard 1933, Bd. IV, S. 411–463).

100 Auf die übrigen Konstituenten gehe ich in den folgenden Textabschnitten noch näher ein. Eine Übersicht von Argumenten für (und auch einige wenige gegen) die Einstufung als abstrakte Entität enthält Abschnitt 1.4 dieser Arbeit. Wie schon früher angedeutet, soll derartigen Mengen nur dann Werkstatus zukommen, wenn eine diesen Status legitimierende Anerkennung des Urhebers aufzuweisen ist. Es handelt es sich bei *W* demnach um ein relationales Objekt, dessen maßgebliche Relata in einer Menge von Bestimmungsstücken (atomarer Typenobjekte) und einer auf diese Menge bezogenen Werk-Anerkennung des jeweiligen Urhebers bestehen. Andere, von manchen für gültig gehaltene Kriterien für das Vorliegen eines Werkstatus aus dem Umfeld ästhetischer Urteilsinhalte, der sogenannten Rezeptionsästhetik oder anderer im weiteren Sinne mentalistischer Positionen, schließe ich jedoch – zusätzlich zu den in Abschnitt 1.4. genannten Gründen – wegen deren essentieller Vagheit und Verifikationsproblematik als ungeeignet aus.

Weiter ist im Vorgriff auf das im Haupttext Folgende herauszustellen, dass nicht nur Realisierungen, sondern auch Bestimmungsmengen musikalischer Werke (wie Abstrakta im Allgemeinen) durchaus Eigenschaften *exemplifizieren* können, beispielsweise exemplifiziert der Typus *Sinfonie Nr. 9* op. 125 von Ludwig van Beethoven die Eigenschaft, *von Beethoven komponiert* zu sein, oder auch die Eigenschaft, *berühmter* zu sein als etwa die *Sinfonie F-Dur* op. 4 von Eugen d'Albert. Für die Individuation abstrakter Gegenstände können diese meist kontingenten Eigenschaften aber vernachlässigt werden. Hierfür sind vielmehr nur diejenigen relevant, welche die Typenobjekte *enkodieren*, nicht aber solche, die sie *exemplifizieren*.

101 Uwe Meixner interpretiert die Entität „Typenobjekt“ als „nichtprädikative Universalie“. Für diese „ist es nicht nur unmöglich, von etwas ausgesagt zu werden (sie sind in keinem Fall etwas, das von einem

Dreieck“ die entsprechenden Prädikatausdrücke „[ist] blau“ und „[ist] dreieckig“, geeignete physische Objekte hingegen *exemplifizieren* oder *instanziiieren* solche enkodierten Prädikatausdrücke, falls diese auf jene zutreffen. Auf musikalische Vorgänge übertragen bedeutet dies: Trifft etwa auf ein Schallereignis die Prädikation zu, aus mehreren simultan erklingenden Quartintervallen zu bestehen, so exemplifiziert dieser Sachverhalt ein eindeutiges Typenobjekt,¹⁰² das den Prädikatausdruck oder die Bestimmung „mehrere simultan erklingende Quartintervalle“ enkodiert. Die philosophiehistorisch auf Ernst Mally und dessen nuklear/extranuklear-Unterscheidung¹⁰³ zurückgehende und später von Edward N. Zalta und Terence Parsons weiterentwickelte Position kennt analog zur benannten Prädikationsweisenunterscheidung auch in ontologischer Hinsicht zwei Basiskategorien von Gegenständen, nämlich *abstrakte* und *gewöhnliche* Objekte („abstract objects“ / „ordinary objects“). Als „ordinary“ gelten dabei nach Zalta solche Gegenstände, für welche das Kriterium

$$O! =_{df} [\lambda x \diamond E!x]$$

erfüllt ist, als „abstract“ solche, die dem Gegenteil von $O!$, also:

$$A! =_{df} [\lambda x \neg \diamond E!x]$$

Prädikat ausgedrückt werden könnte), an ihnen ist auch gar nichts Ungesättigtes. Sie sind vielmehr komplett.“ Unter den „klaren Beispielen“ für Typenobjekte führt Meixner u.a. explizit auch musikalische Entitäten wie „Beethovens Neunte“ oder „das hohe C“ an (vgl. Uwe Meixner: *Einführung in die Ontologie*, Darmstadt 2004, S. 85).

102 Für eine konsistenzsichernde Verwendung des Enkodierungsbegriffs sind nach Edward N. Zalta folgende Grundannahmen erforderlich (hierbei steht „ xF “ für „ x enkodiert F “ und „ $A!x$ “ für „ x ist ein abstraktes Individuum“):

- (1) [Komprehensionsprinzip, W. S.] For every condition $[\phi]$ [das auch weiter unten verwendete griechische Symbol fehlt fälschlicherweise im Original an dieser Stelle, daher die Ergänzung in eckigen Klammern, Anm. W.S.] on properties, there is an abstract individual that encodes exactly the properties satisfying the condition.
 $\exists x (A!x \ \& \ \forall F (xF \equiv \phi))$, where x is not free in ϕ .
- (2) If x possibly encodes a property F , it does so necessarily.
 $\diamond xF \rightarrow \Box xF$.
- (3) [Identitätsprinzip, W. S.] If x and y are abstract individuals, then they are identical iff they encode the same properties.
 $A!x \ \& \ A!y \rightarrow (x = y \equiv \forall F (xF \equiv yF))$.

(Nach Bernard Linsky u. Edward N. Zalta, *Naturalized Platonism versus Platonized Naturalism*, in: *The Journal of Philosophy* 117 (1995), S. 536.)

103 Ernst Mally (1879–1944), ein Schüler des Grazer Gegenstandstheoretikers Alexius Meinong mit Beiträgen v.a. auf dem Gebiet der deontischen Logik und der Sollsätze, v.a. in ders.: *Grundgesetze des Sollens*, Dordrecht 1971. In Mallys Terminologie heißen enkodierte Eigenschaften *nuklear* und exemplifizierte Eigenschaften *extranuklear* (Ernst Mally, *Gegenstandstheoretische Grundlagen der Logik und Logistik*, Leipzig 1912). Mallys Versuche, die noch naive „Gegenstandstheorie“ seines Lehrers Meinong zu formalisieren, fanden in jüngerer Zeit wieder Beachtung, vor allem in: Terence Parsons, *Non-existent Objects*, Yale 1980.

genügen. (Dabei steht $E!x$ für „ x ist raumzeitlich lokalisiert“, der λ -Operator für „diejenigen x , für die gilt...“ und „ \diamond “ bezeichnet den Modaloperator „möglich“.)¹⁰⁴

Schon die Frage nach der bloßen Möglichkeit räumlicher oder zeitlicher Koordinaten für Bestimmungsmengen von Musikwerken scheint offenbar sinnlos (vgl. bereits Ingarden 1962, S. 38). Da diese das Kriterium *O!* schon deshalb verfehlen, weil sie nicht zu der Kategorie von Dingen gehören, die raumzeitlich situiert sein können, bleibt (unter der Prämisse einer dualen Ontologie) nur übrig, sie den abstrakten, d.h. nicht raumzeitlichen Gegenständen beizuzurechnen.¹⁰⁵

Zurück zur mengentheoretischen Interpretation: Eine Bestimmungsmenge, deren Elemente Prädikate bzw. Namen für (musikalisch relevante) Eigenschaften enkodieren, werde ich in Anlehnung an die im Wesentlichen von C. S. Peirce entwickelte historische Terminologie auch kurz als *Typus* bezeichnen.¹⁰⁶ Der Typus „blaues Dreieck“ beispielsweise lässt

104 Die umgangssprachliche Lesart der beiden Definitionen paraphrasiert Zalta wie folgt: „In other words, the property of being ordinary is the property of *possibly being located in spacetime* [...] The property of being abstract is the property of *not possibly being located in spacetime*.“ (Vgl. Zalta, Edward N.: *Principia Metaphysica*, Stanford 1998, S. 5f., Kursivierungen W.S.) Das alleinige Unterscheidungskriterium besteht demnach in der *Möglichkeit*, über raumzeitliche Koordinaten bzw. über Mengen solcher Koordinaten zu verfügen. Der Rekurs auf bloße Möglichkeit ist dabei nützlich, um aktuelle, nicht-aktuale und/oder fiktive, gleichwohl in raumzeitlicher Hinsicht bestimmte Individuen wie z.B. den *gegenwärtigen König von Frankreich* oder *Micky Maus* einschließen zu können. Solche Gegenstände existieren zwar lediglich fiktiv, enkodieren aber unter anderem auch raumzeitliche Bestimmungen. Mit anderen Worten, sie würden für den Fall ihres Realisiert- bzw. Exemplifiziertseins notwendig über raumzeitliche Koordinaten verfügen – wie alle physischen Gegenstände, auf die etwa das Prädikat *gegenwärtiger König von Frankreich* zuträfe. Aktuelle Gegenstände gelten unter dieser Sicht notwendig als mögliche Gegenstände, hingegen sind nicht alle möglichen Gegenstände notwendig aktual. Insbesondere verfügen nach Zalta abstrakte Gegenstände, also auch Bestimmungsmengen musikalischer Werke, in *keiner* möglichen Welt über raumzeitliche Koordinaten. Zur Enkodierungs-/ Exemplifikationsweise vgl. weiter Edward N. Zalta, *The Road Between Pretense Theory and Abstract Object Theory*, in: Anthony Everett / Thomas Hofweber (Hg.), *Empty names, fiction and the puzzles of non-existence*, Stanford 2000, S. 117, und ders. (zus. mit Alan McMichael): *An Alternative Theory of Nonexistent Objects*, in: *Journal of Philosophical Logic* 9, 1980, S. 297–313.

105 Eine Fragestellung der Art „Wo befindet sich die Sonate op. 106 von Ludwig van Beethoven?“ scheint bereits intuitiv nicht sinnvoll beantwortbar. Wie spätestens in Abschnitt 1.4 vorliegender Arbeit klar werden dürfte, scheitern sämtliche Versuche, musikalischen Werken räumliche Bestimmungen zuzuschreiben zu wollen, im Wesentlichen daran, dass sich diejenigen Dinge, für die eine solche Zuschreibung eventuell in Frage käme (etwa schriftliche Partituren) offenbar nicht erfolgreich mit der fraglichen Entität „Musikwerk“ identifizieren lassen. Aus diesem Umstand folgt dann mindestens ein gutes Plausibilitätsargument für die Behauptung, dass Musikwerke nicht raumzeitlich situiert sein *können* – andernfalls müsste ja eine solche Zuschreibung wenigstens prinzipiell gelingen. Daher ist in der Aussage des Haupttextes auch kein Zirkelschluss versteckt – was man beim Lesen zunächst annehmen könnte.

106 Vorgebliche Unklarheiten über den ontologischen Status eines *Typus*, die beispielsweise Jens Kulenkampff (u.a. in Schmücker 2003) gegen eine *type-token*-Ontologie ins Feld führt, sollten mit der präzisierenden Auffassung eines Typus als Menge (mit enkodierenden Elementen in Gestalt *atomarer* Typenobjekte) insoweit beseitigt sein, als zwar der Mengenbegriff selbst nicht als unstrittig, eine Kategorisierung von Mengen ebenso wie eine solche von Typenobjekten als nicht raumzeitlichen (= abstrakten) Entitäten jedoch weitgehend akzeptiert ist (diese Standard-Auffassung relativiert jedoch Meixner

sich somit als zweielementige Bestimmungsmenge auffassen, die aus den Typenobjekten „ist (bestimmt als) blau“ und „ist (bestimmt als) Dreieck“ besteht. Analoges gilt offenbar für Bestimmungen musikalischer und sonstiger Kunstwerke. Die verschiedenen möglichen (aber keineswegs notwendigen) Realisierungen eines Musikwerkes sind dann – im Falle von Aufführungen – Vorkommnisse, alternativ auch: *tokens* / *Instanziierungen* / *Exemplifikationen* der durch den Typus enkodierten Prädikate, oder – im Falle von Partituren, evtl. auch von Tonträgern – Instanziierungen von Beschreibungen der Beschaffenheit des Typus.¹⁰⁷ Kurz gesagt: Korrekte Realisierungen eines Werk-Typus exemplifizieren die durch den Typus enkodierten Prädikate. Die Sprachregelung der Prädikationsweisenunterscheidung erlaubt dabei eine weitestgehend konfliktfreie Beschreibung musikalischer Werke im Verhältnis zu ihren raumzeitlichen Instanzen. Weder nötigt sie zu einer Identifikation irgendwelcher raumzeitlichen Dinge mit dem Musikwerk, noch erfordert sie fundamentale Änderungen (wohl aber Präzisierungen) des etablierten Sprachgebrauchs.¹⁰⁸ Die zentralen Begriffe dieser Redeweise werden nun näher erläutert.

Realisierung

Dieser gleichfalls relationale Terminus¹⁰⁹ bezieht sich in vorliegender Arbeit auf alle diejenigen raumzeitlich identifizierbaren Dinge und die zwischen diesen Dingen eventuell be-

[2004, S. 180–186], der Mengen als „kategorial heimatlose Entitäten“ einstuft – wobei das Kriterium der „kategorialen Heimatlosigkeit“ gleichfalls Nicht-Raumzeitlichkeit implizieren dürfte). In denjenigen Fällen, in denen von intentionalistischen Aspekten abgesehen werden kann, verwende ich die Bezeichnungen „Bestimmungsmenge“ und „Typus“ auch synonym. Von Urhebern hervorgebrachte Bestimmungsmengen musikalischer Werke sind hingegen intentionalistische Varianten solcher Typenobjekte, insofern diese sinnvoll nur als intentionale Gegenstände eines Urhebers angesehen werden können. Von Wichtigkeit ist bei dieser Einstufung der Hinweis, dass die enkodierenden Elemente der Bestimmungsmenge gerade nicht identisch sind mit der Klasse der diese Elemente exemplifizierenden Dinge, sondern lediglich diejenigen Eigenschaften determinieren, über welche alle korrekten etwaigen Exemplifikate notwendigerweise zu verfügen haben. Hiermit ist dann ohne weiteres verträglich, dass manche Bestimmungsmengen keine Instanzen haben (z.B. „unaufgeführte“ Musikwerke), ohne dass schon deshalb sämtliche instanzlosen, dabei aber voneinander verschiedenen Bestimmungsmengen mit der Nullklasse und somit auch untereinander identisch wären.

- 107 Dieser Ansatz hat sich gegenwärtig als eine Art Standardlösung für die Frage nach dem OS musikalischer Werke etabliert, auch wenn nominalistisch gesinnte Autoren gegen die Annahme abstrakter Entitäten Vorbehalte wegen der Einführung „dubioser Annahmen“ anmelden. Vgl. oben: Jens Kulenkampff, *Gibt es ein ontologisches Problem des Kunstwerks?*, in Schmücker 2003, S. 122, sowie zur allgemeinen Argumentation für und gegen eine Einstufung musikalischer Werke als relationaler Typenobjekte Abschnitt 1.4 in dieser Arbeit.
- 108 Beispielsweise lässt sich so zwanglos erklären, worauf im Falle eines *unaufgeführten* Werkes sprachlich Bezug genommen wird – nämlich auf nicht instanziierte, gleichwohl als Werk anerkannte Typenobjekte. Auch lassen sich Aufführungen und das, was dabei aufgeführt wird, wie gewünscht getrennt voneinander auffassen und kritisieren.
- 109 Für gewöhnlich impliziert der Terminus „Realisierung“ Verwendungsweisen der Form „R ist Realisierung von W“, d.h. durch den Begriff ist eine zweistellige asymmetrische Relation zum Ausdruck gebracht. Als Konsequenz der hier vertretenen Enkodierungstheorie gehören R und W dabei notwendig

stehenden Sachverhalte und Relationen, die geeignet sind, Prädikate oder Eigenschaften zu *exemplifizieren*; insbesondere solche, die durch ihre typenseitige Enkodierung als *konstitutiv* für mögliche Instanzen dieses Typus bestimmt sind – in den hier interessierenden Sonderfällen also als konstitutive Eigenschaften musikalischer Werke. Dies impliziert, dass geeignete Realisierungen eines Typus über die von diesem enkodierten Eigenschaften verfügen müssen (bzw. die enkodierten Prädikate auf die Realisierungen zutreffen müssen), da nur auf diese Weise von einer Exemplifikation des Typus die Rede sein kann.¹¹⁰ Der Begriff „Realisierung“ verweist demnach auf raumzeitliche Gegenstände, Ereignisfolgen oder zwischen raumzeitlichen Entitäten bestehende Relationen und Sachverhalte, die jeweils als Exemplifikat typenseitig enkodierter Eigenschaften¹¹¹ gelten können. Diese Prädikate können unmittelbar auf eine Abfolge von Klangereignissen oder weniger unmittelbar z.B. auch auf einen sogenannten Tonträger zutreffen. Wie schon in der Einleitung (vgl. Anm. 15) ausgeführt, lassen sich zeitlich aufeinanderfolgende Klangereignisse unter einer vierdimensionalen Beschreibung ebenfalls als physische Gegenstände auffassen. Vor diesem Hintergrund handelt es sich bei einer Realisierung daher um einen stets aktuellen, raumzeitlich lokalisierbaren physischen Gegenstand, d.h. die Frage nach dem *wo* und *wann* einer Realisierung lässt sich, anders als bei den als Abstrakta bestimmten Werk-Typen, so stellen, dass eine überprüfbare Antwort durch Angabe *irgendwelcher* Mengen von Raum- und Zeitkoordinaten für einschlägige exemplifikative Realisierungen wie Partituren,¹¹² Tonträger oder Aufführungen zumindest erwartet werden kann.

unterschiedlichen Kategorien an. Die Asymmetrieeigenschaft der Relation resultiert bereits aus der ontologischen Inkompatibilität der Relata.

110 Wer weitere Einschränkungen zugunsten einer empirischen Überprüfbarkeit der Instantialität von Realisierungen für notwendig hält, mag zusätzlich fordern, dass die solchen Realisierungen zukommenden enkodierten Eigenschaften wenigstens prinzipiell der menschlichen Wahrnehmung zugänglich sein sollten. In einer allgemeinen Theorie ist ein derartiges „perzeptorisches Limit“ aber zunächst nicht erforderlich.

111 Damit ist nicht gemeint, dass es *Eigenschaften* sind, die einen Typus exemplifizieren. Vielmehr gilt: Realisierungen exemplifizieren die durch einen Typus enkodierten Eigenschaften, indem sie über diese verfügen.

Weist man weiterhin die ontologische Identifikation von Musikwerk und Realisierung zurück (wofür es sowohl im Fall eines Notats als auch im Fall von Aufführungen gute Gründe gibt), ergibt sich *prima facie* die Schwierigkeit, dass überprüfbare Aussagen über den Zustand eines Werkes *W* (z.B. ob *W* fragmentarisch ist oder nicht) auf das Vorliegen *irgendwelcher* Realisierungen angewiesen sind, was wiederum die (beispielsweise von Kulenkampff in Schmücker 2003) vertretene Behauptung als Frage aufwirft, ob nicht doch gilt, dass über Werke zu sprechen nichts anderes bedeutet, als über Realisierungen, deren Eigenschaften oder über Sachverhalte zu sprechen, die ausschließlich zwischen Konkreta bestehen. Gleichwohl scheint es vorschnell, aus epistemischen Konfliktagen auf ontologische Gegebenheiten schließen zu wollen.

112 Im Fall eines Notats handelt es sich dann allerdings um eine spezielle Typeninstanz als Inskription, dazu siehe weiter unten unter „Notation und Notat“.

Bestimmungsmengen und Werkstatus

Ein Typus – der Oberbegriff zu dem, was zusammen mit der eingangs erwähnten relationalen Komponente in der musikalischen Kunst und bei manchen Theoretikern auch in den übrigen Künsten unter der Bezeichnung „Werk“ oder gelegentlich auch unter „Fragment“ firmiert – lässt sich für diejenigen hier interessierenden Fälle solcher Musikwerke, deren Hervorbringung durch einen Urheber als unzweifelhaft gelten darf,¹¹³ als eine Menge auffassen, deren Elemente alle diejenigen Bestimmungen enkodieren, denen mögliche Realisierungen genügen müssen, um als akzeptable Realisierung in Frage zu kommen.¹¹⁴ Was Komponisten und Komponistinnen für gewöhnlich tun (wenngleich mit unterschiedlichen Graden von Intentionalität), besteht – technisch gesprochen – offenbar darin, die Elemente der Bestimmungsmengen ihrer Werke auszuwählen.¹¹⁵ Auch die durch solche Auswahlakte gegebenen Elemente von Bestimmungsmengen enkodieren Prädikatausdrü-

-
- 113 Etwaiger Zweifel ist keineswegs *immer* unangebracht. Einschlägige kompositorische Handlungen eines Urhebers können innerhalb der zum Auftreten einer Realisierung führenden Kausalkette höchst nachrangige Positionen einnehmen und, insoweit Urheberschaft überhaupt nachvollziehbare (produktions-technische) Kausalketten impliziert, gerade diesbezüglich umstritten sein. So bei einem „Urheber“ *u*, der durch (intentionales) Niederdrücken einer Taste eine länger andauernde Berechnung eines beispielsweise durch Quanteneffekte hinreichend randomisierten, dabei von *u* nicht verfassten und diesem auch sonst in seiner Funktionsweise unbekanntem Computerprogramms startet, an deren Ende eine (konventionell lesbare) Partitur ausgedruckt wird oder dieser Partitur entsprechende Schallereignisse synthetisiert werden. Hier ließe sich kaum noch behaupten, dass *u* auf die am Resultat ablesbaren einzelnen Bestimmungsmomente einen intentional zu nennenden Einfluss hat. Der durch das Notat exemplifizierte Typus besteht – falls es legitim ist, das Haben von Intentionen für Computer zu verneinen (vgl. hierzu etwa Searle 1996) – eben nicht mehr aus den Resultaten intentionaler Akte von *u* oder des Computers, sondern aus den vom Softwarealgorithmus erzeugten notationalen Angaben. Diese exemplifizieren zwar, unter irgendeiner eindeutigen Leseart, auch irgendeinen eindeutigen Typus, sind aber, da sie sich nicht auf urheberseitig determinierte Konstituenten beziehen, in dieser Hinsicht auch kein Werk. Dem steht nicht entgegen, dass die vom Notat bezeichneten Bestimmungen nachträglich von *u* als *Werk von u* akzeptiert werden könnten (vgl. „Submersivität“, S. 53). Es gilt aber eben nicht, dass sich jedes (semantisch wohlgeformte) Notat – als epistemische Exemplifikation eines Typus – auf intentional bestimmte oder wenigstens akzeptierte Merkmale eines Musikwerkes beziehen lässt. Gerade dies jedoch scheint für eine wie immer fragwürdige Einstufung des in Rede stehenden Typus als (mutmaßlichen) Werks unabdingbar.
- 114 In dieser Hinsicht sind Bestimmungsmengen ontologisch verwandt mit mathematischen Prädikaten wie „rechtwinkliges Dreieck“ (dieses zusammengesetzte Prädikat kann man nämlich auch als die Menge der Teilprädikate auffassen, die es zusammensetzen), aber auch mit nicht-referierenden Kennzeichnungen – als Verbindung von Eigenschaftsbezeichnungen – wie „grösste natürliche Zahl“ und dergleichen.
- 115 Komponist(inn)en würden wohl eher zugeben, dass sie Klangvorstellungen bilden und diese akzeptieren oder verwerfen, als dass sie Mengen mit enkodierenden Elementen „befüllen“. Die einzelnen Bestimmungen bilden aber einen unverzichtbaren resultierenden Bestandteil derjenigen Handlungen, die notwendig sind, um aus den beim Komponieren auftretenden Klang- und Notationsgebilden eine erkennbare Auswahl zu treffen und diese Auswahl durch explizite Anerkennung gleichsam zu Werken zu promovieren. Auch dürften in Bezug auf die Intentionalität derartiger Anerkennungshandlungen keine allzu starken Schwankungen auftreten, eine „Werkerzeugung aus Versehen“ scheint wenigstens in größerem Umfang kaum denkbar.

cke; ihre Elemente sind dabei in der Regel das Resultat spezieller willentlicher (intentionaler) Bestimmungs- oder Akzeptanzakte seitens ihrer Urheber. Dabei ist natürlich zu beachten, dass ein wesentlicher Aspekt des Komponierens auch darin bestehen kann, zu einer musikalischen Sprache in ihrem jeweils gegebenen historischen Entwicklungsstadium zunächst noch gar nicht gehörende Prädikate neu einzuführen (und durch bei Gelegenheit erzeugte oder veranlasste Instanziierungen ostensiv zu erklären), um sie sodann in Bestimmungsmengen einfließen zu lassen.

Die Elemente solcher Bestimmungsmengen geben an – wie im schon skizzierten allgemeinen, nichtintentionalen Fall – welche Eigenschaften¹¹⁶ möglichen Realisierungen eines Typus zukommen müssen (manchmal auch: welche ihnen keinesfalls zukommen dürfen, vgl. die Schumann-Beispiele auf S. 64f.), damit es sich um die Exemplifikation konstitutiver Eigenschaften beispielsweise des Typus *Requiem* D453 von Franz Schubert¹¹⁷ handelt. Derartig aufgefasste Beschreibungen der Beschaffenheit von Musikstücken gelten nun in gewissen Sonderfällen als musikalische *Werke*, falls nämlich für eine Gesamtheit von Elementen einer Bestimmungsmenge gilt, dass sie von einem Urheber *u* als fertiggestelltes Werk bestimmt oder anerkannt ist – was im Falle von D453 indes zu bezweifeln wäre. Inhaltlich kommt dies der Feststellung gleich, dass die in Rede stehende Bestimmungsmenge nach Auffassung des Urhebers vollständig ist, d.h. dass ihr weder werkkonstitutive Elemente fehlen noch in ihr nichtkonstitutive Elemente enthalten sind. Dass ein solches „Anerkennungserlebnis“ stattgefunden hat, wird üblicherweise durch (schriftliche oder mündliche, womöglich auch nur private) Handlungsartefakte von *u* dokumentiert – diese sind im

116 Eine solche anti-nominalistische Redeweise erfordert auf den ersten Blick neben der ontologischen Festlegung auf Mengen, Typenobjekte und Urheber eben noch diejenige auf Eigenschaften und damit auf Universalien. Manche Autoren (z.B. Reicher 1998) erblicken darin überflüssige Schwierigkeiten und reden – im Rahmen der sogenannten substitutionellen oder Einsetzungsquantifikation – anstelle von Eigenschaften lieber von Prädikatausdrücken. Ich werde diesen Umstand aber hier nicht problematisieren, sondern gebrauche „Bestimmtheit“ im Sinne von „bestimmte“ oder allgemeiner „enkodierte“ Eigenschaft als annäherndes Äquivalent eines Prädikatausdrucks (insofern Prädikatausdrücke nämlich als Eigenschaftsbezeichner aufgefasst werden können). Es ist (nach Reicher 1998) dabei klar, dass Werke *W* eine ihren möglichen Realisierungen zukommende Eigenschaft *E* höchstens in einem für enkodierende Abstrakta denkbaren Sinn („ist bestimmt als *E*“ oder „enkodiert *E*“), jedoch nicht im Sinne von „verfügt über *E*“, bzw. „hat *E*“ (wie im Fall einer Realisierung) haben können. Im Übrigen lassen sich Vorbehalte der Art, die Eigenschafts-Redeweise allein zwingt nicht nur zur Quantifikation über Eigenschaften, sondern auch zu deren ontologischer Etablierung, ausräumen, wenn für *E* eben keine Eigenschaften, sondern Prädikatausdrücke wie z.B. „mezzoforte“, „in H-Dur“, „Achteltriole“ etc. eingesetzt werden. So quantifiziert eine Bestimmung wie „(ist bestimmt als) in H-Dur“ nicht über die Eigenschaft In-H-Dur-zu-sein, sondern lediglich über den Prädikatausdruck „(ist) in H-Dur“, welcher gleichwohl nur dann auf eine Realisierung zutrifft, wenn dieser die Eigenschaft zukommt, In-H-Dur-zu-sein.

117 Die Wahl der vermutlich um das Datum Juli 1816 entstandenen Teile des mutmaßlich fragmentarischen Werks *Requiem* ist arbiträr, wenn man von dem Umstand absieht, dass Schuberts Œuvre, wie dasjenige Mozarts, von vielfältiger Fragmentarik durchzogen ist. Zu den größeren diesbezüglichen Projekten zählen bekanntlich die zwischen 1818 und 1828 entstandenen fünf (nicht als fertiggestellte Werke anerkannten) Sinfonien D936a, D759, D729, D708a und D615 sowie einige Opernfragmente.

Folgenden auch als *Anerkennung* bezeichnet. Sofern diese Bedingung unerfüllt bleibt, handelt es sich einfach um Mengen von Bestimmungen, die unter Umständen Eigenschaften möglicher Schallereignisse enkodieren, ohne dass sie schon deshalb als Werk eines Urhebers von diesem anerkannt wären. Der Begriff des musikalischen Werkes erweist sich also – wie schon derjenige der Realisierung – als zweistellig relational. Es handelt sich um eine nicht-leere und vernünftigerweise auch endliche Bestimmungsmenge in Relation zu einer entsprechenden Anerkennung eines Urhebers *u* zum Zeitpunkt *t* – kurz, um einen von *u* zu *t* als Werk anerkannten Typus. Die einschlägige Sprachformel, *W* sei ein Werk von *u*, reflektiert diesen Umstand.

Abschließend sei noch einmal betont, dass gemäß den Anforderungen an den in der vorläufigen Definition FW (vgl. S. 40) enthaltenen musikalischen Werkbegriff zwischen den Konstituenten einer Bestimmungsmenge und denjenigen eines musikalischen Werkes insgesamt zu unterscheiden ist. Konstitutive Bestandteile eines Werkes sind einerseits die in einer Bestimmungsmenge enkodierten Prädikat(ausdrück)e, zusätzlich aber noch deren *Anerkennung als Werk* durch den Urheber zu einem Zeitpunkt *t*. Ist speziell die letztere der beiden Arten von Konstituenten nicht nachweisbar, handelt es sich nicht um ein musikalisches Werk, sondern möglicherweise um ein FW.¹¹⁸

Exkurs: Zur Möglichkeit einer einheitlichen Kunstontologie

An dieser Stelle möchte ich noch kurz auf die Bemerkung zu Beginn des vorigen Abschnitts eingehen, nach welcher der Begriff des *Typus* bei manchen Autoren auch in den „übrigen Künsten“ eine zentrale Rolle spielt. Diese Formulierung deutet an, dass ich es nicht nur für möglich, sondern aus Gründen theoretischer Vereinfachung auch für wünschenswert halte, einer sparsamen Kunstwerk- und damit Fragmentontologie Vorrang gegenüber nichtreduktiven Ansätzen einzuräumen. Unter dieser Rücksicht sind allerdings die verschiedentlich vertretenen Auffassungen zurückzuweisen, nach welchen Kunstwerke ontologisch differieren, je nachdem, ob die maßgeblichen Hervorbringungen innerhalb einer bestimmten Kunstgattung – nach Nelson Goodmans berühmter Unterscheidung – als *autographisch* oder *allographisch* einzuschätzen sind (Goodman 1995) oder ob sich die entsprechende Gattung als *Unikat-* oder *Multiplikatkunst* (Kulenkampff 1983) auffassen lässt. Solchen Auffassungen zufolge sind Werke der meisten vorgeblich *autographischen* Künste (z.B. der Malerei) singuläre physische Gegenstände, solche *allographischer* Künste (z.B. der Musik, der Tanzkunst, des Theaters, der Druckgraphik oder auch skulpturaler Gussformen) jedoch Abstrakta, die in einigen Fällen durch Notate epistemisch zugänglich sind und durch geeignete Ereignisfolgen oder Dinge „aufgeführt“ oder instanziiert werden kön-

118 Eine derartig strikte, „binäre“ Auffassung des Werkbegriffes erscheint wünschenswert, um auch für einen hieraus abzuleitenden Fragmentbegriff einer allzu vagen Deutung ungeachtet der äußerst vielfältigen empirischen Problematik von vornherein aus dem Weg zu gehen.

nen.¹¹⁹ Dass es aber insbesondere für manche „autographischen“ Kunstwerke (noch) keine Notations- oder Reproduktionsmechanismen zu geben scheint, ist, wie bereits Peter F. Strawson überzeugend gesehen hat, bestenfalls Ausdruck reproduktionstechnisch-empirischer Schwierigkeiten, kaum jedoch Folge einer echten ontologischen oder kategorialen Differenz:

The mention of paintings and works of sculpture may seem absurd. Are they not particulars? But this is a superficial point. The things the dealers buy and sell are particulars. But it is only because of the empirical deficiencies of reproductive techniques that we identify these with the works of art. Were it not for these deficiencies, the original of a painting would have only the interest which belongs to the original manuscript of a poem. Different people could look at exactly the same painting in different places at the same time, just as different people can listen to exactly the same quartet at different times in the same place.¹²⁰

Es spricht demnach kein *ontologisches* Argument dagegen, sowohl Gemälde, Skulpturen, Druckgraphiken und Installationen als auch Choreographien, „Multiples“ (z.B. J. Beuys), Streichquartette oder Performances grundsätzlich als etwa durch Notationssysteme *epistemisch exemplifizierbare Bestimmungsmengen* und also lediglich kontingenterweise als singular instanziierte, grundsätzlich aber auch mehrfach instanziiierbare Entitäten aufzufassen. Gelegentlich wird dieser Umstand auch von Realisierungen von Werken bildender Kunst (die nach Goodman exklusiv autographisch sein sollen) in besonders nachvollziehbarer Weise demonstriert.

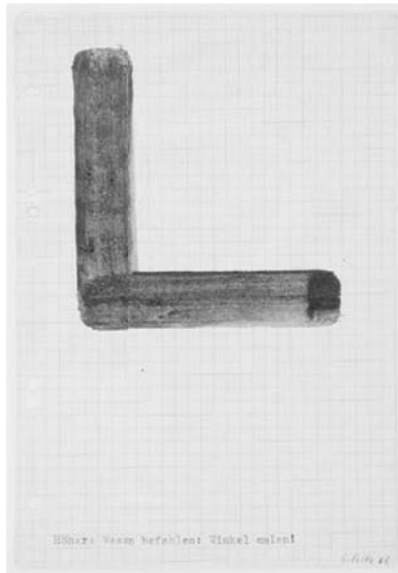
In einfacheren Fällen wie dem Werk Polkes (vgl. Abb. 1) ist Notierbarkeit eventuell einleuchtend, denkt man etwa an eine Bestimmungsmenge wie $P \{ [Ist\ bestimmt\ als\ <Winkel>]; [Ist\ bestimmt\ als\ <Buchstabenfolge:\ Höhere\ Wesen\ befehlen:\ Winkel\ malen>] \}$; zuzüglich detaillierter Angaben über die Hell-Dunkel-Verteilung, und das verwendete Papierformat, die Papiersorte (falls werkkonstitutiv) usw. Solche Bestimmungen können im Prinzip noch wesentlich verfeinert werden, bis hin zur Angabe der relativen räumlichen Position und der Art sämtlicher Atome, aus denen das Polke-Blatt zusammengesetzt ist. Notationalität scheint jedenfalls prinzipiell möglich. Aber wenn Notationalität für atomare und annähernd atomare Bestimmungen von Kunstwerken möglich ist, dann ist sie es auch für beliebig komplexe – vorausgesetzt, solche Bestimmungen lassen sich auf atomare Bestimmungen reduzieren und sind auch aus diesen zusammengesetzt, wogegen es keine durchschlagenden Einwände geben

119 Zur Verdeutlichung führt Goodman noch den Begriff der Fälschbarkeit ein. Demnach sind v.a. Werke allographischer Künste (Musik) gegen Fälschungen resistent, sie vertragen ein $\alpha\lambda\lambda\omicron\nu\ \gamma\rho\alpha\varphi\epsilon\iota\nu$, (dass „ein anderer schreibt“) unbeschadet. Die Distinktion verweist m.E. aber nicht auf eine echte ontologische Differenz, sondern, im Sinne des Zitates von Strawson im Haupttext, auf eine simple Notationsproblematik. Demnach sind sämtliche bisher bekannten Künste grundsätzlich allographisch, bei einigen ist das verlustfreie „Schreiben durch einen anderen“ aber mit unzumutbaren Schwierigkeiten verknüpft.

120 Peter F. Strawson, *Individuals*, London 1959, S. 231. Strawsons Ausdrucksweise scheint nicht sauber zwischen Werk und Realisierung zu trennen. Seine Quartett-Zuhörer können wohl höchstens raumzeitlich notwendigerweise verschiedene Realisierungen desselben Quartetts gewahren. Das Quartett-Werk lässt sich (als Typenobjekt) jedoch überhaupt nicht auditiv erfassen.

dürfte. Auch wenn es aus notationstechnischen Gründen in der künstlerischen Praxis nur selten vorkommt (vgl. hier wieder die erwähnte *appropriation art*), spricht also einiges dafür, dass auch vermeintlich paradigmatische Werke der autographischen Künste notationaler Darstellung nicht *grundsätzlich* verschlossen sind.¹²¹

Abb. 1: Sigmar Polke: *Höhere Wesen befehlen: Winkel malen!* (1969)



Vertreter einer nichtreduktiven Kunstontologie hätten aber wohl genau dies zu zeigen, um einen überzeugenden Nachweis zu führen, dass manche Kunstwerke mit nichts anderem identisch sein *können* als mit singulären physischen Gegenständen, die prinzipiell nicht multipel instanzierbar oder auch nur notierbar sind. Mit anderen Worten, es müsste Kunstwerke geben, die mit raumzeitlichen Manifestationen in der Weise identisch wären, dass diese Manifestationen dabei *nicht* als Instanzen eines Typenobjektes aufgefasst werden können.¹²² Da ein entsprechender Nachweis meinem Kenntnisstand nach bisher noch nicht geführt wurde (und wohl nur unter gravierenden metaphysischen Konzessionen

121 Insbesondere gilt dies für Kunstwerke jüngerer Datums aus dem Bereich der sogenannten *digital arts*. Die die Kunstwerke definierende, als digitale Daten vorliegende Information über deren Beschaffenheit wird hier durch geeignetes „Regelfolgen“ qua Software unmittelbar in Realisierungen wie Bilderscheine auf einem Monitor oder computergenerierte Klangvorkommnisse übersetzt. Frühe Beispiele für „analog-digitale“ Musikwerke sind die *Studies for Player Piano* des US-amerikanisch-mexikanischen Komponisten Conlon Nancarrow (1912–1997). Auch hier liegt keine Notation im konventionellen Sinne vor, stattdessen sind dessen Werke repräsentiert durch Lochstreifenmuster auf Papierrollen, die zur Wiedergabe auf den von Nancarrow bevorzugt verwendeten Selbstspielklavieren der Firma AMPICO eingerichtet waren (vgl. auch Anm. 121, S. 51 und Anm. 139, S.60). Konventionelle Notenschrift verwendete Nancarrow mehrheitlich nur hilfsweise während der Konzeptionsphase einer neuen Komposition. Anschließend wurde diese in sogenannten „punching scores“ (Stanzpartituren) endgültig fixiert und von dort aus in oft mehrmonatiger manueller Arbeit auf die Papierrollen übertragen.

122 Vgl. hierzu E. J. Lowe: *Kinds of Being. A study of individuation, identity and the logic of sortal terms*, Blackwell 1989.

überhaupt zu führen sein dürfte)¹²³, vertritt diese Untersuchung im Folgenden die Position, dass sich Kunstwerke aller bisher bekannten Typen als nur kontingenterweise instanziierte, von ihren Urhebern jeweils als Werk anerkannte Mengen von Bestimmungsstücken und damit als relationale Typenobjekte auffassen lassen, auch wenn in einigen Kunstgattungen aufgrund notationaler Probleme das ostensive Aufweisen solcher Typenobjekte durch eine exemplarische Realisierung gegenüber einem Notat bevorzugt wird.¹²⁴ Dies zeitigt aber keine ontologischen Konsequenzen. Kunstwerke sind ontologisch einheitlich bestimmbar.¹²⁵

123 Als eine solche Konzession bietet sich – unter der allgemeinen Prämisse, dass Kunstwerke als aus ihren notwendigen Eigenschaften (und nur aus diesen) bestehend aufzufassen sind – vor allem die sogenannte Tropen-Theorie an. Dieser sich sowohl gegen einen eliminativen Nominalismus wie auch gegen nichtreduktive, universalienrealistische Positionen wendende Ansatz versucht, die Existenz von Eigenschaften zuzugestehen, ohne diese dabei zwangsläufig als Universalien zu etablieren. Vielmehr existieren Eigenschaften ausschließlich in instanziiert Form als „abstract particulars“ bzw. als „Tropen“ (so die Terminologie Keith Campbells, der den Begriff seinerseits auf eine Prägung von Donald C. Williams zurückführt). Die Tropen sind als die eigentlichen „particulars“ selbst die grundlegenden Bestandteile der Wirklichkeit („basic primary items“). Campbell drückt dies so aus: „Properties can be particulars, so the denial of universals need not be the denial of properties“ (Keith Campbell, *Abstract Particulars*, Oxford 1990). Dieser Auffassung zufolge ließen sich Kunstwerke wie generell sämtliche *Dinge* als unwiederholbar instanziierte „Bündel kopräsender Tropen“ (Runggaldier / Kanzian 1998, S. 67) womöglich auch singularistisch deuten. Für das hier vertretene Modell, nach welchem Instanzierungen stets solche einer eindeutigen Menge kunstwerkkonstitutiver atomarer Typenobjekte sind, die genau diejenigen konstitutiven Eigenschaften enkodieren, die (korrekten) Instanzierungen zukommen, scheint aber die Annahme nicht-raumzeitlicher Gegenstände schon deshalb unverzichtbar, weil ansonsten die Rede von verschiedenen Exemplaren oder Aufführungen eines (Kunst-) Werkes völlig unverständlich würde. Darüber hinaus ist auch der Tropentheoretiker vor allem im Bereich des Relationalen auf solche Gegenstände schon für den Fall verwiesen, dass das Phänomen der *Ähnlichkeit* zwischen Dingen zur Erläuterung ansteht. Will man hier (zur Vermeidung abstrakter Gegenstände) die Existenz einer entsprechenden (Ähnlichkeits-) Relation leugnen, in welcher zwei tropentheoretisch individuierte Dinge zueinander stehen könnten, so wäre wohl gleichzeitig in Abrede zu stellen, dass zwei Dinge sich überhaupt in irgendeiner Hinsicht ähneln können. Diese kontraintuitiven Folgen gesteht auch Campbell letztlich zu: „There is no way of dispensing with the relational vocabulary“ (zit.: Edmund Runggaldier / Christian Kanzian: *Grundprobleme der Analytischen Ontologie*, Paderborn 1998, S. 66). Weitere tropenadverte Einwände berühren zeit- und eigenschaftskategoriale Probleme einer „Bündel“-Theorie; für erstere stellt etwa B. Smith fest: „This, however, faces difficulties above all in dealing with the different temporal profiles of the entities identified. To put it simply: a man can die, but a set cannot die, since every set is outside space and time.“ (Vgl.: W. Degen, B. Heller, H. Herre, B. Smith: *GOL: Towards an Axiomatized Upper-Level Ontology*, in: *Proceedings of FOIS*, 2001, S. 45–58). Die eigenschaftsbezogene Problematik formuliert u.a. F. Stjernberg: „[...] the view that tropes cannot have properties leads to making tropes unmentionable, and unfit as entities useful for theoretical purposes (Fredrik Stjernberg: *An Argument against the Trope Theory*, in: *Erkenntnis* 59 Nr. 1 (2003), S. 40).

124 Auch für die musikalischen Künste ist derartiges nicht nur für Werke der elektronischen Musik oder die erwähnten „Lochstreifenkompositionen“ Nancarrow's belegt. So hat etwa der italienische Komponist Giacinto Scelsi (1905–1988) auf Tonband aufgezeichnete Improvisationen zur Grundlage seiner dann von bezahlten Gehilfen ausgearbeiteten Werk-Partituren gemacht. Näheres dazu in Anm. 151, S. 66.

125 Für eine sinngemäß verwandte Argumentation siehe auch Reicher (1998), S. 56–64: *Kann es eine nominalistische Typenontologie geben?*. Zur gegenteiligen Auffassung vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der*

Weitere Arten von Eigenschaften von Bestimmungsmengen

Es wurde gesagt (Anm. 102 unter (2)), dass Typenobjekte als Elemente von Bestimmungsmengen, sofern sie Prädikatausdrücke bzw. Eigenschaften enkodieren, diese auch notwendig enkodieren. Das Extensionalitätsaxiom für Mengen stellt zudem ein Identitätskriterium für Bestimmungsmengen bereit (Anm. 102 unter (3)). Identisch sind zwei Bestimmungsmengen A und B demnach genau dann, wenn sie dieselben Eigenschaften enkodieren, d.h. genau dann, wenn sie dieselben atomaren Typenobjekte als Elemente haben. Aus dieser Formulierung eines Identitätsprinzips für Bestimmungsmengen erhebt sich allerdings die Frage, ob die Gesamtheit der mit einer Bestimmungsmenge verbundenen atomaren Typenobjekte ein-eindeutig identisch ist mit der Gesamtheit der enkodierten Eigenschaften einer Bestimmungsmenge. Im Falle von Kunstwerken gilt meist, dass die für die (künstlerischen) Absichten des Urhebers relevanten Eigenschaften diesem zu irgendeinem der Anerkennung, nicht unbedingt der Hervorbringung, vorausgehenden Zeitpunkt bekannt waren. Darüber hinaus enkodieren Bestimmungsmengen aber häufig, wenn nicht sogar immer, Eigenschaften, die vom Urheber nicht nur nicht bestimmt worden sind, sondern diesem kontingenterweise nicht bekannt sind.¹²⁶ Dies bedeutet, dass zwar Werke eindeutig durch Angabe aller vom Urheber anerkannten, in der entsprechenden Bestimmungsmenge enkodierten Eigenschaften individuiert sind, die Gesamtheit *aller* enkodierten Eigenschaften eines Werkes dem Urheber aber in den meisten Fällen nicht oder nur unvollständig bekannt ist. Das sei an einem einfachen Beispiel erläutert. So enkodieren etwa die auf entsprechende Typenobjekte verweisenden Zeichencharaktere des nachstehenden Ausschnitts aus *Fragment* für Kammerorchester von György Ligeti¹²⁷ unter anderem die (wenigstens am Notat) ablesbare Eigenschaft, genau sechsmal die dynamische Bestimmung *fff* aufzuweisen. Es gibt keine ernstzunehmenden Hinweise darauf, dass diese *Zahleigenschaft* als solche von Ligeti bestimmt wurde¹²⁸ – im Gegensatz natürlich zu den aus wesentlich anderen als bloß nume-

Kunst, Frankfurt am Main, 1995, S. 112–121 und passim.

- 126 Im Sinne einer Theorie schwacher Emergenz impliziert dies die Annahme, dass eine solche Menge von Bestimmungen systemische Eigenschaften aufweist, die deren einzelne Bestandteile nicht haben.
- 127 Ligetis knappes Stück entstand 1961 anlässlich des 60. Geburtstags von Alfred Schlee (dem damaligen Direktor der Universal-Edition Wien) und will als parodistisch reduzierte Paraphrase des kurz zuvor im gleichen Verlag publizierten Orchesterwerkes *Apparitions* verstanden sein. Insofern verweist *Fragment* auf jenen Typus intentionaler Fragmentarik, die eine konzeptionelle Parallele zum „Witz“ herzustellen versucht. Ligeti äußert sich dazu in einem Brief an Ove Nordwall wie folgt: „Betreffend *Fragment*: hier richtet sich dieselbe Kritik gegen mich selbst und ich bin der Dorfmusikant, der verlacht wird. Es ist auch eine merkwürdige Sache: es war nicht üblich bei Komponisten, über sich selbst zu lachen. *Fragment* macht *Apparitions* total lächerlich.“ (Zit.: Ulrich Dibelius, *Ligeti. Eine Monographie in Essays*, Mainz 1994, S. 74).
- 128 Die *fff*-Bestimmung kommt nur auf der abgebildeten S. 4 der gedruckten Partitur vor. Aber auch in ästhetischer oder satztechnischer Hinsicht lassen sich von entsprechend kundigen Rezipienten instanziierte Bestimmungen und mitunter „Wirkungen“ entdecken, die dem Urheber selbst nicht bewusst gewesen sein müssen. Vgl. Adornos Bemerkung in Zusammenhang mit der Elektronischen Musik: „Keine Kunst, und gewiß nicht die gegenwärtige hochrationalisierte, ist sich selbst ganz durch-

rischen Gründen bestimmten dynamischen Angaben. Solche von mir als *submersiv* gekennzeichneten Eigenschaften stellen offenbar eine von jeder nicht-leeren Bestimmungsmenge mitgeführte implikative Enkodierung zweiter Stufe dar. Für jede Menge von n atomaren Bestimmungen einer bestimmten Sorte (mit $n > 0$) scheint nämlich mindestens zu gelten, dass das entsprechende Typenobjekt zusätzlich die „implikative“ Eigenschaft enkodiert, über wenigstens n Bestimmungen dieser Sorte (z.B. die Anzahl einer gewissen dynamischen Bestimmung wie im Beispiel Ligeti) zu verfügen.¹²⁹

Abb. 2: György Ligeti, Partiturseite aus *Fragment* für Kammerorchester (1961) mit (höchstwahrscheinlich) submersiver Zahleigenschaft von genau sechs *fff*-Bestimmungen

sichtig“ (Adorno, Theodor W.: *Quasi una fantasia*, darin: *Musik und neue Musik*, = Adorno, *Gesammelte Schriften* (AGS), Frankfurt a. M. 1986, Bd. 16, S. 491).

129 Es ist dabei klar, dass Bestimmungsmengen auf diesem Wege außerordentlich zahlreiche implikative Eigenschaften enkodieren, die sich auf wesentlich komplexere und höherstufige Sachverhalte als die im Beispiel benannten zu beziehen vermögen. Hierunter fallen z.B. alle möglichen statistischen Eigenschaften.

Diese gehören ebenso wie diejenigen erster Stufe notwendig zur Bestimmungsmenge. Für den Fall musikalischer Werke bietet sich demnach folgende Unterscheidung an: Vom Urheber intendierte oder akzeptierte Bestimmungen von Werken heißen *konstitutiv* oder *direkt*, die anderen *submersiv* bzw. *implikativ*.

In gängiger philosophischer Terminologie würde man wohl eher davon reden, dass diese submersiven Bestimmungen auf den konstitutiven *supervenieren* respektive die Konstituenten bezüglich der Submersiva *subvenieren*. Die alternative Beschreibung als „untertauchend“ wird im Falle von urhebererzeugten Kunstwerken aber wohl besser dem Umstand gerecht, dass submersive Eigenschaften, anders als z.B. superveniente mentale Eigenschaften, in aller Regel gar nicht wahrgenommen werden. Gleichwohl gilt auch mit der hier verwendeten Terminologie, dass Änderungen der submersiven Bestimmungen notwendigerweise Änderungen der konstitutiven Bestimmungen voraussetzen.¹³⁰ Somit erweisen sich submersive Eigenschaften, ob wahrgenommen oder nicht, als ebenso notwendig für ein Musikwerk wie dessen konstitutive, da jene von diesen offenbar vollständig und eindeutig abhängen. Wäre dies anders, müsste sich zeigen lassen, wie die Gesamtmenge der Submersiva eines Werkes invariant gegenüber der Änderung auch nur einer konstitutiven Bestimmung bleiben könnte.

Über die Konstitutivität oder Submersivität einer Eigenschaft besteht nicht selten Unklarheit, da offenbar auch eine schwache Variante des Bestimmens beim Anerkennen von Werken Anwendung findet, so dass submersive Eigenschaften, sofern überhaupt wahrgenommen, manchmal *a posteriori* akzeptiert, wenigstens aber nicht zurückgewiesen und auf diesem Wege zu konstitutiven promoviert werden. Somit sind Submersiva zwar definitionsgemäß nicht Gegenstand einer intentionalen a-priori-Bestimmung, unter besonderen Umständen aber Gegenstand intentionaler a-posteriori-Akzeptanz.¹³¹

Abschließend bleibt noch eine dritte Sorte möglicher Eigenschaften von Bestimmungsmengen musikalischer Werke zu erwähnen, die weder konstitutiv noch submersiv sind, sondern als zeitabhängig-kontingente Eigenschaften mit der Geschichte, aber nicht mit den Bestimmungsmomenten eines Werkes zusammenhängen und typischerweise nicht enkodiert, sondern exemplifiziert werden. Beispielsweise kann ein Werk *W* folgende nicht-notwendige Eigenschaften haben:

130 Dieses Prinzip firmiert auch unter der Bezeichnung „starke Kovarianz“. Eine seiner Formulierungen lautet: „Für beliebige Welten w_i und w_j und beliebige Entitäten x und y : Wenn x in w_i bezüglich seiner subvenienten [lies hier: „konstitutiven“, Anm. W.S.] Eigenschaften ununterscheidbar ist von y in derselben Welt w_i oder einer anderen Welt w_j , dann ist x in w_i auch in seinen supervenienten [lies: „submersiven“, Anm. W.S.] Eigenschaften ununterscheidbar von y in w_i oder w_j .“ (zit. nach: Gerhard Brüntrup, *Das Leib-Seele-Problem*, Stuttgart 1996, S. 75. Zur Supervenienz-/Subvenienztheorie ebd., S. 72–81).

131 Submersive Eigenschaften können bei einigen Werken der sogenannten aleatorischen oder nicht-determinierten Musik eine geradezu konstitutive Rolle spielen, so bei Bestimmungsmengen eines Werkes, die nach Art eines *objet trouvé* vorgefunden und dann als Werk anerkannt bzw. akzeptiert werden.

W ist erfolgreich
 W hat keinen Pfefferminzgeschmack
 W ist verschollen
 Aufführungen von W sind durch den Urheber untersagt.¹³²

Solche Eigenschaften, die auch die für Abstrakta irrelevante Gesamtheit physischer Eigenschaften umfassen (entsprechende Beispiele sind aus trivialkategorischen Gründen für alle Werke falsch),¹³³ zählen, falls nicht explizit Element der Bestimmungsmenge, nicht zu den Konstituenten von W . Als solche kommen ausschließlich notwendige, (d.h. konstitutive und submersive), durch die Elemente der Bestimmungsmenge enkodierte Eigenschaften in Frage.

Von größter Wichtigkeit ist auf dem Gebiet der musikalischen Künste zumeist (aber nicht immer) die Angabe einer relativen zeitlichen Ordnungsstruktur („zur relativen Zeit t “ bzw. „im relativen Zeitraum t_0-t_1 , mit $t_0 < t_1$ “) der Bestimmungen. Erst irgendeine zeitliche Indizierung der Elemente einer Bestimmungsmenge sichert für gewöhnlich eine spezifische Sukzessivität der diese Eigenschaften exemplifizierenden Realisierungen und, sofern diese Eigenschaften im für das jeweilige Musikwerk relevanten Sinne zeitlich organisierte Klangeigenschaften sind, die Zugehörigkeit des entsprechenden Gebildes zu den musikalischen Künsten.¹³⁴ Das bedeutet weiterhin, dass Elemente einer Bestimmungsmenge nicht

132 Ein Beispiel für Werke mit dieser kontingenten Eigenschaft sind die meisten der ca. zwischen 1926 und 1986 entstandenen Arbeiten des parsisch-britischen Komponisten Kaikhosru Shapurji Sorabji. Sorabji hielt es angesichts der „erschreckenden Ausmaße und Interpretationsschwierigkeiten“ seiner Werke (MGG₁, Bd. 12, S. 928) offenbar für ausgeschlossen, dass irgendwelche lebenden Zuhörer, geschweige denn Interpreten, den Anforderungen dieser oft fünf- bis zehnstündigen, dabei äußerst tonreichen Kompositionen (z.B. *Symphonic Variations*, *Sequentia Cyclica*, *Tantrik Symphony*, *Opus Archimagicum*, *Opus Clavicembalisticum*, *Organ Symphonies 1–3*, *Messa Alta Sinfonica* [alleine letztere mit 1001 Partiturseiten]) gewachsen sein könnten. „Although his various pronouncements on this matter were never completely consistent, his basic position was that public performances be given only with his express consent“ (Paul Rapoport: *Sorabji. A critical celebration*, Cambridge 1996, S. 25). Dieser „consent“ wurde allerdings bis etwa 1976 niemals erteilt. Seitdem lockerte Sorabji nur sehr allmählich die Restriktionen: zunächst zugunsten von Yonty Solomons Aufführungen einiger kürzerer Frühwerke und später von John Ogdons (nicht auffallend gelungenem) Versuch, *Opus Clavicembalisticum* für das Label *Altarus* einzuspielen, sowie weiterer experimenteller Aufführungen desselben Werkes durch Geoffrey Douglas Madge. In neuerer Zeit sind vor allem die Aufführungen von Jonathan Powell (*Sequentia Cyclica*, *Opus Clavicembalisticum*), Kevin Bowyer (*Organ Symphony Nr. 2*), Fredrik Ullén (*100 Transcendental Studies*) und Marc-André Hamelin erwähnenswert.

133 Nach gängiger Auffassung können Abstrakta über Eigenschaften physischer Gegenstände (etwa Gewicht, Ort, Impuls, Farbe, Temperatur, Frequenz, Geschmack etc.) schon aus kategorialen Gründen nicht verfügen. Man beachte, dass in den genannten Beispielen jeweils die Formulierung „hat“ bzw. „ist“ und nicht die Formulierung „ist bestimmt als“ oder „enkodiert“ zum Tragen kommt.

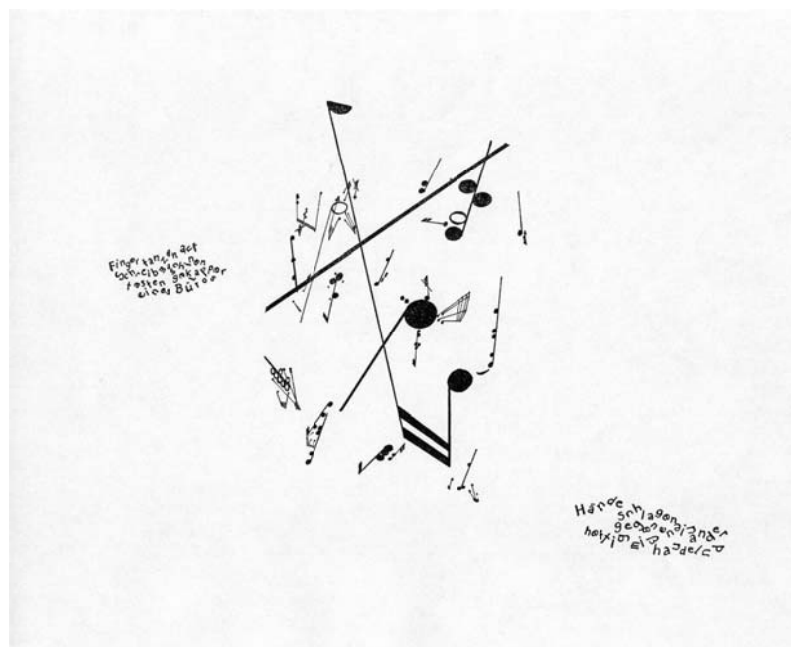
134 Ingarden redet entsprechend von einem „quasi-zeitlichen Gegenstand“ (vgl. Roman Ingarden: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen 1962, S. 40f). Die frühen Gestalttheoretiker erblickten in dieser geordneten Sukzessivität eben jene „Gestaltqualität“, wie sie für musikalische Gebilde (etwa Melodien) insofern charakteristisch sein soll, als sie über die bloße Addition ihrer Einzelelemente hinausgehe (vgl. Christian v. Ehrenfels: *Über Gestaltqualitäten*, in *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14 (1890), S. 249–292).

individuell, sondern relational, d.h. nur im Verhältnis zu den Bestimmungen, welche sich auf die ihnen vorgängigen und nachfolgenden Zeitstellen beziehen, eindeutig definiert sind.¹³⁵ Es liegt daher nahe, eine n -elementige Bestimmungsmenge als eine Menge von zeitlich geordneten Elementen (hier: Bestimmungen) aufzufassen und sie insoweit einem geordneten n -tupel anzunähern. Nur eine solche relationale Identifikation sämtlicher Elemente sichert insgesamt die Identität einzelner Bestimmungsmengen und damit diejenige von (konventionellen) Musikstücken und Musikwerken – dass indes eine einzelne Bestimmung wie die Bestimmung B: „auf Zählzeit 3 des vierten Taktes erklingt eine Achtelnote d“ vorliegt, ließe sich ja von verschiedensten Bestimmungsmengen aussagen, ohne dass die eindeutige Zugehörigkeit von B zu einem ganz bestimmten Werk damit schon gesichert wäre.

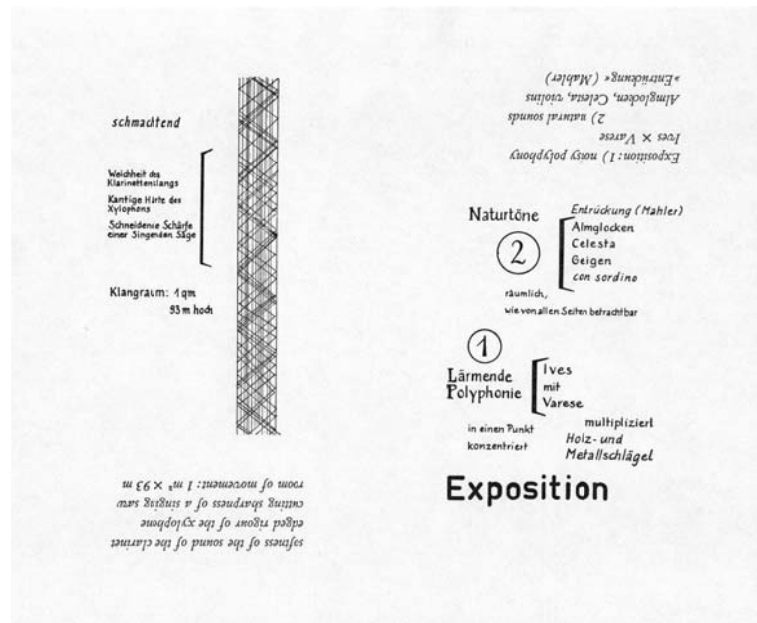
Der Vollständigkeit halber sei daran erinnert, dass solche Überlegungen lediglich für einen gewissen mehrheitlichen Standard musikalischer Werke Verbindlichkeit beanspruchen können. Durchaus existieren Grenz- und Sonderfälle, für welche eine Angabe verbindlicher Eigenschaften von Elementen einer Bestimmungsmenge sich auf die Forderung zu beschränken scheint, dass derartige Mengen endlich, aber nicht leer sein sollen und, sofern Realisierungen im Einzelfall überhaupt erwünscht sind, auch keine Prädikate enkodieren sollen, die mit denkbaren Eigenschaften physischer Schallereignisse oder akustischer Wahrnehmungen inkompatibel sind.

Als einer dieser Grenzfälle sei hier das im Jahre 1969 als „Musik zum Lesen“ konzipierte Werk *MO-NO* von Dieter Schnebel angeführt, welches zwar ausdrücklich eine besondere Art Musik (allerdings nicht explizit ein Musikwerk) zu sein beansprucht, das Auftreten konkreter physischer Schallereignisse aber weder unterbindet noch direkt vorschreibt.

Abb. 3: Dieter Schnebel, *MO-NO*, *Musik zum Lesen*, zwei Partiturseiten:



135 Heinrich Scholz erklärt die immanente Struktur solcher Zeitordnungen als „topologische Beziehungen“, die von den „Operationen der Zeitmessung“ unabhängig sein sollen. Vgl.: Heinrich Scholz, *Eine Topologie der Zeit im Kantischen Sinne* in: *Dialectica* 9 (1955), S. 66.



Vielmehr enkodiert dessen Bestimmungsmenge mögliche akustische Wahrnehmungsergebnisse (die hier keineswegs immer auf physikalischen Schallereignissen beruhen müssen) in einem sehr schwachen Sinne als „Kann-Bestimmung“. Neben der Möglichkeit zufälliger, situativ-kontingenter Klangereignisse nebst deren ebenso möglicher, aber nicht notwendiger Wahrnehmung scheinen lediglich nicht näher bestimmte, subjektiv synthetisierte Klangerlebnisse eines „Leser-Hörers“ Element der Bestimmungsmenge zu sein, so dass dieser eine Realisierung erstellt, indem er seine eigenen, internen Klangvorstellungen oder fakultativ auch deren Abwesenheit rezipiert. Schnebel führt dazu aus:

„Dieses Lese- und Bilderbuch bietet weder Literatur noch aufs Blatt gebannte Kunst fürs Auge. Vielmehr ist MO-NO Musik – eine Musik zum Lesen; genauer: Musik für einen Leser. Die Lektüre des Buchs will im Kopf des Lesers Musik entstehen lassen, so dass er im Lesen allein seiend – mono – zum Ausführenden von Musik wird, für sich selbst Musik macht. Das Buch enthält teils Texte, die zum Hören und Verknüpfen gerade passierender Klänge verleiten wollen. [...] teils beschreiben die Texte Klänge, die nur vorzustellen sind, also vom Leser imaginativ erzeugt werden [...] Weiter enthält das Buch Noten – freilich kaum solche, wie man sie gewohnt ist (die man spielen könnte), vielmehr welche, die sich nur durch Betrachtung erschließen und so zur Einbildung unwirklicher Klänge anleiten. [...] So möchte das Buch den lesenden Hörer (den hörenden Leser) zur Musik der Klänge führen, die uns umgibt, aber auch ihn auf die Spur jener imaginären Klänge setzen, welche sich ständig in uns bildet, nämlich aus realen wie irrealen Klängen hervorwächst“.¹³⁶

Zudem kann die erwähnte relationale Bestimmung werkinterner Zeitlichkeit beliebig (un-)präzise sein oder auch ganz entfallen. In gewissen Werken der „aleatorischen“ oder indeterminierten Musik sind bekanntlich Tendenzen nicht nur zu temporal-sukzessorischer Unbestimmtheit an der Tagesordnung. Als Vertreter einer Kategorie von Bestimmungsmengen mit unscharfer, mehrdeutiger oder auch unbestimmter Sukzessivität lassen sich unter den bekannteren Exempeln das *Klavierstück XI* von Karlheinz Stockhausen, *Formes en*

136 Dieter Schnebel, Klappentext zu *MO-NO, Musik zum Lesen*, Köln 1969.

l'air von Arthur Vincent Lourié, die *Dritte Klaviersonate* von Pierre Boulez oder auch das Film-Orchesterwerk *One 11 and 103*¹³⁷ von John Cage herausgreifen. Somit sind auch musikalische Bestimmungsmengen mit nur sehr schwacher oder gänzlich fehlender zeitlicher Indizierung und demnach Klangereignisse ohne eindeutig geordnete Sukzessivität denkbar. Sind relative Zeitindizes aber, wie in den meisten Fällen, vorhanden, so gehören sie jedenfalls zu den notwendigen Bestandteilen des Typus.

Die allgemeine Form von Bestimmungen B einer Eigenschaft E von musikalischen Werken *W* (bzw. von deren Realisierungen) lautet demnach unter der hier als erfüllt anzunehmenden Voraussetzung, dass *W* einen personalen Urheber *u* hat:¹³⁸

B_K [konstitutiver Fall] *u* bestimmt, dass E (zur Zeit *t*),
 diejenige der (ebenfalls notwendigen) submersiven Bestimmung hingegen
 B_S [submersiver Fall] *u* akzeptiert für den Fall, dass ihm B_S zur Kenntnis gelangt, dass E (zur Zeit *t*).

Hierbei sind die relativen zeitlichen Bestimmungen – obgleich meist vorhanden – grundsätzlich fakultativ.

Die Resultate solcher Bestimmungen können dann als Notate oder allgemeiner in irgendeiner Form festgehalten werden, die geeignet ist, Information über die Beschaffenheit dieser Bestimmungen sowohl epistemisch zugänglich als auch relativ dauerhaft zu machen. Das Vorliegen eines schriftlichen Notats ist dabei nur eine unter mehreren Möglichkeiten. Auch die Speicherung entsprechender Information als Erinnerung eines oder mehrerer Musiker bei nicht notierten Musikwerken im Zuge der sogenannten oralen Tradierung wie auch die üblicherweise für nicht-notational gehaltene Realisierung im Falle der elektroni-

137 *One 11 and 103* besteht aus zwei Einzelwerken unterschiedlicher Gattungen, nämlich dem Film *One 11* als „*Composition for Solo Camera Man*“ und dem Orchesterwerk *103*. Beide können verbunden werden: „*One 11* is a film without subject. There is light but no persons, no things, no ideas about repetition and variation. It is meaningless activity which is nonetheless communicative, like light itself, escaping our attention as communication because it has no content to restrict its transforming and informing power. [...] *103* is an orchestral work. It is divided into seventeen parts. The lengths of the seventeen parts are the same for all the strings and the percussion. The woodwinds and the brass follow another plan... Following chance operations, the number of wind instruments changes for each of the seventeen parts. When these two works are played together, the title becomes *One 11 and 103*.“ (John Cage: Programmheft der Uraufführung von *One 11 and 103* am 19. September 1992 in der Kölner Philharmonie).

138 Gelegentliche Alternativpositionen aus dem Umfeld des in Abschnitt 1.4 noch zu erläuternden ästhetischen Strukturalismus, die diese Voraussetzung nicht teilen, finden sich z.B. in der tschechischen Philosophie. So weist Jan Mukařovský zumindest der „ästhetischen Funktion“ eines Werkes eine sowohl von dessen materieller Realisierung als auch von der Subjektivität des Urhebers und etwaiger Rezipienten abgelöste, holistisch-autonome Zwischenstellung zu, deren Stabilisierung über eine kollektive gesellschaftliche Totalität erfolgt. Vgl.: Jan Mukařovský, *Die Kunst als semiologisches Faktum* in *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt a.M. 1970, S. 138–147, sowie Näheres in Kapitel 1.4 der vorliegenden Arbeit.

schen oder sonstwie als Tonträger vorliegenden Musikwerke können hier in Frage kommen.¹³⁹

Nur auf den ersten Blick bietet die improvisierte (unvorhergesehene) Musik – paradigmatisch für diese ist nach Dafürhalten ihrer Protagonisten unter anderem der sogenannte „Jazz“ – insofern eine gewisse Schwierigkeit, als dabei auftretende Klangereignisse neben den werkexemplifikativen auch überdurchschnittlich zahlreiche nichtexemplifikative Eigenschaften instanzieren können. Dies lässt sich im Rahmen der hier verwendeten Terminologie so deuten, dass es sich wenigstens bei Teilen derartiger Realisierungen solange um die Exemplifikation von Eigenschaften handeln kann, die durch Bestimmungsmengen enkodiert sind (manche möglicherweise als *Werk* anerkannt, andere hingegen nicht), wie zu einem der Exemplifikation vorausgehenden Zeitpunkt Information über die Beschaffenheit derartiger Mengen (als Notat oder mindestens konsensuell im Gehirn des/der beteiligten Urheber oder Ausführenden) vorliegt, so dass eine mögliche Absicht, die Bestimmung zu realisieren, nicht allein aus epistemischen oder mnemotechnischen Gründen scheitern muss. Hinzu treten dann noch, je nach Genre, Schallereignisse, denen keine exemplifikative Funktion in Bezug auf die konstitutiven Bestimmungen zukommt, auch wenn sie häufig als Derivate oder Epiphänomene exemplifikativer Ereignisse gedeutet werden können. Es gibt

139 Die Formulierung folgt zwar dem einschlägigen Jargon, ist aber auf dem Hintergrund der hier entwickelten Terminologie ungenau: Nicht das Musikwerk liegt als Tonträger vor, vielmehr handelt es sich bei letzterem um ein Gebilde, das unter bestimmten äußeren Bedingungen (günstigenfalls) Konstituenten eines bestimmten Werktypus exemplifiziert. Abgesehen davon trägt der Tonträger keine Töne, sondern, hierin einem Notat in einigen Aspekten nicht unähnlich, gewisse Anweisungen für schallerzeugende Apparaturen, d.h. Initialkonstellationen für den möglichen Ablauf geeigneter Kausalketten, an deren Ende das Stattfinden exemplifikativer Schallereignisse steht. – Für den Fall rein elektronischer Werke (oder auch solcher der *musique concrète* und der erwähnten, auf Lochstreifen notierten *Studies for Player Piano* von Conlon Nancarrow) stellt sich zudem die Frage, ob die oft (z.B. in Lissa 1972, S. 88 ff.) geäußerte Vermutung zutrifft, dass hier das „Werk“ tatsächlich mit einem bestimmten (physischen) Tonträger identisch ist. Im Rahmen des in vorliegender Arbeit entwickelten Werkbegriffs und der hier vertretenen einheitlichen Kunstontologie ist diese Auffassung zurückzuweisen. Das elektronische „Werk“ ist eben nicht mit einer „Initialkonstellation für den möglichen Ablauf geeigneter Kausalketten“ (z.B. einem bestimmten Tonband, Lochstreifenmuster u.s.w.), sondern vielmehr mit einer Menge von (als Werk anerkannten) Typenobjekten identisch, deren maßgebliche enkodierte Eigenschaften von den produzierten Schallereignissen (unter hilfsweiser Verwendung von Tonträgern und anderen Apparaturen) exemplifiziert werden (können). Mit einiger Sicherheit weisen die dabei auftretenden Schallereignisse zudem Redundanz auf, d.h. es dürften zuzüglich zu den vom Komponisten anerkannten Eigenschaften stets auch solche exemplifiziert sein, die dem Urheber des Tonträgers nicht bewusst gewesen sind. Wie die im Hintergrund des Vorgangs maßgebliche Menge von Bestimmungen in solchen Fällen beschaffen ist, lässt sich gerade wegen des Fehlens einer hinreichend entwickelten Notation oft nicht vollständig klären. Mithin trifft auch auf elektronische Werke die o.a. Ausführung Strawsons (vgl. S. 50) vollumfänglich zu: lediglich notationale Probleme befördern bei elektronischen Werken die Bevorzugung eines Tonträgers gegenüber einem Notat (wobei zu diskutieren wäre, inwieweit insbesondere bei modernen digitalen Speichermedien die distinkte Bitfolge etwa einer CD nicht bereits mit einem Notat vergleichbar sein könnte – semantische Disjunktheit scheint zumindest für die Gesamtgestalt dieser Bitfolge vorzuliegen). Eine ontologische Differenz scheint hier ebenfalls nicht gegeben. Vgl. auch hier den Verweis auf G. Scelsi in den Anm. 124, S. 52 und Anm. 151, S. 66.

darüber hinaus aber auch Aufführungstypen, für welche irgendeine apriorische Form notationaler oder sonstwie erinnernder Speicherung gar nicht erst bemüht wird. Solche Aufführungen sind, ebenso wie unter Umständen hiervon gefertigte Notate, keine Instanzen oder Inskriptionen von Werken, sondern einfach singuläre (Schall-)ereignisse, die zwar womöglich durch intentionales Handeln,¹⁴⁰ jedoch nicht vor dem Hintergrund der Exemplifikation von Bestimmungen eines Werk-Typus zustande kommen.

Offensichtlich finden sich derartige Mischformen von Realisierungen recht häufig, so in Konzeptionen der Generalbaß- und Verzierungstechnik, der (nicht notierten) Kadenz des Instrumentalkonzerts oder auch in der erwähnten Jazzmusik, bei welcher etwa gewisse Rhythmus-, Form- und Harmoniestrukturen Werkstatus im Sinne intentionaler Bestimmtheit und Anerkanntheit aufweisen und daher prinzipiell von Realisierungen auch exemplifiziert werden können, letztere aber oft über zusätzliche Klangeigenschaften verfügen, denen eine (werk-)exemplifikative Funktion im hier entwickelten Sinn nicht oder nur in unklarer Weise zukommt. Es gilt eben nicht für *jede* (Klang-)Eigenschaft E einer Realisierung, dass diese Realisierung alleine durch ihr Verfügen über E Bestimmungen eines Werkes W exemplifiziert (wohl aber denjenigen Typus, der die Eigenschaft E enkodiert).

Notation und Notat

Eine Notation ist ein Notierungssystem, streng genommen eines mit der Eigenschaft der von Nelson Goodman so benannten semantischen Disjunktheit: Verschiedene Zeichen bezeichnen immer auch Verschiedenes (was z. B. bei Wortsprachen, die keine Notationen sind, typischerweise gerade nicht der Fall ist). Ein Notat verstehe ich entsprechend, im Gegensatz zu andernorts vertretenen Positionen, nicht als „Identifikation eines Werkes von Aufführung zu Aufführung“¹⁴¹, sondern vielmehr als eine aufführungsunabhängige Typen-Realisierung in Form einer (im Rahmen eines bestimmten Notationssystems gefertigten)

140 Bei sogenannten „Improvisationen“ dürfte der Grad an Intentionalität der musikalisch relevanten Handlung aufgrund der oft minimierten Reaktionszeit häufig an der Grenze zum Vegetativen anzusiedeln sein. Weiter ist hier zwischen einer möglichen Intentionalität schallerzeugender Handlungen einerseits und einer möglichen Intentionalität bezüglich der Eigenschaften der resultierenden Schallereignisse andererseits zu unterscheiden. Daraus, dass erstere intentional sein mögen, folgt keineswegs, dass dies auch auf die resultierenden Klänge zutrifft und umgekehrt. Bezieht sich Intentionalität auf die gewünschten Eigenschaften der Klangergebnisse, so sind die hierzu geeigneten Handlungen kaum zu „improvisieren“, sondern bedürfen meist einiger vorbereitenden Überlegung und langjähriger (scheinbar spontan abrufbarer) Praxis. Abseits des bloß improvisatorischen Habitus zeichnen auch manche Werke der neueren Musik den benannten Unterschied nach: so spielt etwa der zweite Schlagzeuger in *Wake* für Schlagzeugduo des niederländischen Komponisten Michael van der Aa aus dem Jahre 1997 zwar einen auskomponierten und anhand einer Partitur einstudierten und wiedergegebenen Part inklusive der dabei zu erwartenden Körperbewegungen, ohne jedoch dabei das um ihn herum aufgebaute, in der Partitur ausdrücklich verlangte Schlaginstrumentarium zu berühren – die entsprechende Bewegung wird kurz vor dem Berühren etwa einer Paukenmembran abgestoppt, und Klangergebnisse bleiben somit trotz einschlägiger intentionaler Handlungen aus.

141 Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt a. M., 1995, S. 125.

Inskription, welche das zugehörige Typenobjekt als Beschreibung von dessen Beschaffenheit *epistemisch exemplifiziert*. Solche Realisierungen beziehen sich nicht in dem Sinne auf enkodierte (Klang-)Eigenschaften, wie es beispielsweise Aufführungen vermögen, sondern stellen vielmehr Information über die Beschaffenheit der in Augenschein genommenen Bestimmungsmenge bereit, etwa so wie die in der folgenden Zeile vorkommende Inskription

$$a^2 + b^2 = c^2$$

das unter seiner umgangssprachlichen Bezeichnung „Satz des Pythagoras“ bekannte mathematische Theorem epistemisch exemplifiziert, wenigstens für den Fall, dass die Bedeutung der inskribierten Zeichen entsprechend interpretiert wird. Das Theorem selbst ist aber, um erfasst werden zu können, keineswegs auf einen bestimmten Zeichentyp angewiesen, sondern kann unter entsprechenden Bedeutungspostulaten grundsätzlich durch jede arbiträre, aber syntaktisch wohlgeformte und semantisch identische Zeichensequenz exemplifiziert sein. Analoges gilt offenbar für Bestimmungen musikalischer Werke, insofern musikalische Sachverhalte natürlich von den verschiedensten Notationssystemen darstellbar sind.

Wenn nun Musikwerke vom Urheber anerkannte Mengen von Bestimmungen sind, so exemplifiziert ein Notat unter Umständen eben diese Bestimmungen, kaum aber die durch diese Bestimmungen normalerweise enkodierten (Klang-)Eigenschaften. Notate sind in erster Linie Information über die Beschaffenheit eines Typus unter einer bestimmten Interpretation und unter Verwendung eines bestimmten Notationssystems. Die die gewünschten Eigenschaften des Musikstücks enkodierende Bestimmungsmenge kann durch Notate epistemisch zugänglich werden.

Ein Notat ermöglicht hierdurch, falls es (für mehrere Individuen lesbar¹⁴²) vollständig und fehlerfrei vorliegt, intersubjektiv verfügbares Wissen über einen bestimmten Typus zu erlangen, also etwa darüber, welche Einzelheiten einer Bestimmungsmenge diese von anderen unterscheiden. Auch in diesem Sinne sind Notate offenbar als Beschreibungen der Beschaffenheit von Mengen von Typenobjekten zu interpretieren.

Eine solche Redeweise setzt allerdings voraus, dass (a) ein Notat die für das Musikwerk konstitutiven Bestimmungen tatsächlich vollständig wiedergibt und (b) umgekehrt das, was im Notat festgehalten ist, nur auf jene werkkonstitutiven Bestimmungen zielt. Beides scheint mir keineswegs zwingend – wenngleich eine eindeutige Abbildungsrelation von werkkonstitutiven Merkmalen und deren Notation von vielen Urhebern nach bestem Vermögen angestrebt zu werden scheint. Trotzdem ist es natürlich denkbar (und kommt trivialerweise tatsächlich vor), dass auch autographe Partituren unbemerkte Fehler enthalten¹⁴³ und in solchen Fällen wenigstens Teile des Notats besonders deutlich auf etwas ande-

142 Grundsätzlich könnte es auch eine Privatnotation geben, die nur von einem oder überhaupt keinem Individuum (mehr) gelesen werden kann, da, ähnlich wie im Falle unlesbarer Inskriptionen in untergegangenen Sprachen, eine entsprechende Dekodierung der Notationszeichen nicht mehr gelingt.

143 Erinnert sei nur an die oftmals sehr fehlerhaften Artaria- und Heina-Stiche der Klavier-sonaten von W. A. Mozart, für welche authentische(re) Vorlagen nicht bekannt sind, oder an gewisse (autographe) Notationsunschärfen in einigen der Klavierkonzerte (z.B. die über weite Strecken nur sehr schwach

res verweisen als auf konstitutive Eigenschaften des vom Urheber anerkannten Musikwerkes.¹⁴⁴ Umgekehrt wird häufig auf manche dieser Eigenschaften überhaupt nicht notational verwiesen, weil etwa bestimmte (konstitutive) Einzelheiten einer gewünschten Realisierung gemäß den stilistischen Konventionen der Entstehungszeit als selbstverständlich bekannt vorauszusetzen waren. Notate sind daher, soweit semantisch wohlgeformt und unter einer eindeutigen Leseart, immer epistemische Exemplifikationen irgendeines Typus. Der exemplifizierte Typus ist aber nicht notwendigerweise identisch mit der Menge *aller* Konstituenten eines etwaig korrespondierenden Werkes. Es ist nämlich stets möglich, dass das Notat (1) überhaupt kein Werk exemplifiziert (sondern nur eine nicht als Werk anerkannte Bestimmungsmenge), (2) fehlerhaft ist (die eigentlich gemeinte Bestimmung wird durch eine andere ersetzt; unter dieses Kriterium fallen auch semantisch nicht wohlgeformte Zeichenfolgen), (3) unvollständig bleibt (einige Konstituenten der gemeinten Bestimmungsmenge fließen in die notationale Darstellung nicht ein), oder schließlich (4) redundante Bestimmungen im Notat enthalten sind, die für das entsprechende Werk nicht konstitutiv sind. Wie an folgendem Ausschnitt aus der *Humoreske* op. 20 von Robert Schumann abzu- lesen ist, kommt es zudem (5) vor, dass Notate Bestimmungen enthalten, die nicht zur Exemplifikation vorgesehen, aber dennoch für das Werk konstitutiv sind. Das mittlere Notensystem enthält eine nicht zur hörbaren Ausführung vorgesehene „innere Stimme“. Für eine Aufführung gilt also, dass diese Mittelstimme zwar dem Interpreten bewusst sein soll, keinesfalls aber exemplifiziert sein darf, soll die Aufführung als korrekt gelten.¹⁴⁵

bestimmte Solopartie im c-moll-Konzert KV 491). Auch in neuerer Zeit ist das Phänomen selbstverständlich präsent. So weist noch in einem Filmdokument aus den 1960-er Jahren Pierre Boulez auf einen überzähligen Takt in der gedruckten Partitur von Strawinskys *Petruschka* hin. Strawinsky bestätigt den Fehler und kommentiert: „Das habe ich nicht bemerkt“ (vgl. János Darvas, *Igor Strawinsky: Komponist*, Metropolitan-Film 2001, Übersetzung und Untertitel von J. Kehl (Timecode Filmstudio, Hamburg)).

- 144 Ein fehlerhaftes Notat exemplifiziert gemäß Extensionalitätsprinzip einen *anderen* Typus, der in seiner Gesamtheit nicht Anerkennungsgegenstand eines Urhebers ist, für welchen jedoch gilt, dass gewisse Teilmengen seiner Bestimmungen (auch mit abweichender zeitlicher Indizierung) identisch mit Teilmengen desjenigen Typus sein können, der vom Urheber tatsächlich anerkannt ist.
- 145 Von Schumann selbst sind bisher keine Hinweise zur interpretatorischen Behandlung der Stelle nachweisbar. Die kürzlich im Henle-Verlag erschienene Neuausgabe führt einen unveröffentlichten Brief Clara Schumanns an Georg Henschel vom 18. Mai 1883 an, in dem es bezüglich der „inneren Stimme“ heißt: „daß sie dem Spieler einen Anhalt zu der in der rechten Hand liegenden Melodie geben soll, der Vortrag also derart sein muß, daß der Hörer die Melodie herausfühlt. Mitgespielt wird aber die innere Stimme nicht. Der Componist hat, glaube ich, in phantastischer Weise die Melodie mehr ahnen lassen wollen, als sie etwa gar markirt, hervorgehoben zu wissen.“ (vgl. Robert Schumann, *Humoreske* op. 20, (Hg.: Ernst Herttrich), Henle-Verlag, HN 441, München / Berlin 2009, Vorwort). Die melodischen Gerüstnoten finden sich übrigens bis auf wenige Ausnahmen zeitlich und rhythmisch versetzt auch im unteren System.

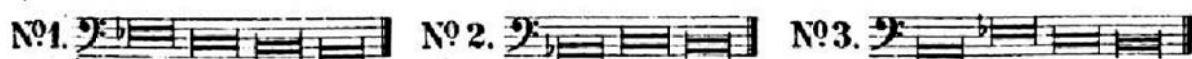
Abb. 4: Robert Schumann, *Humoreske* op. 20, erster Satz, T. 251–262.



Auch in dem mit „Sphinxes“ gekennzeichneten Abschnitt aus Schumanns *Carnaval* op. 9 begegnet ein als Teil der Bestimmungsmenge fungierendes Exemplifikationsverbot. Die (offenbar anagrammatisch motivierten) Tonfolgen verweisen ohnehin eher auf ihren Rätselcharakter als auf eine genuin musikalische Qualität:¹⁴⁶

Abb. 5: Robert Schumann, *Carnaval* op. 9, *Sphinxes*

Sphinxes.



Über die mögliche, aber nicht notwendige epistemische Manifestation konstitutiver Eigenschaften bzw. über eine Exemplifikation des Typus hinaus liefern die meisten Notate einfach Hinweise und Herstellungs-Anweisungen, *welche* Klangereignisse *wie* beschaffen sein müssen, damit ihnen Eigenschaften zukommen, aufgrund deren sie als (korrekte) Exemplifikation des Musikwerkes gelten können. Das Notat selbst ist nun aber keineswegs eine Exemplifikation dieser Eigenschaften oder gar mit dem Musikwerk gleichzusetzen, was folgendermaßen einzusehen ist: Im Gegensatz zu Musikwerken handelt es sich bei deren No-

146 So behauptet Ch. Rosen, dass die Sphinxes „look like cryptic bits of medieval chant and were not intended to be played“ (Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Harvard University Press 1995, S. 221). Die Ton(buchstaben)folgen der ersten „Sphinx“ verweisen wahrscheinlich auf Schumann (E-S-C-H-A), die der zweiten und dritten (A-S-C-H und A-E-S-C-H) jeweils auf die böhmische Kleinstadt Asch, den Geburtsort von Schumanns ehemaliger Verlobten Ernestine von Fricken. Es sei vermerkt, dass der entsprechende Hinweis auf das „Spielverbot“ in der von Clara Schumann besorgten Erstausgabe noch nicht enthalten ist.

taten nicht um relationale Typenobjekte, sondern, als Inskriptionen, im weitesten Sinne um physische Gegenstände, die Aufschluss über die Beschaffenheit solcher Typenobjekte geben können. In aller Regel sind Notationen und Notate aber keine zeitlich geordneten (Klang-)ereignisse, und, abgesehen vielleicht von ebenso merkwürdigen wie seltenen, um nicht zu sagen: unbekanntem Fällen,¹⁴⁷ schon gar nicht solche Klangereignisse, die geeignet wären, Konstituenten des notierten Musikwerkes zu exemplifizieren.

Eine Eindeutigkeitsrelation zwischen der notationalen Form einer Bestimmungsmenge und der Bestimmungsmenge selbst ist, wie bereits gesehen, keinesfalls zwingend: Es ist immer denkbar, dass ein Notat konstitutive Bestimmungen eines Werkes überhaupt nicht, fehlerhaft oder unvollständig wiedergibt, wie auch umgekehrt notational enkodierte Bestimmungen nicht notwendig auf konstitutive Eigenschaften eines Werkes verweisen müssen. Dasselbe gilt im Rahmen der Exemplifikations-Sprechweise für Aufführungen und andere Realisierungen.

Kriterien der Identität des Musikwerks

Schon diese Überlegungen liefern ein deutliches Argument dafür, Musikwerk, Notat und Realisierung mindestens gegenständlich zu trennen: Die Bestimmungsmenge eines Musikwerks weist notwendigerweise sämtliche konstitutiven (und submersiven) Merkmale auf, da es sich aufgrund des extensionalen Identitätskriteriums¹⁴⁸ für Mengen ansonsten schlicht um eine *andere* Bestimmungsmenge handelt. Eine Instanz derselben Bestimmungsmenge exemplifiziert sowohl im Falle eines Notats (als Beschreibung der Beschaffenheit dieser Menge) als auch im Falle einer Aufführung (als Exemplifikat der enkodierten Klangeigenschaften) hinreichend viele (wenn auch nicht unbedingt *alle*)¹⁴⁹ Konstituenten

147 Ein Musikwerk könnte als das Eigengeräusch eines ganz bestimmten Notats unter gewissen äußeren Bedingungen bestimmt sein. Genaugenommen macht dann das Notat selbst allerdings kein Geräusch, sondern z.B. der Vorgang seiner Produktion oder seiner Wechselwirkung mit anderen Dingen und Ereignissen. An dieser Stelle danke ich Ulrich Nortmann (Saarbrücken), der gesprächsweise geltend machte: „Man könnte sich hier Inskriptionen etwa als Wirkungen von Säuren denken, die auf geeigneten Materialien Ätzgeräusche und dergleichen erzeugen“.

148 Das *Extensionalitätsprinzip* als Kriterium für die Identität von Mengen A und B wird üblicherweise wie folgt formalisiert: $A = B \Leftrightarrow \forall x (x \in A \Leftrightarrow x \in B)$. Die Mengen A und B sind also dann und nur dann identisch, wenn sie dieselben Elemente haben.

149 Die Frage, bis zu welchem Grad etwa eine Aufführung fehlerhaft sein kann und dennoch als Exemplifikation eines ganz bestimmten Werktypus *W* oder einer Teilmenge von *W* gelten darf, trägt Züge eines Sorites-Paradoxons: Lässt man kleinschrittig-subtraktiv Fehlerhaftigkeit zu, so folgt schließlich nach mehrfacher Iteration und unter transitiver Identität: (1) Jede Aufführung – z.B. die dann als korrekt geltende Realisierung eines Werkes *W*1 – ist zugleich eine (fehlerhafte *oder* korrekte) Exemplifikation einer anderen Bestimmungsmenge *B*2. Lässt man hingegen keinerlei abweichende Exemplifikation zu, so folgt nach Iteration: (2) Jede Aufführung, die mindestens eine konstitutive Eigenschaft eines Werkes *W*1 nicht exemplifiziert, ist keine Realisierung von *W*1, sondern von einem Typus *B*2 (dessen Eigenschaften möglicherweise gar nicht als Menge intentionaler Bestimmungsakte realisiert, geschweige denn als Werk *W*2 anerkannt wurden). Der mengentheoretische Ansatz bietet hier eine Alternative, indem einfach Teilmengen der Bestimmungsmenge eines Werkes exemplifiziert sein

dieser Menge, darunter zahlreiche Klangeigenschaften oder –prädikate, während Bestimmungsmengen (und damit auch Werke) überhaupt keine Klangeigenschaften haben. Zieht man noch die ontologische Bestimmung von Musikwerken als abstrakten relationalen Typenobjekten hinzu, so zeigt sich, dass Musikwerke konstitutive Klangeigenschaften schon aus kategorialen Gründen nicht exemplifizieren können – wohl aber andere, meist nicht-konstitutive Klangeigenschaften..

Das bisher Gesagte lässt sich wie folgt zusammenfassen: Musikwerke¹⁵⁰ sind eben keine Musik. Vielmehr sind sie eine bestimmte Gattung nichtprädikativer relationaler Universalien (vgl. wieder Meixner (2004) in Anm. 101), nämlich Mengen atomarer Typenobjekte, die Weisen des Aufeinanderfolgens und die Beschaffenheit musikalisch relevanter Ereignisse festschreiben und genau dann im engeren Sinne Werkstatus aufweisen, wenn sie ausdrücklich als fertiggestelltes Werk von deren Urheber(n)¹⁵¹ anerkannt sind. Die womöglich im Hintergrund ursächlich wirksamen künstlerischen und ästhetischen Kriterien für solche Anerkennungen sind hingegen kontingent – was sich unschwer mit der trivialen Tatsache der großen musikhistorischen Varianz dieser Kriterien vereinbaren lässt.

können, andere nicht. So ist man nicht länger mit Goodman gezwungen, anzunehmen, eine Aufführung mit auch nur einer falschen Note sei *gar keine* Aufführung des in Rede stehenden Werkes. Die Frage, unter welchen Minimalbedingungen ein Klangereignis eine Bestimmung *nicht* exemplifiziert, bleibt aber auch hier offen und wohl nur als intersubjektiver Konsens zu entscheiden.

150 Wie auch ausdrücklich nicht als Werk anerkannte Bestimmungsmengen.

151 Auch Gruppenkompositionen mehrerer Urheber lassen sich mit diesem Modell hinreichend erklären. Anstelle der Approbation eines einzelnen Urhebers ist der Werkstatus in diesen Fällen vom Vorliegen der Anerkennung sämtlicher Mitglieder der Urhebergemeinschaft abhängig.

Einen schwierig zu entscheidenden Sonderfall bildet indes die Beschäftigung von „Ghostwritern“ bzw. „Ghostcomposern“ durch den Urheber. Insbesondere ist hierbei an den italienischen Komponisten Giacinto Scelsi (1905–1988) zu denken. Dessen „Urheberschaft“ beschränkte sich überwiegend darauf, auf Mehrspurtonbändern festgehaltene Improvisationen zunächst mit Klavier, Gitarre, diversen Schlaginstrumenten und später vor allem mit der Ondiola (früher monophoner Synthesizer) zu erstellen, die anschließend von Scelsis Gehilfen (vorwiegend von dem Komponisten Vieri Tosatti (1920–1999)) zu gegenüber der Tonbandvorlage oft erheblich veränderten, wenngleich konventionell notierten Partituren ausgearbeitet wurden – wobei diese Ausarbeitungen von Scelsi wiederum kontinuierlich beeinflusst wurden. Die im Zuge dieses Prozesses zu einer endgültigen Form gelangten Partituren hat er dann offenbar als Werk von sich selbst anerkannt. Gleichzeitig bestritt Scelsi allerdings, Komponist im üblichen Verständnis des Begriffs zu sein, sondern betrachtete sich im Sinne einer schwachen Urheberschaft lediglich als Bote (*postino*) oder „Empfänger“ von Musik (vgl. Franco Sciannameo, *A personal memoir: Remembering Scelsi*, in *The Musical Times*, Vol. 142, Nr. 1875 (2001), S. 26). Tosatti selbst wiederum behauptete, der eigentliche Urheber von Scelsis Kompositionen zu sein, erhob darauf andererseits aber keinerlei urheberrechtlichen Anspruch (vgl. Vieri Tosatti, *Giacinto Scelsi, c'est moi*, Interview in *Il giornale della Musica* Nr. 35 (Januar 1989, Autor unbekannt)). Zur Beschaffenheit von Scelsis Improvisationen vgl. Frances-Marie Uitti, *Preserving the Scelsi Improvisations*, in *Tempo, New Series*, Nr. 194 (italienische Ausgabe (Oktober 1995)), S. 12–14. Zur Scelsi-Tosatti-Debatte sowie den Produktionsbedingungen auch unter den übrigen Gehilfen Scelsis siehe Friedrich Jäcker, »Der Dilettant und die Profis«. *Scelsi, Tosatti & Co.*, in *MusikTexte*, Heft 104, Köln, Februar 2005, S. 27–40., auch in: *Katalog Wien Modern 2005*, (hg. von Berno Odo Polzer u. Thomas Schäfer), Saarbrücken 2005, S. 53–63.

Dabei lassen sich, soweit zu sehen, notational relevante Informationen über die konstitutiven Bestimmungen eines Musikwerkes wiederum in Listen von Aussagen mit immanenter zeitlicher Ordnung über bestimmte kombinatorische Zustandsformen der Elementarparameter irgendeines musikalischen Materials übersetzen. Das bedeutet, sie lassen sich als Aussagen auffassen, welche auf genau diejenigen Eigenschaften und zwischen diesen bestehenden Sachverhalte gerichtet sind, die ein *token* oder eine Realisierung exemplifizieren muss, damit es als *token* eines ganz bestimmten Typus gelten kann. Da es sich bei deren Bestimmung definitionsgemäß um Resultate intentionaler Akte¹⁵² handelt, treten die zugehörigen enkodierenden Bestimmungsaussagen für ein musikalisches Werk W in der Form

(B_W) W ist bestimmt (von u) als X (zur Zeit t)

auf, wobei X hier für irgendeinen Prädikatausdruck oder eine von diesem bezeichnete Eigenschaft steht und die angegebene zeitliche Bestimmung in aller Regel relational aufzufassen ist. In symbolischer Schreibweise:

(B_W) $W \uparrow X_t$ (mit „ \uparrow “ = „ist bestimmt als“; = intentionale Variante von: „enkodiert X zur Zeit t “).

Die Bestimmungsmenge eines Musikwerkes lässt sich demnach auffassen als eine nicht-leere¹⁵³ Menge konstitutiver Bestimmungen von endlicher Mächtigkeit, die wiederum als konjunktionale Liste von Aussagesätzen nach dem Schema (B_W) zu deuten ist. Die Bestimmungen selbst sind in der Regel im Sinne der jeweils zur Verwendung gelangenden musiksprachlichen Materiale zusammengesetzt, sie lassen sich also auf *irreduzible*, atomare Bestimmungen zurückführen. Mereologisch gesprochen handelt es sich bei letzteren um solche Bestimmungen, welche keine echten Teile aufweisen. Ein Beispiel für eine einfache reduzible Bestimmung innerhalb des dur-molltonalen Systems, von welcher angenommen sei, dass sie konstitutiv ist, wie der Index deutlich macht:

B_k $W \uparrow$ (Zur Zeit $t_0 - t_1$ mit $t_0 < t_1$ erklingt ein d-moll-Dreiklang).

B_k ist reduzierbar auf mindestens drei irreduzible Bestimmungen B_{ki} :

B_{ki1} $W \uparrow$ (Zur Zeit $t_0 - t_1$ erklingt ein Ton „d“)

B_{ki2} $W \uparrow$ (Zur Zeit $t_0 - t_1$ erklingt ein Ton „f“)

B_{ki3} $W \uparrow$ (Zur Zeit $t_0 - t_1$ erklingt ein Ton „a“).

Reduzible Bestimmungsmomente bezeichnen also Kombinationen höherer Ordnung möglicher diskreter Zustände der Elementarparameter des jeweiligen musiksprachlichen Materials (z.B. gewisse Tonhöhen, Dauern, Klangfarben, Lautstärken, Stimmungssysteme etc., welche für sich genommen keine echten Teile im Sinne des jeweiligen Vokabulars besitzen), irreduzible hingegen bestimmen direkt die Zustände dieser Elementarparameter. Ich schlage vor, solche

152 Auch Komponisten, die determinierender Intentionalität opponieren, bedienen sich gleichwohl solcher Akte zur anerkennenden Kennzeichnung entsprechend disponierter Werke. So lassen sich gewisse „aleatorische“ oder „indeterminierte“ Gebilde als Typen auffassen, die von Realisierungen mit nur sehr schwach bestimmten, in extremo sogar *beliebigen* Eigenschaften exemplifiziert werden. Für den letzteren Fall hat dies die merkwürdig anmutende Konsequenz, dass es unmöglich scheint, solche Werke *nicht* aufzuführen. In letztere Kategorie fällt (annähernd) *Variations II* von J. Cage aus dem Jahre 1961 mit der Besetzungsangabe „for any number of players and any sound producing means“ und von „indeterminate duration“ (vgl. die Partitur Edition Peters 6768).

153 Die leere Menge ist schon deshalb keine Bestimmungsmenge, weil die Anzahl der dort als Element enthaltenen Bestimmungen Null ist. Bestimmungsmengen von Werken sind daher *per definitionem* nicht leer, da andernfalls gar nichts bestimmt würde.

atomaren Typenobjekte, sofern vom Urheber intentional bestimmt oder akzeptiert, als *Intentione* zu bezeichnen. Deren Bezugsgegenstände können je nach der Auswahl des kompositorischen Materials differieren, müssen sich also keineswegs auf die oben zufällig getroffene Auswahl beschränken.

Weiter komprimiert heißt dies: Ein musikalisches Werk ist eine von einem oder mehreren personalen Urhebern als Werk anerkannte, nicht-leere (und, falls als *realisierbares* Werk ernstzunehmen, auch endliche, zudem mit möglichen Eigenschaften von Schallereignissen verträgliche) Menge atomarer Typenobjekte oder Bestimmungen, meist mit einer zeitlichen Ordnungsstruktur. Dabei gilt für die musikalischen Künste, dass die Bestimmungen in aller Regel auf Eigenschaften möglicher Schallereignisse gerichtet sind. Die Bestimmungsmenge eines musikalischen Werkes ist demnach, wie jede Menge, extensional definiert, nämlich durch Angabe aller ihrer (konstitutiven) Elemente.¹⁵⁴

Tab. 1: Schematische Darstellung der Konstituenten eines musikalischen Werkes *W* als Relation zwischen Bestimmungsmenge *B* und deren „Anerkennung“

B besteht aus ⇒	KONSTITUENTEN (Typenobjekte als intentionale Gegenstände eines Urhebers <i>u</i>)	ggf. reduzierbar auf atomare Typenobjekte (INTENTIONE)	+	SUBMERSIVA (nicht wahrgenommen oder akzeptiert)
	<i>K</i> 1	$I_{K11...K1n_{K1}}$		<i>S</i> 1
	<i>K</i> 2	$I_{K21...K2n_{K2}}$		<i>S</i> 2

	<i>K</i> <i>n</i>	$I_{Kn1...Kn_{Kn}}$		<i>S</i> <i>n</i>

+
Anerkennung mindestens der Konstituenten von *B* durch *u* zur Zeit *t* als *Werk von u*.

Zu den in Tab. 1 angegebenen individuierenden Bestandteilen sind obligaterweise noch entstehungsgeschichtliche Merkmale wie die Angabe des Urhebers *u* sowie ein zeitlicher Index für den jeweiligen Anerkennungszeitpunkt der Elemente der Bestimmungsmenge („zur Zeit *t*“) als Werk von *u* hinzuzuzählen. Dies erweist sich als notwendig, um nicht behaupten zu müssen, dass ein von *u*₁ zur Zeit *t*₁ komponiertes Werk *W*₁ mit einem (unabhängig davon) von *u*₂ zu *t*₂ (oder auch beide zum gleichen Zeitpunkt *t*₀) komponierten *strukturgleichen* Werk *W*₂ (lies: dessen Bestimmungsmenge dieselbe ist) identisch ist.

Ununterscheidbarkeitsthesen im Hinblick auf Bestimmungsmengen zeitigen einige entstehungstheoretische Konsequenzen. Sind Werke *W*₁ und *W*₂, die zu verschiedenen Zeiten von nichtidentischen Urhebern komponiert wurden, hinsichtlich der anerkannten Bestimmungsmenge

154 Ein Identitätskriterium, das Quine als „crystal clear“ bezeichnet (W.v.O. Quine, *Ontological relativity and Other Essays*, New York 1969, S. 21).

menge, d.h. hinsichtlich des Resultats des Kompositionsvorgangs, ununterscheidbar, scheint zunächst der Schluss naheliegend, dass es möglich ist, zweimal dasselbe Werk zu komponieren. Dies wiederum scheint zu implizieren, dass „Komponieren“ keine buchstäbliche *creatio ex nihilo*, sondern lediglich ein möglicherweise mehrfaches „Entdecken“ von Werk-Typen bedeuten kann, wie ja auch Kontinente oder mathematische Gesetze (z.B. Amerika oder der Hauptsatz der Infinitesimalrechnung) zuweilen wiederholt „entdeckt“, d.h. epistemisch zugänglich werden. Die Auffassung, nach welcher bereits identische Bestimmungen identische Werke zur Folge haben, scheint aber unrichtig. Sie ist wie folgt zu modifizieren: Identische Bestimmungsmengen verweisen nur dann auf identische Werke, wenn – in kreationistischer, mehr auf das Resultat und weniger auf den Prozess der Entstehung abstellender Manier – die anderen Konstituenten (d.h. die Umstände der Entdeckungs-, Produktions- und Anerkennungsgeschichte der korrespondierenden Werk-Typen) als Identitätskriterien *unbeachtet* bleiben. Sind hingegen W_1 und W_2 – was schon die Überlegung zu den Konstituenten musikalischer Werke nahelegt – durch zusätzliche entstehungs- und vor allem anerkennungsgeschichtliche Indizierung unterscheidbar, trägt dies dem Umstand Rechnung, dass auch identische Bestimmungsmengen durchaus auf zweifellos raumzeitlich unterscheidbare Anerkennungsakte verschiedener oder, wie im denkbaren Fall des „vergesslichen Komponisten“¹⁵⁵, sogar identischer Urheber bezogen sein können, so dass, jedenfalls nach dem in dieser Arbeit vertretenen relationalen Werkbegriff, die entsprechenden Musikwerke (nicht aber die korrespondierenden Bestimmungsmengen) sehr wohl unterscheidbar würden. Insbesondere die spezifischen Anerkennungen dürften nämlich, selbst wenn sie sich auf identische Bestimmungsmengen beziehen, stets raumzeitlich oder numerisch unterscheidbar sein – obwohl Wissen über das Stattfinden oder den Inhalt solcher Anerkennungen natürlich verlorengehen kann (vgl. den Abschnitt „Epistemische Fragmentarik“ in Teil 2 dieser Arbeit). Auch die solchermaßen gesicherte Unterscheidbarkeit von Werken mit identischer Bestimmungsmenge scheint daher kreationistische Positionen wie diejenige Roman Ingardens, der Kreativität buchstäblich *ex nihilo* und nicht als „Entdecken“ eines notwendig existierenden Typus verstehen möchte (vgl. auch den Abschnitt 1.4, insbesondere Anm. 258, S. 120), ebenfalls entscheidend zu schwächen bzw. nur in dem Sinne Gültigkeit bewahren zu lassen, dass die unterstellte *ex-nihilo*-Kreativität gleichrangig im *Wie*, nicht aber ausschließlich im *Was* des Entstehungsprozesses zu lokalisieren ist.

Zum Verhältnis von Musikwerk und Realisierung (*type* und *token*)

Jede denkbare Zusammenstellung von Elementen zu einer nicht-leeren, endlichen Bestimmungsmenge korrespondiert – so werden zumindest Universalienrealisten mutmaßen – irgendeinem Exemplar der vermutlich unbegrenzten Gesamtheit möglicher Typen, jedoch ist nicht jeder Typus in epistemisch zugänglicher Weise exemplifiziert und ebenfalls nicht

155 Es könnte immerhin (allerdings nur mit sehr geringer Wahrscheinlichkeit) sein, dass derselbe Urheber infolge starker Vergesslichkeit zu verschiedenen Zeiten mehrere Male identische Bestimmungsmengen hervorbringt und anerkennt. Betrachtet man für diesen Fall lediglich Bestimmungsmenge und Urheber, wären solche Werke ebenfalls ununterscheidbar. Vorstufen zum „vergesslichen Komponisten“ sind bekannt. So äußert Iannis Xenakis anlässlich eines späteren Rekonstruktionsvorhabens seines Achtkanal-Tonbandstücks *Bobor* von 1962, von dem nur noch Skizzen zu Amplituden- und Tonhöhenverläufen sowie genauere Anweisungen zur Ausrichtung der verwendeten Lautsprecher existieren, er habe vergessen, wie es seinerzeit produziert worden sei.

notwendig intentionaler Gegenstand eines Urhebers. Abgesehen von der sich hieraus ergebenden Möglichkeit (noch) nicht komponierter, nicht notierter oder nicht exemplifizierter Bestimmungsmengen und Musikwerke ist es zudem denkbar, dass die Bestimmungen eines Typus einander logisch ausschließen und es somit zwar den Typus – und manchmal ein diesen exemplifizierendes Notat – nicht aber eine Realisierung geben kann, der solche miteinander inkompatiblen, in der Verbindung „unmögliche“ Eigenschaften zukommen.¹⁵⁶ Im gleichen Sinne lässt sich ja auch von unmöglich exemplifizierbaren mathematischen Charakterisierungen wie *quadratischer Kreis* und dergleichen sprechen.

Wie schon früher (S. 44f) angesprochen, stehen die beiden Modi des *Enkodierens* und *Exemplifizierens* von konstitutiven Eigenschaften von Werken zueinander in einer Art Ausschließungsverhältnis. Dieses gründet für den Fall des Musikwerkes wieder in dem Umstand, dass Typenobjekte keine physischen Klangeigenschaften in dem Sinne haben können, wie sie beispielsweise Aufführungen zukommen. Umgekehrt vermögen Realisierungen Eigenschaften offenbar nicht zu enkodieren, sondern lediglich zu exemplifizieren. Allgemein gilt demnach für das Verhältnis von Realisierungen R , musikalischen Werken W und Bestimmungen B :

- (1) R ist eine Realisierung von W (bezüglich einer für W konstitutiven Bestimmung B_K)
 \Leftrightarrow (2) $W \uparrow B_K \wedge R \downarrow B_K$
 (mit „ \uparrow “: „ist bestimmt als“ und „ \downarrow “: „exemplifiziert“).

Hieraus lässt sich durch Erweiterung auf die gesamte Bestimmungsmenge von W ein formales Existenzkriterium einer Realisierung R von W (z.B. einer Aufführung von W) gewinnen. Besteht eine Bestimmungsmenge B_W eines Werkes W aus n Intentionen $[i_1 \dots i_n]$, wobei jedes i jeweils einer atomaren Bestimmung $B(i)$ entspricht, so existiert eine vollständige Realisierung $R(W)$ genau dann, wenn

$$R(W)_{\text{df.}} \forall i (W \uparrow i \supset R \downarrow i)$$

erfüllt ist.¹⁵⁷

156 Ein Beispiel für eine logisch widersprüchliche Bestimmung: man setze in die allgemeine Form einer konjunkionalen Bestimmung $[(B_W) W \uparrow X_1 \wedge W \uparrow X_2]$ für X_1 : {zu t_0 erklingt ein Ton} und für X_2 : {zu t_0 erklingt kein Ton bzw. „erklingt“ eine Pause}. Es kann augenscheinlich keine Realisierung geben, welche das Erklingen eines Tones zu einem Zeitpunkt dadurch exemplifiziert, dass dieses Erklingen zu ebendiesem Zeitpunkt unterbleibt. Gewisse auf Unbestimmtheit beziehbare Bestimmungen hingegen, etwa U : {ist unbestimmt} mit der logisch nicht unmöglichen formalen Konsequenz „ W ist bestimmt als {ist unbestimmt}“ liefern hingegen keineswegs ein typenontologisches Modell für indeterminierte Kompositionsverfahren. Der Sachverhalt ist vielmehr so deuten, dass U grundsätzlich nicht durch Realisierungen exemplifiziert wird, eben weil U lediglich „Unbestimmtheit“ enkodiert, obwohl ernstzunehmende Realisierungen hinsichtlich ihrer Eigenschaften vollständig sind, im Falle von Musikwerken notwendigerweise über *irgendwelche* Eigenschaften verfügen (die meistens für Klangereignisse einschlägig sind) und das korrespondierende Werk mindestens eine Eigenschaft als konstitutiv enkodiert. Der Begriff einer Exemplifikation von U bleibt offenbar leer, will man nicht genötigt sein, buchstäblich *alles* als adäquate und zugleich auch inadäquate Realisierung von U anzusehen.

157 Wer akustisch unseparierte und annähernd gleichzeitige, dabei als korrekt geltende Aufführungen der ersten und zweiten Symphonie von Johannes Brahms (op. 68 und 73) *weder* für eine Realisierung der ersten *noch* der zweiten Symphonie halten möchte (obwohl Teile der überlagerten Klangereignisse ei-

Wie angedeutet, wirft die hier vertretene mengentheoretische Deutung von Musikwerken nebenbei ein hilfreiches Licht auf das u.a. durch Nelson Goodman bekannt gewordene *Problem der falschen Note*¹⁵⁸. Fehlerhafte Exemplifikationen (Aufführungen) gewisser Mengen von Bestimmungen bleiben auch unter einer mengentheoretischen Beschreibung fehlerhaft, jedoch kann die von Goodman vertretene kontraintuitive Konsequenz, damit sei die *gesamte* in Rede stehende Aufführung *gar keine* Aufführung eines bestimmten Werkes *W*, zugunsten einer differenzierteren Alternative entfallen: Unter Verwendung der Mengensprechweise lassen sich sogenannte falsche Noten oder sonstige Nicht-Instanzierungen von Konstituenten so deuten, dass bei einer Aufführung $P(W)$ eines Werkes *W*, die etwa aus den Klangereignissen s_1-s_n besteht, ein entsprechendes Gesamtereignis eine Teilmenge von Intentionen der korrespondierenden Bestimmungsmenge entweder exemplifiziert oder nicht. Aufführungen können demnach einfach in Bezug auf Teilmengen der Bestimmungsmenge eines Werkes korrekt oder inkorrekt sein.¹⁵⁹

Einige Einschränkungen

Die hier ohne allzu tiefgreifende ontologische Kritik vorgenommenen Festlegungen bergen die Gefahr eines vorschnellen *commitment* auf noch wenig verstandene Entitäten wie „Ur-

ner solchen Aufführung das Kriterium $R(W)$ sowohl für op. 68 als auch für op. 73 eindeutig erfüllen, da sie unter anderem auch deren jeweiligen konstitutiven Bestimmungen exemplifizieren), müsste zusätzlich fordern, dass $R(W)$ nur Bestimmungen von $B_{op. 68}$, nicht aber weitere Bestimmungen einer anderen Bestimmungsmenge wie die von $B_{op. 73}$ exemplifizieren darf, damit $R(W)$ erfüllt ist. Die Entscheidung für oder gegen eine der Alternativen ist letztlich als Zugeständnis an einen innerhalb allgemeiner Theoriebildung sekundären Wahrnehmungspragmatismus zu werten. Verzichtet man auf diese Restriktion, scheint es ohne weiteres möglich, dass geeignete Klangereignisse mehrere Bestimmungsmengen zugleich exemplifizieren können.

- 158 Eine von Goodmans Formulierungen des Problems lautet: „Das harmlos erscheinende Prinzip, nach dem Aufführungen, die sich nur durch eine Note unterscheiden, Fälle desselben Werkes sind, riskiert die Konsequenz – im Hinblick auf die Transitivität der Identität – dass alle möglichen Aufführungen desselben Werkes sind. Wenn wir die geringste Abweichung zulassen, ist jede Sicherheit der Werk- und Partiturbewahrung dahin; denn durch eine Reihe von Eine-Note-Fehlern der Auslassung, Hinzufügung und Modifikation gelangen wir schließlich von Beethovens *Fünfter Symphonie* zu *Three Blind Mice*.“ (Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt a. M., 1995, S. 177f (und *passim*)).
- 159 Wobei ein intersubjektiver kriterialer Konsens darüber bestehen muss, was noch als Exemplifikation einer Konstituente gilt und was nicht. Würde man sich hier auf maximal flexible Geltungsgrenzen (= beliebig unscharfe Exemplifikation) einlassen, so führt dies zu einer Variante von Goodmans Problem: beliebige Aufführungen wären dann *korrekte* Aufführungen beliebiger Werke. Mit anderen Worten: Jede Aufführung wäre eine *korrekte* Aufführung *aller* überhaupt durch Realisierungen exemplifizierbaren Werke, solche der Zukunft eingeschlossen. Würde man umgekehrt minimal flexible Geltungsgrenzen (= maximal präzise Exemplifikation) fordern, wäre jegliche Realisierung vollständig inkorrekt, es gäbe also ausschließlich vollständig fehlerhafte, nach Goodman also überhaupt keine Aufführungen irgendeines Werkes *W*. Zur Begründung sei daran erinnert, dass es Klangereignissen naturgesetzlich verwehrt zu sein scheint, irgendeine Frequenz (Tonhöhe), Dauer, Intervallrelation oder eine sonstige akustische Eigenschaften mit *unbegrenzter* Genauigkeit zu exemplifizieren.

heber“, „Intentionen“ und damit zusammenhängende Intentionalitäts- und Handlungskonzepte.¹⁶⁰ Die Auffassung, dass Werke immer personale Urheber haben, insofern nur diese die für Musikwerke maßgebliche Anerkennung als Werk zu vollziehen vermögen, ist dabei weniger eigentümlich als die Frage nach bestimmten Besonderheiten intentionaler Akte, welche u.a. die Integration des kaum überschaubaren Problemfeldes von Urheberschaft, Kausalität und Willensfreiheit¹⁶¹ in eine entsprechende Theorie über musikalische Werke zu erfordern scheint.

Soll die Redeweise von musikalischen Werken als relationalen Typenobjekten mit anderen (etablierten) Annahmen über deren Entstehungszusammenhänge¹⁶² konsistent zu deuten sein, so sind in Bezug auf die genannten Entitäten noch etliche Forschungen notwendig,¹⁶³ welche im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden können. Falls sich dabei bestimmte, hier noch in einer gewissen Naivität vorausgesetzte Annahmen über Intentionalität, vor allem solche mentalistisch-personaler Natur, im Zuge künftiger Entwicklungen als unhaltbar erweisen, so lässt sich ggf. auch darauf verzichten. Es mag genügen, allgemein für die Genese und Eigenart der Elemente einer Bestimmungsmenge und deren Anerkennung als Werk zu fordern, dass wenigstens letztere (die Anerkennung) als zureichend direkte Wirkung *irgendwelcher*, auf entsprechenden Überzeugungen basierender Handlungen von Menschen hervorgebracht wird, ohne dass die Frage einer möglichen Intentionalität solcher

160 Nimmt man sogenannte kognitivistische Intentionalitätstheorien (etwa Searle 1996, das Gedankenexperiment vom „chinesischen Zimmer“) ernst, so stellt sich u.a. folgendes Problem: Der grundlegende Gedanke solcher Theorien „besteht darin, dass der „Geist“ bzw. das Gehirn die von den Sinnen und dem Gedächtnis bereitgestellten Informationen nach den gleichen Prinzipien zu verarbeiten scheint wie ein Computer, nämlich mit Hilfe von Symbolmanipulationen, die bestimmten Regeln folgen.“ (Dieter Münch, *Intention und Zeichen. Untersuchungen zu F. Brentanos und zu E. Husserls Frühwerk*, Frankfurt a. M., 1993, S. 27). Gemäß dieser Hypothese erscheint es möglich, Hirnprozesse, falls diese überhaupt mentale bzw. psychische Zustände konstituieren (also z. B. den korrespondierenden mentalen Zustand zu der Komponisten häufig unterstellten Intention, Eigenschaften musikalischer Werke bestimmen zu wollen), als programmgestützte Symbolverarbeitung zu interpretieren, die am Computer studiert und analysiert werden kann. Intentionalität wäre nach diesem Verständnis eine Form symbolischer Prozeduren, die dann unter anderem auch einem Computer (gegen Anm. 113) abzuverlangen und damit zuzusprechen wäre. Zur allgemeinen Theorie ontologischer Aspekte von Intentionen vgl. auch: Gertrude E. M. Anscombe, *Intention*, Oxford 1957. Für einen Überblick über die gegenwärtigen Versuche, kompositorische Prozesse zu mathematisieren, siehe auch: Guerino Mazzola (zus. mit Stefan Göller und Stefan Müller): *The Topos of Music. Geometric Logic of Concepts, Theory, and Performance*, Basel 2002.

161 Eine detaillierte Übersicht der hiermit zusammenhängenden Fragen findet sich in: Henrik Walter, *Neurophilosophie der Willensfreiheit*, Paderborn 1998.

162 Wie etwa mit der Annahme, dass Werke von Autoren „geschaffen“ werden. Zur Diskussion von Kreationismus versus Platonismus bzw. „kreieren“ versus „entdecken“ und „imaginieren“ siehe auch Reicher (1998), S. 123–146 und Harry Deutsch, *The Creation Problem*, in: *Topoi*, Bd. 10/2, 1991, S. 209–225.

163 Ähnliches fordert Randall R. Dipert (1993, Vorwort S. XII), wenn er feststellt, „dass eine detaillierte Handlungstheorie und eine entsprechende Philosophie des Geistes notwendige Basis für eine Philosophie der Künste darstellt“.

Handlungen überhaupt entschieden werden müsste.¹⁶⁴ Definiert man aber, wie später vorgeschlagen wird, fragmentarische Musikwerke als Mengen atomarer Typenobjekte in Relation zu als nichtexistent klassifizierten Anerkennungen eines Urhebers, so zeigt sich, dass im Rahmen einer so an der Relationalität des Werkbegriffs ausgerichteten Deutung wenigstens diese *Anerkennung von Mengen von Typenobjekten als Werk* an stärkere Formen von Intentionalität gebunden sein sollte – dies insofern, als es andernfalls unbefriedigend erschiene, annehmen zu müssen, dass das Auftreten solcher Anerkennungen, welche für gewöhnlich als an einen im moderat libertarischen Sinn¹⁶⁵ „freien“ Willen gekoppelt zu denken sind, unter Umständen auch durch naturgesetzlich-kausal determinierte Ursachen bewerkstelligt sein könnte. Damit jedoch wäre die zur Bestimmung von Artefakten (im Allgemeinen) und Kunstwerken (im Besonderen) meist für essentiell gehaltene Abgrenzung zu „Natur“ (d.h. von Gebilden, die ohne dominante Beteiligung libertarisch-freien menschlichen Handelns, sondern eher infolge naturgesetzlich determinierter Vorgänge hervorgebracht wurden) hin-fällig.

Ungeachtet dieser grundsätzlichen Einschränkungen dienen die angeführten Überlegungen in erster Linie dazu, einen tragfähigen Fragmentbegriff musikalischer Werke aus einem entsprechend allgemeinen Werkbegriff zu entwickeln. Die hier schwerpunktmäßig abgehandelte FW-Fragmentarik ist somit verstanden als Epiphänomen von *Werken*, wobei letztere als relationale Gegenstände gelten, die als Mengen atomarer Typenobjekte – d.h. als (intentionale) Abstrakta – in Relation zu Anerkennungen eines Urhebers einzuordnen sind. Darüber hinaus soll die bewusst allgemein gehaltene Darstellung zunächst eine Rede-weise ermöglichen, die gegenüber speziellen musikhistorischen und musikästhetischen Kontexten weitgehend unabhängig ist.

Was schließlich die ontologischen Implikationen der hier skizzierten Gedankengänge angeht, so wird nicht jeder die aus den bisherigen Ausführungen womöglich herauszulesende Position eines moderaten nichtreduktiven Realismus zu teilen bereit sein, der Mengen von Typenobjekten einen Status als nicht-raumzeitlichen Entitäten und Eigenschaften einen Status als Universalien einräumen könnte. Unter denjenigen Autoren, die solch eine Auffassung ebenfalls zugestehen, finden sich nur gelegentlich direkte Argumentationsversuche. Roderick Chisholm etwa, der eine nichtreduktive Ontologie des Intentionalen favo-

164 Gegen die übliche Gleichsetzung von Intentionalität und Absichtlichkeit wendet beispielsweise der Soziologe Niklas Luhmann ein: „Oft greift man zur Erklärung [der Legitimation des Hergestelltseins eines Kunstwerkes als Unterscheidungskriterium gegen „Natur“, Anm. W.S.] auf eine Herstellungsabsicht des Künstlers zurück, aber das bleibt trivial, bleibt eine tautologische Erklärung, weil die Absicht fingiert werden muss und ihre psychischen Korrelate unzugänglich bleiben. Da aber die Herstellung des Kunstwerks nur als absichtliche Herstellung aufgefasst werden kann, führt das zu dem weiteren Problem, wie die tautologische Konstruktion einer Herstellungsabsicht aufgelöst, wie sie zu sinnhaft greifbaren Vorstellungen entfaltet werden kann.“ (Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995, S. 113.).

165 Der libertarische Standpunkt behauptet Willensfreiheit in einem relativ starken Sinn. So fordert er z. B. die Fähigkeit, Kausalketten zu initiieren, deren Beginn als vollkommen unverursacht zu denken ist. Vgl. Walter 1998, S. 66–71.

riert, meint, die selbständige Existenz von Eigenschaften akzeptieren zu müssen, falls sich gewisse Sätze mit Eigenschaftsbezug finden lassen, die nicht auf Sätze über Einzeldinge („individuals“) reduzierbar sind.¹⁶⁶ Dieses Kriterium ist seiner Meinung nach erfüllt.¹⁶⁷ Wie bereits dargelegt (Anm. 116, S. 48), lässt sich ein „Quantifizieren über“ Eigenschaften aber unter Verwendung der *ist-bestimmt-als*-Redeweise vermeiden, indem man in einer Bestimmungsaussage der Form: „*x* ist bestimmt als: *hat die Eigenschaft F*“ das durch den „Bestimmungsquantor“ gebundene Argument (*hat die Eigenschaft F*) durch einen entsprechenden Prädikatausdruck („*ist F*“) ersetzt.

Abgesehen davon wirft ein nichtreduktiver Realismus auch epistemologische Probleme auf. Wie gesehen sind demnach Mengen atomarer Typenobjekte notwendige Gegenstände ohne raumzeitliche Koordinaten – im Gegensatz zu deren stets raumzeitlichen *tokens* oder Realisierungen. Hinzu kommt, dass die mit den Bestimmungsmengen identifizierten Werk-Typen zwar nicht ontologisch, aber vollständig epistemisch von ihren jeweiligen *tokens* oder Instanzierungen abzuhängen scheinen. Offensichtlich lässt sich nämlich über einen Typus keine erkenntnishaltige Aussage treffen, ohne dabei auf wenigstens eines seiner *tokens* Bezug zu nehmen.¹⁶⁸ Dies erweist sich nun als Variante eines älteren Problems: wie nämlich überhaupt Kenntnis über nicht-raumzeitliche Gegenstände zu erlangen sei – lassen sich doch derartig definierte Objekte in keiner Weise sinnlich wahrnehmen.¹⁶⁹

166 Chisholm erklärt auch Eigenschaften intentionalistisch und unterscheidet dabei zwischen „content“ und „object“: „If a person *x* believes, with respect to a thing *y*, that *y* has a certain property *P*, then *y* is the *object* of the belief in question and the property *P* is the *content*. In terms of this intentional distinction between content and object, we may now spell out the linguistic distinction between sense and reference. The analysis of *sense* makes use of the concept of the *content* of thought, and the analysis of *reference*, or *designation*, makes use of the *object* of thought.“ (Roderick M. Chisholm: *The Primacy of the Intentional* in: *On Metaphysics*, Minneapolis 1989, S. 135f.).

167 Chisholms Argument lautet wie folgt: „If our ostensible knowledge were just a kind of knowledge about individual things, then we could paraphrase our ostensible property statements into statements in which the individual terms and variables can be interpreted as taking only individual things as their values [...] But such a paraphrase is not possible in every case. Consider the following statements: “There are shapes that are not exemplified” [...] and “Certain pairs of properties are necessarily such that it is impossible to conceive one of them without also conceiving the other”. Such statements as these, so far as I can see, cannot be paraphrased into statements referring only to individuals. This fact, I would say, constitutes at least a *prima facie* justification for accepting extreme realism: there *are* properties, some of which are exemplified and some of which are not exemplified. (Chisholm 1989, S. 141f.)

168 Dies bemerkt bereits Lizzie Susan Stebbing, *The Inaugural Adress: Sounds, Shapes and Words*, in: *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supp. Vol. 14 (1935), S. 1–21.

169 Eine simpler Lösungsvorschlag findet sich bei N. Wolterstorff, der – Kunstwerke grundsätzlich als „Normarten“ (kinds) auffassend – vorschlägt, solches Wissen über Abstrakta lasse sich durch einfache Induktion, also gerade durch Untersuchung einiger *token* erlangen (Nicolas Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*, Oxford 1980 S. 81). Hiergegen wendet z.B. S. Bromberger ein, solche Auffassungen „impute properties to types after observing and judging some of their tokens [...]“ (vgl. Sylvain Bromberger, *On What We Know We Don't Know*, Chicago 1992, darin: *Types and tokens in Linguistics*, S. 176).

Um diese eventuell problematischen Konsequenzen eines nichtreduktiven Realismus einer Ontologie musikalischer Werke zu entschärfen, schlage ich vor, sowohl was den Status der Typenobjekte als auch was die Universalienfrage betrifft, eine neutralere, denkökonomisch motivierte Position einzunehmen und demgemäß eine *moderate*, d.h. eine gleichfalls nichtreduktive, aber nicht zwingend realistische Deutung von Typenobjekten und Universalien zu vertreten. Wenn Aussagen dieser Arbeit zunächst in Zusammenhang mit musikalischen Werken und Fragmenten über gewisse abstrakte Entitäten wie „Prädikate“, „Mengen“, „Relationen“ oder „Typenobjekte“ zu quantifizieren und damit auf diese Entitäten designativ gerichtet zu sein scheinen, so lasse ich die Entscheidung offen, ob dies allein hinreicht, eine realistische Deutung dessen naheulegen, worüber vorgeblich quantifiziert wird.¹⁷⁰ Im Sinne eines Wittgensteinschen Sprachspiels,¹⁷¹ nach welchem der Grad an Wirklichkeitsbezug sprachlicher Wendungen sich vor allem am Grad des Verständnisses des *Gebrauchs* dieser Wendungen ablesen lasse, kann das hier entworfene Konstrukt durchaus auch als eine im Wesentlichen pragmatisch motivierte *façon de parler* aufgefasst werden: Um im Rahmen des vorgeschlagenen Modells über fragmentarische Musikwerke sprechen zu können, scheint die Annahme von Typenobjekten, Mengen, Relationen, Anerkennungsakten und Urhebern schon deshalb methodisch sinnvoll, um nicht Modelle mit problematischeren und womöglich zahlreicheren Entitäten (wie denjenigen des noch näher zu besprechenden Meinongschen Typs) heranziehen zu müssen.¹⁷² Solche Voraussetzungen, die gegenüber realistischen Interpretationen neutral, um nicht zu sagen, indifferent bleiben,

170 In diesem Zusammenhang lasse ich ebenfalls die später noch diskutierte Frage offen, ob nichtexistente Gegenstände als Konstituenten fragmentarischer Werke ebenfalls in einem realistischen, nicht bloß modellhaften Sinn zu akzeptieren sind, *weil* Aussagen über fragmentarische Musikwerke offenbar ein „quantifizieren über“ solche Gegenstände nahelegen. Ich werde versuchen, diese Konsequenz zu vermeiden, indem ich eine ontologisch sparsame und durchaus realismuskonforme Deutung von Nichtexistenz vorschlage, die neben gemeinhin akzeptierten Kategorien auf neuartige ontologische Sektoren verzichten kann.

171 Wittgensteins Verständnis von „Sprachspiel“ zeigt folgender Passus: „In der Praxis des Gebrauchs der Sprache ruft der eine Teil die Wörter, der andere handelt nach ihnen; im Unterricht der Sprache aber wird sich dieser Vorgang finden: Der Lernende benennt die Gegenstände. D.h. er spricht das Wort, wenn der Lehrer auf den Stein zeigt. – Ja, es wird sich hier die noch einfachere Übung finden: der Schüler spricht die Worte nach, die der Lehrer ihm vorsagt – beides sprachähnliche Vorgänge. Wir können uns auch denken, dass der ganze Vorgang des Gebrauchs der Worte eines jener Spiele ist, mittels welcher Kinder ihre Muttersprache erlernen. Ich will diese Spiele »Sprachspiele« nennen, und von einer primitiven Sprache manchmal als einem Sprachspiel reden. Und man könnte die Vorgänge des Benennens der Steine und des Nachsprechens des vorgesagten Wortes auch Sprachspiele nennen. Denke an manchen Gebrauch, der von Worten in Reigenspielen gemacht wird. Ich werde auch das Ganze: der Sprache und der Tätigkeiten, mit denen sie verwoben sind, das >Sprachspiel< nennen“ (Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, dt.-engl. Ausg. [*Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations*] Oxford / New York., 1953; dt. in: *Werkausgabe der Schriften Ludwig Wittgensteins in 8 Bänden*, Bd. I, Frankfurt a. M. 1984, S. 225–580).

172 In diesem Zusammenhang sei auch Rudolf Carnaps Auffassung erwähnt, wonach die Behandlung ontologischer Fragen vor allem durch die Auswahl eines geeigneten Sprachrahmens erfolgt. Vgl. Rudolf Carnap, *Logische Syntax der Sprache*, Wien 1934.

sollen daher analog den folgenden Überlegungen zum Spezialfall des fragmentarischen Musikwerks zugrunde liegen.

1.3 Relationalität:

eine essentielle Eigenschaft des fragmentarischen Musikwerks

Betrachtet man zunächst essentielle, irreduzible Eigenschaften fragmentarischer Musikwerke, so fällt zuerst – ähnlich wie beim nichtfragmentarischen Musikwerk – eine immanente Relationalität auf. Ein Fragment ist stets Fragment *in Bezug auf* etwas, dem dieses Etwas manchmal, aber nicht immer, als *Teil* angehört. Der Terminus „Fragment“ stellt offenbar eine abkürzende Bezeichnung für ein besonderes relationales Objekt dar, das aus wenigstens *zwei* Relata zusammengesetzt ist, die bestimmten, noch zu spezifizierenden Merkmalen genügen.¹⁷³

Eine zweistellige Relation R zwischen Objekten aus Mengen A und B ist bekanntlich definiert als Teilmenge des kartesischen Produkts dieser Mengen A und B :

$$R \subseteq A \times B \text{ mit } A \times B := \{(a, b) \mid a \in A \wedge b \in B\}$$

Allgemeiner ist eine n -stellige Relation Teilmenge des kartesischen Produkts von n Mengen A_1, \dots, A_n . In Zusammenhang mit fragmentarischen Werken scheint – unter der einschlägigen Intuition, wonach für fragmentarische Musikwerke vor allem *fehlende Teile* einer Bestimmungsmenge, oder, weniger einschlägig, als nichtexistent klassifizierte Werkanerkenntnisse in Bezug auf solche Mengen in Anspruch zu nehmen sind – eine Beschränkung auf zweistellige Relationen ausreichend. Für diesen Fall liegt offenbar eine Relation der Form $F \mathbf{R} W$ vor, d.h. eine Bestimmungsmenge F steht in einer Relation \mathbf{R} zu einer vom Urheber mutmaßlich als Werk anzuerkennenden Bestimmungsmenge W (oder auch zu einem entsprechenden Anerkennungs-Sachverhalt) derart, dass: F ist Fragment in Bezug auf W . Zu der hierdurch eventuell implizierten These *fehlender Teile* einer Bestimmungsmenge existiert indes eine Alternative. Im Rahmen einer relationalen Werkauffassung können nämlich, wie es scheint, mindestens zwei verschiedene Sorten von Konstituenten Gegenstand einer als wahr unterstellten negativen Existenzaussage (nE) sein,¹⁷⁴ um einen adäquaten Fragmentbegriff zu erhalten. Dies macht man sich durch die Überlegung klar, dass zu den Konstituenten eines Werkes nicht nur dessen Bestimmungsmenge, sondern eben auch deren *Anerkennung als Werk* durch einen Urheber u zur Zeit t zählt. Der erste mögliche Gegenstandsbereich betrifft demnach die musikalisch relevante Konstitution der Werke selbst, also deren Bestimmungsmenge (mereologische Fragmentarik), der zweite jedoch gewisse mit der Werkanerkennung zusammenhängende Phänomene, die auf den jeweiligen Urheber zurückgehen, und die vor allem durch ihre Auswirkungen auf die Entstehungsgeschichte des fraglichen Gebildes charakterisiert sind (agnitistische Fragmentarik).

173 Wie sich noch zeigen wird, gehören diese Relata dabei mitunter verschiedenen Kategorien an.

174 Zum Erfordernis einer negativen Existenzaussage vgl. die vorläufige Definition FW, S. 40 vorliegender Arbeit.

1.3.1 Argumente gegen nicht-relationale Deutungen

Eine erste, lediglich in Sprachkonventionen gründende Schwierigkeit, die es bei der Beantwortung der Frage nach dem ontologischen Status eines FW zu beseitigen gilt, entstammt einer möglichen Deutung des Terminus, wonach dieser auf einzelne Gegenstände wie etwa „defekte“ Partituren zu beziehen wäre. Die hieraus erwachsenden Probleme lassen sich aber verhältnismäßig leicht beseitigen, sobald man sich klarmacht, dass sowohl gewöhnliche als auch fragmentarische Musikwerke *immer* als relationale Objekte aufzufassen sind. Ein bloßes Verweisen etwa auf gewisse vorgeblich simpliciter „defekte“, womöglich empirische Einzeldinge genügt hier nicht; die Anwendung eines für Typ 1 angemessenen Fragmentbegriffes auf solche empirischen Einzeldinge scheint nur dann gerechtfertigt, wenn die erwähnte Relation mit hinzugedacht wird, in der solche Individuen etwa zu einem als nicht-instanziert aufzufassenden konstitutiven Prädikat stehen, womit eine Charakterisierung als „defekt“ überhaupt erst ermöglicht wird.

Die konsequente Interpretation fragmentarischer Musikwerke als relationaler Objekte – welche eben durch die in der Rede von „einem Fragment (*simpliciter*)“ anklingende nicht-relationale Färbung des alltagsprachlichen Duktus häufig unterschlagen zu werden droht – umgeht leicht die geradezu abwegigen kategorialen Schwierigkeiten mancher nicht-relationalen Interpretation. Nach solchen Interpretationen erscheint nämlich ein Einzelgegenstand „Fragment“ mitunter als eine Art ontisches Hybridartefakt, dem zwei miteinander unvereinbare kategoriale Zuordnungen gleichzeitig zukommen sollen: als etwas, das irgendwie gleichzeitig ein abstrakter Teil eines potentiellen Werkes und ein simpliciter defektes Notat wäre. In der Folge sähe man sich entweder zu der Annahme genötigt, dass die zugrundeliegenden Kategorien selbst widersprüchlich oder unzureichend sind (so dass die Einführung einer völlig neuartigen Kategorie bzw. einer nicht minder neuartigen Klasse von Gegenständen erforderlich würde), oder aber dazu, dass dem in Frage stehenden Gegenstand in Bezug auf einige seiner Teile (und damit auch in der Gesamtheit) unmöglich miteinander zu vereinbarende Eigenschaften zukommen. Dies scheint aber, abgesehen von den weitreichenden theoretischen Konsequenzen, praxisfern; offenbar sprechen wir doch gerade in solchem Verständnis vom fragmentarischen Werk, dass Annahmen auftreten, wie sie für gewöhnliche raumzeitliche oder abstrakte Gegenstände typisch sind. Unter einer relationalen Interpretation hingegen hat man es nicht mehr mit jeweils *einem* Gegenstand mit womöglich inkompatiblen ontologischen Merkmalen zu tun, sondern mit mindestens zwei Relata: einer abstrakten Menge musikalisch einschlägiger Bestimmungen und einem (auch) empirische Individuen betreffenden Sachverhalt, der etwa im Fehlen einer gewissen Anerkennungshandlung für eine Obermenge (meist ist es eine Obermenge, die in Betracht kommt) der betreffenden Bestimmungsmenge (und letztlich dieser selbst als Werk) durch den Urheber besteht.

Ein nicht als relational aufgefasster Fragmentbegriff scheint außer einer kategorialen Mehrdeutigkeit auch bedeutende epistemologische Probleme aufzuwerfen. Wollte man auf diese Weise den fragmentarischen Zustand eines Musikwerkes feststellen, so wäre gar nicht

zu sehen, worin lediglich auf einen *einzelnen* Gegenstand bezogene Fragmentarik überhaupt bestehen könnte – will man nicht wieder ästhetische Kriterien oder die bereits erwähnten, nur für physische Gegenstände in Frage kommenden subjektiven „optischen Eindrücke“ Lindmayr-Brandls heranziehen. Ein hiermit verwandter, in der Musikwissenschaft nicht eben selten anzutreffender Deutungsversuch aus der nicht-relationalen Perspektive, nämlich die Redeweise, ein Werk sei fragmentarisch (in produktionstechnisch-ästhetischer Sprechweise: „unvollendet“), weil dieselbe Eigenschaft der Fragmentarik einer Menge von Realisierungen, insbesondere gewissen einzelnen Partitur(-Autograph)en oder deren Kopien zukomme, wirft nicht nur die komplizierte Frage nach Fragmentarizitätskriterien für physische Objekte auf, sondern basiert dazu auf der höchst umstrittenen Gleichsetzung des Werkes mit wenigstens einer seiner Realisierungen, hier also mit einer epistemischen Exemplifikation. An einer isolierten Realisierung (ohne die mitzudenkende Relationalität) findet sich als Element der raumzeitlichen Welt aber definitionsgemäß nichts Nichtexistentes, auch wenn diese Realisierung auf etwas in benanntem Sinne Nichtexistentes bezogen sein kann. Weiterhin scheint für Positionen, die eine ontologische Gleichsetzung von Werk und Realisierung zurückweisen, ohnehin zu gelten, dass aus der Fragmentarik einer Realisierung keine direkten Schlüsse auf eine etwaige Fragmentarik eines Werkes möglich sind: Fragmentarische Werke haben zwar – in Bezug auf ein hypothetisches Werksganzes – notwendigerweise höchstens fragmentarische Realisierungen (die *als Realisierung* ungeachtet dessen vollständig sind), insofern beispielsweise Notate eines Werkfragmentes nicht Vollständigeres zu repräsentieren vermögen als den durch das Notat exemplifizierten, wenngleich nicht als Werk anerkannten Typus selbst. Andererseits können auch nichtfragmentarische Werke fragmentarische Realisierungen aufweisen; es ist zudem denkbar, dass auch ein fertiggestelltes Werk überhaupt keine Realisierung (mehr) aufweist. Typischer- und trivialerweise findet sich dies in älterer Musik, die manchmal, sofern als Werk konzipiert, nach Quellenlage nachweislich fertiggestellt wurde und von der heute aber keine oder nur noch defizitäre Realisierungen im Sinne von Partitur- oder Aufführungs-*tokens* erhalten sind.¹⁷⁵

Über die Bestimmungsmenge solcher zwar „verschollenen“, deshalb aber noch nicht zwingend fragmentarischen Werke liegt aufgrund des mutmaßlich defizitären Zustands der Realisierungen keinerlei (zugängliche) Information vor. Von epistemisch vollständig unzu-

175 Exemplarisch sei neben zahllosen anderen Beispielen die sogenannte „Markus-Passion“ von Johann Sebastian Bach (BWV 247) erwähnt, von der nur noch Christian Friedrich Henricis Libretto sowie einige Details über Aufbau und Inhalt (so die nach den Forschungen von F. W. Rust, G. Freiesleben und F. Smend zu vermutende weitgehende musikalische Übereinstimmung mit der bereits fertiggestellten *Trauerode auf den Tod der Kurfürstin Christiane Eberhardine* BWV 198 von 1727 und Teilen aus *Widerstehe doch der Sünde*, BWV 54) bekannt sind, von der aber dennoch nachweislich im März 1731 – nach G. A. Theill sogar schon zu Karfreitag (26. März) 1728 (vgl. Gustav Adolf Theill, *Die Markuspassion von Job. Seb. Bach (BWV 247)*, Kall 1981, S. 17ff.) – in St. Thomas zu Leipzig eine Aufführung realisiert wurde, ohne dass für das hierdurch möglicherweise exemplifizierte Werk in irgendeiner Weise Fragmentarik zu vermuten wäre – dies allerdings unter der stillschweigenden Voraussetzung, dass Bach Aufführungen nicht fertiggestellter Werke nicht zugelassen hat.

gänglichen Realisierungen von Werken oder Werkteilen lässt sich nun weder deren Existenz noch deren Nichtexistenz in überprüfbarer Weise aussagen. Zwar kann trotz fehlender oder mutmaßlich defekter Realisierung oftmals gezeigt werden, dass das hierdurch exemplifizierte Werk nach Quellenlage mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht fragmentarisch gewesen sein kann, was nichts anderes bedeutet, als dass dessen Bestimmungsmenge – unabhängig vom (gegenwärtigen) Zustand etwaiger Notate und anderer Realisierungen – zu irgendeinem Zeitpunkt vom Urheber als Werk anerkannt wurde. Keineswegs ist anzunehmen, dass ein solcher Werkteil mit dem Untergang seiner letzten Instanziierung dessen Schicksal teilt; allgemeiner: es muss nicht angenommen werden, dass Typenobjekte und zugehörige Anerkennungssachverhalte bei irreversibler Nicht-Exemplifikation etwa durch Partituren und historische Belege aufhören zu bestehen. Was aber das Schicksal des Untergangs sehr wohl teilt, ist die Information über konstitutive Merkmale des fraglichen Typus. Aussagen über dessen Beschaffenheit lassen sich dann empirisch ebenso wenig verifizieren wie falsifizieren, ohne dass dieser Umstand allein jedoch hinreichen würde, eine generelle Nichtexistenz des Typus und erst recht keine solche des Anerkennungssachverhalts für das fragliche Werk anzunehmen.¹⁷⁶ Für epistemisch unzugängliche Werke oder Werkteile kann eben nicht oder nur sehr vage angegeben werden, wie deren Bestimmungsmenge beschaffen ist und worin also die Identität des korrespondierenden Typus bestehen könnte.¹⁷⁷ Ob nun Bestimmungsmengen von Werken, die nach Quellenlage irgendwann einmal mit vollständiger Information existiert haben, noch in irgendeiner, menschlichen Wesen unzugänglichen Weise fortbestehen (etwa als Meinungsgegenstand oder Fregesche R3-Entität) oder aber mit dem Untergang der Information selbst aufhören zu existieren, dürfte im Sinne empirischer Verifikation nicht entscheidbar sein. Nimmt man allerdings die Redeweise von Werken als Mengen atomarer Typenobjekte ernst, so scheint die Annahme unausweichlich, dass auch epistemisch unzugängliche und nicht als Werk anerkannte Bestimmungsmengen notwendig im – realismusneutral gedeuteten – Mengenuniversum existieren.

Verkürzend lässt sich hier zusammenfassen, dass Werke ohne notationale Darstellung, d.h. allgemeiner ohne jegliche zugängliche Information über deren Bestimmungsmenge, wenigstens insofern *keine* Werke sind, als sich deren Bestimmungsmengen ununterscheidbar zu solchen verhalten, die (noch) nicht hervorgebracht wurden. Dennoch legt diese allein auf empirischen Problemen gründende Ununterscheidbarkeit gerade nicht die Konsequenz einer *ontologischen* Gleichsetzung von Werk und Realisierung nahe. Notate oder an-

176 Analog würde auch die Inexistenz irgendeiner Information etwa über den pythagoreischen Lehrsatz keineswegs die Nichtexistenz oder gar die Unwahrheit des Theorems nach sich ziehen. Es scheint abwegig, behaupten zu müssen, die im Lehrsatz beschriebenen mathematischen Verhältnisse existierten erst, seitdem irgendjemand diese zum ersten Mal eingesehen oder aufgeschrieben hat. Auch *vor* diesem Zeitpunkt galt zweifellos für alle ebenen rechtwinkligen Dreiecke, dass die Summe der Flächeninhalte der Kathetenquadrate gleich dem Flächeninhalt des Hypotenusenquadrates ist.

177 Hingewiesen sei noch auf eine gewisse Zirkularität: Die Unvollständigkeit einer Realisierung feststellen zu wollen heißt, bereits von *irgendwelchen* Annahmen in Bezug auf deren Vollständigkeit (und des korrespondierenden Typenobjekts) Gebrauch machen zu müssen, von welchen auf einen hierzu differierenden, fragmentarischen Zustand erst geschlossen werden könnte.

dere reproduzierbare Realisierungen sind einfach notwendige Voraussetzung, um überhaupt Wissen über die Beschaffenheit eines Werktypus zu erlangen. Realisierungen hingegen sind aber schon wegen ihrer Zugehörigkeit zur raumzeitlichen Welt nicht mit dem identisch, wovon sie eine Realisierung sind.

Das Phänomen der Defektivität von Realisierungen hingegen bildet einen eigenständigen Typus von Fragmentarik, der insbesondere durch naturgesetzlich irreversiblen Informationsuntergang gekennzeichnet ist und den ich im zweiten Kapitel dieser Arbeit unter Typ 2 (Entropische Fragmentarik) einordne. Diese kommt nur physischen Gegenständen zu und sagt dementsprechend nichts über die Fragmentarik eines Werkes, es sei denn, man erklärt Werk und Realisierung in ontologischer Hinsicht für identisch. Gerade dies scheint jedoch unhaltbar.¹⁷⁸ Ich fasse zwei Differenzthesen wie folgt zusammen:

- Δ1 Musikalische Werke sind als relationale Typenobjekte zwar epistemisch, aber nicht ontologisch von ihren stets physischen Realisierungen abhängig. Zwischen Realisierung und Musikwerk besteht daher nicht nur eine epistemische, sondern auch eine ontologische Differenz.
- Δ2 Mutmaßliche Fragmentarik von Realisierungen ist weder notwendige noch hinreichende Bedingung für die Fragmentarik eines Werkes. Fragmentarik eines musikalischen Werkes lässt sich somit nicht (oder nur kontingenterweise) anhand der mutmaßlichen Fragmentarik einer Realisierung beurteilen.

Auch der irreführende Verweis auf empirische Gegenstände führt in Bezug auf vermutete Fragmentarik eines Werkes infolge der ontologischen Unabhängigkeit von Werk und Realisierung (Δ1) zur vorgeschlagenen relationalen Interpretation zurück. Versuche, möglicherweise unter einen Fragmentbegriff fallende raumzeitliche Gegenstände anzunehmen, stoßen wie gesehen auf Schwierigkeiten, die eine relationale Deutung zwingend nahelegen. Den Fragmentbegriff als etwas anzusehen, unter das lediglich relationale Objekte zu fallen vermögen, bewahrt dabei vor den umrissenen Problemen, da nicht länger einzelne unter ihn fallende Gegenstände mit hybridem ontologischem Status anzunehmen sind. Darüber hinaus erweisen sich strukturelle, teleologische oder ästhetische Mutmaßungen als weitgehend überflüssig.¹⁷⁹ Es sei daher der Versuch unternommen, dieser Spur zu folgen und die immanente Relationalität des Fragments auch den nachstehenden Untersuchungen zum ontologischen Status des fragmentarischen Musikwerkes zugrundezulegen.

178 Zu weiteren Argumenten gegen die Identifikation von Werken mit physischen Gegenständen vgl. wieder den Abschnitt 1.4 in vorliegender Arbeit.

179 Wo immer angezeigt, unterstützt diese Untersuchung zwar nicht unbedingt das Vorhaben, dass „that ghost of esthetics, the mysterious esthetic object can finally be laid to rest“, wie Paul Ziff es vorschlägt, wohl aber zu zeigen, dass über *ontologische* Eigenarten von Kunstwerken auch gesprochen werden kann, ohne Hypothesen über die Existenz solcher ästhetischer Gespenster zu benötigen (vgl. Paul Ziff, *Art and the „Object of Art“*, in: *Mind* 60, Nr. 240 (1951), S. 466–480).

1.3.2 Fragmentbegriff, Entität, Existenz

Die zunächst nicht ohne weiteres beantwortbare Frage nach dem OS eines FW führt auf die Vorfrage, ob es fragmentarische Musikwerke in einem der Fragestellung konformen Sinn überhaupt gibt. Es ist also einerseits zu zeigen, dass in der Fragestellung nicht zuviel vorausgesetzt ist, und andererseits – dieses verneinend –, dass eine geeignete Fragmentkonzeption auf gewöhnliche raumzeitliche oder abstrakte Gegenstände und Sachverhalte verweist, die zur Beantwortung der Fragestellung in Betracht kommen.

Wie bereits bei der Diskussion der Konstituenten musikalischer Werke anhand des von Zalta formulierten Komprehensionsprinzips dargelegt, scheint eine generelle Existenzannahme auch für fragmentarische Musikwerke gerechtfertigt, solange sich diese als abstrakte relationale Gegenstände auffassen lassen.¹⁸⁰ Was die Frage einer geeigneten begrifflichen Konzeption anlangt, so soll es zunächst ausreichen, anzugeben, über welche Eigenschaften ein Gegenstand FW unter gewissen Beschreibungsmöglichkeiten im Hinblick auf eine ontologische Klassifikation notwendig verfügen müsste, sollte er den Anforderungen dieser Beschreibung genügen können. Die Behauptung, dass es fragmentarische Musikwerke gibt, beansprucht dann nicht viel mehr als aussagen zu wollen, dass sich Bedingungen innerhalb einer (musikwissenschaftlichen oder philosophischen) Theorie angeben lassen, unter welchen über ein FW wahrheits- oder falschheitsfähige Aussagen möglich sind, beispielsweise dadurch, dass ihm gewisse Prädikate wahrheitsgemäß zu- oder abgesprochen werden können. Im Anschluss an eine so gedeutete Existenzannahme für fragmentarische Musikwerke stellt sich unmittelbar die Frage nach den zugehörigen Identitätskriterien.

Derartige Fragen scheinen beantwortbar, wenn sich angeben lässt, ob man es überhaupt mit einer Entität und, falls ja, mit welcher Art von Entität man es beim fragmentarischen Musikwerk¹⁸¹ zu tun hat. Über ontologische Statüs verfügen üblicherweise Entitäten im Sinne von „Seiendem“ oder „Dingen“, d.h. eindeutig identifizierbaren existenten Gebilden, seien diese nun raumzeitlich lokalisierbar oder als vorstellungsunabhängige, notwendige und nicht-verursachende Abstrakta gegeben – um nur die wichtigsten Charakteristika legitimer Bewohner von Freges sogenanntem „dritten Reich“¹⁸² zu nennen.

180 Die Parallellfrage, ob es überhaupt musikalische Werke gibt, soll in dieser Arbeit gemäß den vorangestellten Überlegungen zu deren konstitutiven Bestandteilen ebenfalls als bejaht gelten. Eine parallele Argumentation für die generelle Existenz von Kunstwerken (die ich im Wesentlichen teile) findet sich in Reicher (1998), S. 4–10. Dort wird die Existenz von Werken anhand eines Argumentes bejaht, welches das Misslingen von Paraphrasierungsstrategien aufzeigt: „Ich kenne im Moment keinen Paraphrasierungsvorschlag, der mich davon überzeugt, dass alles Reden über musikalische und literarische Werke eigentlich als Reden über Bücher, Partituren, Aufführungen oder andere konkrete Entitäten zu verstehen ist. [...] Daher nehme ich an, dass es Kunstwerke gibt, und in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit werde ich diese Annahme nicht mehr hinterfragen, sondern mich nur noch der Frage widmen, was sie sind“ (Reicher 1998, S. 10).

181 Im Rahmen dieser Fragestellung soll der Terminus wieder in einem starken Sinn verwendet sein, nämlich als musikalisches Werk mit wenigstens *einer* als nichtexistent klassifizierten Konstituente.

182 Die Prägung Freges stammt von 1918. Dieses „Reich“ ist Gegenständen wie mathematischen Gebilden oder jeder Art von Inhalten von Aussagesätzen, (mit Freges Wort „Gedanken“) vorbehalten. Sie

Entitäten dürfen sich nun, nach W.v.O. Quines einschlägiger Formel,¹⁸³ mit Gewißheit einer Identität und damit auch eines OS erfreuen, jedoch zeigt sich die vermutete systematische Mehrdeutigkeit des Fragmentbegriffs bereits an diesem Punkt: Ob im Falle eines FW eine Entität vorliegt oder aber, Quine kontraponierend („wo keine Identität, da keine Entität“) und Ruth Barcan Marcus' Erweiterungsvorschlag¹⁸⁴ aufgreifend, eher von einer nicht-referierenden Kennzeichnung, oder, soll Referentialität erhalten bleiben, von etwas, das keine Entität ist, gesprochen werden muss, erscheint gerade fraglich, und zwar aus folgenden Gründen:

1. Einerseits scheinen für einen jeden denkbaren Fragmentbegriff, insofern dieser analog zum musikalischen Werkbegriff relational aufgefasst wird, solche Aussagen typisch, welche eine Zurechnung wenigstens eines der konstituierenden Relata zum Bereich des Seienden gerade bestreiten. In der Tat ist schwer zu sehen, wie für einen als nichtexistent *und* konstitutiv deklarierten Teil eines FW eine identifikatorische Bestimmung etwa im Sinne von Marcus

unterscheiden sich von den Dingen der Außenwelt sowie den Vorstellungen und Bewusstseinsinhalten nach Frege durch das Fehlen raumzeitlicher oder mentaler Bestimmungen, durch Unveränderlichkeit und durch die Unfähigkeit, kausale Wirkungen – z.B. auf Sinnesorgane – hervorzurufen. Frege bemerkt dazu: „Ein drittes Reich muss anerkannt werden. Was zu diesem gehört, stimmt mit den Vorstellungen darin überein, daß es nicht mit den Sinnen wahrgenommen werden kann, mit den Dingen aber darin, daß es keines Trägers bedarf, zu dessen Bewußtseinsinhalte es gehört.“ Vgl. den Aufsatz *Der Gedanke*, in: Gottlob Frege: *Logische Untersuchungen*, Hg. und eingeleitet von Günter Patzig, Göttingen 1993, S. 43ff.

183 „No entity without identity“ (W. v. O. Quine.: *Ontological relativity*, New York 1969, S. 23). Quines Formulierung fasse ich hier so auf: Wenn ein Status als Entität irgend etwas zukommen soll, so sollte die behauptende Theorie auch in der Lage sein, Identitätskriterien für dieses Etwas anzugeben. Solange dies nicht geschieht, bleibt die Behauptung, eine Entität vor sich zu haben, leer.

Peter F. Strawson fragt ebenfalls nach der konkreten Bedeutung der Formel Quines und kommt zu einem ähnlichen Resultat: „The slogan sounds well, but how are we to understand it? Does it mean: (i) 'There is nothing which is not itself? This seems to say too little. Does it mean: (ii) 'There is nothing which does not belong to some sort such that there is a common, general criterion of identity for all things of that sort'? This says, I think, too much. Does it mean: (iii) 'Some things belong to sorts such that for each such sort there is a general criterion of identity for all things of that sort, while other things do not: only things of the first kind are entities (objects), things of the second kind are not'? This sounds like nonsense or, at best, a stipulation of which one would wish to know the point. Another possible interpretation of the slogan, less vacuous than the first, more cautious than the second, less mysterious than the third – though vaguer than any of them – might run something like this: 'There is nothing you can sensibly talk about without knowing, at least in principle, how it might be identified.' I have nothing to say against this admirable maxim [...] (vgl.: Peter F. Strawson: *Entity and Identity and other essays*, Oxford 1997, S. 21f.).

184 Ruth Barcan Marcus formuliert als Vertreterin substitutioneller Quantifikation eine mögliche Variante des Quineschen Satzes: „No identity without entity“ und argumentiert u.a.: „[...] all terms may 'refer' to objects [...] not all objects are things, where a thing is at least that about which it is appropriate to assert the identity relation. [...] If one wishes, one could say that object-reference (in terms of quantification) is a wider notion than thing-reference, the latter being also bound up with identity and perhaps with other restrictions as well, such as spatiotemporal location.“ (Vgl.: Ruth Barcan Marcus: *Modalities: Philosophical Essays*, Oxford 1993, S. 25). Es bleibt hier unklar, ob und welcher ontologische Status einem *object*, das im zitierten Sinne kein *thing* ist, zukommt oder welcher nicht.

(Anm. 184) auszusagen wäre, also festzustellen, dass hier irgendetwas „thing“- oder auch nur „object“-Status aufweist. Noch seltsamer schiene das Unterfangen, hierfür Identitätskriterien angeben zu wollen, um so mit Quines Strategie den Status als Entität zu sichern. Fragt jemand nach dem möglichen Gegenstand einer diesbezüglichen Existenzaussage, so wird er bald einsehen müssen, dass dort, wo normalerweise eine Entität zu vermuten wäre, für die eventuell Identitätsbedingungen angegeben werden könnten, gar nichts ist, oder genauer: nichts, worauf menschliches, auf irgendwelche perceptiblen Merkmale angewiesenes Erkennen sich richten könnte. Etwas, dem keine derartigen Merkmale zukommen, so gesehen also gar nichts ist, kann aber in ebendiesem Sinne zumindest keine Entität sein, da sich von diesem nichtexistenten Etwas gar keine Identitätsbedingung aussagen läßt.¹⁸⁵ Eine Identität, die etwas zukommen soll, das in keiner Weise existiert, ist offensichtlich erst recht nicht auf Entitäten beziehbar, die erkenntnisförmigen Prozessen zugänglich wären. Von solchen Verhältnissen betroffene Gegenstände gelten – dabei Erkennbarkeit und Existenz stillschweigend verschränkend – im üblichen Sprachgebrauch eben als nichtexistent, sie sind, nach Quineschem Verständnis, als nicht entitätsfähig einzustufen und können daher auch über keinen OS verfügen.

2. Andererseits erfordert die Rede vom FW aber auch die Bezugnahme auf Gegenstände, für die es höchst unüblich wäre, ihnen Existenz *abzusprechen*, so bereits komponierte, d.h. lokal anerkannte Teilmengen eines mutmaßlichen Musikwerkes. Für solche Gegenstände lassen sich, scheint es, ohne weiteres angemessene Identitätskriterien angeben, die Zuschreibung eines OS ist dann, da es sich jedenfalls nach Quine oder Marcus um eine (dem Urheber epistemisch zugängliche) abstrakte Entität handeln dürfte, nicht mehr *per se* fraglich, sondern verschiebt sich auf die Frage, *welcher* OS diesen mutmaßlichen Werkteilen zukommt.

Um hier weiterzukommen, erscheint es nützlich, zunächst einige in umgangssprachlicher Verwendung scheinbar auftretende Mehrdeutigkeiten von Existenzaussagen aufzuzeigen. Eine für gewöhnlich als adäquat geltende Standardformulierung unserer Ausgangsfrage, z.B.:

Q: Was ist der ontologische Status fragmentarischer Musikwerke FW?

impliziert, falls nicht prinzipiell bezweifelt wird, dass überhaupt etwas unter den Begriff FW fällt (die Extension des Begriffes FW also nicht die leere Menge ist), bereits einige auch ontologisch relevante Festlegungen. Damit eine Frage wie *Q* überhaupt beantwortet werden kann, ist eben vorauszusetzen, dass der Fragegegenstand (hier FW) *existiert*. Was nun genau mit diesem auf den ersten Blick wie ein Prädikat wirkenden Ausdruck „existiert“ gemeint sein kann, ist in der Folge zu klären. Sofern eine Deutung von „Existenz“ die Aufweisbarkeit von Seiendem implizieren soll, wird an dieser Stelle häufig und in manchmal mehrdeu-

185 Immerhin ließe sich behaupten, dass dieses Etwas die Eigenschaft hätte, keine Entität zu sein. Eine entsprechende Aussage wie auch deren Verneinung wäre allerdings nicht nur unüberprüfbar, sondern es wäre bereits rätselhaft, worauf diese Aussage überhaupt Bezug nimmt.

tiger Weise von einer bestimmten logischen Regel, der sogenannten „Existenziellen Implikation“ (EI), Gebrauch gemacht. Diese ist im Rahmen existenzhaltiger Logiken verbreitet und kann formal wie folgt gefaßt werden:

$$EI : Ga \supset \exists x Gx$$

Der Ausdruck besagt so viel wie: Wenn eine Aussage der Form „a ist ein G“ wahr ist, so impliziert dies die Existenz eines x , so dass: x ist ein G. Kürzer: Falls „a ist G“ zutrifft, so gibt es G's. Eine hiermit zusammenhängende, häufig anzutreffende Unterstellung,¹⁸⁶ die aber logisch keineswegs aus EI folgt, sondern die Wahrheit des Vordersatzes von EI (bezogen auf die nachstehende Unterstellung U also: „a ist ein fragmentarisches Musikwerk FW“) lediglich präsupponiert, kann umgangssprachlich in Form einer Existenzaussage formuliert werden:

U : Gegenstände der Art FW existieren. Mit anderen Worten: es existiert mindestens ein x , so dass: x ist ein fragmentarisches Musikwerk; oder einfach: es gibt fragmentarische Musikwerke.

Dass nun U auf den ersten Blick trivial und nicht weiter kritikwürdig erscheint, dürfte seinen Grund darin haben, dass Fragen, die der Form nach mit Q verwandt sind, gewöhnlich nur dann als zulässig gelten, wenn Existenzbehauptungen bezüglich des Fragegegenstands auf Objekte zielen,¹⁸⁷ die der Klasse der raumzeitlichen oder der Klasse der abstrakten Entitäten angehören. Dass es FW's gibt, heißt unter einer solchen realistischen Kontextualisierung also, dass es FW's *in Wirklichkeit* gibt, wobei das Wirklichkeitskriterium hier durch Zugehörigkeit zu einer der beiden Klassen als erfüllt aufzufassen ist. Gerade die für FW's konstatierte Nichtexistenz gewisser Konstituenten erscheint hier jedoch problematisch, da entsprechend zu kategorisierende Dinge offenbar *keiner* der beiden Klassen anzugehören vermögen. Entsprechend spielen nichtexistente Referenzobjekte in den meisten erkenntnistheoretischen Diskursen so gut wie keine Rolle. Hier liegt dann der Schluß nahe: Falls Q eine zulässige Frage in dem Sinn darstellt, dass die für eine Beantwortung in Frage kommende Menge der unter den Begriff FW fallenden Objekte nicht leer ist, respektive der Terminus „Fragment“ nicht bloß synkategorematisch zu interpretieren ist,¹⁸⁸ wird damit gleichzeitig die unter U angeführte Aussage in dem Sinn als wahr behauptet, dass der unterstellte Existenzbereich des Fragegegenstandes (FW) mit demjenigen raumzeitlicher oder abstrakter Gegenstände zusammenfällt. Auch das erscheint zunächst nicht weiter proble-

186 Neben dieser Unterstellung ist noch die vielleicht weniger spektakuläre Behauptung enthalten, dass ein Objekt FW unter der gemachten Existenzvoraussetzung auch tatsächlich über *irgendeinen* ontologischen Status verfügt. Ich bin also wenigstens insofern zuversichtlich, als ich die Möglichkeit, fragmentarische Werke hätten überhaupt keinen OS, für unbegründet halte. Sie sind eben, wie bereits unter (Reicher 1998) zitiert, nicht *nichts*.

187 Vertreter substitutioneller Quantifikation würden wiederum nicht unbedingt fordern, dass man sich mit einem Satz der Art „ W ist fragmentarisches Musikwerk“ auf die Existenz entsprechender Gegenstände als Referenzobjekte der Aussage des Satzes, wohl aber auf diejenigen *Termini* festlegt, über welche quantifiziert wird.

188 Dass dies nicht der Fall zu sein scheint oder zumindest nicht sein soll, suggeriert die intensive Verwendung des Begriffs nicht nur in der Musikwissenschaft.

matisch, sofern FW's als relationale Entitäten aufgefasst werden. Existenzaussagen dieser Art sind – unter den Voraussetzungen, dass es überhaupt irgendetwas gibt und dass Nicht-existentes zudem als ontologisch irrelevant zu gelten hat – offenbar legitim und notwendig. Es handelt sich dabei um eine bereits im eleatischen Monismus – z. B. bei Parmenides – vorkommende Annahme, die hauptsächlich darin besteht, dass der funktional dem Existenzquantor gleichgesetzte Ausdruck „Es gibt“ stets auf „Seiendes“ verweist. Dies wenigstens in dem abgeschwächten Sinn, dass jeglicher Vorstellungsgegenstand stets die Existenz des Vorgestellten mindestens als intentionaler Gegenstand impliziert, Nichtexistierendes aber aus dem Erkenntnisdiskurs auszublenden ist.¹⁸⁹ Für solche Positionen seien einige historische Beispiele angeführt:

a) (Parmenides aus Elea)¹⁹⁰

Wohlan, so will ich denn sagen (nimm du dich aber des Wortes an, das du hörtest), welche Wege der Forschung allein zu denken sind: der eine Weg, daß IST *ist* und daß Nichtsein nicht ist, das ist die Bahn [Methode] der Überzeugung (denn diese folgt [dient] der Wahrheit), der andere aber, daß NICHT IST *ist* und daß Nichtsein erforderlich ist, dieser Pfad ist, so künde ich dir, gänzlich unerkundbar; denn weder erkennen könntest du das Nichtseiende (das ist ja unausführbar) noch aussprechen; (3) denn dasselbe ist Denken und Sein.¹⁹¹ [...] (8., 34) Das-

189 Insbesondere von Vertretern idealistischer Positionen, z.B. durch G. Berkeleys Deutung des Seins als „Perzipiertwerden“, ist allerdings nicht nur eine Leugnung der physischen Welt, sondern auch eine vorschnelle Gleichsetzung von „Denken“ und „Sein“ in diese Annahme hineingelesen worden, solcherart, dass einem Gegenstand, nur dadurch, dass er vorgestellt werde, *ipso facto* Existenz zukomme – was aber für den vorgestellten Gegenstand höchstens im abgeschwächten Sinn reiner Intentionalität diskutabel erscheint: „Das Sein solcher Dinge ist Perzipiertwerden“ und weiter: „Es ist nicht möglich, dass sie [die Dinge, Anm. W.S.] irgend eine Existenz außerhalb der Geister oder denkenden Wesen haben, von denen sie perzipiert werden.“ (vgl. George Berkeley.: *Eine Abhandlung über die Prinzipien der menschlichen Erkenntnis*, Übers. von F. Überweg, Hamburg 1964, S. 26f). Hingegen mag die Vorstellung eines unter den Begriff „konstitutiver und nichtexistenter Teil des *Requiem* D453“ fallenden Gegenstandes eine solche schwächere Existenzbehauptung intentionaler Art für den Fall seines Vorge stelltwerdens erfüllen, eine darüber hinausgehende, stärkere Form von Existenz kommt ihm durch dieses Vorge stelltwerden *allein* selbstredend nicht zu.

190 Vgl. Hermann Diels: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Bd. I, zehnte Auflage, Hg. v. Walter Kranz, Berlin 1961, S. 231 u. 238. Für die wörtlichen Übersetzungen, die Varianten in eckigen Klammern und Hilfe in philologischen Spezialfragen danke ich Heinz Neitzel (Bonn).

191 Eine Wort-für Wort-Übersetzung des originalen Ausdrucks dieser Stelle (τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστίν τε καὶ εἶναι) lautet: „Das nämlich Selbe zu denken [geistig zu schauen] ist sowohl-als-auch zu sein.“ Dieser Ausdruck ist oft entstellend interpretiert worden; die zahlreichen Übersetzungen zeigen die Tendenz, stark zu differieren. So heißt es bei Carl Friedrich v. Weizsäcker, νοεῖν mit Wissen identifizierend: „Denn dasselbe ist Wissen und Sein“ (Carl Friedrich v. Weizsäcker: *Zeit und Wissen*, München 1992, S. 27). Georg Picht interpretiert noch eigenwilliger: „Denn das Selbe ist: Erkennen sowohl wie Sein“, deutet aber zusätzlich, nach einer älteren Bemerkung des Xenophanes, (den manche für einen Lehrer des Parmenides halten) das mit dem Sein vermeintlich identische Erkennen als ein Erkennen des „göttlichen νοῦς“ (Georg Picht: *Die Epiphanie der ewigen Gegenwart. Wahrheit, Sein und Erscheinung bei Parmenides*, in: *Wahrheit Vernunft Verantwortung*, Stuttgart 1969, S. 52). Meiner Ansicht nach ist dies aus dem Text kaum zu erschließen, vielmehr (und hier folge ich Interpretationen wie derjenigen von Joachim Dalfen, „Dasselbe ist Denken und Sein'. Ist est dasselbe? Die Ontologie des Parmenides als philosophisches Problem“, in: *Liebe zum Wort. Beiträge zur klassischen und biblischen*

selbe ist Denken und der Gedanke, dass IST *ist*; (8, 35) denn nicht ohne das Seiende, in dem es als Ausgesprochenes ist, kannst du das Denken antreffen.¹⁹²

b) (Aristoteles)

Ob aber (das, was es bedeutet,) ist oder nicht ist, dies bedeutet (ein Aussagewort für sich allein) noch nicht; denn (für) das Sein der (mit ihm gemeinten) Sache oder deren Nichtsein ist es kein Zeichen. Auch das Wort „seiend“ ist dies nicht, wenn man es für sich allein ausspricht; denn für sich selbst ist es nichts, sondern bedeutet (lediglich) eine gewisse Verbindung mit hinzu, die sich ohne das, was jeweils miteinander verbunden ist, nicht verstehen lässt.¹⁹³

c) (David Hume: *Traktat über die menschliche Natur*, Leipzig/Hamburg 1912, S. 90f.): Die Vorstellung der Existenz muß also genau dasselbe sein wie die Vorstellung dessen, was wir als existierend konzipieren. Sich in der Reflexion auf irgend etwas einfach zu beziehen und sich dabei auf Existierendes zu beziehen, sind nicht zwei verschiedene Dinge. Die Vorstellung der Existenz fügt, wenn sie mit der Vorstellung eines beliebigen Gegenstandes verbunden ist, nichts zu ihr hinzu. Was immer wir vorstellen, stellen wir als existierend vor. Jede Vorstellung, die es uns beliebt zu vollziehen, ist eine Vorstellung von etwas Seiendem. Wer dies bestreitet, muß notwendig auf den bestimmten Eindruck hinweisen können, aus dem die Vorstellung des Seins sich herleiten könnte, und zeigen, dass dieser Eindruck von jeder Perzeption, die wir als existierend betrachten, untrennbar ist.

d) (Franz v. Brentano: *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, Hamburg 1974, S. 115f): Jedes psychische Phänomen ist durch das charakterisiert, was die Scholastiker des Mittelalters die in-

Philologie, Salzburg 1993, S. 13–32) erlaubt der Satz gerade nicht die umstandslose Identifikation von Denken und Sein. Viel einfacher, ohne quasireligiöse Anmutungen, scheint er mir schlicht über gewisse Bedingungen und funktionale Limitationen des Denkens bzw. der „geistigen Schau“ zu sprechen. Gemeint ist wohl, dass es nur für Seiendes möglich (aber nicht notwendig) ist, gedacht werden zu können, d.h., dass nur Seiendes überhaupt dem Denken zugänglich ist, mithin, dass Denken demnach als Bedingung der Möglichkeit seines Gerichtetseins auf etwas auf Seiendes angewiesen ist. Für Nichtseiendes jedoch ist solches gedankliche Erfasstwerden unmöglich, Denken oder Erkennen finden hier (wie im Fall gewisser Konstituenten fragmentarischer Musikwerke) keine oder nur vorstellungsmäßig fingierte (und insoweit dann doch wieder existierende) Ansatzpunkte. Eine diese Deutung berücksichtigende Übertragung könnte also lauten: „Denn im Hinblick auf dasselbe [accusativus graecus!] ist es möglich, <es> zu denken und dass <es> ist“. Zudem ist auch die manchmal zu findende Umkehrung von Parmenides' Diktum zurückzuweisen: dass nämlich nur dasjenige, was gedacht werden kann, seiend ist, bzw. sogar dasjenige was gedacht wird, schon *dadurch* (in einem über reine Intentionalität hinausgehenden Sinn) seiend ist.

192 Eine Alternativstelle zu Anm. 186 (vgl. Diels 1961, S. 238): „ταὐτὸν δ' ἔστι νοεῖν τε καὶ ο νεκεν ἔστι νόημα.“; also wortwörtlich etwa: „Und dasselbe ist: zu denken sowohl als auch weswegen [dass] *ist* Gedanke.“ Picht liest: „Das Selbe Ist: zu erkennen sowohl wie auf Grund wovon Ist das Erkannte“ (vgl. Picht 1969, S. 76).

193 Aristoteles, *Peri Hermeneias* (ΠΕΡΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ), Kap. 3 (16b 22–25), Übersetzt und erläutert von Hermann Weidemann, in: Hellmut Flashar (Hg.): *Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 1, Teil II, (*Peri Hermeneias*). Zum Vergleich der Originaltext (zit. nach Aristoteles, *Categoriae et Liber de Interpretatione*, Oxford 1956): „οὐ γὰρ τὸ εἶναι ἢ μὴ εἶναι σημεῖόν ἐστι τοῦ πράγματος, οὐδ' ἂν τὸ ὄν εἴπῃς ψιλόν. αὐτὸ μὲν γὰρ οὐδέν ἐστιν, προσσημαίνει δὲ σῦθεσίν τινα, ἣν ἄνευ τῶν συγκειμένων οὐκ ἔστι νοῆσαι.“

tionale (auch wohl mentale) Inexistenz eines Gegenstandes genannt haben, und was wir, obwohl mit nicht ganz unzweideutigen Ausdrücken, die Beziehung auf einen Inhalt, die Richtung auf ein Objekt (worunter hier nicht eine Realität zu verstehen ist), oder die immanente Gegenständlichkeit nennen würden. Jedes enthält etwas als Object in sich, obwohl nicht jedes in gleicher Weise. In der Vorstellung ist etwas vorgestellt, in dem Urtheile ist etwas anerkannt oder verworfen, in der Liebe geliebt, in dem Hasse gehasst, in dem Begehren begehrt, u.s.w. Diese intentionale Inexistenz ist den psychischen Phänomenen ausschliesslich eigenthümlich.

Ungeachtet ihrer stark unterschiedlichen philosophiehistorischen Verortung ist den angeführten Beispielen die Position gemeinsam, dass Nichttextentes als Diskursgegenstand nicht vorkommt, oder, wie bei Parmenides, direkt ausgeschlossen wird und darüber hinaus dem Begriff „Existenz“ keine selbständige, „prädikative“ Bedeutung eingeräumt wird. „Sein ist“, wie auch Immanuel Kant es später ausdrückte, „offenbar kein reales Prädicat, d. i. ein Begriff von irgend etwas, was zu dem Begriffe eines Dinges hinzu kommen könne.“¹⁹⁴ Eine weiterführende Deutung solcher Positionen findet sich bei Gottlob Frege, in dessen Schriften „Existenz“ als Eigenschaft von Begriffen bzw. als Begriff zweiter Stufe aufgefasst wird. Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Um zusammenzufassen: Mögliche Antworten auf *Q* werden meist, einer sprachlich-erkenntnistheoretischen Gewohnheit folgend, auf den OS solcher Gegenstände eingeschränkt, für welche die Zuschreibung einer Identität und synonym die Zuschreibung (gewöhnlicher) Existenz angemessen scheint, also beispielsweise für raumzeitliche Gegenstände oder Typenobjekte, kurz: für gewöhnliche Entitäten. Der Deutungsmechanismus läuft dabei ungefähr darauf hinaus, anzunehmen, dass zwar nicht notwendig alle vorstellbaren und qua Vorstellungsvollzug mindestens intentional existenten Vorstellungsgegenstände Entsprechungen in der Realität aufweisen; falls dies im einen oder anderen Fall aber doch zutrifft, der OS solcher Entsprechungsgegenstände dem Bereich des im raumzeitlichen oder abstrakten Sinne Seienden zuzuordnen ist.

Wie bereits angedeutet, begegnet nun unmittelbar die Schwierigkeit, im Zusammenhang mit Fragmentarik *prima facie* gehalten zu sein, für mögliche Entsprechungen etwa der Vorstellung *V*: „nicht komponierter (d.h. im intentionalen Sinne nichtexistenter), gleichwohl konstitutiver Teil des mutmaßlichen Werkes *Requiem* D453 von Franz Schubert“ auch Nichttextentes in den Diskurs einbeziehen zu müssen. Will man nicht der Option nachgeben, jeglichen strikten, Nichtexistenz involvierenden Fragmentbegriff verwerfen zu müssen, so bedarf augenscheinlich die Aussage Humes aus Beispiel c):

Sich in der Reflexion auf irgend etwas einfach zu beziehen und sich dabei auf Existierendes zu beziehen, sind nicht zwei verschiedene Dinge

194 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* B 626f. / A 598f). Im Zusammenhang mit der zuvor angeführten Stelle aus *Peri hermeneias* hält E. Sonderegger Kants Formulierung für eine „Übersetzung des Aristotelischen Satzes“ (vgl. Erwin Sonderegger, *Bemerkungen zu Aristoteles, De interpretatione* 3, 16b 22f., in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 43 (1989), S. 506.).

einer modifizierten Deutung: Referieren gewisse Existenzaussagen vorgeblich auf diejenigen hypostasierten Entitäten, welche einige Musikwerke zu fragmentarischen Musikwerken machen, – diese Entitäten sind nach der vorläufigen Definition FW konstitutiv *und* nicht-existent – ist man, scheint es, gezwungen, sich gerade auf Nicht-existentes zu beziehen, ohne das von einer Fragmentarik musikalischer Werke gar nicht nachvollziehbar gesprochen werden kann. Man scheint (gegen Humes Behauptung und Freges Vorbehalte) offenbar gezwungen zu akzeptieren, dass Existenzaussagen für den Fall fragmentarischer Musikwerke sehr wohl auf Nicht-existentes referieren können müssen.

Diese Konsequenz ließe sich, soweit *zunächst* zu sehen, entweder nur durch Aufgabe der Position vermeiden, dass fragmentarische Musikwerke überhaupt existieren (womit nicht nur die vorliegende Arbeit, sondern auch größere Teile der systematischen Musikwissenschaft eines lebhaft diskutierten Gegenstandes beraubt wären), oder aber durch Aufdecken einer inakzeptablen Prämisse der vorläufigen Definition FW, die in der Nichtexistenzannahme konstitutiver Werkteile selbst zu lokalisieren wäre. Selbst wenn dies gelänge, müsste es dann allerdings in der Folge möglich sein, einen Fragmentbegriff zu konzipieren, der auf negative Existenzaussagen oder deren Implikation vollständig verzichtet – sogar für den Fall, dass diese infolge des hilfswisen Heranziehens intentionaler Gegenstände lediglich fingiert wären.¹⁹⁵ Es widerspricht nun aber jedem gängigen Verständnis von Fragmentarik, diese einem Gegenstand zuzuschreiben, der ausschließlich aus existenten Konstituenten besteht, wenigstens in diesem Sinne also als vollständig zu gelten hat. Welchen Sinn sollte es beispielsweise haben, das *Requiem* D453 von F. Schubert als fragmentarisches Werk einzustufen, wenn dabei nicht mindestens die in Definition FW erscheinenden Bedingungen (1) und vor allem (*) zugestanden werden? Die Rede über Nicht-existentes stellt offenbar keine inakzeptable Prämisse dar, sondern erscheint im Falle fragmentarischer Musikwerke vielmehr unvermeidlich. Zu diskutieren ist allerdings die Frage, welche Deutungsmöglichkeiten einer solchen Prämisse in ontologischer Hinsicht denkbar sind. Muss hier eine neue Kategorie etabliert werden, oder lassen sich Nichtexistenzaussagen auch ohne kategoriale Expansion auslegen? Dies wird in den folgenden Kapiteln näher untersucht.

Jedenfalls scheint zunächst gegen Hume zu gelten: sich auf etwas zu beziehen und sich dabei auf Existierendes zu beziehen, sind für den Fall möglicher Entsprechungen von auf einen fragmentarischen Gegenstand gerichteten Vorstellungsvollzügen unter Umständen zwei *verschiedene* Dinge. Zwar legt auch hier der Vollzug der Vorstellung – ganz im Sinne Humes – stets die (schwache) Existenz des Vorstellungsgegenstandes als intentionalen Objekts nahe¹⁹⁶ – würde also die Notwendigkeit einer Bezugnahme auf Nicht-existentes zu-

195 Mindestens müsste eine Deutung von Nichtexistenzaussagen verfügbar sein, die diese auf Aussagen über Existentes zu reduzieren vermöchte. Eine Variante hierzu wird später unter dem Stichwort „Extensionales Nullpostulat“ vorgeschlagen.

196 Wobei der Vorstellende wohl gezwungen sein dürfte, seine Vorstellung mindestens hilfswise auf *irgendwelche* (fingierten) Merkmale des vermuteten Fragments zu richten, wie z.B. auf das Merkmal, es gebe einen zu dem als vollendbar konzipierten Werk D453 gehörenden *Teil*, über den aufgrund seiner vermuteten Nichtexistenz nichts weiter bekannt ist.

nächst nicht unmittelbar erfordern –, jedoch verlangt eine mögliche, unter den relationalen Begriff „fragmentarisches Musikwerk“ fallende gegenständliche Entsprechung derartiger Vorstellungen selbst für den Fall reiner Intentionalität mindestens *ein* Relatum, für welches Nichtexistenz anzunehmen unumgänglich scheint. Ansonsten schiene es nämlich unmöglich, sich auf einen gemäß Definition FW anzunehmenden konstitutiven *und* nichtexistenten Bestandteil des fraglichen Werkes auch nur vorstellungsmäßig beziehen zu können. Mit anderen Worten, das in Rede stehende Gebilde wäre dann *kein* fragmentarisches Musikwerk.

Es handelt sich hier übrigens nicht um generalisierte Nichtexistenz, sondern um eine solche, die lediglich in Bezug auf bestimmte kategoriale Sektoren wie den Bereich epistemisch prinzipiell zugänglicher Gegenstände erfüllt ist (bzw. im Zuge des bereits erwähnten Nullpostulates als erfüllt anzunehmen sein wird), nicht jedoch für Abstrakta im Allgemeinen: Da alle Mengen mit endlicher Elementzahl notwendig existieren,¹⁹⁷ so existieren auch alle entsprechend beschaffenen Mengen atomarer Typenobjekte, die Eigenschaften musikalischer Werke enkodieren, unabhängig davon, ob sie intentionaler Gegenstand eines Urhebers oder epistemisch zugänglich sind, jemand also über Wissen von deren Beschaffenheit verfügt. Nichtexistenzbehauptungen für Konstituenten fragmentarischer Musikwerke beziehen sich demnach auf Information über die Beschaffenheit von Bestimmungsmengen oder das Vorhandensein entsprechender Anerkennungsakte, nicht jedoch auf die hierdurch repräsentierten abstrakten Entitäten selbst. Es gilt dann für die genannte Vorstellung V (um der Terminologie Freges hier vorzugreifen), dass die Anzahl der Gegenstände, die unter den Begriff „Konstituente des mutmaßlichen Werkes *Requiem* D453 und (prinzipiell) epistemisch zugänglich“ fallen, für mindestens eine dieser Konstituenten gleich Null ist.

1.3.3 Denkfiguren des Nichtexistenten: Meinong und andere

Wenn also die Annahme richtig ist, im Falle eines FW von der Notwendigkeit einer Bezugnahme auf Nichtexistentes ausgehen zu müssen, so ist in einem nächsten methodischen Schritt zu erläutern, in welcher Weise dieser Sachverhalt *ontologisch* interpretiert werden kann. Die in den philosophiehistorischen Beispielen aufgezeigten Sprachkonventionen,

197 Ausgenommen seien hier solche endlichen Mengen, für die evtl. antinomienträchtige Elemente in Anspruch genommen werden. Das bekannteste Beispiel für eine zur Antinomie führende (Un-)Menge ist die Russell-„Menge“ *M*, welche (umgangssprachlich) definiert ist als die *Menge aller Mengen, die sich nicht selbst als Element enthalten*. Ob diese Menge Element von sich selbst ist, kann offenbar nicht widerspruchsfrei entschieden werden, vielmehr lässt sich aus der Definition von *M* der Widerspruch folgern, dass *M* sich weder als Element enthält noch sich nicht als Element enthält.

In der Mengenlehre zeigt man die Existenz sämtlicher endlichen Mengen, deren sämtliche Elemente existieren (und um solche dürfte es sich wenigstens bei der überwiegenden Mehrzahl aller prinzipiell widerspruchsfrei realisierbaren musikalischen Werke handeln) folgendermaßen: Das sogenannte Ersetzungsaxiom stellt die Existenz der Einermenge $\{a\}$ zu gegebenem, existentem *a* sicher, und eine geeignete Form des Vereinigungsaxioms sichert die Existenz der Vereinigung zweier gegebener Mengen, woraus man durch (triviale) vollständige Induktion die Existenz von $\{a_1, \dots, a_n\}$, für jedes natürliche *n*, gewinnt.

welche gedankliche Bezugnahme und Vorstellung von Existenz in Eins setzen, wurden infolge gewisser Schwierigkeiten in Zusammenhang mit fiktiven, nichtexistenten und „unmöglichen“ Objekten spätestens seit den Arbeiten von Alexius Meinong (1853–1920),¹⁹⁸ dessen Schüler Ernst Mally (1879–1944), weiter von Vertretern sogenannter existenzfreier Logiken¹⁹⁹ und stellenweise auch im Werk Freges als systematisch mehrdeutig charakterisiert und kritisiert. Einige der historisch bedeutsameren Denkfiguren solcher Ontologien des Nichtseienden – insbesondere den nichtreduktiv-realistischen Ansatz Meinongs – werde ich hier kurz skizzieren, um zu sehen, wie sich diesbezügliche Annahmen terminologisch behandeln lassen und welche Problematik jeweils mit ihnen für die Konstruktion eines adäquaten Fragmentbegriffes verknüpft ist:

Gottlob Frege erörtert in Form eines Gedankenexperiments die für ihn problematischen Konsequenzen eines auf Individuen bezogenen und prädikativ verstandenen Existenzbegriffs,²⁰⁰ der sich (unter für Frege inakzeptablen Prämissen) auf Nichtseiendes zu erstrecken vermag:

Wenn man dem Worte ‚Sein‘ einen Inhalt geben will, so, dass der Satz ‚A ist‘ nicht überflüssig und selbstverständlich ist, wird man dazu genötigt, zuzugeben, dass die Verneinung des Satzes ‚A ist‘ unter Umständen möglich ist; d.h. dass es Subjekte gibt, denen das Sein abgesprochen werden muß. Dann aber ist der Begriff des ‚Seins‘ nicht mehr allgemein geeignet, zur Erklärung des ‚es gibt‘ zu dienen in der Weise, dass ‚es gibt B’s‘ gleichbedeutend ist mit ‚einiges Seiende fällt unter den Begriff B‘; denn wenden wir diese Erklärung an auf den Satz ‚Es gibt Subjekte, denen das Sein abgesprochen werden muß‘, so erhalten wir ‚Einiges Seiende fällt unter den Begriff des Nichtseienden‘ oder ‚Einiges Seiende ist nicht‘.²⁰¹

Freges Gedankengang, der hier um des Argumentes willen ein für ihn normalerweise inakzeptables Verständnis von Existenz zugrundelegt, illustriert ein Dilemma folgender Gestalt: Singuläre Existenzaussagen erster Stufe sind entweder „überflüssig und selbstverständlich“,

198 Alexius Ritter von Handschuchsheim Meinong: *Über Gegenstandstheorie*, dort insbesondere: *Das Vorurteil zugunsten des Wirklichen* abgedruckt in: Fischer, Kurt Rudolf (Hg.): *Österreichische Philosophie von Brentano bis Wittgenstein*, Wien 1999 (GT).

199 Vgl. hierzu Charles Crittenden: *Unreality. The metaphysics of fictional objects*. Ithaca, Cornell University Press 1991, S. 32–39.

200 Dies ist dann so zu deuten, dass unter Existenz mehr und anderes verstanden wird als das Fallen irgendwelcher Individuen unter jeweils interessierende Begriffe, wie es in durch „es gibt ...“ eingeleiteten Sätzen in Verbindung mit einem Prädikat im Numerus des Plural ausgesagt wird.

201 Vgl.: Gottlob Frege: *Dialog mit Pünjer über Existenz*, in: *Schriften zur Logik und Sprachphilosophie*, Hamburg 2001, S. 12. Obwohl Frege hier offensichtlich eine Rekonstruktion nichtseiender Gegenstände ausführt, beruht diese lediglich auf einer aus argumentationsstrategischen Gründen konzedierten Position Freges, darin bestehend, dem „Worte ‚Sein‘ einen Inhalt“ zu geben. Dies ist ein Standpunkt, den Frege normalerweise vermeidet, da er singuläre Existenzaussagen eben für logisch obsolet erachtet. Solche Aussagen sind im Grunde inhaltsleer und präsupponieren bereits in der Verwendung eines als sachhaltig (designierend) beanspruchten singulären Terminus (im Zitat: „A“) das, was sie erst auszusagen vorgeben.

oder aber sie lassen sich nicht ohne ontologischen Widerspruch verneinen, da ansonsten die Konsequenz ableitbar scheint, dass es Seiendes gibt, das nichtseiend ist. Eine Lösung dieser Schwierigkeit kann nach Frege eben darin bestehen, „Existenz“ als Eigenschaft von Begriffen anzusehen,²⁰² nicht aber als Eigenschaft derjenigen Gegenstände, welche unter diese Begriffe fallen. Ein Satz der Art *U* („fragmentarische Musikwerke existieren“) sagt dann lediglich aus, dass es einen Begriff „fragmentarisches Musikwerk“ mit gewissen Merkmalen gibt und die Extension dieses Begriffes nicht die leere Menge ist. Der Begriff ist dann von mindestens einem Gegenstand exemplifiziert.

Vergleichbar mit Frege argumentiert in der neueren Literatur **Rafael Hüntelmann**:

Wenn man behauptet, dass eine Entität nicht existiert, dann bezieht man sich mit dieser Aussage m. E. auf eine Entität. Diese Entität muss aber existieren. Das bedeutet aber, dass die als nicht existierend behauptete Entität existiert, was ein logischer Widerspruch ist. Der logische Widerspruch entsteht aber dadurch, dass man »existiert« bzw. »existiert nicht« als Prädikat behandelt und Prädikate beziehen sich auf etwas. Meine ontologische Analyse der Existenz sollte jedoch deutlich machen, dass Existenz kein Prädikat ist, dass man sich mit dem Begriff »Existenz« auf nichts, auf keine Entität bezieht. Was man mit dem Begriff »existiert« in Sätzen wie »*x* existiert« ausdrücken will, kann man durch andere Begriffe ersetzen, die nichts mit Existenz zu tun haben.²⁰³

Hüntelmann will hier einen logischen Widerspruch aufzeigen, der für ihn aus einem prädikativen Verständnis²⁰⁴ von „Existenz“ ableitbar wird. Dabei sind Anklänge an bestimmte Einwände erkennbar, die schon Frege dagegen erhob, „Existenz“ als ein auf *Individuen* bezogenes Prädikat zu gebrauchen. (Während Frege kein Problem mit Aussagen wie „Einhörner existieren nicht“ mit einem nicht-singulären Terminus als dem grammatischen Subjekt hatte, die man dahingehend interpretieren kann, dass mit ihnen vom *Begriff* des Einhorns ausgesagt wird, dass nichts unter ihn falle.) Hüntelmann geht indes weiter und schlägt eine generelle Paraphrasierungsstrategie vor, nach der jedes Vorkommen der Rede von „Existenz“ in entsprechenden negierten Aussagesätzen durch „andere Begriffe“ ersetzt werden kann. Allerdings stellt es ein prinzipielles Problem von Paraphrasierungsstrategien dar, dass sich deren Allgemeingültigkeit nicht überprüfen lässt. Den Nachweis, dass tatsächliche *alle* Existenz- oder Nichtexistenzaussagen – insbesondere auch solche höherer Stufe – in der von Hüntelmann gewünschten Weise paraphrasierbar sind, bleibt der Verfasser denn auch schuldig. Die Frage nach der Referenz negativer Existenzaussagen und damit die Frage nach dem Vorhandensein nichtexistenter Gegenstände bleibt hier offen. Gleichwohl ähnelt

202 Gemeint ist hier die Eigenschaft eines Begriffes, von etwas exemplifiziert zu sein.

203 Rafael Hüntelmann: *Existenz und Möglichkeit*, in: *Metaphysica. International Journal for Ontology & Metaphysics*, Sonderheft 2, Dettelbach 2002, S. 108.

204 Allerdings ergibt sich aus einem prädikativen Verständnis von Existenz allein keineswegs ein Widerspruch. Denn auch „Existenz“ als Prädikat höherer Stufe ist ja prädikativ. Eine Art performativen Widerspruchs geht vielmehr einher mit einem Verständnis von „existiert“ als einem Prädikat 1. Stufe, also als einem Prädikat von Individuen, das mit singulären Termini zu Sätzen zu verbinden wäre.

Hüntelmanns Ansatz dem Fregeschen insoweit, als der Versuch unternommen ist, Existenzaussagen nicht auf Individuen zu beziehen, sondern entsprechend zu paraphrasieren, so dass prädikative Deutungen von „Existenz“ nicht mehr auftreten.

Eine andere Darstellung der ontologischen Ambiguität negativer Existenzaussagen stammt von **Thomas Hofweber**. Für ihn findet diese Mehrdeutigkeit in der Frage Ausdruck, ob nichtexistente Objekte in das ontologische Repertoire einzuführen seien oder nicht:

Whether or not there are non-existent objects seems to be one of the more mysterious and speculative issues in ontology. To affirm that there are non-existent objects is to affirm that reality consists of two basic kinds of things, the existing and the non-existing. The existing contains all of what is in our space-time world, plus all abstract objects, if there are any. Most people, it seems fair to say, would think that this is all there is. For them, the only real question in ontology can be what kinds of existing things there are. However, followers of Meinong maintain that this isn't all there is. There is also another kind of things, those that do not exist. And to say this, the Meinongians continue, is to accept that reality is divided into two basic kind of things, the existing and the non-existing. Whether or not reality contains two basic categories of things, existing and non-existing, or only one, existing, is what the debate about non-existent objects is all about. And as such it seems to be the most speculative of the debates in ontology.²⁰⁵

Um diese Frage zu entscheiden, diskutiert Hofweber die Alternative, ob die Wirklichkeit aus zwei grundlegend disjunkten, kategorial inkompatiblen Bereichen besteht oder nur aus einem einzigen. Wird letztere Alternative bevorzugt, ergibt sich ein ontologischer Monismus, der nur den Gegenständen der raumzeitlichen Welt und etwaigen Abstrakta Existenz zugesteht, nichtexistente Objekte jedoch aus dem Repertoire dessen, was es gibt, ausschließt. Entscheidet man sich hingegen für ersteres, führt dies auf einen ontologischen Dualismus²⁰⁶ (sozusagen eine *Meontology*), die nicht nur nichtwirklichen, sondern auch nicht-existenten und unmöglich exemplifizierbaren Objekten eine bestimmte, von den üblichen Weisen unterschiedene Art der Vorhandenheit zuzuschreiben gewillt ist.

In einer der frühesten ausgearbeiteten Theorien des Nichtexistenten, der sogenannten „Gegenstandstheorie“ des bereits erwähnten **Alexius Meinong**, heißt diese spezielle Vor-

205 Thomas Hofweber: *Quantification and Non-Existent Objects*, in: Anthony Everett und Thomas Hofweber (Hg.), *Empty Names, Fiction and the Puzzles of Non-Existence*, Stanford 2000, S. 249.

206 Diese Variante unterscheidet sich von dem ebenfalls als ontologisch relevant geltenden Substanz-Dualismus Cartes'scher Prägung, welcher in der ontischen Differenz zwischen Entitäten besteht, die verschiedentlich als „Geist“ und „Materie“ bzw. *res cogitans* und *res extensa* eingestuft wurden. Zwar wurde später die Gültigkeit dieses Standpunktes, kaum jedoch die exklusive Existenz solcher „denkenden“ oder „ausgedehnten“ *Dinge* bestritten. Entsprechend kennt auch der cartesianische Dualismus keine nichtexistenten Gegenstände.

handenheit im Falle von Abstrakta „Bestand“ (manchmal auch „Subsistenz“), im Falle nichtexistenter Gegenstände spricht er von „Außersein“.

Meinong vertritt eine nichtreduktiv-realistische Position und führt aus, dass diejenige (vorgebliche) Prädikation, die *prima facie* mit Existenzaussagen verknüpft zu werden pflegt, aufgrund eines bestehenden „Vorurteils zugunsten des Wirklichen“ vorzugsweise auf existente (wirkliche) Gegenstände nach Art physischer Objekte oder raumzeitlich lokalisierbarer Ereignisse referiert, d.h. diejenigen möglichen Gegenstände, auf welche eine solche Prädikation überhaupt bezogen sein kann, auf die Elemente der raumzeitlichen Welt beschränkt:

Metaphysik hat es ohne Zweifel mit der Gesamtheit dessen zu tun, was existiert. Aber die Gesamtheit dessen, was existiert, mit Einschluß dessen, was existiert hat und existieren wird, ist unendlich klein im Vergleiche mit der Gesamtheit der Erkenntnisgegenstände; und dass man dies so leicht unbeachtet lässt, hat wohl darin seinen Grund, dass das besonders lebhaftere Interesse am Wirklichen, das in unserer Natur liegt, die Übertreibung begünstigt, das Nichtwirkliche als ein bloßes Nichts, genauer als etwas zu behandeln, an dem das Erkennen entweder gar keine oder doch keine würdigen Angriffspunkte fände.²⁰⁷

Für die wissenschaftliche Praxis bedeute dies:

[...] große und wichtige Gruppen von Gegenständen haben in den traditionellen Wissenschaften keine Heimat gefunden; zudem ist es diesen Wissenschaften zumeist ausschließlich um Erkenntnis des Wirklichen zu tun, indes auch seiendes Unwirkliches, überdies Nichtseiendes, Mögliches und selbst Unmögliches den Gegenstand von Erkenntnissen ausmachen kann, auf die sich das natürliche Interesse des gleichsam noch theoretisch Naiven höchstens dann bezieht, wenn es ein Mittel zur Erkenntnis des Wirklichen abzugeben verspricht.²⁰⁸

Am Beispiel der „idealen Gegenstände“ der Mathematik zeigt Meinong, dass auch in raumzeitlichem Sinn nichtwirkliche Gegenstände wie geometrische Formen, Gedanken, Zahlen, die leere Menge, Gleichheit und Verschiedenheit, Eigenschaften, Kategorien oder auch „unmögliche“ Objekte (das notorische *runde Quadrat*) anhand von Vorstellungen erfaßt werden können und in der wissenschaftlichen Praxis auch mit einigem Nutzen erfaßt werden. Für solche Gegenstände sei dann eine vom Modus raumzeitlicher Objekte unterschiedene Existenzbeschreibung in Anspruch zu nehmen, die Meinong „Bestand“ nennt:

Dennoch handelt rein mathematische Erkenntnis in keinem einzigen Falle von etwas, dem es wesentlich wäre, wirklich zu sein. Nirgends ist das Sein, mit dem die Mathematik als solche sich zu befassen hat, Existenz; nirgends geht sie in dieser Hinsicht über Bestand hinaus [...]“ (GT, S. 41).

207 Alexius Ritter von Handschuchsheim Meinong: *Über Gegenstandstheorie*, in: Kurt Rudolf Fischer (Hg.): *Österreichische Philosophie von Brentano bis Wittgenstein*, Wien 1999, S. 40.

208 Ders.: *Selbstdarstellung*, in: *Die deutsche Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Bd. 1, Leipzig 1921, S. 91–150. Auch abgedruckt in: Alexius Meinong, *Gesamtausgabe* Bd. 7 (Hg.: Haller / Kindinger / Chisholm u.a.), Graz 1978, S. 3–60.

Auch für den Fall, dass gewisse Aussagen Nichtexistentes einbegreifen, ist zwar nicht unbedingt das Objekt, wohl aber der Urteilsgehalt dieser Aussage (das von Meinong so benannte „Objektiv“) existent. Dieses selbst vermag lediglich im Sinne von „Bestand“ zu existieren, handelt es sich doch um einen „idealen Gegenstand höherer Ordnung“²⁰⁹:

[...] was durch das Vorstellen erfaßt wird, ist Objekt; was durch Urteil oder Annahme erfaßt wird, ist Objektiv [...] am Urteil finden sich jederzeit in gewissem Sinne zwei Gegenstände vor [...] man urteilt jederzeit etwas und über etwas. Jenes Etwas ist stets ein Objektiv, dieses sozusagen im Normalfalle ein Objekt [...] ²¹⁰

Auch die Zahl existiert nicht neben dem Gezählten noch einmal, falls letzteres nämlich existiert; man erkennt das deutlich daran, dass man auch zählen kann, was nicht existiert. [...] Wenn ich sage: „es ist wahr, dass es Antipoden gibt“, so sind es nicht die Antipoden, denen die Wahrheit zugeschrieben wird, sondern das Objektiv, „dass es Antipoden gibt“. Diese Existenz der Antipoden aber ist eine Tatsache, von der jedermann sofort einsieht, dass sie zwar sehr wohl bestehen, aber nicht ihrerseits sozusagen noch einmal existieren kann. Das gilt dann aber auch von allen übrigen Objektiven, so dass jede Erkenntnis, die ein Objektiv zum Gegenstande hat, zugleich einen Fall von Erkenntnis eines Nichtexistierenden repräsentiert ²¹¹ [...] Die Antipoden können existieren, das Objektiv jedoch nicht. (GT, S. 40 ff.)

Handelt es sich bei einem solchen Objektiv jedoch um ein von Meinong so bezeichnetes „Nichtseinsobjektiv“, welches das Nichtsein eines Gegenstandes aussagt, so kommt dem zugehörigen Objekt ein „Außersein“ zu. Meinong zeigt dies mit einer etwas umständlichen, pseudomereologischen Argumentation:

Dass ein gewisses A nicht ist, kürzer das Nichtsein des A, ist, wie ich an anderem Orte dargelegt habe, ganz ebensogut ein Objektiv, wie das Sein des A: und so gewiß ich berechtigt bin zu behaupten, dass A nicht ist, so gewiß kommt dem Objektiv „Nichtsein des A“ selbst ein Sein (genauer, wie oben berührt, ein Bestand) zu. Nun steht das Objektiv, gleichviel ob Seins- oder Nichtseinsobjektiv, seinem Objekte doch, wenn auch cum grano salis, ähnlich gegenüber, wie das Ganze dem Teile. Ist aber das Ganze, so wird wohl auch der Teil sein müssen, was, auf den Fall des Objektivs übertragen, zu besagen scheint: ist das Objektiv, so wird auch das zugehörige Objekt in irgendeinem Sinne sein müssen, selbst für den Fall, dass jenes Objektiv ein Nichtseinsobjektiv ist. Da aber ferner das Objektiv gerade verbietet, unser A für seiend zu nehmen, wobei, wie wir sahen, das Sein unter Umständen nicht nur im Sinne von Existenz, sondern auch im Sinne von Bestand zu nehmen sein kann, so scheint die oben aus dem Sein des Nichtseinsobjektivs erschlossene Forderung eines Seins des Objekts nur insofern Sinn zu haben, als es sich dabei um ein Sein handelt, das weder Existenz noch Bestand ist [...]

209 A.a.O., S 107.

210 Vgl.: *Über die Erfahrungsgrundlagen unseres Wissens*, in: Meinong *Gesamtausgabe* (Hg.: Haller / Kindinger / Chisholm u.a.) Bd. 5, S. 387.

211 Meinongs Verwendung des Terminus „Nichtexistierendes“ verweist hier wohl auf diejenigen Gegenstände, die bei Frege „objektiv-nichtwirklich“ heißen. Die von Meinong angesprochene „Erkenntnis eines Nichtexistierenden“ besteht eben in der Erkenntnis eines hierauf bezogenen Objektivs, also in der Erkenntnis eines als „Urteilsgehalt“ aufzufassenden Abstraktums.

Statt also aufgrund einer fragwürdigen Analogie aus dem Sein des Objektivs ein Sein seines Objekts auch für den Fall abzuleiten, wo jenes Objektiv ein Nichtseinsobjektiv ist, wird man sich besser aus den Tatsachen, die uns beschäftigen, darüber belehren lassen, dass jene Analogie für Nichtseinsobjektive eben nicht gilt, d.h. also, dass das Sein des Objektivs keineswegs auf das Sein seines Objektes angewiesen ist [...] der Gegenstand ist von Natur außerseiend, obwohl von seinen beiden Seinsobjektiven, seinem Sein und seinem Nichtsein, jedenfalls eines besteht (GT, S. 44 ff.).

Das eröffnet die Möglichkeit, Gegenstände zu postulieren, die nicht existieren, ungeachtet dessen aber Inhalt des Erkennens und Urteilens sein können, und also, dass ein solches Nichtseiendes

den Gegenstand mindestens für solche Urteile abzugeben imstande sein muß, die dieses Nichtsein erfassen.²¹²

Abb. 6: Alexius Ritter von Handschuchsheim Meinong (1853–1920)



Für unsere Diskussion ergibt sich folgendes: In einer Ontologie Meinongschen Typs ist der Einzugsbereich des Existenzquantors nicht länger auf raumzeitliche oder abstrakte (oder sonstige, in der jeweiligen Ontologie akzeptierte) Entitäten beschränkt. Aussagen der Art U verlieren dann die mit dieser Beschränkung normalerweise einhergehende ontologische Eindeutigkeit. Die zur nichttrivialen Beantwortung von Q erforderliche Unterstellung der existentialimplikativen Wahrheit von U , wonach es Gegenstände gibt, die unter den relationalen Begriff „fragmentarisches Musikwerk“ fallen und infolgedessen mindestens ein Relatum in Betracht zu ziehen ist, das, mit den Worten Meinongs, Objekt eines Nichtseinsobjektivs ist (wobei das korrespondierende Objektiv „Bestand“ hat), legt das Objekt selbst keineswegs ontologisch fest: Es kann sowohl die Zugehörigkeit zur Kategorie der existenten wie zu der von Meinong ausdrücklich zugestandenen Kategorie der nichtexistenten (außerseienden, unmöglichen) Gegenstände implizieren. Der Existenzquantor erstreckt sich hier ohne weiteres auf derartige Gegenstände; das gewöhnlich in diesen Quantor hineingelesene

212 Meinong, *Über Gegenstandstheorie*, S. 8.

„es gibt“ ist bei Meinong nicht umstandslos identisch mit „existiert“ im Sinne einer Existenzbehauptung für raumzeitliche oder abstrakte Entitäten. Wenigstens für das Objekt eines Nichtseinsobjektivs hat dies vielmehr ein „Außersein“ – weder „Existenz“ noch „Bestand“ – zur Folge. Unter der Voraussetzung einer solchen Meinongschen Welt mit unbeschränktem Existenzquantor ließen sich demnach Identitätskriterien auch für diejenigen Konstituenten von Schuberts *Requiem* D453 angeben, die dieses zum fragmentarischen Musikwerk machen, auch wenn solche Gegenstände wenigstens aus der Perspektive Schuberts als intentional inexistent zu gelten haben. Sie sind jedenfalls nach Meinong in das ontologische Repertoire der Welt aufzunehmen.

Der existentielle Sachverhalt „Bestand des Objektivs“ erweist sich aus dieser Sicht als verträglich mit der Annahme realer, idealer, nichtexistenter, möglicher (nicht aktueller) oder auch „unmöglicher“ Gegenstände, die sämtlich als Referenz des Objektivs zu fungieren vermögen. Ontologisch relevante Aussagen über fragmentarische Musikwerke in Form *negativer Existenzaussagen*²¹³ (nE), können auf die geschilderte Weise variabel interpretiert werden, ohne dabei auf die Elemente der seienden und der „bestehenden“ Welt festgelegt zu sein – allerdings auf Kosten einer „explosiven“ Ontologie. Meinong fasst eine Konsequenz dieser Haltung apodiktisch zusammen:

Es gibt Gegenstände, von denen gilt, daß es dergleichen Gegenstände nicht gibt.²¹⁴

Es dürfte schon klar geworden sein, dass eine an Meinongschen und anderen nichtreduktiven Ontologien orientierte Auffassung die Möglichkeit, über Konstituenten fragmentarischer Musikwerke zu sprechen, auf den ersten Blick weit weniger stark einschränkt, als es eine Position zur Folge hätte, die Nichtexistentes von jeder erkenntnisförmigen Betrachtung ausschließt. Ein solcher Standpunkt würde in Bezug auf den zentralen Begriff dieser Untersuchung einfach die Konsequenz nahelegen, diesen als nicht-denotierende Kennzeichnung und mithin als leer oder unbrauchbar einstufen zu müssen, da entweder die Menge der unter ihn fallenden Gegenstände prinzipiell keine Elemente hätte oder aber die

213 Vor dem Hintergrund einer im Meinongschen Stil abundierenden Ontologie könnten im Zusammenhang mit Fragmenten intendierte Behauptungen der Nichtexistenz, gegen Frege und andere, offenbar ohne weiteres die logische Form singulärer negativer Existenzprädikationen (nE) annehmen, umgangssprachlich etwa so:

(nE): (das) *i* existiert nicht.

Wobei der Buchstabe „*i*“ hier einen singulären Terminus vertritt (bzw. prädikatenlogisch gesprochen eine Individuenkonstante ist), der etwas in einem Meinongschen Universum durchaus Vorhandenes bezeichnen würde, nämlich entweder: ein bestimmtes Individuum, bei dem es sich um eine (zur Vervollständigung noch fehlende) Teilmenge der ein potentielles Werk *W*, als ein intentionales Objekt eines Urhebers *u*, ausmachenden Menge kompositorischer Bestimmungstücke handelt; oder: um ein bestimmtes Akt-Individuum, das ein Akt der Anerkennung einer Bestimmungsmenge als Werk von *u* durch *u* zur Zeit *t* ist. (Dies alles selbst dann, wenn die relevante Teilmenge in gewisse Weise „außerseiend“ ist und auch die fragliche Anerkennung niemals vollzogen wurde und wird).

214 *Über Gegenstandstheorie*, S. 43.

für FW's als konstitutiv angenommene Nichtexistenz mindestens einer Konstituente des fraglichen Werk-Typus sich nicht länger behaupten ließe.

Solange daher nicht überzeugend dargelegt ist, wie ein Fragmentbegriff ohne Nichtexistenzaussage zu denken wäre, bleibt (mindestens in Meinongscher Deutung) ein ontologischer Dualismus bzw. ein moderater nichtreduktiver Realismus offenbare Voraussetzung, um nicht nur wohlgeformte, sondern auch wahre Sätze über fragmentarische Werke bilden zu können. Um Quine meinongianisch zu paraphrasieren: Theorien über fragmentarische Musikwerke erfordern als ontological commitment „außerseiende“ Gegenstände, auf welche die Variablen der Theorie referieren können müssen, damit die Aussagen der Theorie (im hier interessierenden Fall insbesondere Aussagen des Typus nE über fragmentarische Werke) wahrheitsfähig sind.

1.3.4 Einige Anmerkungen zu „explosiven“ Ontologien des Meinongschen Typs

Was die Diskussion ontologischer Konsequenzen von Positionen des Meinongschen Typs betrifft, so ist zunächst festzuhalten, dass diese es im Zuge eines nichtreduktiven Realismus nahelegen, einen ontologischen Sektor anzuerkennen, der von nichtexistenten Gegenständen bevölkert wird. Dieser Realismus bleibt allerdings – ungeachtet seiner zunächst beachtlich scheinenden Erklärungskraft – theoretisch naiv, da seine Grundannahmen (nicht nur von Meinong) nicht nur nicht explizit benannt, sondern offenbar stillschweigend für gültig gehalten werden. Wer einschränkungslos behauptet, dass es Gegenstände gibt, „von denen gilt, daß es dergleichen Gegenstände nicht gibt“,²¹⁵ legt sich unvermeidlich und eventuell vorschnell auf einen solchen Sektor in einer Weise fest, die zu der Annahme nötigt, es gebe nichtexistente Gegenstände *in Wirklichkeit*. Diese realistische Übereiltheit resultiert offenbar aus einer naiven kontextualistischen Interpretation der beteiligten quantorenhaltigen Aussagen, welche die Wirklichkeit der vorgeblichen Referenzgegenstände umstandslos aus dem lediglich sprachintern *suggerierten* Realismus der in den entsprechenden Aussagesätzen auftretenden Kennzeichnungen ableiten möchte. Dies unterstreicht auch Hofweber, der sich zusätzlich auf eine Unterscheidung von „externer“ und „interner“ Quantifikation²¹⁶ beruft:

215 Soweit es für mich Meinongs Hauptschriften zu entnehmen war, erfährt diese Position auch keine Relativierung.

216 Die *externe* Leseart meint nach Hofweber, dass die Wahrheit der entsprechenden Aussagen von einer spezifischen Beschaffenheit der „domain of discourse“, also des Gegenstandsbereichs abhängt, die diesem Bereich als „domain condition“ von einer auf diesen bezogenen quantorenhaltigen Aussage auferlegt wird. Nur wenn Elemente des Gegenstandsbereichs der durch die Aussage gesetzten Existenzbedingung genügen, ist diese auch wahr. Hofwebers Beispielquantifikation: „Something is eating my cheese, probably a mouse“ enthält also für deren Gegenstandsbereich die Wahrheitsbedingung, dass dieser mindestens ein Ding enthält, das meinen Käse verspeist. Nur falls dieses erfüllt ist, kann die Aussage als wahr gelten. Die *interne* Variante hingegen benutzt den Quantor in seiner schlussfolgernden oder implikativen Funktion („inferential role“), und zwar in solchen Fällen, in denen unvollständige Information kommuniziert werden soll: „When we use quantifiers to communicate incomplete

If what I said so far is right then [...] the Meinongean's motivation for an ontology of non-existent objects is too quick. There are true statements with quantifiers in them such that the only true instances of the quantifiers are with names or terms that do not stand for anything that exists. But even though this is true, it doesn't answer the question whether or not there are non-existent objects in our ontology. This would only be answered if we had a true statement with a quantifier ranging over nonexistent objects in it, and that quantifier is used in its external reading [...] The Meinongean's view that the difference between Quinean and non-Quinean quantifiers is one of contextual restriction of the quantifier is based on a too simple model of the role of context in determining truth conditions [...] a view that is based on assuming a too close connection between natural languages and first order languages. Whether or not non-existent objects are part of reality is left open by everything I have said here. But if I'm right, then it will be harder to argue that they are than Meinongians assume it is.²¹⁷

Abgesehen von diesen m.E. zutreffenden Einwänden erscheint die Einführung einer weiteren umfangreichen Kategorie als Konsequenz des Meinongschen Dualismus schon aus Gründen theoretischer Sparsamkeit wenig wünschenswert. Solche Kategorien des Nicht-existenten leiden sozusagen an maximaler immanenter Überbevölkerung und führen unmittelbar zu einer „explosiven“ Ontologie – scheint doch die Anzahl ihrer Elemente mühelos beliebige Grenzen überschreiten zu können. Darüber hinaus hätte eine solche Position die weitgehende epistemische Unzugänglichkeit des gesamten postulierten Gegenstandsreiches zur Folge.²¹⁸ Im Hinblick auf einen möglichen wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn einer solchen realontologischen, rein stipulativen Explikation von Nichtexistenz wäre also bestenfalls Irrelevanz zu konstatieren, insoweit sich über die meisten Einwohner Meinongscher Reiche – insbesondere über die Beschaffenheit gewisser Bestimmungsteilmengen fragmentarischer Musikwerke – kaum sachhaltige Äußerungen treffen lassen. Es empfiehlt sich daher, für das weitere methodische Vorgehen nach sparsameren Alternativen zu den hier skizzierten realistischen Deutungen Ausschau zu halten.²¹⁹

information we use them for their inferential role“. Bei dieser Verwendungsweise des Quantors (die im Übrigen auch geeignet schiene, einen an epistemischer Unvollständigkeit orientierten Fragmentbegriff des sekundären Typs zu konzipieren) ist es im Gegensatz zur externen Deutung unerheblich, ob die Elemente des Gegenstandsbereichs real sind oder nicht: „Whether or not that thing is real, isn't what matters here.“ (vgl.: Thomas Hofweber (2000) S. 16f.).

217 A.a.O., S. 24ff.

218 A. Newen und E. v. Savigny sehen eine verwandte Schwierigkeit in der Angabe eines hinreichenden (= Quineschen) Identitätskriteriums für Meinongsche Objekte, wonach diesen der Status einer Entität grundsätzlich abginge und Existenzannahmen für derartige Gegenstände obsolet erschienen: „[...] nicht nur für das nichtverwirklichte Unmögliche, sondern auch für die Kategorie der subsistierenden Dinge fehlt uns ein Identitätskriterium, denn [...] wie sollen wir die Frage beantworten, wie viele nichtverwirklichte mögliche Tische in einem leeren Raum stehen?“ (Albert Newen / Eike v. Savigny, *Analytische Philosophie. Eine Einführung*, München 1996, S. 186).

219 Allerdings soll hierbei die sparsamste aller ontologischen Grundannahmen – diejenige nämlich, dass es *gar nichts* gibt – als ebenso ungeeignet zurückgewiesen sein. Zur Thematik vgl. Thomas Baldwin *There might be nothing*, in: *Analysis* 56 (4) (1996), S. 231–238 und Franca d'Agostini: *There is no Truth – There might be Nothing. Elenchos of Meta-Theoretical Negative Statements*, in: *La Filosofia Analitica en el Cambio de Milenio*, Santiago de Compostela, 1999, S. 169–180.

In diesem Zusammenhang ist noch darauf zu verweisen, dass manche Relata fragmentarischer Musikwerke mit „unmöglichen“ Gegenständen Merkmale zu teilen scheinen: Derjenige Teil des fragmentarischen Werks *Requiem* D453 von Franz Schubert, in Bezug auf welchen eine negative Existenzaussage als wahr zu postulieren ist (also ein c_{D453}), weist mindestens *eine* „unmögliche“ (d.h. *keinem* Individuum möglicherweise zukommende) Eigenschaft auf, die sich folgendermaßen ausdrücken lässt: die Menge der für das mutmaßliche Werk D453 konstitutiven Bestandteile enthält Elemente wie c , für welche es nach dem 19. November 1828 bleibend unmöglich ist, intentionaler Gegenstand Schuberts zu sein, wenigstens für den Fall, dass D453 vom Urheber als prinzipiell fertigstellbares Werk aufgefasst wurde.²²⁰ Aufgrund des irreversiblen Untergangs des Urheber-Individuums am 19. November 1828 ist dies nun für jeden späteren Zeitpunkt unmöglich. Das Objekt c_{D453} ist demnach Konstituente eines nur zeitweilig möglichen, nach dem 19.11.1828 aber bleibend unmöglichen *Werkes* D453. Überdies gilt eben als naturgesetzlich ausgeschlossen, c_{D453} könne doch irgendwann noch intentionaler Gegenstand Schuberts sein. Unter Hinzuziehung solcher biophysikalischer Hilfsannahmen scheint es dann gerechtfertigt, das (mutmaßliche) Werk *Requiem* D453 von Franz Schubert mindestens ab dem 20.11.1828 als bleibend unmöglichen Gegenstand einzustufen, da es sich bei wenigstens einer seiner Konstituenten – sei dies nun eine Teilmenge seiner Bestimmungsmenge oder eine auf diese gerichtete Anerkennung – um einen solchen Gegenstand handelt.

Sofern nun eine monistische Alternative zum Meinongischen Dualismus *prima facie* eine Position zu vertreten hätte, nach welcher die Möglichkeit von Aussagen mit quantorengelunden Variablen, die auf Gegenstände referieren, deren Existenz von der jeweiligen Aussage gerade in Abrede gestellt wird, eben nicht die Anerkennung einer Kategorie nicht-existenter Objekte nahelegen soll, so bliebe dem Monisten – will er daran festhalten, dass die gebundenen Variablen überhaupt auf irgendwelche Individuen referieren – nur übrig, eine kategoriale Deutung von Fragmentarik unter einer modifizierten Auslegung negativer Existenzaussagen und unter alleinigem Rückgriff auf das in raumzeitlich/abstraktem Sinne Gegebene zu konzipieren. *Eine* Möglichkeit hierzu führt auf das bereits inkriminierte Gebiet der ästhetischen Urteilsätze mit den erwähnten Folgeproblemen. So ließe sich etwa die Nicht-Erfülltheit ästhetischer oder formaler Konzeptionen als Fragmentarik auslegen, ohne unbedingt nichtexistente Gegenstände als Konstituenten von Musikwerken heranziehen zu müssen, jedoch ist diese Möglichkeit wohl nur unter Preisgabe konsistenter Theoriebildung zu erkaufen, welche in der besonderen Vagheit ästhetischer Urteile ihren Grund hat. Entsprechende Argumentationen hätten zudem stets auf bereits bekannte Modelle negativ Bezug zu nehmen, von denen gelten müsste, dass sie ihrerseits die fragliche ästhetische Konzeption erfüllen. Dann ließen sich Behauptungen etwa der Form „Das Werk W erfüllt in ästhetischer Hinsicht *nicht* die Konzeption K “ in dem Sinne „Die Konzeption, die das Werk W erfüllt, erfüllt nicht oder nur teilweise die Konzeption K “ deuten, um Fragmentarik konstatieren zu können. Allerdings zieht dies – abgesehen von der Konsequenz, dass dann *alle* Musikwerke in vielfältiger Hinsicht als fragmentarisch bezeichnet

220 Dies impliziert wiederum keine *generelle* Nichtexistenz für diese Teilmengen. Diese existieren im Mengenuniversum, auch wenn sie im vorliegenden Fall epistemisch wie intentional unzugänglich bleiben.

werden müssten – wieder die schon erwähnte Problematik nach sich, dass ein signifikantes Verfehlen ästhetischer Konzeptionen durchaus auch intentional erfolgen könnte und schon aus diesem Grunde allein mit ästhetischen Kriterien nicht zu entscheiden wäre, ob es sich bei dem fraglichen Gebilde um ein fragmentarisches Werk oder aber um ein absichtlich so gestaltetes, möglicherweise sogar ausdrücklich als fertiggestellt anerkanntes (d.h. nicht-fragmentarisches) Werk handelt. Eine ähnliche Unentscheidbarkeit ergibt sich darüber hinaus auch für den Fall vollkommen neuartiger Kunstwerke, die sich wenigstens in Teilen nicht erfolgreich auf bereits bekannte Modelle beziehen lassen. Für den weiteren Fortgang der Untersuchung berücksichtige ich daher vorrangig einen Ansatz, der zwar negative Existenzaussagen zulässt, dabei aber auf die Möglichkeit größerer (wenngleich nicht maximaler) ontologischer Sparsamkeit bei der Deutung der von der Aussage jeweils in Abrede gestellten Existenzbehauptung zu prüfen sein wird.

1.3.5 Negative Existenzaussagen und Extensionale Nullaussagen

Nichtexistenzaussagen oder deren (noch zu interpretierenden) Äquivalente scheinen nicht nur als Erweiterung einer exklusiv auf raumzeitliche Dinge und Abstrakta festgelegten Ontologie, sondern grundsätzlich für jegliche Sachhaltigkeit beanspruchende Aussage über fragmentarische Musikwerke unumgänglich.²²¹ Behauptet jemand Fragmentarik für ein musikalisches Kunstwerk – z.B. für die zwei Sätze des als *Klaviersonate* C-Dur, D840 wiederum von Franz Schubert hervorgebrachten Gebildes –, so impliziert er damit nicht nur, dass Musikwerke als aus Teilen bestehend aufzufassen legitim sein müsse und dass trotz triftiger Gegenbeispiele²²² zweisätzliche Klaviersonaten Hinweise auf Fragmentarik liefern können, sondern auch, dass eine – ontologisch noch zu qualifizierende – Nichtexistenz konstitutiver Teile eben dieses Werkes anzunehmen sei.

Wie bereits ausgeführt, erscheint es aber zur Vermeidung der skizzierten unerwünschten Konsequenzen zweckmäßig, eine solche Nichtexistenzaussage möglichst sparsam zu deuten. Dies erscheint durchführbar, wenn man, anstatt nun eine Kategorie nichtexistenter Gegenstände etablieren zu wollen, negative Existenzaussagen als Aussagen über die Extension von Begriffen interpretiert. Die Möglichkeit einer solchen Umdeutung geht auf einen berühmten Gedanken von G. Frege zur extensionalen Interpretation von Existenzaussagen zurück:

Es ist ja Bejahung der Existenz nichts anderes als Verneinung der Nullzahl.²²³

Freges Überlegung für die Zwecke dieser Untersuchung umdeutend lässt sich Nichtexistenz offenbar als *Bejahung der Nullzahl* auffassen, so dass sich eine negative Existenzaussage der

221 Wenn man ein im weitesten Sinne prädikatives Verständnis von „Nicht-Existenz“ und damit auch von „Existenz“ gelten lassen möchte. Vgl. dagegen die früher erwähnten Einwände Freges gegen „Existenz“ als Prädikat von Individuen sowie diejenigen Hüntelmans gegen ein prädikatives Verständnis von „Existenz“ überhaupt.

222 So z.B. die Klaviersonaten opp. 49 Nr. 1, 49 Nr. 2, 54, 78, 90 und 111 von Ludwig v. Beethoven.

223 Gottlob Frege: *Grundlagen der Arithmetik*, Stuttgart 1987, S. 86f.

Form „ c 's existieren nicht“ in die negationsfreie Aussage „Die Anzahl der Gegenstände, die unter den Begriff eines c fallen, ist Null“ transformieren lässt.

Möchte man nun Fragmentarik eines Werkes W nicht nur vermutungsweise, sondern mit Anspruch auf Gewissheit aussagen können, so ist offenbar unabhängig von der in aller Regel nicht gegebenen Möglichkeit eines empirischen Nachweises als wahr zu postulieren, dass die Extension eines gewissen Begriffes, unter welchen mindestens eine Konstituente c des fraglichen mutmaßlichen Musikwerkes zu fallen hätte, die leere Menge ist. Diese hier als Extensionales Nullpostulat (Np) bezeichnete Wahrheitsbedingung für Fragmentarik bietet sich in methodischer Hinsicht vor allem dann an, wenn man es vorzieht, Nichtexistenzbehauptungen realistisch auslegen zu können, *ohne* dabei neuartige Kategorien etablieren zu müssen. Eine auf die Verhältnisse fragmentarischer Musikwerke gerichtete negative Existenzaussage nE der Form:

nE Für jedes c , das W (über die tatsächlich vorhandenen, epistemisch zugänglichen Teile hinaus) als vollständiges Werk mit-konstituiert gilt, dass c nicht existiert.²²⁴

kann dann ontologisch kompakt (d.h. ohne eine neue Kategorie etablieren zu müssen) durch eine negationsfreie extensionale Nullaussage (eN) ersetzt werden:

eN Die Anzahl der unter den Begriff eines vervollständigenden Individuums c (etwa: „... ist ein Individuum c mit der Eigenschaft, die Werk-Konstitution zum Abschluss zu bringen“) fallenden Gegenstände ist Null.
Unter den einschlägigen Individuen c sollen hier demnach ebenfalls vervollständigende Konstituenten von W verstanden werden. Das heißt, es kann sich bei derartigen Individuen c entweder um „kompositorische Entitäten“ handeln, welche die jeweils vorhandene, epistemisch zugängliche und das Fragment bildende kompositorische Entität zu einem Werk vervollständigen würden (in einem eher mereologischen Sinne), oder um Akte der Anerkennung einer Bestimmungsmenge als Werk durch den jeweiligen Urheber.

Unter einen Begriff solcher vervollständigenden Individuen c fällt im Falle von Fragmentarik wunschgemäß nichts – jedenfalls nichts, das über die bloße Existenz im Bereich abstrakter Objekte hinaus als Klassen von Bestimmungen die Approbation eines maßgeblichen Urhebers erhalten hätte oder eben diese Approbation selbst wäre. Soll also Fragmentarik eines Werkes W wahrheitsgemäß ausgesagt werden, so ist die vorläufige Definition FW (vgl. S. 40) so zu modifizieren, dass die Formulierung eN als Postulat und ontologische Interpretation der Nichtexistenzforderung in die Definition einfließt:

224 Dies schiene in der Tat wenig befriedigend. Denn einerseits gibt die Variable c vor, über Elemente eines zugrunde gelegten Individuenbereichs von als existent unterstellten Individuen zu rangieren, andererseits wird deren Existenz dann gerade verneint. Hierbei werden offenbar inexistente Objekte unterstellt, die in gewisser Weise doch existieren sollen. Von hier aus ist es dann nur ein kleiner Schritt zu den exzessiv überbevölkerten Kategorien Meinongscher Art.

Fragmentarik musikalischer Werke (Typ 1) – erweiterte Definition FW

Ich schreibe mit einer auf potentielle Urheber (Personen oder Personen-Kollektive) kompositorischer Objekte bezogenen (freien) Variablen „ u “ und einer auf Mengen musikalischer Bestimmungsstücke zu beziehenden (freien) Variablen „ x “:

$FWx,u \Leftrightarrow_{\text{def.}} x$ ist eine von u hervorgebrachte (= mindestens für u selbst epistemisch zugängliche) Menge musikalischer Bestimmungsstücke von der Art, dass

- (1) u nicht x als Werk von sich anerkannt hat
- und
- (2) für jedes c , das zusammen mit x eine Bestimmungsmenge konstituiert, die u als Werk von sich anerkannt haben würde, gilt: c wurde von u nicht epistemisch zugänglich gemacht.

Äquivalent dazu ist die folgende negationsfreie eN-Formulierung:

Unter den Begriff eines Individuums c mit

- (1)
- und
- (2') c konstituiert zusammen mit x eine Bestimmungsmenge, die u als Werk von sich anerkannt haben würde, und
 - (3') c wurde von u epistemisch zugänglich gemacht,²²⁵

fällt nichts, d.h. die Anzahl, die dem Begriff eines Individuums c mit (1), (2') und (3') zukommt, ist die Null.

Für Fragmentkonstruktionen über Aussagen der Form eN genügt, anders als im Fall nE, eine ontologische Verpflichtung auf Urheber-Individuen, Mengen, (enkodierende) Typenobjekte, Begriffe, die Nullzahl und vor allem auf epistemisch zugängliche (d.h. physische und evtl. mentale) Gegenstände. Für diesen Bereich wird dann mit eN behauptet, dass dort nichts vorkommt, was unter den Begriff eines Objekts c mit (2') fällt. Die Einführung einer weiteren Kategorie nichtexistenter Objekte – in Fregescher Diktion eines „vierten Reiches“ – wie es die Überlegungen Meinongs nahelegen scheinen, kann unter einer eN-Beschreibung offenbar unterbleiben und wird durch die Kategorialbeschränkung „epistemisch zugänglich“ zudem explizit ausgeschlossen.²²⁶

225 Die in (1) noch vorkommende Negation kann auf analoge Weise negationsfrei formuliert werden, etwa: „Die Anzahl, die dem Begriff *Anerkennung von x als Werk von u durch u zu t* “ zukommt, ist die Null.“

226 Unbekannte oder gänzlich fehlende Konstituenten fragmentarischer Werke sind, als Gegenstände Meinongscher Provenienz aufgefasst, eben nicht epistemisch zugänglich. Die Nichtexistenz-Debatte unterliegt allerdings auch unter der alternativen eN-Deutung einer gewissen standpunktabhängigen Unentschiedenheit: Meinongianer würden gegen diese Deutung von Nichtexistenz wohl sinngemäß

Eine ausdrücklich vertretene These dieser Arbeit soll demnach lauten, dass die unter eN formulierte Nullaussage bezüglich gewisser Begriffsextensionen, die sich auf Konstituenten musikalischer Werke beziehen, als Minimalbedingung eines sachhaltigen, dabei ontologisch sparsam gedeuteten Fragmentbegriffs musikalischer Werke als wahr zu postulieren ist. Dies gilt sowohl für dessen mereologische wie auch für dessen agnitistische Variante (vgl. hierzu die folgenden Abschnitte).

Gleichzeitig erzwingt jedoch die logische Form des Nullpostulates als negationsfreies Äquivalent einer negativen Existenzaussage – bezogen auf den Bereich epistemisch zugänglicher Gegenstände demnach als Äquivalent einer gewissen, Nicht-Identität einschließenden empirischen Allaussage („alle von u epistemisch zugänglich gemachten Bestimmungsmengen sind nicht identisch mit einem Objekt c mit (2')“) – das Zugeständnis, dass Fragmentarik musikalischer Werke sich in der Regel nur konjunktural, d.h. nur unter *Verzicht auf (letzte) empirische Gewissheit* konstatieren lässt – ein Umstand, den der fachinterne Diskurs gerne durch Wendungen wie „mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit“ oder verwandte Sprachformeln verharmlost, welcher aber spätestens mit dem gelegentlichen Aufkommen intendierter Fragmentarik im 20. Jahrhundert zur Abgrenzung von nichtintentionalen, „echten“ Fragmenten einiger Beachtung bedarf. Das Nullpostulat dient demnach als „Wahrmacher“ von Fragmentarizitätsbehauptungen für musikalische Werke im Sinne der Definition FW, ohne dass es selbst, von seltenen Ausnahmen abgesehen, als tatsächlich verifizierbar und damit als mehr als ein bloßes Postulat gelten könnte. Aussagen der Art „D453 von F. Schubert ist ein fragmentarisches Musikwerk“ müssen nach dem hier entwickelten Fragmentbegriff also auf letzte empirische Gewissheit verzichten und können lediglich den Status einer (im Falle etwa von D453 allerdings an Gewissheit grenzenden) Konjektur beanspruchen – auch dies soll als eine zentrale Konsequenz des Ansatzes dieser Untersuchung verstanden sein.

Für Fragmentarik musikalischer Werke impliziert ein dazu adäquater Fragmentbegriff demnach Aussagen der Art:

„Subjekt s vermutet, dass p “

oder

„Einige Musikwissenschaftler sind davon überzeugt, dass p “ (mit p : x ist bezüglich Urheber u ein fragmentarisches Musikwerk im FW-Sinn).

einwenden, dass die Extension eines gewissen Begriffes C („ C “ kurz für: „... ist ein Individuum c mit (1), (2') und (3')“) gerade *nicht* Null ist (so etwa Jaakko Hintikka, *Are There Nonexistent Objects? Why Not? But Where Are They?*, in: *Synthese* 60 Nr. 3, 1984, S. 451–458), da mindestens ein Element einer besonderen Klasse nichtexistenter Gegenstände unter eben diesen Begriff fällt. Dieses hypothetische Element ist aber epistemisch unzugänglich – es lässt sich über dessen Beschaffenheit ja in keinem Falle etwas Sachhaltiges aussagen. Vertretern solcher Positionen dürfte es demnach höchstens gelingen, eine auf nichtexistente Gegenstände bezogene quantorenhaltige Aussage „interner Lesart“ vorzuweisen (nach T. Hofweber, vgl. hier Anm. 216), kaum aber denjenigen Gegenstand, auf den die Aussage zu referieren vorgibt.

Für den Bereich Intendierter Fragmentarik (vgl. Kapitel 3) und generell alle fertiggestellten Werke gilt hingegen, dass die mit dem Nullpostulat assoziierten Aussagen eben *nicht* zu treffen – mithin trifft in diesen Fällen für alle Konstituenten des fraglichen Werkes zu, dass die Anzahl der unter die entsprechenden Begriffe (eines c mit (2') und (3')), eventuell auch eines auf die je vorliegende Bestimmungsmenge bezogenen Akts der Anerkennung als Werk) fallenden Gegenstände *nicht* Null ist. Es ergeben sich dann Aussagen der Art:

„ x ist kein FW des u “ (äquivalent hierzu²²⁷: „ x ist ein Werk W von u “)²²⁸

Intendierte Fragmentarik geht auf dem Wege einer ästhetischen oder konzeptionellen Idee in die entsprechenden Werke ein. In aller Regel finden sich in diesen Fällen Strukturen, die Hinweise auf ein bestimmtes Vorverständnis von Fragmentarik aus der Sicht des jeweiligen Urhebers beinhalten und darauf, wie nach dessen Dafürhalten Exemplifikate dieses Vorverständnisses innerhalb an sich vollständiger musikalischer Werke darstellbar sein können. Auch die Möglichkeit programmusikalischer Fragmentarik wird hier zu berücksichtigen sein.

Trotz der unvermeidlich scheinenden Beschränkung auf konjekturale Aussagen mag ein methodischer Vorteil der Bezugnahme auf eine solche Konjektur gegenüber vollständig unzugänglichen Objekten à la Meinong darin zu erblicken sein, dass die Gültigkeit der assoziierten eN-Aussagen wenigstens prinzipiell entscheidbar ist,²²⁹ auch wenn dies mit den heute verfügbaren Untersuchungsmethoden meist als praktisch undurchführbar zu gelten hat. Weiter bezieht sich das Nullpostulat nicht länger auf Elemente neuartiger, sondern lediglich auf Elemente gemeinhin akzeptierter und wohl auch besser verstandener Kategorien. Im realistischen (Meinongschen) Fall wären hingegen erkenntnistheoretisch gehaltlose „Gegenstände, von denen gilt, daß es dergleichen Gegenstände nicht gibt“ in Augenschein zu nehmen. Gegen die Notwendigkeit einer solchen Inaugenscheinnahme spricht auch, dass sich offenbar sämtliche Aussagen, die auf nichtexistente Gegenstände zu referieren scheinen, nach dem gezeigten Schema auf negationsfreie Nullaussagen über gewisse Begriffsextensionen reduzieren lassen (und zwar auf Extensionen solcher Begriffe, unter die für den Fall, dass sie doch von irgendetwas exemplifiziert würden, ausschließlich raumzeitliche oder abstrakte Entitäten fielen). Die zunächst vermutete Notwendigkeit einer Akzeptanz nichtexistenter Gegenstände erweist sich somit als obsolet.

227 Die Äquivalenz ist nur bei Berücksichtigung des Signifikanzpostulats gegeben. Vgl. hierzu die Ausführungen S. 112 f.

228 Solche Aussagen sind prinzipiell verifizierbar, indem der Nachweis erfolgt, dass W vom Urheber für fertiggestellt angesehen wird und damit eine etwa zuvor angeführte Fragmentarizitätsvermutung als falsifiziert gelten darf. Da die Möglichkeit einer solchen Falsifikation grundsätzlich besteht (auch wenn sie in streitigen Fällen nicht allzu häufig gelingen dürfte), erfüllt die Einführung des Nullpostulates wenigstens die von K. Popper angeführten Kriterien für wissenschaftlich vernünftige, auswertbare Behauptungen (vgl. Karl Popper: *Logik der Forschung*, Tübingen 1984, S. 33).

229 Nämlich dadurch, alle empirischen Gegenstände darauf zu testen, a) von einem Urheber u epistemisch zugänglich gemacht worden zu sein und b) Objekte mit der Eigenschaft (2') zu sein. Fallen beide Tests in mindestens einem Fall positiv aus, liegt *keine* Fragmentarik vor.

1.3.6. Mereologische Fragmentarik: Bestimmungs(teil)mengen musikalischer Werke als eN-Referenz

Unter Verwendung des Nullpostulates erscheint die Rede von der Fragmentarik oder der „Unvollständigkeit“ eines Musikwerkes unter dem zunächst untersuchten Aspekt fehlender Teilmengen von dessen Bestimmungsmenge („Mereologische Fragmentarik“, vgl. S. 76) nunmehr übersetzbar in Aussagen, die, in halbformaler Schreibweise und auf gewisse mehrheitliche Standardfälle bezogen, etwa so lauten können:

- (I) Es gibt eine einem Urheber u epistemisch zugängliche und von diesem hervorgebrachte Bestimmungsmenge f_u (zu dem hier zugrunde zu legenden Sinn von „hervorbringen“ beachte man die unten folgende Erklärung) als Teilmenge eines mutmaßlichen Werkes W_w , weiterhin
- (II) mindestens eine von u nicht hervorgebrachte, jedoch für W_u konstitutive Bestimmungs(teil)menge c , der, wäre sie von u hervorgebracht worden, die Eigenschaft zukäme, dass u die Vereinigungsmenge $f_u \cup c$ als *Werk W_u von sich* anerkennt. Hierbei ist als wahr anzunehmen, dass der Begriff eines derartigen c , das zugleich u epistemisch zugänglich ist, die leere Menge als Extension hat.

Die Kennzeichnung von f_u unter (I) und (II) als „hervorgebracht“ meint hier lediglich die Eigenschaft von f_u zu irgendeinem der Werkanerkennung vorausgehenden Zeitpunkt t intentionaler Gegenstand des u zu sein oder gewesen zu sein.²³⁰ Empirische Nachweise dieses Umstandes scheinen darüber hinaus auf das Vorliegen eines von u angefertigten Notats (oder anderweitig dokumentierter Realisierungen) angewiesen.

Für den mereologischen Fall des eN-Referenzgegenstands „Bestimmungsteilmenge“ stellen sich die Verhältnisse am konkreten Beispiel von D453 wie folgt dar:

Zunächst gilt gemäß (I) und (II):

- (I) Es gibt eine Franz Schubert epistemisch zugängliche und von diesem hervorgebrachte Bestimmungsmenge f als Teilmenge eines mutmaßlichen Werkes *Requiem* D453²³¹,

weiterhin

230 Dieser Umstand könnte durchaus epistemisch privat sein, so dass u zwar f_u im erwähnten Sinn hervorgebracht hat, dieser Umstand aber nur u selbst bekannt ist. Insofern widerspreche ich der Ansicht von Schmücker (1998, S. 173), welcher meint: „Kunstwerke sind nämlich keinesfalls subjektive Entitäten. Sie können [...] weder epistemisch privat noch in ihrer Existenz an irgendein bestimmtes erlebendes Subjekt gebunden sein.“ Vielmehr glaube ich, dass es auch für den von Schmücker angesprochenen Beurteilungsprozess bezüglich der „Kunsthaftigkeit“ solcher Hervorbringungen genügt, dass mindestens ein Urheber-Subjekt ein entsprechendes Urteil über eine seiner Hervorbringungen vollzieht. Die Notwendigkeit eines darüber hinausgehenden intersubjektiven Konsenses sehe ich nicht – kann dieser doch ohnehin nur für den Fall allgemein anerkannter Kunstwerke als ausgemacht gelten.

231 Die heute überlieferte autographe Partitur des *Requiem* werden offenbar mit einer Inskription dieser Menge f_u identifiziert.

(II) eine von Schubert nicht hervorgebrachte, jedoch für das (mutmaßliche) Werk D453 konstitutive Bestimmungsmenge c (eventuell, falls die Fortschreibung von f zu einem Werk nach Schubertschen Standards auf mehrere verschiedene Weisen hätte erfolgen können, auch *mehrere* von Schubert nicht hervorgebrachte Bestimmungsmengen), die, wäre(-n) sie von Schubert hervorgebracht worden, die Eigenschaft hätte(-n), dass dieser die Vereinigungsmenge $f_u \cup c$ (jeweils) als das Werk *Requiem* D453 anerkennt. Die Bestimmungsmenge(-n) c wird (werden) dabei von dem erwähnten Nullpostulat betroffen, d.h. unter den Schuberten epistemisch zugänglichen (zugänglich gewesenen) Gegenständen fällt nichts unter den Begriff solcher Objekte c .

Die Vermutung

(F1) D453 (jetzt nicht als Werk im Sinne der vorherigen Ausführungen verstanden, sondern als das, was von Schubert komponiert uns vorliegt) von Franz Schubert ist ein fragmentarisches Musikwerk.

lässt sich dann präzisieren durch

(F2) D453 von Franz Schubert ist als mutmaßliches fragmentarisches Musikwerk ein relationales Objekt; die maßgebliche Relation besteht zwischen einer ersten (epistemisch zugänglichen) Bestimmungsmenge – mithin einem abstrakten, aber an die empirische Sphäre angebondenen Individuum – und einer zweiten, komplementären Bestimmungsmenge oder auch vielen derartigen Bestimmungsmengen bzw. allen für Schubert nachweisbaren (für mereologische Fragmentarik allerdings irrelevanten) Werk-Anerkennungsakten, die sich dann niemals auf die Vereinigung von D453 mit einer oder allgemeiner auf die Modifikation von D453 durch eine der in Betracht kommenden Komplementärmengen bezogen haben dürfen.

Bei einem Herausstellen des letzteren Aspekts von Relationalität unterliegt nicht so sehr die hinzukommende Komponente der hypothetischen Vereinigungsmenge, sondern die Anerkennung der Vereinigungsmenge als Werk dem Nullpostulat, nämlich: „Die Anzahl der Gegenstände, die unter den Begriff *ist eine Anerkennung (einer Obermenge) des epistemisch zugänglichen Teils von D453 als fertiges Werk durch Schubert* fallen, ist Null“.

Das mutmaßliche Werk D453 kann dabei insoweit als fragmentarisch gelten, wie als wahr angenommen wird, dass entweder:

- a) die Anzahl der unter den Begriff eines Individuums c fallenden epistemisch zugänglichen Gegenstände gleich Null ist oder
- b) die Vollständigkeit von D453 im Sinne einer Anerkennung durch den Urheber höchstens potentiell, im gegebenen Fall des Untergangs des Urhebers zum Zeitpunkt t_u (hier: 19. November 1828) jedoch unmöglich für alle $t > t_u$ ist.

Dies lässt sich weiter verallgemeinern:

1. Gegeben seien ein (personaler) Urheber u , eine von u hervorgebrachte,²³² jedoch nicht als Werk anerkannte Bestimmung(s)teilmenge f_u sowie eine von u nicht her-

232 Lies: f_u ist zu irgendeinem der Anerkennung vorausgehenden Zeitpunkt intentionaler Gegenstand von u und diesem in seiner Beschaffenheit auch bekannt. Über das mögliche Vorliegen von Notaten, Aufführungen oder anderer Realisierungen von f_u ist damit noch nichts gesagt: Intentionale Gegenstände können privat bleiben, d.h. sie können lediglich dem Urheber epistemisch zugänglich sein.

vorgebrachte, jedoch für ein mutmaßliches Werk W von u konstitutive Bestimmungsteilmenge c , so dass gilt:

- 1.1 c ist epistemisch unzugänglich, ein entsprechendes Nullpostulat wird für Notate oder sonstige Realisierungen von c , d.h. für den Bereich epistemisch zugänglicher physischer (evtl. auch mentaler) Gegenstände als wahr angenommen. Unter c ist also ein mindestens für den Urheber u epistemisch unzugänglicher Teil eines möglichen Werkes von u zu verstehen. Dementsprechend ist weder die Vereinigung $f_u \cup c$ noch die Bestimmungsmenge f_u von u als Werk anerkannt.
- 1.2 f_u steht zu c in einer Relation derart, dass f_u vereinigt mit c eine (Bestimmungs-)Menge W darstellt, die u , würde sie diesem (in einer möglichen Welt) zur Kenntnis gebracht, als Werk W von u anerkennte.
2. Solange dies nicht der Fall ist, heißt f_u „fragmentarisches Werk“ FW , die hypothetische Vereinigungsmenge $f_u \cup c$ hingegen heißt (mutmaßliches) Werk W .
3. c verfügt über denselben ontologischen Status wie f_u , ein Nullpostulat besteht jedoch für etwaige unter den Begriff eines c fallende, epistemisch zugängliche Gegenstände, mithin für Information über das abstrakte Individuum c . Information über die Beschaffenheit von c ist für den genannten Individuenbereich – anders als für f_u – nicht exemplifiziert.
4. f_u und c zeigen folgende mereologische Verhältnisse:
- 4.1 $f_u \subset W$ und $c \subset W$ (im subtraktiven Fall auch $W \subset f_u$ bzw. $W \subset c$, vgl. Anm. 237).²³³

Unter Umständen kann hier auch eine unechte Teilmengenbeziehung vorliegen, falls nämlich – von der jeweiligen Anerkennung abgesehen – f_u mit W identisch ist (dann ist c die leere Menge) oder aber c mit W identisch ist (dann ist f_u die leere Menge, dies gilt z.B. für alle noch nicht komponierten Musikwerke).

Die Teilmengenbeziehung $f_u \subset W$ gilt dabei in (statistisch vermutlich mehrheitlichen) Fällen, für welche Änderungen an f_u mit einer gewissen Sicherheit ausgeschlossen werden können, die unterstellte Teilmengeneigenschaft von f_u in Bezug auf das mutmaßliche Werk also gegeben ist. Im Extremfall ist es aber, wie gesagt, auch denkbar, dass, mit Ausnahme der leeren Menge, *keine* Teilmenge aus f_u Teilmenge eines anerkennungsfähigen Werkes ist.

Was relationenlogische Eigenschaften eines so bestimmten mereologischen Fragmentbegriffs anbetrifft, scheint folgendes zu gelten: Bei der Relation von f_u zu c handelt es sich im

Diese Möglichkeit dient gleichzeitig als minimale Existenzbedingung für Musikwerke: Es kann bereits dann musikalische Werke geben, wenn mindestens eine Person Kenntnis über eine von ihr hervorgebrachte Bestimmungsmenge besitzt und diese als Werk von sich anerkennt. Ein Nachweis, dass Information bezüglich f_u existiert, ist jedoch auf das Vorliegen solcher Realisierungen angewiesen, die sich, ganz im Sinne Listenius' (vgl. Anm. 22, S. 12), deutlich untergangsresistenter als der Urheber selbst zu erweisen haben und darüber hinaus auch von weiteren Individuen in Hinblick auf ihre Beschaffenheit erkannt werden können.

233 Das Zeichen „ \subset “ ist zu lesen als „echte Teilmenge“, d.h.: ist enthalten, aber nicht identisch.

Fragmentarik-Fall um eine *asymmetrische* und *irreflexive* Relation.²³⁴ Asymmetrisch heißt eine Relation dann, wenn sie „ihre Konverse ausschliesst oder die Negation der Konversen impliziert“²³⁵, einfacher gesagt: wenn immer dann, wenn a zu b in der betreffenden Relation steht, b nicht zu a in ihr steht. Die Asymmetrie besteht darin, dass dann, wenn die Vereinigung von c mit f_u ein anerkennungsfähiges Werk ergäbe und f_u dem u epistemisch zugänglich ist oder war, c jedoch nicht, zwar umgekehrt auch gilt, dass die Vereinigung von f_u mit c ein anerkennungsfähiges Werk ergäbe; es ist dann aber eben nicht so, dass c zugänglich und f_u nicht zugänglich wäre. Irreflexiv heißt eine Relation dann, wenn „kein Gegenstand sie zu sich selbst haben kann“.²³⁶ Auch dies ist offensichtlich erfüllt, f_u kann, die Gültigkeit von $f_u \neq W$ vorausgesetzt (wobei das potentielle Werk W ja durch die oben charakterisierte Vereinigungsmenge repräsentiert ist), nur Fragment von W , nicht jedoch von sich selbst sein. In dem selteneren Fall, dass f_u und W identisch sind (f_u also im unveränderten Zustand als fertiges Werk von u anerkannt würde), besteht jene Relation dagegen gar nicht. Denn c ist dann die leere Menge, und die ist klarerweise jederzeit jedem Subjekt epistemisch zugänglich. Die Relationalität des fragmentarischen Charakters von f_u zu einem Zeitpunkt reduziert sich dann auf den Umstand, dass zu diesem Zeitpunkt der Bestimmungsmenge f_u die Werk-Anerkennung durch u versagt bleibt, während sie zu einem anderen Zeitpunkt durchaus erfolgen kann.

1.3.7 Beschränkungen Mereologischer Fragmentarik

Die Feststellungen des vorstehenden Abschnitts können nur für gewisse Standardfälle in vollem Umfang Gültigkeit beanspruchen, nämlich für solche, in denen Fragmentarik eines Werkes W zum einen durch die Annahme nicht instanziiertes bzw. nicht anerkannter Bestimmung(s)teilen c der für W konstitutiven Bestimmungsmenge zustande kommt und zum anderen die bereits hervorgebrachten, gleichfalls nicht anerkannten f_u 's jeweils auch Teilmenge derjenigen Bestimmungsmenge wären, die u möglicherweise als Werk von sich anerkennte.

Auf diese Weise aber ein Nullpostulat für Bestimmungsteilmengen mutmaßlicher Werke als Bedingung für Fragmentarik anzunehmen, setzt möglicherweise sowohl zuviel als auch Inadäquates voraus. Dieses mereologisch fundierte Konzept entspricht zwar der gängigen Intuition, nach welcher den bereits hervorgebrachten Teilen mutmaßlicher Werke im Hinblick auf deren Bestimmungsmenge etwas *fehlt*, implikativ also an eine erweiternde Er-

234 Damit soll nicht gesagt sein, dass fragmentarische Werke Relationen *sind*. Allerdings ist eine gewisse Relationalität bei entsprechenden Aussagen notwendig hinzuzudenken, hier eben die Relation „ f_u vereinigt mit c “. Zu den relationenlogischen Begriffsprägungen vgl. Günther Patzig: Artikel *Relation*, in: *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, Berlin 2003, S. 97–98.

235 Patzig macht in diesem Zusammenhang auf Fehlschlüsse aufmerksam, die auf der unrichtigen Annahme beruhen, „eine Beziehung, die nicht symmetrisch ist, müßte asymmetrisch sein.“ (A.a.O.) Es kann aber eben auch sein, dass Implikationen in Bezug auf die Konverse von R nicht fixiert sind.

236 A.a.O.

gänzung des bereits hervorgebrachten Teils zu denken wäre. Es besteht aber keineswegs ein notwendiger Zusammenhang zwischen W und den Mengen c und f_u ; es ist immer denkbar, dass f_u oder Teilmengen von f_u (etwa infolge größerer Umarbeitungen) in der schließlich das fertiggestellte (oder auch vor Fertigstellung wieder „vernichtete“) Werk W repräsentierenden Bestimmungsmenge nicht einmal partiell enthalten sind. Schon aus diesem Grunde lässt sich eine mereologische Auffassung von Fragmentarik kaum oder als nur bei entsprechender Quellenlage zu fundierende Hypothese verteidigen.

Die benannte Intuition impliziert zudem, dass die Bestimmungsmenge von W , wäre sie vollständig, nicht nur f_u als Teilmenge, sondern auch eine *größere* Anzahl von Elementen enthielte, als f_u , sie aufweist. Es ist aber für die uns hier interessierenden Fälle, in welchen f_w und c meistens Mengen bzw. Instanzen von Mengen (atomarer) Typenobjekte sind, eine keineswegs auszuschließende Variante zu berücksichtigen. Betrachten wir hierzu die mögliche Absicht eines Urhebers, W dadurch zu bestimmen, dass einige Elemente einer bereits hervorgebrachten Bestimmungsmenge f_u entfernt werden (dass also der bereits hervorgebrachte Teil des potentiellen Werkes gekürzt wird): Falls nun eine solche Absicht sich als irreversibel undurchführbar erweisen sollte – etwa durch den Tod des beabsichtigenden Urhebers –, so enthielte in der Folge die Bestimmungsmenge des entsprechenden mutmaßlichen Werkes W eine *geringere* Anzahl von Elementen als diejenige des fragmentarischen Werkes F . Strenggenommen ist demnach allgemeiner als für den skizzierten Standardfall zu fordern, dass es sich bei c um eine Klasse von Bestimmungen handelt, die einen f_u betreffenden Veränderungsprozess auslösen, durch welchen eine *andere* Bestimmungsmenge entsteht, die f_u beinhalten mag oder auch nicht (wobei aber wenigstens im – stets hypothetischen – „Standardfall“ alle nicht kanzellierten Teilmengen aus f_u auch Teilmengen von W sein dürften). Die beiden Möglichkeiten der erweiternden oder vermindernden Veränderung gehen in die typologische Diskussion als *additives* und *subtraktives* Fragment ein.²³⁷ Ein fragmentarisches Werk – sofern durch „fehlende“ Bestimmungsteilmengen charakterisiert – ist demnach nicht immer Teil eines größeren, sondern manchmal auch eines kleineren Ganzen; für diesen Fall gilt: $W \subset f_w$, nicht aber $f_u \subset W$.

Die angeführte Konstruktion eines mereologischen Fragmentbegriffs über Nullpostulate für werkkonstitutive Bestimmung(s)teilmengen dürfte also, was die wissenschaftliche Auswertbarkeit angeht, eher unbefriedigend ausfallen, was wiederum in der vollständigen Unzugänglichkeit der hierfür zu hypostasierenden Bestimmungsteilmenge c gründet. Nicht nur lässt sich über die Beschaffenheit oder die Mächtigkeit von c nicht urteilen, sondern es scheint – außerhalb der schon mehrfach als insuffizient kritisierten ästhetischen Urteile – kein mehr als nur mutmaßliches Kriterium verfügbar, um überhaupt festzustellen, *dass* dem mutmaßlichen Werk etwas fehlt, mithin die erforderliche, über eine eN-Formulierung zum Ausdruck gebrachte Nichtexistenz eines solchen c anzunehmen ist – und zwar auch dann nicht, wenn man Hilfhypothesen benutzt, die über die Inhalte der Aussagen des Nullpos-

237 Additiver und subtraktiver Fall sind selbstverständlich nicht exklusiv, W kann in dieser Hinsicht ohne weiteres subtraktive wie additive Elemente aufweisen.

tulates hinausgehen. Im Folgenden untersuche ich daher den zweiten möglichen Referenzgegenstand einer extensionalen Nullaussage, nämlich die *Anerkennung* einer Bestimmungsmenge als Werk durch dessen Urheber.

1.3.8 Ein agnitistischer Fragmentbegriff: Werk-Anerkennung als eN-Referenz

Als weiterer möglicher Referenzgegenstand für eine Konzeption von Fragmentarik, die mit einigermaßen sparsamen ontologischen Annahmen auskommen möchte, verbleibt die empirisch immerhin bezüglich ihrer Negation verifizierbare Mutmaßung, dass gewisse als erkenntnisfähiges Werk in Frage kommende Bestimmungsmengen *nicht* in Relation zu entsprechenden Legitimationsakten eines Urhebers stehen, weil dieser die *Anerkennung als Werk* eben nicht vollzogen hat oder zu haben scheint – gemäß Bedingung (1) der erweiterten FW-Definition von S. 102 f. Für die Feststellung der Fragmentarik eines Werkes *W* erweist sich aus einer solchen hier abkürzend als *agnitistisch*²³⁸ bezeichneten Perspektive als maßgeblich, dass unter den Begriff „Anerkennung von *W* als Werk von *u* durch *u* zum Zeitpunkt *t*“ nichts fällt. Dieser Sachverhalt ist dann wieder im Wege eines Nullpostulates als wahr zu unterstellen. Von der Notwendigkeit einer auf Bestimmungsteilmengen zu beziehenden eN-Aussage kann hier abgesehen werden – wenngleich nicht auszuschließen ist, dass das Vorhandensein einer solchen Teilmenge unter Umständen die fehlende Anerkennung ausgelöst hätte.

Unter der Voraussetzung, dass Werkstatus nur solchen Bestimmungsmengen zukommen soll, die von ihrem Urheber explizit als Werk anerkannt worden sind, lässt sich der Bereich derjenigen Konstituenten, für die eine eN-Aussage unumgänglich erscheint, also auch auf solche werkkonstitutiven Anerkennungshandlungen beschränken. Es ist für die Erkennbarkeit nichtfragmentarischer Kunstwerke eben nicht nur typisch und hinreichend, sondern auch notwendig, dass deren Urheber(in) die Entstehungs- bzw. Notationsgeschichte der Bestimmungsmenge durch einen spezifischen Anerkennungsakt zumindest vorübergehend beendet.²³⁹ Dieser umfasst die Deklaration einer Gesamtheit von Elementen einer Bestimmungsmenge als fertiggestelltes Werk und meist auch die Zustimmung zu Aufführungen, der Publikation von Notaten und anderen Realisierungen dieser Menge.

238 Die Prägung leitet sich her vom Partizip *agnitum* des lateinischen Verbs *agnoscere* (anerkennen).

239 Selbstverständlich kann die Entstehungsgeschichte später wieder fortgesetzt werden (vgl. etwa die zahlreichen Revisionen Schumanns, Brahms' oder Bruckners). Häufig genug wird die Anerkennung aber nicht mehr widerrufen. In diesem Zusammenhang scheint wiederum die Frage von Interesse, ob durch einen bis zum Tode des Urhebers prinzipiell möglichen Widerruf der Anerkennung das Musikwerk seiner Existenz beraubt wird. Ich neige dazu, dieses in Bezug auf den Begriff *Musikwerk* zu bejahen (die entsprechende Relation einer Bestimmungsmenge zur Werkanerkennung besteht dann tatsächlich nicht mehr), in Bezug auf die vormals als Werk deklarierte Bestimmungsmenge aber zu verneinen. Letztere existiert unabhängig von einer möglichen Anerkennung oder Verwerfung mindestens im abstrakten Mengenuniversum und in vielen Fällen auch als epistemisch exemplifizierter Typus, durch welchen die ursprünglich anerkannten Bestimmungsmomente zugänglich bleiben. Ein Widerruf des Werkstatus durch den Urheber führt hingegen für den Zeitraum seines Bestehens nach dem hier entwickelten Modell unmittelbar zu Typ-1-Fragmentarik.

Das Zustandekommen der Anerkennungsakte selbst hängt in aller Regel von formalen, ästhetischen oder sonstigen künstlerisch motivierten Vollendbarkeitsvorstellungen ab – ein Umstand, der uns hier nicht näher beschäftigen muss. Was auch immer im Einzelnen den Urheber des Musikwerks dazu veranlassen mag, eine Anerkennung zu vollziehen: die auf diese Weise als Werk legitimierte Bestimmungsmenge erhält hierdurch (und nur hierdurch) Werkstatus und verfügt damit wenigstens für einen bestimmten Zeitraum über *keine* Entstehungsgeschichte, d.h. Änderungen an den Elementen der Bestimmungsmenge eines Werkes treten infolge der Anerkennung für die Dauer von deren Gültigkeit nicht mehr auf.²⁴⁰

Der Rekurs auf (globale) Anerkennungsakte scheint ebenfalls notwendiges und hinreichendes Kriterium zu sein, um nichtbeendete, aufgegebene oder unterbrochene Werke, deren Entstehungsgeschichte ja gleichfalls ausgesetzt oder womöglich bleibend beendet ist, von fertiggestellten zu unterscheiden: In solchen Fällen liegen entweder gar keine oder nur *atomare* und dazu meist epistemisch private Anerkennungsakte vor, die nur solche Teilmengen betreffen, für welche die Zugehörigkeit zu einem möglichen Werk für eine gewisse Zeitdauer nicht ausgeschlossen wird (ohne dass diese Mengen schon deshalb mit dem schließlich anzuerkennenden Werk identisch wären). Für den Fall vollständiger Werke gehen solche Akte über die Anerkennung einer oft nur vorübergehenden Teilmengeneigenschaft insofern hinaus, als die fragliche Menge *als Ganzes* als fertiggestelltes Werk anerkannt, mithin eine mögliche (echte) Teilmengeneigenschaft *aberkannt* wird (was zudem impliziert, dass eine Änderung, Kürzung oder Erweiterung dieser Menge nicht mehr als *dasselbe* fertiggestellte Werk gelten kann) und damit die notwendige Bedingung für die Existenz eines musikalischen Werkes als erfüllt gilt. Was diese Fertigstellung betrifft, so ist die meist simultan vollzogene Zustimmung zur öffentlichen Rezeption bereits eine sekundäre Konzession, die erfüllt sein kann, aber (wie schon am Beispiel von K. Sorabji gezeigt, vgl. Anm. 132, S. 56) keineswegs erfüllt sein muss.

Für unsere Diskussion eines Fragmentbegriffs musikalischer Werke (Typ 1) lässt sich nun unter einer solchen agnitistischen Perspektive folgende alternative Formel für Fragmentarität angeben: Fragmentarische Musikwerke sind solche (epistemisch zugänglichen) Bestimmungsmengen, deren (epistemische) Entstehungsgeschichte gerade nicht durch Werk-Anerkennung eines Urhebers, sondern durch hiervon wesentlich verschiedene Ereignisse unterbrochen wird. Negative Existenzaussagen sind dann, wenn überhaupt, lediglich für solche Anerkennungsakte, nicht jedoch für irgendwelche musikalisch konstitutiven Bestimmungen erforderlich, was z.B. die Typisierung intendiert fragmentarischer Werke und die Abgrenzung zu künstlerisch zweitrangigen, „schwachen“ Werken erheblich erleichtert. Darüber hinaus bietet eine solche auf Anerkennungen abstellende Alternative den

240 Einen gewissen Sonderstatus könnte man den als „work in progress“ bezeichneten Gebilden einräumen. Hier bildet die tolerierte oder gar geforderte stetige zeitliche Veränderung der Elemente einer Bestimmungsmenge selbst eines ihrer Elemente. In solchen Fällen ließe sich wohl davon reden, dass der Urheber nicht nur eine einzelne Bestimmungsmenge, sondern vielmehr eine *Menge von Bestimmungsmengen* (bzw. eine Menge von Bestimmungsmengen-Phasen) als Werk anerkennt, die dieses dann zu jeweils verschiedenen Zeiten repräsentieren.

Vorteil, positiv definieren zu können, unter welchen Umständen einem musikalischen Werk Fragmentarik *abgesprochen* werden kann, ohne hierfür ästhetische Urteilsgehalte bemühen zu müssen. Dies ist eben der Fall, sobald eine entsprechende Anerkennung des Urhebers in Bezug auf die fragliche Bestimmungsmenge nachweisbar ist. Zwar entfällt hierbei der Bezug auf fehlende Teile oder sonstige Veränderungen einer Bestimmungsmenge, eine – wenngleich minimierte – Nichtexistenzbehauptung scheint aber bezüglich der „Anerkennung“ für Typ-1-Fragmentarik virulent zu bleiben. Zudem erscheint ein Rekurs auf Anerkennungen insoweit ontologisch sparsamer, als in diesem Fall lediglich für den Bereich aktueller raumzeitlicher (eventuell auch: mentaler) Ereignisse, nicht aber zusätzlich für Elemente des Mengenuniversums die Gültigkeit entsprechender Nullaussagen anzunehmen ist.

Signifikanzpostulat

Zwei besondere Einschränkungen scheinen indes geboten, um eine umfangreiche Klasse gehaltenloser Vorkommnisse aus dem fragmentologischen Diskurs zu eliminieren. Nach dem soeben skizzierten Fragmentbegriff hätte nämlich jedwede, auch beliebig triviale Hervorbringung eines Urhebers als fragmentarisches Musikwerk zu gelten, solange eine korrespondierende Werkanerkennung nicht nachweisbar ist. Hierunter fielen dann auch solche vom Urheber hervorgebrachten musikalischen Bestimmungsmengen, die ohnehin zu keiner Zeit als Teilmenge irgendeines mutmaßlichen Werkes in Frage gekommen sind – etwa in der täglichen Arbeit anfallende Kopien oder Abschriften *anderer*, bereits fertiggestellter Werke, wieder verworfene musikalische Notizen, Skizzen und (später redvidierte) Entwürfe, Studienarbeiten etc.

Unter einen agnitistischen Fragmentbegriff nichttrivialer Art sollen daher – die Klasse *aller* Hervorbringungen eines Urhebers entsprechend beschränkend – nur solche Hervorbringungen fallen können, die

a) zu *mindestens einem* Zeitpunkt für den jeweiligen Urheber als Teilmenge eines zu diesem Zeitpunkt noch nicht fertiggestellten, prospektiven Werkes in Frage gekommen sind und zudem

b) keine echten Teilmengen fertiggestellter Werke sind.²⁴¹

Der Urheber muss also die entsprechende Entität gemäß a) mindestens vorübergehend als etwas angesehen haben, das als Teilmenge eines Musikwerkes in Frage zu kommen geeignet war – auch wenn diese Teilmengeneigenschaft zu einem späteren Zeitpunkt womög-

241 Ohne Bedingung b) würde die Folge eintreten, dass beispielsweise der erste Satz von Beethovens op. 106 als fragmentarisches Werk zu gelten hätte, da dieser Teilabschnitt einerseits die Signifikanzforderung a) erfüllt und andererseits – soweit empirisch belegbar – nicht jemals für sich als fertiges Werk von Beethoven anerkannt wurde. Trivialerweise gilt im Normalfall, dass echte Teilmengen der Bestimmungsmengen fertiggestellter Werke selbst *keine* Werke sind – abgesehen von gelegentlichen Ausnahmen wie der Auskopplung solcher Teilmengen und deren Publikation als separat anerkanntes Werk.

lich wieder aberkannt wurde. Im Fall von Teilmengen fertiggestellter Werke unterbleibt zwar eine solche Aberkennung, dennoch scheint es kontraintuitiv, solche a)-konformen Teilmengen deshalb als fragmentarisches Werk einstufen zu müssen. Diese hier als *Signifikanzpostulat* (SP) bezeichneten Einschränkungen scheinen jedenfalls unabdingbar, um eine Trivialisierung fragmentologischer Theorien zu verhindern. Bestimmungsmengen, die aus mehr als nur kontingenten Gründen als fragmentarisches Werk gelten wollen, müssen somit den benannten Anforderungen genügen. Ob aber, wie gefordert, ein Urheber eine seiner Hervorbringungen wenigstens vorübergehend als Teilmenge eines mutmaßlichen Werkes in Betracht gezogen hat, lässt sich oft genug nicht zweifelsfrei belegen. Solche Fälle sind dann unter den Typus 3.5 zu fassen (Epistemische Fragmentarik höherer Ordnung, vgl. Kapitel 2 vorliegender Arbeit).

Eine Bestimmung des ontologischen Status von FW'en als relationalen Objekten gemäß der erweiterten Definition FW (S. 102) mit physischen Relata (Anerkennungsakten) und abstrakten Relata (Bestimmungsmengen) ist jedenfalls auch mit einem agnitistischen Fragmentbegriff verträglich: Eine dem Signifikanzpostulat genügende, von u hervorgebrachte Bestimmungsmenge f_u , für die eine Nullaussage bezüglich der Extension eines Begriffes Af_u gilt (mit $Af_u = \dots$ ist eine Anerkennung von f_u durch u als Werk von u zur Zeit t), heißt fragmentarisches Werk FW. Die diesem Sachverhalt korrespondierende eN-Aussage referiert dann nicht mehr (wie im mereologischen Fall) zwingend auf mutmaßliche komplementäre Teilmengen der Bestimmungsmenge eines Werkes W , sondern vielmehr auf Ereignisartefakte im Sinne mentaler Vorgänge (meist repräsentiert durch für Dritte erkennbare sprachliche und / oder schriftliche Handlungen), welche die Anerkennung einer Bestimmungsmenge als Werk zum Gegenstand haben. Die maßgebliche Relation besteht dann zwischen einer vom Urheber hervorgebrachten, SP-konformen Bestimmungsmenge f_u und Anerkennungsakten, unter denen keine auf f_u bezogenen sind. Spekulationen über fehlende Teilmengen von Bestimmungsmengen sind dann obsolet. Gleichwohl bleibt auch ein auf Werkanerkennungen abstellender Fragmentbegriff konjunktural, lässt sich doch die entsprechende (empirische) Nullaussage, wonach es im Bereich raumzeitlicher (evtl. auch: mentaler) Entitäten nichts gibt, was unter einen Begriff Af_u fällt, gleichfalls nicht mit letzter Gewissheit verifizieren. Formal gilt für diesen Fall:

$$FW f_u \Leftrightarrow_{\text{def.}} NP (Af_u),$$

wobei $NP (Af_u)$ also das Nullpostulat NP für die Werk-Anerkennung Af_u , als Nicht-Instanzierungssachverhalt aufzufassen ist, der für alle von u in Zusammenhang mit einem bestimmten, mutmaßlichen Werk hervorgebrachten und epistemisch zugänglichen x folgendermaßen ausgedrückt werden kann:

$$NP (Af_u) \Leftrightarrow \neg \exists x (A_u(x) \wedge x = f_u)$$

Die Anzahl, die einem Begriff Af zukommt, ist demnach Null. Es gibt im Bereich physischer oder mentaler Ereignisse nichts, was unter den Begriff „Anerkennung von f_u als Werk von u durch u zu t “ fiele. Verkürzt heißt dies:

Eine SP-konforme Menge f_u ist fragmentarisches Werk FW des u , wenn es nichts gibt, das unter den Begriff einer durch u vollzogenen Anerkennung von f_u als fertiges Werk fällt –

was im Übrigen durch Bedingung (2') des hier vorgeschlagenen Explikats (vgl. S. 102) bereits impliziert ist.

Fazit

Für die ontologische Ausgangsfrage dieses Kapitels ergibt sich mit einem agnitistischen Fragmentbegriff folgendes: Ein fragmentarisches Musikwerk hat den ontologischen Status eines relationalen Objekts. Bei den Relata handelt es sich um Gegenstände unterschiedlicher ontologischer Provenienz. In Bezug auf einen abstrakten, gleichwohl epistemisch exemplifizierten Gegenstand (nämlich eine SP-konforme Menge f_u atomarer Typenobjekte) wird das aktuelle Nichtbestehen eines besonderen Sachverhalts unterstellt, das sich durch $\neg\exists x (A_u(x) \wedge x = f_u)$ ausdrücken lässt. Die diesem Sachverhalt korrespondierende extensionale Nullaussage, wonach nichts aus dem Bereich raumzeitlicher oder mentaler Gegenstände unter den Begriff einer Anerkennung von f_u als fertiggestelltes Werk durch dessen Urheber u fällt, ist dabei als Grundlage einer begrifflichen Bestimmung fragmentarischer Musikwerke als erfüllt anzunehmen.

Agnitistische Positionen erfordern im Übrigen eine gewisse Gültigkeitsbeschränkung von Werkbegriffen, weil dann auch solchen Gebilden, die in kunstästhetischer Hinsicht *nicht* unvollständig erscheinen, unter Umständen Werkstatus ab- bzw. Fragmentstatus zuzusprechen ist. Andererseits kann kunstästhetisch legitimierte Unvollständigkeit eines mutmaßlichen Werkes zwar einen Anfangsverdacht für Fragmentarik begründen, scheidet aber wegen möglicher Intentionalität sowohl als hinreichendes wie auch als notwendiges Kriterium aus. Die Anzahl derjenigen Dinge, die als musikalisches Werk gelten können, nimmt also unter einem agnitistischen Fragmentbegriff tendenziell weiter ab.²⁴²

Weiter sei angemerkt, dass mit der hier vertretenen Auffassung einige manchmal für wesentlich gehaltene Unterschiede zwischen „vollendetem“ Werk und „unvollendetem“ Fragment insoweit irrelevant werden, wie kunstästhetische Kriterien ausscheiden: Eine vom Urheber hervorgebrachte Bestimmungsmenge f_u kann, ob anerkannt oder nicht, ebenso wie ein fertiggestelltes Werk gültige Instanzen haben und in kunstästhetischer Hinsicht ohne weiteres als bedeutend gelten. Fragmentarische Werke müssen also in *dieser* Hinsicht keineswegs unvollständig erscheinen. Genauso können vollständige Werke kunstästhetische Unvollständigkeit kommunizieren, ohne deshalb als fragmentarisch eingestuft werden zu müssen. Dies scheint möglich im trivialen Fall „schwacher“ Werke oder im Fall intentional fragmentarischer Konzeptionen. Auch scheint fragmentarischen wie nichtfragmentarischen Kunstwerken dieselbe ontologische Binnenstruktur zu eigen: Ihre (existenten) Konstituenten bestehen jeweils als Information über die Beschaffenheit abstrakter Typenobjekte und unterscheiden sich voneinander lediglich durch den Wahrheitswert von Existenzbehauptungen von auf solche Objekte zu beziehenden Werk-Anerkennungsakten.

242 Vgl. Seidel, Wilhelm: *Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs*, in: Carl Dahlhaus (Hg). *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur neuen Musik*, Mainz 1978.

Es bleibt die Aufgabe, hinreichend zu spezifizieren, *welche* mentalen Gehalte und Handlungen des Urhebers als werkkonstituierende Anerkennungsakte in Frage kommen und welcher ontologische Status diesen zukommt. Auch werden bestimmte Sonderfälle zu berücksichtigen sein, denen mit der Entweder-Oder-Redeweise des agnitistischen Standpunktes nur schwer beizukommen sein dürfte. So ist es beispielsweise denkbar, dass ein Urheber gegenüber einer bevorstehenden Aufführung oder Publikation eines noch nicht explizit für fertiggestellt erklärten Werkes indifferent ist,²⁴³ eine Anerkennung in ironischer, parodierender, apotropäischer oder lügnerischer Absicht oder – z.B. infolge akuter Zweifel oder Akrasie²⁴⁴ – überhaupt nicht oder nur in für Dritte unerkennbarer Weise vollzieht, *obwohl* das hervorgebrachte Werk wenigstens bedingt für fertiggestellt gehalten wird.²⁴⁵ Anerkennungen können also – obgleich nicht zwingend in einer „Privatsprache“ vollzogen²⁴⁶ – dennoch subjektiv privat bleiben. Gleichfalls scheint es denkbar, dass zwar nicht die Infor-

-
- 243 Nach der derzeit bekannten Quellenlage könnte dieses Merkmal u.a. auf Arnold Schönbergs Oper *Moses und Aaron* zutreffen, deren erste beiden Akte bereits 1932 fertiggestellt waren. Obwohl vom dritten Akt nur Schönbergs Text, aber keine Musik vorliegt, äußerte sich der Komponist bis zum Lebensende immer wieder brieflich über sein offenbar kontinuierlich fortbestehendes Vollendungsvorhaben (demnach liegt auch ein *non-finito* vor, vgl. Kap. 2.4.2 vorliegender Arbeit) So schreibt er noch ein Jahr vor seinem Tod (1950) „Es ist nicht ganz ausgeschlossen, daß ich den III. Akt innerhalb eines Jahres vollende“ und im Todesjahr schließlich „Einverstanden, daß III. Akt eventuell ohne Musik, bloß gesprochen, aufgeführt wird, falls ich Komposition nicht vollenden kann.“ (alle Zitate nach Mitteilung der Witwe Gertrud Schönberg in: Arnold Schönberg, *Moses und Aaron. Oper in drei Akten*, Partitur, Schott-Verlag E.S. 4935, Mainz 1957, Vorwort). Das Einverständnis kann hier entweder bedeuten, dass Schönberg das Werk trotz nicht vorhandener Musik als fertiggestellt ansah, oder aber – dies wahrscheinlicher – dass er einer Aufführung des dann als Typ-1-Fragment einzustufenden Werkes ungeachtet der fehlenden Fertigstellung zugestimmt hätte.
- 244 Zur Problematik der Willensschwäche vgl. u.a.: Donald Davidson, *How is Weakness of the Will Possible?*, in: J. Feinberg (Hg.), *Moral Concepts*, Oxford 1970; Richard Holton, *Intention and Weakness of Will* in: *The journal of philosophy*, 96 (1999), S. 241–262; sowie William Charlton, *Weakness of Will. A philosophical Introduction*, Oxford 1988.
- 245 Solche widerrufenen oder nur bedingten, vagen Anerkennungen finden sich paradigmatisch im Werk Anton Bruckners, der im späteren Leben fast sämtliche verfügbaren Inskriptionen seiner Frühwerke aus der Zeit vor ca. 1864 zerstörte, andere zurückzog, indem er sie mit „ganz und gar ungültig“ beschriftete, und wieder andere nur bedingt und vorläufig – nach fortwährenden Umarbeitungen über mehrere Jahre hinweg – anerkannte.
- 246 Insoweit sieht sich eine solche private Anerkennung auch nicht dem von Ludwig Wittgenstein als „Privatsprachenargument“ formulierten Einwand der prinzipiellen Unmöglichkeit einer solchen Sprache ausgesetzt (vgl. Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, dt.-engl. Ausg. [*Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations*] Oxford / New York., 1953, hier v.a. §243ff und §258). Zwar bezieht sich ein Anerkennungsakt wohl zunächst auf das (offenbar bewusste) Erleben geeigneter mentaler Zustände – deren jeweiliger Gehalt als „Anerkennungs-Quale“ tatsächlich nur dem Urheber selbst zugänglich ist –, allerdings kann dieser den Umstand, solche Erlebnisse gehabt zu haben, unter Verwendung normaler, nicht privater Sprache problemlos Anderen mitteilen. Diese wiederum können das Mitgeteilte nicht objektiv überprüfen, da Anerkennungsakte, anders als dies etwa beim Erleben starker Schmerzen häufig der Fall ist, nicht zwingend mit signifikanten äußerlich sichtbaren Verhaltensänderungen einhergehen und zudem (als Qualia) relativ flüchtig sind. Dritte müssen demnach schlichtweg *glauben*, dass eine Mitteilung des Urhebers über sein „Anerkennungserlebnis“ wahrheitsgemäß erfolgt.

mation über eine Bestimmungsmenge, wohl aber diejenige über das Vorliegen oder Nicht-Vorliegen einer Werk-Anerkennung verlorengegangen ist. In diesen Fällen hätte die Frage nach einer möglichen Fragmentarik des entsprechenden Musikwerkes wiederum als Epistemische Fragmentarik höherer Ordnung – mithin als unentscheidbar – zu gelten.

Es ist auch klar, dass ein solcher Standpunkt eine intentionalistische Perspektive impliziert. Werke müssen demnach von jemandem als solche beabsichtigt und abschließend anerkannt werden.²⁴⁷ Nur einem Artefakt, in dessen Entstehungsgeschichte ein solcher finaler Anerkennungsakt vorkommt, kann im hier gemeinten Sinn Werkstatus zukommen. Von fragmentarischen Musikwerken als von relationalen Objekten sprechen zu können, setzt die beabsichtigte Konzeption des Gegenstandes als endliches, entstehungsgeschichtlich prinzipiell durch Anerkennungsakte beendbares Werk ebenso voraus wie den Umstand, dass die Entstehungsgeschichten fragmentarischer Werke – abgesehen von den zu Lebzeiten widerrufenen Anerkennungen – gerade nicht durch derartige Akte, sondern durch hiervon wesentlich verschiedene Ereignisse beendet werden. Die sich hieraus ergebenden Fragen in konkreten Einzelfällen zu entscheiden, bleibt allerdings sorgfältiger Auswertung der jeweiligen Quellenlage vorbehalten und ist insoweit nicht pauschalisierbar.

Um Fehlschlüssen vorzubeugen, sei noch erwähnt, dass es mir mit den vorstehenden Überlegungen keineswegs darum geht zu klären, was Kunst ist im Sinne der Frage, welche besonderen Eigenschaften Gegenstände der Art f_u oder W möglicherweise zu (anerkannten) Kunstwerken machen – dergleichen gehört in die Philosophie des Ästhetischen und ist im Rahmen unserer Überlegungen kaum notwendig. Es geht mir nicht einmal darum zu zeigen, dass Musikwerke – ihre Existenz einmal zugestanden – etwas grundsätzlich anderes sind als die Resultate individueller, manchmal auch intersubjektiv-konsensueller, meist ästhetisch-künstlerisch motivierter Setzungen in Bezug auf Instanzen irgendwelcher Bestimmungsmengen oder deren Teilmengen. Ließe sich hingegen zeigen, dass es Werke (als abstrakte Gegenstände) *nicht* gibt, wie dies etwa Verfechter reduktionistischer Paraphrasierungsstrategien versuchen,²⁴⁸ würden die hier vermuteten Problemstellungen obsolet und durch anders geartete ersetzt. Ihr vermeintlicher Existenzanspruch resultierte aus ebenso

247 Es schiene lohnend zu untersuchen, inwieweit Intentionalität im Sinne von „Absichtlichkeit“ eine konstitutive Rolle spielt. Je nach dem Grad der Parteinahme für kreationistische oder platonistische Positionen reicht etwa die Anerkennung von nicht- oder semiintentional entstandenen Partituren als korrekten epistemischen Exemplifikationen eines Werkes (vgl. die sogenannte Aleatorik oder die randomisierte Genese von Bestimmungsmomenten bzw. deren weitgehende Abwesenheit bei John Cage u.a.) bereits aus. In diesem Falle erhält allerdings die Behauptung, W sei das Werk eines bestimmten Urhebers u , einen umfassenderen Sinn als gewöhnlich zugestanden. Vgl. auch den Einwand Luhmanns zur tautologischen Unzugänglichkeit von „Absichtlichkeit“, Anm. 164.

248 Diese Versuche bestehen darin, alles Reden über musikalische Werke als Reden über Partituren, Aufführungen oder sonstige raumzeitliche Entitäten umzudeuten und so die ontologische Festlegung zu vermeiden, die beim Gebrauch von Sätzen der Form „Dieses Werk ist f “ entstehen. Unabhängig vom Wahrheitswert dieser Aussage, d.h. unabhängig davon, ob das Werk f ist oder nicht, legt man sich mit einer solchen Formulierung auf die Existenz eines Gegenstandes „Werk“, das entweder f oder non- f ist, fest.

obsoleten Festlegungen und wäre also mit *Occams Razor*²⁴⁹ zu eliminieren. Diese für sich durchaus bestehende Option weise ich hier jedoch zurück und nehme die etablierte Rede vom Musikwerk und damit auch diejenige vom fragmentarischen Musikwerk insofern ernst, als ich diesbezügliche Existenzbehauptungen – sofern von den entsprechenden Urhebern stammend – nicht in Zweifel ziehe.

Falls es sich also – aus welchen Gründen auch immer²⁵⁰ – bei Objekten, die unter einen Fragmentbegriff der skizzierten Art fallen, um Konstituenten eines mutmaßlichen Musikwerkes handelt, möchte ich sehr wohl die Frage erörtert wissen, welche ontologische Kategorisierung nicht nur für das relationale Objekt selbst (dies bestimme ich, wie erwähnt, als Abstraktum), sondern auch für die konstituierenden Gegenstände adäquat erscheint, welche Sorten von Relata also zu akzeptieren sind, um über fragmentarische Werke sprechen zu können. Die Frage nach deren OS ist dann im engeren Sinne durch die Feststellung des OS musikalischer Werke und desjenigen von Nullpostulaten für Anerkennungsakte oder Bestimmungsmengen (und darauf bezogene Akte) oder beides (d.h. von Aussagen über Begriffsextensionen, deren [der Aussagen] Gehalte in ontologischer Hinsicht als Sachverhalte aufzufassen wären) zu beantworten. In der Frage einer möglichen realistischen Deutung der benannten Relata bleibe ich hingegen ebenso neutral wie es schon in Bezug auf musikalische Werke (vgl. S. 75f.) der Fall war.

1.4 Ungeeignete ontologische Statüs – Positionen und Argumente

Zentral für die bisher vorgebrachten Überlegungen ist neben der Deutung einer nicht-instanziierten Anerkennung (einer Menge von Vorstellungen, Handlungen und Handlungsergebnissen eines Urhebers²⁵¹) als Nullaussage über entsprechende Begriffsextensionen die eingangs vollzogene Bestimmung fragmentarischer Werke als relational abhängiger Entitäten und infolgedessen die Kategorisierung eines (nichtfragmentarischen) musikalischen Werkes als eine vom Urheber anerkannte Menge atomarer Typenobjekte. Zur weiteren Substantiierung dieser Ausgangsposition, die eine durch mengentheoretische Annahmen präzisierte *ty-*

249 Occams klassische Formulierung lautet: „Entia praeter necessitatem non sunt multiplicanda“ (Zit. nach: Eisler, Rudolf: *Philosophenlexikon*, Berlin 1912, S. 501) oder, in anderer Überlieferung: „Pluralitas non est ponenda sine necessitate“ Zit. nach: Occam, *Ordinatio* lib. 1 prol. q. 1 OT 1, 74, Z. 22.

250 Auch im kunstästhetischen Sinn als falsch oder fragwürdig einzustufende Beurteilungen können solche Gründe abgeben – schließlich handelt es sich auch bei „schwachen“ Werken noch um Werke im Sinne einer anerkannten Bestimmungsmenge. Sogar *irrtümlicherweise* für eine (korrekte) Exemplifikation eines bestimmten Werkes gehaltene Phänomene etablierten den Werk-Status für die den Irrtum begehenden Urheber wenigstens für die Dauer des Irrtums. Für den Werk-Status eines Artefakts scheint eben die Anerkennung des Gebildes als (Kunst)werk durch den Urheber hinreichend und bedarf nicht der zusätzlichen Bestätigung durch ein konsensuell-kollektives Rezipientenurteil.

251 Als Minimalforderung erschiene es denkbar, die Anerkennung auf *mentale*, epistemisch private Vorgänge zu beschränken. Mindestens sich selbst gegenüber sollte ein Urheber eine Bestimmungsmenge als „Werk von sich“ einstufen, damit Werkstatus zugesprochen werden kann. Solange jedoch Wissen hierüber intersubjektiv unverfügbar ist, bleibt ein derartiges Werk lediglich für den Urheber zugänglich.

pe-token-Ontologie musikalischer Werke favorisiert, scheint es neben den bereits angeführten antiphysizistischen Argumenten für die ontologische Trennung von Werk und Realisierung zweckmäßig, ausführlicher denkbare Alternativpositionen zu diskutieren, insbesondere also weitere Strategien für die Zurückweisung der zur Ausgangsposition konträren *physizistischen* und *mentalistischen* Argumente kennenzulernen.

Auch wenn sich die hier untersuchten Arbeiten über den OS musikalischer Werke mehrheitlich auf solche beschränken, die im weitesten Sinne von Anhängern der Analytischen Philosophie vertreten werden, bedeutet das keineswegs, dass über diesen Status Einmütigkeit herrscht. Wenigstens in Bezug auf ungeeignete Statüs herrscht aber etwas größere Übereinkunft. Es sollen daher, das ontologische Kapitel abschließend, die verschiedenen Argumentationslinien für das, was musikalische Werke *nicht* sind, Darstellung finden.

Unter den ungeeigneten Identifizierungsvorschlägen für Kunstwerke steht in **Roman Ingardens** umfangreicher Schrift *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*²⁵² an erster Stelle die Behauptung, das Musikwerk sei keine „Ausführung“. Dies wird vor allem auf unvereinbare Eigenschaften von Werk und Ausführung zurückgeführt.

[...] von den einzelnen Ausführungen eines bestimmten Musikwerkes gilt eine Reihe von Urteilen, die, auf das betreffende Werk selbst angewendet, falsch sind. [...] Es lassen sich solche Eigenschaften der einzelnen Ausführungen eines Musikwerkes angeben, die dem letzteren nicht zukommen und nicht zukommen können, und umgekehrt Eigenschaften der Werke, welche ihren Ausführungen nicht zukommen.²⁵³

Solche Eigenschaften von Ausführungen sind nach Ingarden:

Jede Ausführung eines Musikwerkes ist ein individueller Vorgang und damit auch ein zeitlicher Gegenstand [...] Jede Ausführung ist vor allem ein akustischer Vorgang [...] und ist sowohl objektiv wie phänomenal im Raume lokalisiert [...] Die einzelnen Ausführungen eines und desselben Musikwerkes unterscheiden sich gewöhnlich untereinander nicht bloß hinsichtlich ihrer Individualität, ihrer Lokalisierung in der Zeit und im Raume, sondern auch hinsichtlich verschiedener qualitativer Bestimmtheiten, z.B. hinsichtlich der Tonfarbe, des Tempos, der dynamischen Einzelheiten, der Ausgeprägtheit der einzelnen Motive usw.²⁵⁴

Für Ingarden sind Ausführungen demnach eindeutig identifizierbare raumzeitliche Ereignisfolgen, die „wesensmäßig unwiederholbar“ sein sollen. Eine zweite Ausführung kann, auch wenn man von der numerischen und raumzeitlichen Differenz absieht, auch nicht qualitativ identisch mit einer früheren sein.²⁵⁵ Wäre nun aber doch die Ausführung mit

252 Ingarden, Roman: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen 1962.

253 Ingarden 1962, S. 7.

254 Ingarden 1962, S. 8

255 Eine Feststellung, die angesichts digitaler Reproduktionstechniken vielleicht zweifelhaft erscheint. In die gleiche Richtung zielt bereits eine Kritik Z. Lissas in Bezug auf Musikwerke, die mithilfe einer Tonbandaufzeichnung realisiert werden (vgl. Zofia Lissa, *Einige kritische Bemerkungen zur Ingardenschen Theorie des musikalischen Werkes*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Mu-*

dem Werk identisch, müsste man zugeben, dass jedes Werk nur ein einziges Mal ausgeführt werden könnte, und weiter, dass jede Ausführung ein neues Werk konstituierte. Auch eine mögliche Alternative, nach welcher das Werk die Menge aller seiner Ausführungen ist, führt nicht sonderlich weit: Abgesehen davon, dass Werke unter dieser Voraussetzung immer umfangreicher würden, gleichzeitig aber stets unvollständig blieben,²⁵⁶ scheint es auch logisch unmöglich, eine Vielzahl von unterschiedlichen Gegenständen (Ausführungen) mit einem einzigen Gegenstand (dem Werk) zu identifizieren, es sei denn, man wäre gewillt anzunehmen, dass dem in Frage stehenden Gegenstand eine dubiose Form von „mehrfacher Identität“ zukommt. Die auch von anderen Autoren vorgebrachten Varianten dieser Auffassung fasse ich im Folgenden unter der Formel *Ausschluß mehrfacher Identität* (AmI) zusammen, mit der Konsequenz, dass wenigstens unter traditionell zweiwertigen logischen Prämissen eine Vielheit von unterschiedlichen Gegenständen (z.B. Ausführungen) nicht mit singulären Gegenständen (z.B. *einem* Musikwerk) identifiziert werden kann. Es ist aber ebenso klar, dass die Gültigkeit oder Ungültigkeit der genannten Alternativen stets von der zugrunde gelegten Logik abhängt. In diesem Zusammenhang könnte es von Interesse sein, die Fragen nach der Identität musikalischer Werke auch unter anderen logischen Grundannahmen zu untersuchen. Dies verfolge ich hier aber nicht weiter.²⁵⁷

Weiter gilt nach Ingarden das mit dem bezeichneten Identitätsproblem verwandte Argument der Eigenschaftsdifferenz auch in umgekehrter Richtung: Es ist seiner Meinung nach ebenso klar, dass auch das musikalische Werk einige der für Ausführungen konstitutiven Eigenschaften gerade nicht hat. Es ist offenbar kein zeitlich oder räumlich lokalisierbarer Gegenstand, ist es einmal fertiggestellt, scheint es zu jedem beliebigen zukünftigen Zeitpunkt (und ortsunabhängig) weiter zu existieren. Andernfalls verfügten Werke nur für den Fall ihres Ausgeführtwerdens über Existenz. Dies anzunehmen, scheint aber kontraintuitiv, obwohl damit Phänomene wie „unaufgeführte Werke“ – vermutlich zur Freude der hierunter meist leidenden Komponisten – einfach verschwänden. Weiterhin gibt die für Ausführungen entscheidende Sukzessivität der Teile in Bezug auf das Werk keinen guten Sinn, vielmehr scheinen alle Teile des Werkes in außerzeitlicher Simultaneität zu existieren. Zwar entsteht das Werk nach Ingarden zum Zeitpunkt seiner Fertigstellung, danach existiert es jedoch „als dasselbe Werk weiter, nachdem der Prozeß seiner Erschaffung bereits abgelaufen ist.“

In diesem Zusammenhang trifft Ingarden eine für seine spätere Bestimmung der „Seinsweise“ musikalischer Werke wichtige Einschränkung: Aus der vorgeblichen Tatsache, dass ein Werk, obwohl kein zeitlicher Gegenstand, einen zeitlichen Beginn habe, und der (im-

sic, (3) Nr. 1 (1972), S. 75–95).

256 Weitere Ausführungen scheinen immer möglich zu sein, eine „letzte Ausführung“ ergibt offenbar nur unter gleichzeitiger Annahme des Weltuntergangs einen guten Sinn.

257 Thematisiert werden solche Alternativen z.B. in: Ulrich Blau, *Die dreiwertige Logik der Sprache*, Frankfurt am Main, 1967 und in: Manuel Bremer, *Wahre Widersprüche: Eine Einführung in die parakonsistente Logik*, St. Augustin 1998.

pliziten) Annahme, dass ideale Gegenstände zeitunabhängig (also insbesondere ohne zeitliche Bestimmungen wie *Anfang* oder *Ende*) existieren, folgert Ingarden:

Infolgedessen darf es – der von W. Conrad ausgesprochenen Meinung entgegen – nicht für einen „idealen“ Gegenstand gehalten werden. [...] Wenn aber das Musikwerk kein idealer Gegenstand ist, so folgt daraus noch nicht, dass es ein realer Gegenstand sei. Es wird also später nötig sein, seine Seinsweise positiv zu bestimmen.²⁵⁸

Ingarden schließt demnach „ideale“ Gegenstände (augenscheinlich handelt es sich bei letzterem um Ingardens Terminus für Abstrakta) als geeignete Bereiche für Musikwerke aus und meldet zudem in Bezug auf eine Deutung als „realer“ Gegenstand Zweifel an. In der Sprechweise der vorliegenden Untersuchung ignoriert Ingarden allerdings die immanente Relationalität des Werkbegriffes und hält anscheinend die Existenz von Information über eine Bestimmungsmenge (diese Information verfügt zweifellos über raumzeitliche Koordinaten und weist auch einen zeitlichen Beginn ihrer Existenz auf) für eine notwendige Bedingung für die Existenz eines Werkes.

Der Ausschluß „realer“ Gegenstände umfasst auch die unter Musikwissenschaftlern nicht eben selten anzutreffende Auffassung, das Musikwerk sei nichts anderes als „die Partitur“. Ingardens Gegenargument verweist auf eine semiotische Interpretation:

Die Partitur, als ein System von Zeichen, ist also nichts Physisches, Materielles, obwohl es auch im Materiellen fundiert ist, dessen Materialität und Realität dabei aber keine wesentliche Rolle spielt. Die Identifizierung des Musikwerkes mit der Partitur kann uns somit von der Annahme gewisser nicht-materieller Gegenstände nicht befreien.²⁵⁹

Dies deshalb, weil für Ingarden auch Partituren eben nichts Materielles, sondern lediglich im Materiellen fundierte Abfolgen abstrakter Zeichencharaktere sind. Er spielt in diesem Zusammenhang auf die bereits von seinem Lehrer Edmund Husserl geäußerte Bemerkung an, nach der auch die Wortzeichen bloß phantasiert zu werden brauchten, ohne dass dies an ihrer unterstellten Zeichen- oder Bedeutungsfunktion irgendetwas änderte. Weiterhin spricht für Ingarden auch die Tatsache, dass Musikwerke unabhängig von einer möglichen Verschriftlichung²⁶⁰ existieren können, gegen eine Identifikation des Werkes mit physi-

258 Ingarden vertritt damit den Standpunkt eines *ex-nihilo*-Kreationismus: Die Behauptung, ein Musikwerk entstehe „in einer bestimmten Zeit und aus schöpferischen Tätigkeiten seines Schöpfers“ kann für Ingarden „nicht bezweifelt werden“ (Ingarden 1962, S. 11). Unerklärt bleibt allerdings, welche Merkmale „schöpferische“ von andersartigen Tätigkeiten unterscheiden.

259 Ingarden 1962, S. 25.

260 Dies muss im Sinne Ingardens wohl als das Vorliegen einer physischen Inskription gedeutet werden. In einem weiteren Verständnis, das allein auf informationelle Gegebenheiten abstellt, sind natürlich auch mündlich überlieferte Musikstücke „verschriftlicht“, zum Beispiel als gespeicherte Information in Form neuronaler Zustände (Erinnerungen) der Überlieferer. Ohne irgendeine Form wissens- und damit informationserhaltender Speicherung sind Behauptungen über die Existenz oder die Beschaffenheit von Musikwerken m.E. inhaltsleer, da empirisch weder verifizierbar noch falsifizierbar. Insofern ist Ingardens Bezugnahme auf inskriptive Schriftlichkeit argumentativ vielleicht zu eng konzipiert. Entscheidender ist vielmehr, wie bereits Listenius mit seiner bewusst offenen Definition gese-

schen Partituren; dies gilt insbesondere für lediglich oral tradierte Werke der Volksmusik oder die in besonders enger Weise mit dem jeweiligen Speichermedium korrelierten Werke der elektronischen Musik. In diesem Zusammenhang ist auch an das bereits ablehnend diskutierte Phänomen möglicher autographischer Werke im Sinne Goodmans zu erinnern. Ungeachtet der unbestritten notwendigen materiellen Fundierung von Partituren (sofern diese z.B. epistemisch zugänglich sein sollen), erweist sich für Ingarden schon aufgrund deren „intentionaler Funktion“ ein nicht-physischer Gegenstand für die Identität musikalischer Werke als nicht eliminierbar – auch nicht durch deren tentative Identifikation mit Partituren, da diese bei Ingarden eben nicht als etwas „Physisches“ verstanden werden. Eine bloße *Fundierung* im Materiellen hat für Ingardens Partiturbegriff dann auch keinerlei ontologische Konsequenzen. Vielmehr verhalten sich Musikwerke zur Partitur wie das Bezeichnete zu den auf es verweisenden Zeichen:²⁶¹

Wie jedes Symbol (Zeichen) von dem symbolisierten (bezeichneten) Gegenstande verschieden ist²⁶², so ist auch die Partitur vom durch sie bestimmten Werke verschieden. Es besteht zwischen ihr und dem Werke keine eindeutige Zuordnung, da dasselbe Werk mittels verschiedener Noten-Systeme notiert werden kann.²⁶³

Darüber hinaus kommen dem Musikwerk offenbar Klangeigenschaften (beispielsweise rhythmische und dynamische Bestimmungen) zu, die auf die Partitur angewendet keinen Sinn zu ergeben scheinen. Für die „ästhetische Erfassung des Musikwerkes“ kommt daher die Partitur kaum in Betracht, „wir erfassen es“, so Ingarden, „im direkten Hören einer seiner Ausführungen, ohne die Partitur überhaupt zu kennen oder sie kennenlernen zu müssen.“²⁶⁴

In der Folge verwirft Ingarden denn auch vollständig die Annahme, beim Musikwerk handele es sich um einen „realen“ Gegenstand. Hauptsächlich zeige sich dies wiederum an

hen zu haben scheint (vgl. Anm. 22, S. 12), der Erhalt der dem Wissen zugrundeliegenden Information. Somit erscheinen Musikwerke ohne (konventionelle) Partituren sehr wohl vorstellbar, jedoch dürften sie wenigstens in einem epistemischen Sinne dann als nichtexistent zu gelten haben, wenn *jegliche* Information über die Beschaffenheit der entsprechenden Bestimmungsmenge fehlt.

261 Wobei die Partiturzeichen, wiewohl materiell fundiert, nach Ingarden auf intentionale Gegenstände verweisen. Überlegungen zur Frage der grundsätzlichen Angemessenheit einer semiotischen Kunsttheorie finden sich bei Ingarden nicht. Es scheint für ihn ohne nähere Begründung voraussetzbar, dass diejenigen Gebilde einer Partitur-Inskription, die sich vom leeren Notenblatt unterscheiden, Zeichenfunktion haben können und in diesem Fall „Bedeutung“ aufweisen.

262 Für den Sonderfall eines sich selbst symbolisierenden Symbols scheint diese Auffassung vielleicht inkorrekt.

263 A.a.O., S. 26.

264 A.a.O., S. 27. Hier greift allerdings die von Goodman in etwas anderem Sinn ins Spiel gebrachte Identitätstiftende Funktion einer Partitur. Was beim „direkten Hören“ einer Ausführung erfasst wird, kann durchaus etwas anderes sein als die Exemplifikation eines bestimmten Musikwerkes. Ohne Kenntnis einer Partitur bzw. ein Vorwissen über die Beschaffenheit eines Musikwerks lässt sich die Frage, inwieweit es sich bei dem Gehörten überhaupt um eine derartige Exemplifikation handelt, nicht entscheiden.

der Unmöglichkeit, Musikwerke als raumzeitlich lokalisierbare Gebilde zu identifizieren. Was die Räumlichkeit anbetrifft, stellt sich die Frage:

Was sollte das eigentlich bedeuten, dass z.B. die Sonate op. 13 von Beethoven „hier“ ist? Wo also? In diesem Zimmer, oder im Klavier, oder in dem Raumausschnitt über dem Klavier? Und wenn sie gleichzeitig an zehn verschiedenen Orten ausgeführt wird, so soll sie, die eine und selbe Sonate, in zehn verschiedenen Räumen sein?²⁶⁵

Was andererseits die zeitliche Extension anlangt, so vertritt Ingarden unter Berufung auf seine offen kreationistische²⁶⁶ Position zwar die Auffassung, dass Werke erst ab dem Zeitpunkt ihrer Entstehung existieren,²⁶⁷ also einen auch für gewöhnliche physische Gegenstände typischen zeitlichen Beginn haben, danach jedoch, anders als letztere, in alle Ewigkeit weiter zu existieren scheinen. Dieses Merkmal verweist jedoch auf nicht raumzeitliche Gegenstände, insbesondere auf Elemente aus Freges „drittem Reich“ (R3). Mit solchen schwer verträglichen Merkmalen zu charakterisierende Objekte sind demnach weder eindeutig als raumzeitliche Gegenstände noch als Abstrakta einzustufen. Doch anstatt diesen (korrekt gesehenen) Sachverhalt als Argument für eine Modifikation des kreationistischen Standpunkts zu nutzen, versucht Ingarden diesen durch die Annahme eines „überzeitlichen“ Gegenstandes zu verteidigen, „der trotzdem eine immanente quasi-zeitliche Struktur besitzt“.²⁶⁸ In dieser Struktur erkennt Ingarden die „ontische Grundlage“ des Musikwerkes:

Es gibt ein dem Werke immanentes, doppelt begrenztes Kontinuum der qualitativ und formal bestimmten quasi-zeitlichen „Stellen“, die gerade durch solche (und nicht andere) muskali-

265 Ingarden 1962, S. 38.

266 Um Mißverständnissen vorzubeugen: Hier ist selbstverständlich nicht die manchmal in religiösen Zusammenhängen auftretende Bedeutung des Ausdrucks gemeint, vgl. die folgende Anmerkung.

267 Dies verweist auf den Kern des kreationistischen Arguments, welches darauf hinausläuft, dass die durch „schöpferische Tätigkeit“ hervorgebrachten Gebilde vor ihrer Entstehung als inexistent zu gelten haben, also buchstäblich *ex nihilo* entstehen. Der Kreationist behauptet also, dass es irgendeinen Zeitpunkt t_0 gibt, bis zu dem das hervorgebrachte Werk nicht existiert(e), und außerdem, dass es kontingent und zeitlich ist. Hier liege, so Ingarden, ein wesentlicher Unterschied zu den Gegenständen der Erkenntnisoperationen, welche lediglich „entdeckt“ werden (Ingarden 1962, S. 40). Diese sind notwendig und nicht zeitlich, d.h. es gibt keinen Zeitpunkt, zu welchem der Gegenstand nicht existiert, unabhängig davon, ob dieser Umstand von irgendwelchen erkennenden Subjekten eingesehen wird. Das Argument beruht m.E. jedoch auf einem Zirkelschluss. Der konstatierte *ontologische* Unterschied zu den platonischen Erkenntnisoperationen ergibt sich gerade nur dann, wenn man die kreationistische Prämisse des Arguments bereits als wahr unterstellt, d.h. wenn man bereits voraussetzt, dass Musikwerke keine Gegenstände sind, die vor ihrer Hervorbringung existieren. Lässt man hingegen die kreationistische Prämisse für Musikwerke fallen, so zeigt sich eine zwanglose Ähnlichkeit mit R3-Gegenständen wie mathematischen Theoremen und Fregeschen „Gedanken“ – wenigstens für die jeweiligen Bestimmungsmengen. Diese existieren unabhängig von zeitlichen Bestimmungen, also auch dann, wenn es keine Welt gibt, in der sie von jemandem eingesehen („entdeckt“) werden könnten, und entsprechende Information über die Beschaffenheit dieser „Gedanken“ also noch nicht verfügbar ist. Letztere hingegen hat, genauso wie deren Anerkennung als Werk zu einem bestimmten Zeitpunkt, zweifellos eine raumzeitliche bzw. zeitliche Komponente.

268 A.a.O., S. 40.

sche Gebilde, vor allem tonaler²⁶⁹ Natur, erfüllt sind und von dieser Erfüllung nicht abgetrennt werden können. Denn nur in diesen Gebilden und nur in ihnen hat dieses Kontinuum seine ontische Grundlage [...] Die „Erfüllung“ der einzelnen Phasen des Werkes (der Stellen in seinem Zeitkontinuum) bilden ausschließlich die Elemente des Werkes, vor allem tonaler Natur, es gehören dagegen zu derselben keine Gegenständlichkeiten, Prozesse und dgl. mehr, die dem Werke fremd sind. Die Zeitstruktur des Musikwerkes selbst ist sozusagen gegenüber allen außerhalb des Werkes stattfindenden und Prozessen der realen Welt vollkommen unempfindlich.²⁷⁰

Aus diesen Überlegungen heraus bestimmt Ingarden das Musikwerk negativ als „nicht-zu-dieser-Welt-gehörend“, es sei nämlich „gar kein Hinweis und keine Beziehung zu der realen Welt vorhanden“.²⁷¹ In positiver Bestimmung expliziert er an späterer Stelle das Musikwerk dann als „intentionalen Gegenstand, der seine Seinsquelle in den schöpferischen Akten des Musikers und sein Seinsfundament in der Partitur hat“.²⁷² Es erhebt sich hier allerdings die Frage, wie ein (laut Ingarden) nicht realer und überzeitlicher Gegenstand sein „Seinsfundament“ in einem physischen Gegenstand haben kann, für welchen doch andernorts eine Identifizierung mit dem Musikwerk bestritten wird. Indem auch hier die Differenz zwischen epistemischem und ontologischem Argument unterschlagen zu werden scheint, drängen sich in Folge vage und doppeldeutige Begriffe wie „Verkörperung“ oder „Fundierung(sbeziehung)“ und die damit zusammenhängenden Schwierigkeiten auf, ohne jedoch weitere Spezifikation zu erfahren. Ebenfalls bleibt die ontologische Einstufung musikalischer Werke einigermaßen unklar, bestritten wird – mit weitgehend korrekter Argumentation – eine Reihe traditioneller Möglichkeiten (idealer / realer Gegenstand), ohne dass kategoriale Alternativen vorgeschlagen würden. Ingardens positive Bestimmung des Musikwerks als „intentionaler Gegenstand“ bleibt in ontologischer Hinsicht unscharf und bindet darüber hinaus die Existenz von Musikwerken an das Intendiert- bzw. Vorgestelltwerden ihrer Bestandteile – mit der Konsequenz, dass Musikwerke womöglich nur im Moment des Vorgestelltwerdens als höchst kurzlebiger „intentionaler Gegenstand“ existieren. Zudem verschiebt sich damit die Frage nach dem OS musikalischer Werke auf diejenige nach der Verfügbarkeit einer hinreichend differenzierten ontologischen Theorie des Intentionalen, welche bis heute kaum vorliegt.²⁷³ Wenngleich Ingardens Ansätze zur positiven Bestimmung des OS daher nicht restlos überzeugen können, so scheinen mir aber die we-

269 Ob Ingarden hierunter allgemein Klangereignisse oder aber deren Einschränkung auf das Vokabular der tonalen Harmonik meint, bleibt unklar.

270 A.a.O., S. 46 f.

271 A.a.O., S. 48–49.

272 A.a.O., S. 101.

273 Hierzu z.B.: G.E.M. Anscombe, *Intention*, Oxford 1957 und Daniel Dennett: *The Intentional Stance*, Cambridge (Mass.) 1987. Ingardens Klassifikation als „intentionaler Gegenstand“ ließe sich unter Beschränkung auf Anerkennungen eventuell aufrechterhalten, insoweit sich die für einen Transfer des Werkstatus auf eine Bestimmungsmenge notwendige Anerkennung als intentional auffassen liesse. Dagegen wieder die Kritik von Luhmann (vgl. Anm. 164).

sentlichen antiphysizistischen Argumente (Eigenschaftsdivergenz, AmI und Nichtidentität mit einer als „physisch“ aufgefassten Partitur) korrekt dargestellt. Die unklar bleibende ontologische Bestimmung von Musikwerken ließe sich jedoch unter Aufgabe der kreationistischen Prämisse leicht umgehen; ist es doch letztlich diese Prämisse, die die für „ideale“ Gegenstände problematische Annahme eines zeitlichen Beginns dadurch zu legitimieren sucht, dass die (lediglich epistemische) Differenz zwischen der Existenz eines Gegenstandes und der Existenz des Wissens von dessen Beschaffenheit – welches zweifellos einen zeitlichen Anfang aufweist – unterschlagen wird. Eine moderate mengentheoretische Alternativposition hat hier den Vorzug, keine kategorial mehrdeutigen Fragestellungen aufzuwerfen: Sind Musikwerke nämlich zeitlose, abstrakte (relationale) Gegenstände etwa nach Art Fregescher R3-Individuen zuzüglich einer Urheber-Anerkennung, so wäre die Tatsache, dass ein an die Existenz raumzeitlicher Entitäten gebundenes Wissen über die Beschaffenheit von Bestimmungsmengen im Gegensatz zu diesen *nicht* zu jedem beliebigen Zeitpunkt, also mit irgendeiner zeitlichen Bestimmung existiert, gut mit dem hier vertretenen *type-token*-Ansatz und der agnitistischen Relationalität musikalischer Werke zu verbinden. Ingardens mehrdeutiges Konzept intentionaler Gegenstände lässt sich dann durch dasjenige der Inskription und / oder der Anerkennung einer Bestimmungsmenge ersetzen, welches pragmatisch, d.h. unter Umgehung mentalistischer Positionen und der damit möglicherweise einhergehenden subjektinternen Privatheit der Anerkennung, stets als raumzeitliches Ereignisartefakt interpretierbar ist.

*

Tatsächlich operiert mit dem erwähnten vagen Begriff der Verkörperung **Joseph Margolis**, der sich der Frage nach dem ontologischen Status durch Untersuchung der Individuationsmechanismen für Kunstwerke zu nähern versucht. Auch bei ihm steht zunächst die eigenschaftsmäßige Unvereinbarkeit von Werk und Aufführung im Vordergrund. Er stellt einen grundsätzlichen Unterschied der Individuationsweisen von Werk und Aufführung fest:

Dass wir Kunstwerke nicht genauso individuieren wie physikalische Objekte, geht nicht nur daraus hervor, dass wir von ein und demselben Werk sprechen, das in ganz verschiedener Weise aufgeführt wird, sondern auch daraus, dass wir Interpretationen eines bestimmten Werks (die das Gegenstück zur Beschreibung eines physikalischen Objekts bilden) auch dann gleichermaßen gelten lassen, wenn sie einander zu widersprechen scheinen. [...] Wir scheinen so in gewissem Grad den Umständen Rechnung getragen zu haben, unter denen wir zum Beispiel von signifikant verschiedenen Aufnahmen der *Brandenburgischen Konzerte* Bachs sprechen. Dass sich derart verschiedene Aufführungen in der ästhetischen Gestaltung und sogar in der Instrumentierung unterscheiden, zwingt uns nämlich noch nicht dazu, zu bestreiten, dass diese Aufnahmen Interpretationen der *Konzerte* sind; unsere Erörterung nimmt also ein gutes Ende.²⁷⁴

274 Joseph Margolis: *Die Identität eines Kunstwerks*, in: Schmücker (2003), S. 29–45. Die Übersetzung der 1965 revidierten und 1979 ins Deutsche übertragenen Fassung des Originalartikels beruht auf (Angaben nach Schmücker 2003): Joseph Margolis: „The Identity of a Work of Art“, revidiert in

Möglicherweise führt Verschiedenartigkeit von Aufführungen nicht notwendig dazu, bestritten zu *müssen*, dass es sich um Aufführungen desselben Werkes handelt. Diese Verschiedenartigkeit sollte allerdings m.E. gewisse Einschränkungen erfahren, schon um die unerwünschte Konsequenz zu vermeiden, nicht bestritten zu *können*, dass beliebige Klangeignisse als Aufführungen nicht nur der *Brandenburgischen Konzerte*, sondern beliebiger Werke angesehen werden müssen. Margolis' Feststellung über die sprachliche Verwendungsweise des Begriffs „Aufführung“ klärt für obiges Beispiel gerade nicht die Frage, aus welchen Gründen solche sich unterscheidenden Aufführungen denn für diejenigen Aufführungen gehalten werden können, die tatsächlich Aufführungen der *Brandenburgischen Konzerte* sind und nicht etwa stark fehlerhafte Aufführungen irgendeines anderen Werkes, deren Klanggestalt nur kontingenterweise hinreichende Ähnlichkeit mit als korrekt geltenden Aufführungen der *Brandenburgischen Konzerte* aufweist. Solche Gründe als konkrete Kriterien für Werkidentität anzugeben, scheint mir zur Vermeidung dieser unerwünschten Konsequenz unerlässlich.

Wie dem auch sei, es lässt sich feststellen, dass Margolis die genannte Unterschiedenheit von Werk und Aufführung sowie diejenige von Aufführungen eines Werkes untereinander nicht nur als Argument gegen die Identifikation von Werken mit ihren Aufführungen benutzt, sondern in der Folge auch, um eine Differenz in der Identifikationsweise von „Naturobjekten“ und Kunstwerken zu verteidigen. Das bedeutet, dass sich Kunstwerke (als Artefakte) nicht auf die gleiche Weise wie natürliche Objekte identifizieren lassen. Mehr noch, falls wir einem Medium alternative oder sogar widersprechende Gestaltungen zuschreiben, bringen wir nach Margolis lediglich doppelt zur Geltung, „dass wir ein Kunstwerk vor uns haben“.²⁷⁵ Margolis scheint hier anzunehmen, dass Kunstwerke *prinzipiell* nicht eindeutig identifiziert werden können und dass diese systematische Mehrdeutigkeit dabei ein hinreichendes Unterscheidungskriterium zu sogenannten Naturobjekten bereitstellt. Das Argument bezieht seine vorgebliche Plausibilität aber wieder aus der nicht hinreichend scharf vollzogenen Unterscheidung von Werk und Aufführung – letztere könne ohne weiteres „alternativ“ und „widersprechend“ gestaltet sein, für die Bestimmungsmengen der Werke jedoch gilt dies klarerweise nicht bzw. nur in solchen Fällen, in denen Exemplifizierbarkeit nicht im Vordergrund steht (vgl. Anm. 156, S. 70).

Was die physizistische Identifikation von Musikwerken mit Partituren betrifft, so hält auch Margolis in offensichtlicher Anlehnung an Ingarden diese für „ein Zeichen eines Kunstwerks und nicht [für] das Kunstwerk selbst“.²⁷⁶ Dies untermauert Margolis mit einem – zu Ingardens intentional-kreationistischer Semiotik allerdings inkompatiblen – Argument, indem er sich nämlich der Beantwortung der Frage nach der Identität musikalischer Werke durch Übernahme der Peirce'schen *type-token*-Unterscheidung zu nähern ver-

Ders.: *The Language of Art and Art Criticism. Analytic Questions in Aesthetics*. Detroit, Mich., 1965, S. 49–63 u. 184 f.

275 A.a.O., S. 30.

276 A.a.O., S. 30.

sucht. Dies geschieht allerdings, ohne gleichzeitig, wie es naheläge, eine Prädikationsweisenunterscheidung im Sinne einer Enkodierungs- /Exemplifikationstheorie einzuführen. Vielmehr bleibt der vage Begriff der „Verkörperung“ zentral. Margolis sagt:

Manchmal (und zwar typischerweise bei den bildenden Künsten) identifizieren wir ein Werk, indem wir einen Megatyp identifizieren, wie er in einem Erstfall tatsächlich verkörpert ist. [...] Manchmal (und zwar typischerweise bei Musik) identifizieren wir ein Werk, indem wir den Megatyp identifizieren, den eine Erstnotation bezeichnet, und diesen Megatyp in jedem passendem Fall gebrauchen.²⁷⁷

Ob Margolis „Verkörperung“ nur den Werken bildender Kunst zuschreibt oder auch der Erstnotation eines Musikwerkes, bleibt offen. Ausweislich des obigen Zitats müsste dies wohl bestritten werden; für den Fall von Musik wird dort nicht behauptet, dass der Megatyp wie bei den bildenden Künsten in einem „Erstfall“ (d.h. im Falle verschriftlichter Musik in der Erstnotation) „verkörpert“ ist, sondern vielmehr, dass die Erstnotation diesen Megatyp „bezeichnet“ (wobei die materielle Fundierung der Erstnotation dem Verkörperungsbegriff aber hinreichend nahe zu kommen scheint), nicht unähnlich der ostensiven Symbolfunktion, welche nach Ingarden Partituren ausüben. Abgesehen davon, dass sich eine einheitliche Kunstontologie durch die in Margolis' Theorie etablierte Differenz zwischen in physischen Gegenständen „verkörperten“ Megatypen und lediglich durch Zeichenfolgen „bezeichneten“ Megatypen kaum noch vertreten ließe,²⁷⁸ bleibt der Verkörperungsbegriff insofern problematisch, als demnach das nichtphysische Werk mit dem es verkörpernden (physischen) Gegenstand zusammenzuhängen scheint – also auch mit diesem entstehen und vergehen sollte – und, wie Margolis an anderer Stelle²⁷⁹ meint, sogar Eigenschaften physischer Gegenstände haben kann. Gleichzeitig vertritt Margolis jedoch eine *type-token*-Ontologie Peirce'scher Prägung, nach welcher das Werk, ganz im Sinne der hier vertretenen Position, eindeutig als abstrakter – wenn auch verkörperter – *type* einzuordnen wäre. Wie diese beiden Haltungen ontologisch miteinander kompatibel zu machen wären, bleibt unklar.

Was weitere Ausschließungsbestimmungen für Existenzbereiche musikalischer Werke anbelangt, bleibt festzuhalten, dass auch nach Margolis der „verkörperte“ Gegenstand nicht mit dem „verkörpernden“ Gegenstand identisch ist, d.h. das Werk kein physischer Gegenstand oder eine Ereignisfolge im Sinne von Aufführung, Partitur, Aufnahme und derglei-

277 A.a.O., S. 43 f.

278 Diese Differenz hätte möglicherweise ontologische Konsequenzen, falls nämlich die „bezeichneten“ Megatypen einen anderen OS aufwiesen als die „verkörperten“. Zum ontologischen Status oder auch zur näheren Spezifikation der Entität „Megatyp“ äußert sich Margolis augenscheinlich nicht. Sollten die beteiligten OS sich jedoch als identisch erweisen, ließe sich wohl auch eine Verkörperungstheorie ontologisch einheitlich auffassen.

279 „[...]it is also to say that, qua embodied, a work of art must possess properties other than those ascribed to the physical object in which it is embodied, though it may be said to possess (where relevant) the properties of that physical object as well.“ (vgl. Joseph Margolis, *Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities*, in: *British Journal of Aesthetics* 14 (1974), S. 189.

chen sein kann. Wenn dem Werk als nichtphysischem Gegenstand qua Verkörperungsmodell aber dann doch raumzeitliche Eigenschaften zukommen müssten, kann es sich auch nicht um einen abstrakten Gegenstand handeln. Margolis' Schweigen in dieser Frage ist wohl dahingehend zu deuten, dass er – bestenfalls – für die hieraus erwachsenden Probleme keinen gangbaren Lösungsansatz zu geben imstande ist oder – schlimmstenfalls – in dieser ontologischen Unvereinbarkeit gar keine Schwierigkeit erblickt.

*

Nicholas Wolterstorff kommt zu Beginn seiner Schrift *Auf dem Weg zu einer Ontologie der Kunstwerke* ebenfalls zuerst auf zwei Argumente für Eigenschaftsdivergenz zwischen Werk und Aufführung zu sprechen. Diese kann an ontologischen, aber auch an ästhetischen Unterschieden ausgemacht werden:

Von Schönberg komponiert worden zu sein ist beispielsweise eine Eigenschaft von *Verklärte Nacht*, aber keine Eigenschaft irgendeiner Aufführung von *Verklärte Nacht*. Andererseits ist zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort stattzufinden, eine Eigenschaft jeder Aufführung von *Verklärte Nacht*, aber keine Eigenschaft von *Verklärte Nacht* selbst. Es sollte auch beachtet werden, dass sich ein aufgeführtes Werk von seiner Aufführung nicht nur in seinen 'ontologischen' Eigenschaften unterscheiden kann, sondern auch in seinen 'ästhetischen' Eigenschaften. Beispielsweise könnte es sein, dass es keine Eigenschaft irgendeiner Aufführung von Schönbergs *Pierrot Lunaire* ist, *eine Gesangsstimme zu haben, die auf einem A beginnt*, obwohl dies eine Eigenschaft des Werkes selbst ist – sogar eine *wesentliche* Eigenschaft.²⁸⁰

Das Folgeargument paraphrasiert, wie bereits bei Ingarden vorgezeichnet, den AmI-Ansatz:

Zwei verschiedene Dinge können aber nicht beide mit einem einzigen Ding identisch sein.

Aus dieser und weiteren Überlegungen²⁸¹ schließt Wolterstorff, dass „Aufführungswerke“²⁸² keine Vorkommnisse (Ereignisse) sind. Die Existenz solcher Aufführungswerke zu

280 Abdruck der übersetzten Fassung in: Schmücker (2003) S. 47–75, hier S. 47 f.

281 „Jemand, der wahrheitsgemäß das Prädikat *enthält ein Gis im siebten Takt* von einer Aufführung von Bartóks *Fünftern* [sic!] aussagt, meint dementsprechend, dass im siebten Takt ein Vorkommnis der Tonhöhe Gis stattfindet. Aber das *Quartett* selbst besteht nicht aus Vorkommnissen von Tönen.“ (Zit. nach: Schmücker (2003), S. 58).

Zu diesem offenbar fehlerhaften Passus (oder dessen Übersetzung?) ist noch anzumerken: Eine Aussage über eine Aufführung des *Fünften Streichquartetts* Sz102 von Béla Bartók, bei der tatsächlich in Takt 7 (des ersten Satzes) ein Gis vorkommt, bezöge sich entweder auf die offensichtliche Fehlerhaftigkeit dieser besonderen Aufführung des *Fünften* – dessen Partitur verlangt nämlich keineswegs ein Gis im siebten Takt (des ersten Satzes), sondern lediglich im siebten Takt des *Scherzo* –, oder aber sie verwechselt das *Fünfte* entweder mit dem *Ersten* oder mit dem *Dritten* Quartett. Abgesehen vom *Dritten*, das ebenfalls den Prädikatausdruck „Gis in Takt 7“ enkodiert, verlangt sonst nur noch das *erste* Quartett ein Vorkommnis der Tonigkeit Gis (gis“ in Vl.1) im 7. Takt. Diese Eigenschaft teilen natürlich auch das erste oder dritte Quartett nicht notwendig mit *allen* ihren Aufführungen. Die von Wolterstorff angesprochene Aufführung des *Fünften* Quartetts hingegen verfügte korrekterweise lediglich im 7. Takt des *Scherzo* über ein „Gis“.

282 Wolterstorff trifft einige bei anderen Autoren nicht zu findende Unterscheidungen. So differenziert er einerseits zwischen *Werken der Kunst* (works of art) und *Kunstwerken* (art works), andererseits zwi-

unterstellen, setzt aber bereits voraus, dass die Unterscheidung zwischen Aufführungen und dem, was dabei aufgeführt wird, für den Bereich der Musik anwendbar ist, eine Auffassung, die nach Wolterstorff anhand der beiden Argumente (Eigenschaftsdivergenz und Aml) „zwingend“²⁸³ erscheint.

Die nächste ontologische Ausschlußbehauptung Wolterstorffs betrifft die Auffassung, nach welcher Aufführungswerke (wie auch „Objektwerke“) Mengen ihrer Exemplare sind. Zur Widerlegung findet ein mengentheoretisches Argument Anwendung:

Die Unhaltbarkeit dieser Annahme kann man erkennen, indem man sich klarmacht, dass die Elemente einer Menge, welche auch immer es sein mögen, dieser notwendig angehören, während ein Aufführungswerk oder Objektwerk immer auch andere und mehr oder weniger Aufführungen oder Objekte haben könnte, als es tatsächlich hat; und indem man sich klarmacht, dass, wenn eine Menge α keine Elemente hat und eine Menge β keine Elemente hat, α mit β identisch ist, während es nicht der Fall ist, dass, wenn Kunstwerk γ keine Instanzen hat und Kunstwerk δ keine Instanzen hat, γ mit δ identisch ist.²⁸⁴

Diesen Ausschließungsbestimmungen folgt – die spätere Bestimmung von Aufführungswerken als *Normarten* vorbereitend – eine Untersuchung darüber, wie Kunstwerke und ihre Exemplare Prädikate und Eigenschaften teilen. Das häufig zu beobachtende Teilen von Prädikaten ist dabei ein „auffälliges Merkmal der Beziehung zwischen einem Kunstwerk und seinen Exemplaren“. Daneben gibt es selbstverständlich Prädikate, die nicht geteilt werden, z.B.: „Ist eine Aufführung“. Von Wichtigkeit jedoch ist nach Wolterstorff

das Gefühl, dass es eine Verbindung gibt zwischen der Tatsache, dass ein Prädikat auf die Exemplare eines Kunstwerks zutrifft, und der, dass es auf das Kunstwerk zutrifft.²⁸⁵

Um dieses Gefühl theoretisch nutzbar zu machen, diskutiert Wolterstorff vier Varianten einer möglichen Formel für das Teilen von Prädikaten:

- (1) Ein Prädikat P trifft auf ein Kunstwerk K zu, wenn P auf jedes Exemplar von K zutrifft.
- (2) Für jedes Prädikat P, das von K nicht ausgeschlossen wird, gilt: P trifft auf K zu, wenn P auf jedes Exemplar von K zutrifft.
- (3) Für jedes Prädikat P, das von K nicht ausgeschlossen wird, gilt: Wenn es eine Eigenschaft gibt, P *zu sein*, die im normalen Sprachgebrauch durch P ausgedrückt wird und die so beschaffen ist, dass es unmöglich ist, dass etwas ein korrekt geformtes Exemplar von K ist und ihm zugleich die Eigenschaft fehlt, P *zu sein*, dann trifft P auf K zu.

schen *Aufführungswerken* (*performance-works*) und *Objektwerken* (*object-works*). Erstere sind solche, deren Exemplare Aufführungen (Ereignisfolgen) sind, letztere solche, deren Exemplare als physische Gegenstände i.S.v. Festkörpern auftreten.

283 Wolterstorff, Nicholas: *Auf dem Weg zu einer Ontologie der Kunstwerke*, in: Schmücker (2003), S. 47, zuerst publiziert als Ders.: *Toward an Ontology of Art Works* in: *Nous* 9 Nr. 2 (1975), S. 115–142.

284 A.a.O.

285 A.a.O. S. 55.

(4) Für jedes Prädikat, das für K akzeptabel ist, gilt: Wenn es eine Eigenschaft gibt, P *zu sein*, die im normalen Sprachgebrauch durch P ausgedrückt wird und die so beschaffen ist, dass es unmöglich ist, dass etwas ein korrekt geformtes Exemplar von K ist und ihm zugleich die Eigenschaft fehlt, P *zu sein*, dann trifft P auf K zu.²⁸⁶

Wolterstorff hält nur (4) und mit Einschränkungen (3) für korrekt. Zu den ersten dreien führt er jeweils Gegenbeispiele an:

Zu (1):

Denn „ist eine Aufführung“ trifft auf alle Exemplare von Aufführungswerken zu, kann aber im normalen Sinn des Prädikats auf kein solches Kunstwerk selbst zutreffen.

Zu (2) definiert Wolterstorff zunächst eine besondere Klasse von Prädikaten, nämlich diejenige Klasse, deren Elemente auf K nicht zutreffen können (wie z.B. „ist eine Aufführung“). In diesen Fällen wird davon gesprochen, dass P von K *ausgeschlossen* wird. Hieraus folgt das Gegenbeispiel zu Satz (2):

Denn wir haben gesehen, dass „enthält ein Gis im siebten Takt“ auf Bartóks *Erstes Quartett* zutreffen kann,²⁸⁷ auch wenn es auf viele seiner Aufführungen nicht zutrifft. Es könnte sogar sein, dass es auf gar keine der Aufführungen zutrifft.

Dass im siebten Takt ein Gis auftritt, wird vom Werk keineswegs ausgeschlossen, sondern ist sogar eine notwendige Eigenschaft desselben. Trotzdem kann es einigen, in extremo sogar allen Aufführungen zukommen, über diese Eigenschaft nicht zu verfügen.

Zu (3.) lässt sich das Gegenbeispiel eines „disjunktiven Prädikats“ anführen, etwa: „ist eine Aufführung *oder* wurde von Beethoven geschätzt“.²⁸⁸ Es mag unmöglich sein,

dass etwas ein korrekt geformtes Exemplar eines Werkes ist und ihm zugleich die Eigenschaft fehlt, *entweder eine Aufführung zu sein oder von Beethoven geschätzt worden zu sein*; denn es mag unmöglich sein, dass einem korrekt geformten Exemplar eines solchen Werks die Eigenschaft fehlt, eine Aufführung zu sein. Es ist jedoch sehr wohl möglich, dass das fragliche Prädikat trotzdem nicht auf das Werk zutrifft. Das Werk kann nämlich gar keine Aufführung sein, und es ist außerdem möglich, dass es nicht von Beethoven geschätzt wurde.²⁸⁹

Um diesen Schwierigkeiten zu entgehen, ist es offenbar ratsam, Prädikate, die für Exemplare von K *notwendig* sind, auszuklammern. Genau dann also, wenn ein Prädikat P weder von K ausgeschlossen wird noch so beschaffen ist, dass die Eigenschaft, für die es steht, wenn es wahrheitsgemäß von K ausgesagt wird, notwendig für Exemplare von K ist, schlägt Wol-

286 A.a.O., S. 55 ff.

287 Hier geht Wolterstorff wieder mit den Partituranangaben konform. Da mir Wolterstorffs Essay nur in Übersetzung vorlag, bleibt es fraglich, ob die beiden mehrdeutigen Aussagen über die Quartette 1 und 5 nicht auf Übersetzungsfehler zurückzuführen sind.

288 A.a.O., S. 56 (Kursivierung W.S.).

289 A.a.O., S. 56.

terstorff vor, solche Prädikate als „*akzeptabel in Bezug auf K*“ zu bezeichnen, und entwickelt aus dieser Überlegung Satz (4). Im Hinblick auf die Frage, ob neben den Prädikaten auch die Eigenschaften, die von diesen Prädikaten bezeichnet werden, zwischen Kunstwerken und Exemplaren geteilt werden, interpretiert Wolterstorff die Bedeutung von (4) in alternativer Formulierung wie folgt:

(4') Wenn P wahrheitsgemäß von K ausgesagt wird, dann steht es für die Eigenschaft, so beschaffen zu sein, dass nichts ein korrektes Exemplar des Werkes sein kann, ohne die Eigenschaft zu besitzen, P zu sein.²⁹⁰

Von dieser Basis aus identifiziert Wolterstorff den ontologischen Status des Kunstwerks als denjenigen von *Arten (Typen, Sorten)*. Arten haben typischerweise Exemplare, d.h. sie gleichen der gezeigten Beziehung von Kunstwerken zu ihren jeweiligen Instanzen. Da es für Kunstwerke möglich sei, missgebildete wie auch wohlgeformte Exemplare zu besitzen,²⁹¹ spricht Wolterstorff davon, dass Kunstwerke *Normarten* sind. Es folgen drei Vorschläge, um näher zu bestimmen, mit welcher der vielen Arten, „deren Exemplare Tonfolgen-Vorkommnisse sind“, ein bestimmtes musikalisches Werk identifiziert werden sollte:

(a) Ein musikalisches Werk *W* ist identisch mit derjenigen Art, deren Exemplare Vorkommnisse derjenigen Tonfolge sind, von der korrekte Aufführungen von *W* Vorkommnisse sind.²⁹²

Diese Auffassung muss nach Wolterstorff jedoch zurückgewiesen werden, da sie eindeutig definierte Standards für die Korrektheit von Aufführungen voraussetzt, d.h., Aufführungen dürften sich, sofern korrekt, in keinerlei Hinsicht voneinander unterscheiden. Eine revidierte Version von (a) könnte also lauten:

(b) Ein musikalisches Werk *W* ist identisch mit derjenigen Art, deren Exemplare Vorkommnisse von Elementen derjenigen Menge von Tonfolgen sind, von denen²⁹³ korrekte Aufführungen von *W* Vorkommnisse sind.

290 A.a.O., S. 58.

291 Die Auffassung, es gebe missgebildete Exemplare oder Instanzen eines Kunstwerks, stuft ich unter Hinweis auf den hier vertretenen mengentheoretischen Ansatz (mit extensionaler Identität) als haltlos ein. Missgebildete Instanzen eines Werkes *W* exemplifizieren für mindestens einen Fall *andere* als die in der Bestimmungsmenge von *W* enkodierten Eigenschaften – in Konsequenz also eine *andere* Bestimmungsmenge. Will man die (wenig intuitive) Konsequenz vermeiden, dass alle denkbaren Aufführungen jeweils als missgebildete Exemplare beliebiger Werke oder Bestimmungsmengen aufgefasst werden müssten (mit Ausnahme derjenigen, von denen sie zufällig *korrekte* Exemplare wären), so ist einer Auffassung Vorrang einzuräumen, nach welcher nicht vollständig korrekte Exemplare von *W* eben *keine* Exemplare der gesamten Bestimmungsmenge von *W*, sondern (höchstens) korrekte Exemplifikationen gewisser Teilmengen von *W* darstellen. M.a.W.: hat ein Kunstwerk wenigstens partielle Exemplare, so sind diese, wenn auch partiell, notwendigerweise wohlgebildet und damit korrekte (Teil-)Exemplare. Die Rede von missgebildeten Exemplaren läuft insoweit ins Leere. Zudem scheint die Existenz korrekter wie inkorrekt er Exemplare vom Toleranzgrad der verwendeten Korrektheitskriterien abhängig.

292 A.a.O., S. 62

293 In der ersten Auflage des Buches an dieser Stelle wohl irrtümlich „der“ statt „denen“.

Nach dieser Version wären aber fehlerhafte Aufführungen überhaupt keine Aufführungen des Werkes. Wolterstorff nimmt hingegen an, dass

eine fehlerhafte Aufführung eines Werkes [...] trotz ihrer Fehlerhaftigkeit eine Aufführung des Werkes²⁹⁴

ist, und weiterhin, dass *alle* Aufführungen von *W* als Exemplare derjenigen Art angesehen werden müssen, mit der *W* identisch ist. Die Bezugnahme auf *korrekte* Aufführungen muss unter diesen Voraussetzungen zur Bestimmung der Art, mit welcher *W* identisch ist, eliminiert werden. Daraus ergibt sich:

(3) Ein musikalisches Werk *W* ist identisch mit derjenigen Art, deren Exemplare Vorkommnisse von Elementen derjenigen Menge von Tonfolgen sind, von denen Aufführungen von *W* Vorkommnisse sind.

Gegen (3) könnte aber eingewandt werden, dass Vorkommnisse derjenigen Tonfolgen, von denen Aufführungen von *W* Vorkommnisse sind, auch auf andere Weise als durch eine Aufführung von *W* erzeugt werden könnten. Eine Aufführung ist nur *eine* unter mehreren Möglichkeiten, Vorkommnisse von Tonfolgen der werkkonstitutiven Art zu erzeugen. Damit stellt sich folgendes Problem:

Die Frage, die wir nun bedenken müssen, lautet, ob ein musikalisches Werk einfach eine bestimmte Art von Tonfolgen-Vorkommnis ist, egal, wie dieses erzeugt wurde, oder ob ein musikalisches Werk eine bestimmte Art von Aufführung ist. Ist (3) die Formel, die wir suchen, oder ist es die folgende:

(4) Ein musikalisches Werk *W* ist identisch mit derjenigen Art, deren Exemplare Aufführungen von *W* sind (oder, einfacher ausgedrückt, mit der Art *Aufführung von W*)?

Die Natur des Aufführens verlangt nach Wolterstorff den Versuch, gemäß dem eigenen Wissen um das für ein korrektes Exemplar von *W* Erforderliche ein Tonfolgen-Vorkommnis zu erzeugen, wobei dieser Versuch mindestens so erfolgreich sein muss, dass ein Exemplar von *W* erzeugt wird.“ Mit anderen Worten, es wird hier eine intentionalistische Komponente eingeführt, die das Erzeugen geeigneter Tonfolgen-Vorkommnisse als Resultat willentlicher Akte bestimmt und mögliche andere nicht-intentionale Kausalverknüpfungen, die zu einem Vorkommnis der entsprechenden Tonfolge führen, als ungeeignet ausklammert.²⁹⁵ Wolterstorff schlägt also vor – und seine Konzeption ähnelt darin Diperts handlungstheoretischem Ansatz –, nicht nur resultatorientiert die An- oder Abwesenheit bestimmter Schallereignisse festzustellen, sondern vielmehr prozessorientiert kausalge-

294 A.a.O., S. 63. Wie andere Autoren unterlässt es auch Wolterstorff, die komplexe Frage der Geltungsgrenzen für Fehlerhaftigkeit zu erörtern. Ohne Angabe solcher Grenzen wären wiederum durchweg fehlerhafte Aufführungen, d.h. sogar *beliebige* Aufführungen als Exemplare derjenigen Art anzusehen, mit welcher *W* identisch ist. Von dieser grundsätzlichen Kritik ist auch der etwaige Korrektheitsbedingungen eliminierende Satz (3) betroffen.

295 So erschiene es denkbar, dass Tonfolgen-Vorkommnisse beispielsweise durch naturgesetzlich determinierte Vorgänge (Wind trifft auf geeignete Gegenstände o.ä.) hervorgebracht werden können.

schichtliche Aspekte der Genese dieser Tonfolgen mit einzubeziehen, um zu entscheiden, ob diese Tonfolgen als Aufführung eines Werkes *W* in Frage kommen. Wenn man darüber hinaus voraussetzt, dass Personen und nur Personen intentional verursachte Akte ausführen können, hätte diese Haltung zur Folge, dass ausschließlich intentional handelnde Personen korrekte Tonfolgen-Vorkommnisse zu produzieren qualifiziert wären. Danach müsste vermutlich bezweifelt werden, dass maschinengesteuerte Erzeugung von Tonfolgen (wie sie etwa beim Abspielen von Tonträgern auftreten können) jemals Aufführungen – und im Verständnis Wolterstorffs nicht einmal inkorrekte Aufführungen – eines Werkes sein können.

Abschließend untersucht Wolterstorff noch Unterschiede und Gemeinsamkeiten von (3) und (4) und kommt für letztere zu dem Resultat:

Die Tatsache, dass Kunstwerke Normarten sind, ist also sowohl mit (3) als auch mit (4) vereinbar.²⁹⁶

Ebenfalls ergibt sich aus den Sätzen (3) und (4), dass diejenigen Eigenschaften, die ein Werk aufgrund dessen besitzt, was bei Exemplaren als Korrektheit zählt, ihm wesentlich zukommen: „Ein Werk, das in seinem siebten Takt ein G enthält, kann nicht kein G an dieser Stelle haben, ohne nicht dieses Werk zu sein.“²⁹⁷

Auch zeigen sich Unterschiede zwischen (3) und (4). Nehmen wir zunächst an, (3) sei die richtige Beschreibung. Dann muss zwischen Aufführungen und Exemplaren unterschieden werden können. Jedoch wäre es nur kontingenterweise der Fall, dass Exemplare von *W* Aufführungen sind. Es könnte aber auch solche Exemplare von *W* geben, die keine Aufführung sind. Zudem könnte man ein Werk *W* hören, indem man eine Aufführung eines anderen Werkes *W'* hört. Nach (4) würden diese Folgen alle nicht eintreten. Jedoch scheint nach Wolterstorff bisher kein zwingender Grund aufzeigbar zu sein, eine der beiden Varianten vorzuziehen.

*

Dass die Unterschiede der Identitätskriterien in den verschiedenen Künsten vor allem aufgrund unterschiedlicher Individuationsprinzipien entstehen, gibt **Richard Wollheim** zu bedenken. Ein Individuationsprinzip für Skulpturen individuiert physische Gegenstände, dasjenige für Musikwerke individuiert

„über materielle Gegenstände hinaus [...] Denn wenn in einigen Künsten das Kunstwerk ein materieller Gegenstand ist, ist das Kunstwerk in anderen Künsten mehr als ein materieller Gegenstand.“²⁹⁸

296 A.a.O., S. 67.

297 A.a.O.

298 Schmücker (2003), S. 77. Wollheims Ausdrucksweise scheint durchaus unklar. Ebenso wie seine vage Formel „mehr als ein materieller Gegenstand“ nicht unbedingt die vielleicht angedachte Bedeutung „etwas prinzipiell anderes als ein materieller Gegenstand“ haben muss, könnte man meinen, es solle hier dem (auch) materiellen Kunstwerk-Gegenstand noch etwas anderes, Nicht-Materielles hinzuge-

Die aus den Individuationsprinzipien abgeleiteten Identitätskriterien beschreiben demnach nicht physische, sondern „ästhetische Sachverhalte“. Thesen, die sich direkt auf solche Kriterien beziehen, sind nach Wollheim durch eine Analyse ihrer ästhetischen Konsequenzen beurteilbar. Daneben gibt es aber noch eine Reihe von Theorien, die sich nur indirekt auf Identitätskriterien beziehen. Das sind vor allem solche, die das Kunstwerk mit einem „ästhetischen Gegenstand“ gleichsetzen wollen. Um derartige Theorien zu rechtfertigen, wird zumeist bestritten, dass das fragliche Werk mit bereits bekannten Entitäten (etwa materiellen Gegenständen oder auch über diese hinausgehenden Entitäten) identisch ist.²⁹⁹ Hier lässt sich nach Wollheim eine Klassifizierungsmöglichkeit für ebendiese Theorien ableiten, indem man untersucht, von welcher Sorte der erwähnten Gegenstände sich die jeweilige Theorie distanziert. Aus dieser Nichtidentität mit als bereits verstanden geltenden Entitäten folge dann die Annahme einer besonderen Art von Gegenstand, der im Rahmen der genannten Theorien zumeist „ästhetischen Charakter“ haben oder auch den „ästhetischen Zustand“ eines Musikwerks sichern soll. Gegen ersteres macht Wollheim folgendes geltend:

Das Problem resultiert aus der Willkür, die uns einem ästhetischen Gegenstand ästhetische Eigenschaften zuschreiben lässt, nicht aber die Eigenschaften, auf denen die ästhetischen Eigenschaften beruhen. Wenn wir aber ästhetischen Gegenständen diese weitere Klasse von Eigenschaften zuschreiben, werden wir feststellen, dass selbst dann, wenn es stimmt, dass ästhetische Eigenschaften von anderen Eigenschaften abgegrenzt werden können und sich im Laufe der Zeit nicht verändern [...] dies keinesfalls auch für diejenigen Eigenschaften gelten kann, auf denen ästhetische Eigenschaften beruhen.³⁰⁰

Auch wenn der oben angenommene Gegenstand dazu dient, den ästhetischen Zustand des Kunstwerkes zu wahren, ergeben sich ähnlich gelagerte Schwierigkeiten, die „bei diesem Typ ästhetischer Gegenstände noch größer sind als bei dem ersten.“³⁰¹ Diese Schwierigkeiten ergeben sich v. a. aus der Tatsache, dass physische Eigenschaften von Kunstwerken sich mit der Zeit verändern, ästhetische Eigenschaften jedoch nicht. Sie legen die Vermutung nahe, dass es nicht immer möglich sein wird,

den ästhetischen Zustand eines Kunstwerks in Form einer Menge von Eigenschaften zu beschreiben.[...] Der ästhetische Gegenstand entzieht sich uns wahrscheinlich sogar, wenn wir nicht den physischen Gegenstand im Blick behalten und Eigenschaften, die dieser einmal be-

fügt werden, so dass das solchermaßen individuierte Kunstwerk in den angesprochenen Künsten (nach Wollheim sind dies Literatur, Musik und Bildhauerei) ein Aggregat aus physischen und nicht-physischen Dingen darstellte. Ähnlich wie bei Margolis besteht hier auch die Gefahr einer Doppelontologie.

299 Einem ähnlichen Verfahren begegneten wir bei Ingarden, welcher, wie bereits angemerkt, behauptet, die Gleichsetzung eines Musikwerkes mit einer Partitur könne uns „von der Annahme gewisser nicht-materieller Gegenstände nicht befreien“ (Vgl. Ingarden 1962, S. 25). Allerdings denkt Ingarden dabei nicht zwingend an einen „ästhetischen“ Gegenstand.

300 Wollheim, Richard: *Sind die Identitätskriterien, die in den verschiedenen Künsten für ein Kunstwerk gelten, ästhetisch relevant?*, in: Schmücker (2003), S. 93.

301 A.a.O., S. 94.

saß, und Eigenschaften, die er jetzt besitzt, vergangene und gegenwärtige Eigenschaften also, gegeneinander abwägen und aufrechnen.

Prädikate, die den ästhetischen Zustand eines Kunstwerkes beschreiben, treten nach Wollheim in der Form von „bleibend wahren“ Sätzen auf (z.B.: „Der zweite Satz der Klaviersonate op. 111 von Beethoven beginnt in C-Dur“), Prädikate, die denjenigen physischen Gegenständen zukommen, welche diese ästhetischen Zustände exemplifizieren, jedoch in Form „ewig wahrer“ Sätze (diese geben an, für welchen Zeitraum die bleibend wahren Prädikate gesichert wahr sind, z.B.: „Korrekte Aufführungen des Beginns des zweiten Satzes von Beethovens op. 111 erklangen im August 1965 in der Tonhöhe derjenigen Tonart, die aufgrund der zu dieser Zeit geltenden Stimmtkonvention als C-Dur bezeichnet wurde“).³⁰² Jeder bleibend wahre Satz, der den ästhetischen Zustand eines Kunstwerks beschreibt, beruht demnach auf einem oder einigen ewig wahren Sätzen, die dasselbe Prädikat eines Kunstwerkes aufgreifen. Bleibend wahre Sätze hören auf, wahr zu sein, wenn der entsprechende physische Gegenstand aufhört zu existieren, ewig wahre Sätze jedoch nicht. Dies widerspricht aber der Annahme, dass bleibend wahre Sätze auf „ästhetische Gegenstände“ gerichtet sein können. Sätze über solche Gegenstände sind nämlich stets vom „ewig wahren“ Typ. Denn wenn ein bleibend wahrer Satz

als Satz über einen ästhetischen Gegenstand gedeutet werden müsste, dann würde dieser Satz nicht aufhören, wahr zu sein, wenn der physische Gegenstand zu existieren aufhörte. Mit anderen Worten: Wenn er wahr wäre, wäre er ewig wahr. Umgekehrt ließe sich, wenn wir darauf bestünden, den Satz [...] als nicht nur während der Existenz des physischen Gegenstandes [...], sondern als für immer wahr zu betrachten, nur schwer einsehen, wie dieser Satz als Satz über den physischen Gegenstand [...] anstatt als Satz über einen unvergänglichen oder nicht-physischen Gegenstand verstanden werden kann.³⁰³

*

Günther Patzig ist der Ansicht, dass es im Hinblick auf die Fragen nach Existenz und Seinsweise von Kunstwerken leichter zu zeigen sei, welche Antworten *nicht* haltbar sind, als solche Bestimmungen positiv zu formulieren. Philosophischer Fortschritt, so meint er, bestehe vor allem darin,

dass plausible Irrtümer als solche aufgedeckt werden und die Mängel einer bis dahin weithin akzeptierten, vielleicht sogar als selbstverständlich angesehenen Auffassung erkennbar werden.³⁰⁴

302 Im Bereich der Musik ist dieser Zusammenhang v.a. für ältere Musik mit im Vergleich zu heute tieferen Referenztönen virulent; erinnert sei zudem an die heute nicht unübliche Praxis, Werke für mitteltönige Instrumente auf deren modernen, gleichschwebend temperierten Varianten aufzuführen.

303 A.a.O., S. 96.

304 Günther Patzig: *Über den ontologischen Status von Kunstwerken*, Reprint in Schmücker (2003), S. 109.

Den nächstliegenden unter solchen Irrtümern entdeckt Patzig, wie die meisten anderen Autoren auch, in der Gleichsetzung des Kunstwerkes mit „physischen Gegenständen“. Um seine Ansicht zu stützen, führt Patzig einige Feststellungen an, die die gewöhnliche Verwendungsweise der Begriffe „Aufführung“ und „Werk“ betreffen. So lassen sich etwa Aufführungen von Opern kritisieren, ohne dass das dadurch aufgeführte Werk von dieser Kritik betroffen wäre, umgekehrt finden Aufführungen (d.h. die Leistung der daran beteiligten Individuen) besonderes Lob, obwohl das zugehörige Werk eher als „schwach“ eingestuft wird. Es scheint also möglich, über Aufführungen und Werke divergente Urteile abzugeben, die, wenn wir voraussetzen, dass demselben Gegenstand keine einander widersprechenden Eigenschaften zukommen können, die Vermutung der Nicht-Identität von Aufführung und Werk nahelegen.

Patzig folgert:

Das Kunstwerk kann also mit einer bestimmten Realisierung nicht identisch sein. Es ist vielmehr *das, was* bei dieser Aufführung oder Einstudierung realisiert wird.³⁰⁵

Auch von Patzig wird eine Klassenidentität mit einem zusätzlichen Zirkularitätsargument zurückgewiesen:

denn diese Klasse ist stets vermehrbar [...] dagegen ist das Kunstwerk in den meisten Fällen zu irgendeinem Zeitpunkt von jemandem abgeschlossen und vollendet worden. [...] Die Klassenbildung [...] setzt die Einheit des Kunstwerks schon voraus; das Kunstwerk kann also nicht durch die Klasse seiner [...] Realisierungen allererst konstituiert werden.

Ebenfalls verbietet sich die Identifikation des Musikwerkes mit einer Partitur. Patzig meint hierzu, dass Musikwerke die wesentliche Eigenschaft besitzen, „gehört werden zu können“,³⁰⁶ Partituren diese Eigenschaft jedoch fehlt. Eine nicht unproblematische Konsequenz dieses Arguments scheint allerdings darin zu bestehen, dass auch das bloße Betrachten einer Partitur, wenigstens insofern diese von geübten Hörern herangezogen wird, korrekte auditive Wahrnehmungserlebnisse unter Umgehung des Hörapparates und diesen aktivierender physischer Schallereignisse reproduzierbar hervorzurufen vermag. Darüber hinaus erscheint nach der in dieser Arbeit vertretenen Redeweise Patzigs Behauptung, *Musikwerken* sei es wesentlich, gehört werden zu können, unscharf. Folgt man der einschlägigen Auffassung, nach welcher abstrakte Gegenstände nicht über Eigenschaften raumzeitlicher Gegenstände verfügen können (insbesondere nicht über solche, wie sie für von Menschen wahrnehmbare Schallereignisse typisch sind), erscheint die geforderte, Raumzeitlichkeit implizierende Eigenschaft der Hörbarkeit doch ohnehin nicht nur in Bezug auf die als relationale Typenobjekte zu verstehenden Werke, sondern auch schon in Bezug auf deren jeweilige Bestimmungsmengen sinnlos. Allenfalls ließe sich eine Hörbarkeitsforderung auf Realisierungen (Aufführungen etc.) beziehen, die derartige Mengen zu exemplifizieren

305 A.a.O., S. 110.

306 A.a.O., S. 111.

vermögen; für jene jedoch verbietet sich – wie gesehen – eine Identifikation mit dem Werk. Das, was gehört wird, ist auch deshalb nicht das Musikwerk, weil Bestimmungsmengen eben nicht über Klangeigenschaften *verfügen*, sondern diese bestenfalls *enkodieren*. Insofern erscheint Patzigs Forderung, *Werke* müssten gehört werden können, hier mindestens mehrdeutig – gemeint ist wohl, dass es für Musikwerke wesentlich ist, beispielsweise von (für Menschen) hörbaren Aufführungen exemplifiziert werden zu können. Diese Aufführungen genügen natürlich (im Gegensatz zu dem, *von was* sie Aufführungen sind) in den meisten Fällen der Hörbarkeitsforderung, woraus aber keineswegs folgt, dass sie identisch mit dem sind, wovon sie als Aufführung angesehen werden.

Auch Partituren sind nach Patzig notwendig für die Existenz eines Kunstwerks, ohne jedoch dieses selbst zu sein. Das Werk steht in einer „Fundierungsbeziehung“ zur Partitur. Für eine solche Beziehung gilt vor allem:

Was verschwindet, wenn etwas anderes verlorengeht, zu dem es in einer Fundierungsbeziehung steht, braucht mit diesem anderen nicht identisch zu sein; wir sahen, dass auch eine Sprache, als lebende Sprache, verschwindet mit den letzten Menschen, die sie sprechen und verstehen; trotzdem ist die Sprache mit diesen Menschen noch nicht identisch.³⁰⁷

Kunstwerke können also in dem Sinne ihrer Existenz beraubt werden, dass ihr materielles Substrat untergeht, ohne schon deshalb mit diesem Substrat identisch zu sein. Gleichwohl bestimmt aber Patzig (literarische) Kunstwerke als abstrakte intentionale Gegenstände, die dem Fregeschen Bereich des Objektiv-Nichtwirklichen angehören. Was nun die Existenz solcher Gegenstände betrifft, so ist kaum zu sehen, wie sie vom Untergang irgendeines materiellen Substrates in ihrer Existenz betroffen sein sollten. Auch Patzig scheint daher, ähnlich wie Ingarden, die Differenz zwischen der Existenz eines Gegenstandes (hier das Kunstwerk) und der Existenz des Wissens von dessen Existenz (deren Bedingung ist das informationstragende materielle Substrat, zum Beispiel eine Partitur) zu unterschlagen.

Patzig ist einer der wenigen Autoren, die sich wenigstens implizit über Eigenarten fragmentarischer Kunstwerke äußern. In Zusammenhang mit der auffälligen historischen Variabilität möglicher ästhetischer Wirkungen von Skulpturen schreibt er:

Winckelmann [...] hat mit seiner „edlen Einfalt und stillen Größe“ die ihm vorliegenden Kunstwerke, oft römische Kopien griechischer Statuen, nicht fehlinterpretiert: Was er vor sich hatte, konnte zu dieser Interpretation anregen, [...] nur irrte er darin, diese Kunstwerke mit den von den griechischen Künstlern der klassischen Zeit hergestellten Kunstwerken gleichzusetzen. [...] Der Torso einer Statue ist ein wesentlich verschiedenes Kunstwerk von dem, dessen Torso es ist.³⁰⁸

Solche Verschiedenheit der Kunstwerke gründet sich nach Patzig auf die Verschiedenheit der jeweiligen ästhetischen Erfahrungen, die das Original des Torso und dessen fragmen-

307 A.a.O. S. 111.

308 A.a.O. S. 113.

tierte, d.h. im Laufe der Zeit durch meist naturgesetzliche Zerfallsprozesse veränderte Version jeweils vermitteln. In diesem Fall erscheint es Patzig richtig,

von verschiedenen Kunstwerken zu reden, die, zeitlich verschoben, von einem und demselben, wengleich veränderten, physischen Objekt „aufgespannt“ werden.³⁰⁹

Ein ähnlicher Fall liegt vor, wenn die Elemente des Kunstwerkes im Laufe der Zeit einem erheblichen ästhetischen Bedeutungswandel unterliegen (z.B. sprachstilistische Eigenarten in Gedichten, die zur Entstehungszeit als Ausdruck wahrhaftiger Empfindung, heute aber als kitschig oder altmodisch bewertet werden). Auch für diesen Fall neigt Patzig dazu, von zwei Kunstwerken zu sprechen, die durch einen einzigen Gegenstand repräsentiert werden.

Wenn also auch diejenigen ästhetischen Erfahrungen, die erst als Resultat eines naturgesetzlichen Zerfallsprozesses materieller Substrate von Kunstwerken möglich gemacht werden, ohne vom Urheber des dann veränderten Gegenstandes als solche beabsichtigt gewesen zu sein, für Patzig dennoch auf die Anwesenheit gleichsam eines zweiten Kunstwerkes hinweisen, so lässt sich vermuten, dass Patzig auch die mit dem urheberschaftlichen Handeln eines Autors verknüpfte Artefakteigenschaft eines Gegenstandes (vgl. Dipert 1998) für dessen mögliche Funktion als Kunstwerk nicht in allen Fällen für notwendig erachtet. Mit anderen Worten, *irgendwelche* Gegenstände wären nach dieser Position schon dadurch als Kunstwerke konstituiert, dass sie *irgendeine* ästhetische Erfahrung ermöglichen. Beispielsweise erlangen die Veränderungen eines Torsos gegenüber dem vom Urheber als Kunstwerk legitimierten Initialzustand schon dadurch Kunstwerkcharakter, dass jemand diese Veränderungen (wohl aber nur in Relation zu den noch erkennbaren Teilen der Originalgestalt) zur Grundlage ästhetischer Erfahrungen macht und dem Gegenstand auf dieser Grundlage Kunstwerkcharakter zuschreibt. Danach ließe sich von den Realisierungen eines Fragments als Exemplifikation sogar mehrerer Kunstwerke sprechen, deren ihnen wesentlich zukommende Eigenschaften teilweise als raumzeitliches Resultat intentionaler Akte, teilweise als Resultat naturgesetzlich irreversiblen Zerfalls der ersteren und schließlich auch als Kombination der konstitutiven Eigenschaften beider Vorgänge angesehen werden können.

Aber nicht nur die Gleichsetzung des Musikwerkes mit physischen Gegenständen wie Aufführungen und Partituren erscheint problematisch, auch zwei mentalistische Positionen weist Patzig als ungeeignet zur Beschreibung des ontologischen Status zurück. Die erste dieser Auffassungen setzt das Musikwerk mit einem „inneren Zustand“ des Urhebers gleich, die zweite hat ihre Heimat unter dem Stichwort der „Rezeptionsästhetik“ gefunden und identifiziert Kunstwerke mit „inneren Zuständen“ oder Erlebnissen etwaiger Rezipienten. Gegen die erste Haltung macht Patzig geltend, dass erst das Resultat des Realisierungsprozesses sinnvoll als Kunstwerk angesehen werden kann.³¹⁰ Ansonsten erwiese sich der

309 A.a.O. S. 114.

310 Allerdings könnte sich m.E. eine solche Realisierung auch in der privaten Subjektivität des Künstlers vollziehen. Patzig scheint hier aber – ohne es explizit zu erwähnen – auf intersubjektiv wahrnehmbare

Unterschied zwischen realisierten und nichtrealisierten (lediglich imaginierten) Eigenschaften des Kunstwerks als ein bloß akzidenteller. Weiterhin wäre das Kunstwerk originär lediglich dem Künstler zugänglich und das auch nur während einer kürzeren Zeitspanne der „imaginative experience“. Dagegen spricht, dass an Realisierungen von Kunstwerken oftmals „ästhetische“ und andere Eigenschaften nachweisbar sind, die dem Künstler selbst unbekannt geblieben sind³¹¹ und demnach als solche nicht beabsichtigt waren. Patzig denkt hier beispielhaft an den nichtintentionalen Ausdruck un- oder vorbewusster Zusammenhänge.

Gegen die dazu komplementäre Position der Rezeptionsästhetik – als Menge der sich über die gesamte Rezeptionsgeschichte eines Werkes erstreckenden Rezeptionserfahrungen – wendet Patzig ein:

Man muß auch zugeben, dass die Kenntnis der Rezeptionsgeschichte das Verständnis eines Kunstwerks wie eines Textes wesentlich fördern kann. Aber aus beidem folgt nicht, dass es dasselbe ist, die Rezeptionsgeschichte eines Werks und das Werk selbst zu studieren. [...] Der Versuch, das Werk selbst zu erfassen, kann immer nur ein neues Kapitel der Rezeptionsgeschichte hinzufügen.³¹²

Damit ist für Patzig die Unabhängigkeit und Selbständigkeit des Kunstwerkes gegenüber seinen Interpretationen und Rezeptionen sichergestellt. Es ist demnach mit keiner von diesen identisch.

*

Zur Fraktion derer, die, wie ich, dem ontologischen Status von Kunstwerken mit Hilfe der *type-token*-Sprechweise beikommen wollen, zählt **Wolfgang Kühne**. Seine zunächst auf *tokens* bezogene Ausgangsfrage dazu lautet: „Wann exemplifizieren³¹³ mehrere Vorkommnisse ein und denselben Typ?“ Dies ist zweifellos eine der zentralen Fragen, welche von den *type-token*-Vertretern zufriedenstellend zu beantworten ist, um zu vermeiden, dass (beliebig) defizitäre Vorkommnisse als Realisierung beliebiger Werke aufgefasst werden müssen. Sie hat aber keinen direkten Bezug zur hier interessierenden Fragestellung nach dem OS musikalischer Werke. Hierauf bezieht sich eine weitere, auf die Identitätsbedingungen der enkodierenden Typenobjekte selbst gerichtete Fragestellung Kühnes:

Resultate abzustellen, die sich auch *außerhalb* von Bewusstseinsinhalten Einzelner manifestieren, so dass der rezeptive Zugang grundsätzlich jedem möglich ist.

311 Vgl. die Erläuterung zu „submersiven“ Eigenschaften von Bestimmungsmengen in Abschnitt 1.2.1. dieser Arbeit.

312 A.a.O., S. 119.

313 Die Exemplifikationssprechweise findet sich, wie eingangs erwähnt, in den Schriften von Zalta und Parsons und wird typischerweise verwendet, um die besondere Relation physischer Objekte zu Typenobjekten und also zu Kunstwerken zu charakterisieren. Neben den bereits erwähnten Schriften vgl. auch: Edward N. Zalta, *Intensional Logic and the Metaphysics of Intentionality*, Cambridge MA 1988 und Terence Parsons, *Nonexistent Objects*, New Haven, Yale University Press, 1980.

Wann ist eine Aussage der Form „Der Typ A ist identisch mit dem Typ B“ wahr?³¹⁴

Zunächst vermutet Künne, dass Typen eine besondere Art von Klassen sind, falls es zutrifft, dass Typ A mit Typ B identisch ist, „wenn alle Vorkommnisse von A Vorkommnisse von B sind und umgekehrt.“ Zwar gibt Künne zu, dass „natürliche Arten Klassen sind“. Ob die Klasseneigenschaft aber auch *Typen* zukommt, scheint ihm fraglich. Dagegen ließe sich zunächst die Möglichkeit anführen, dass zwei Werke verschiedener Komponisten nicht aufgeführt werden. In diesem Falle fiel die Klasse der Aufführungen des einen Werks mit derjenigen des anderen zusammen. Obwohl nach dem Identitätskriterium für Klassen beide Kompositionen als identisch anzusehen wären,³¹⁵ bliebe man dennoch geneigt, von zwei Werken zu sprechen. Damit erscheint die Subsumption typenartiger Gegenstände unter den Klassenbegriff gemessen an der üblichen Sprechweise über Kunstwerke unbrauchbar.³¹⁶

Dennoch existiert nach Künne eine anders gelagerte Möglichkeit, Werke als extensional definierte Abstrakta zu klassifizieren, ähnlich wie es im Rahmen der vorliegenden Arbeit versucht wurde:

Diesem Einwand setzt man sich nicht aus, solange man nur „atomare“ Zeichentypen (Phone-me, Buchstaben, Satzzeichen) mit ihren Vorkommnissen identifiziert: Das Risiko der Nicht-Exemplifikation besteht hier noch nicht. Faßt man nun Ausdruckstypen, die n Atome in einer bestimmten Ordnung enthalten, als Folgen (geordnete n-tupel) ihrer Atome auf, so kann man auch Ausdruckstypen als extensionale abstrakte Gegenstände einstufen. Das Identitätskriteri-

314 Künne, Wolfgang: *Abstrakte Gegenstände. Semantik und Ontologie*, Frankfurt am Main, 1983. Vgl. insbesondere das Kapitel *Extensionale abstrakte Gegenstände* S. 237–244, das die Grundlage für den hier besprochenen Text bildet. Dieser zitiert nach dem revidiertem Wiederabdruck mit dem neuen Titel *Ausdrücke und literarische Werke als Typen* in: Schmücker (2003), S. 145.

315 Klassen sind extensional definiert, was zur Folge hat, dass extensionsgleiche Klassen als identisch anzusehen sind. Dass nicht instanziierte, leere „Exemplifikationsklassen“ nichtidentischer Werke in der Tat als identisch zu gelten haben (es gibt nur eine leere Klasse), bedroht allerdings in keiner Weise die Nichtidentität solcher instanzlosen Werke, da diese ja gerade *nicht* mit der Klasse ihrer Exemplifikationen identifiziert werden können. Das Sprechen über leere Exemplifikationsklassen ist eben nicht mit dem in Künnens erster Frage geforderten Sprechen über die repräsentationale Identität von Exemplifikationen verwandt – und eine nicht stattfindende Aufführung eines Musikwerkes ist nicht etwa ein Sonderfall einer Aufführung, sondern schlicht *gar keine* Exemplifikation. Abgesehen davon ist herauszustellen, dass sich Künnens erste Frage auf Verhältnisse zwischen exemplifikativen Gegenständen und Typen, die zweite jedoch auf die durch diese Gegenstände repräsentierten Typen (nämlich auf *deren* Identitätsbedingungen) bezieht und somit nur diese Frage wenigstens indirekt für die Diskussion des ontologischen Status musikalischer Werke von Belang ist.

316 Künne gibt an dieser Stelle *en passant* ein Kriterium für die Nichtexistenz von Kompositionen an: „[...] wenn es von der einen Komposition nicht eine Partitur gibt (gab), die nicht zugleich eine des anderen Werks ist (war), dann sind beide Kompositionen nicht nur wenig erfolgreich, sondern nicht-existent“.

um für Folgen weist sie nämlich als extensional aus. So ist z.B. das geordnete Paar $(x; y)$ genau dann identisch mit dem geordneten Paar $(v; w)$, wenn x mit v und y mit w identisch ist.³¹⁷

*

Reinold Schmücker gibt sich eingangs seines Aufsatzes *Kunstwerke als intersubjektiv-instantiale Entitäten* durch die Art der Zurückweisung von Kunstwerken als immerwährenden Entitäten als Vertreter der kreationistisch-phänomenologischen Schule zu erkennen. Kunstwerke

werden zu einem bestimmten Zeitpunkt von einer bestimmten Person (oder von mehreren Personen) geschaffen.³¹⁸

Dass Werke demnach einen zeitlichen Beginn haben, scheint dafür zu sprechen, dass es sich um physische Gegenstände handelt. Die „Indizien“ sprechen nach Schmücker, der zuvor an Ingardens Bemerkung erinnert, nach welcher „nicht alles, was in einer bestimmten Zeit entstanden ist“, eben dadurch etwas Reales sein muß, allerdings dagegen. Dass sich ein Werk, das

weder mit dem Manuskript des Autors noch mit irgendeinem seiner gedruckten Exemplare identifiziert werden kann, als physischer Gegenstand beschreiben ließe, hat bisher noch niemand überzeugend gezeigt.³¹⁹

Zudem gibt es weitere Indizien, die gegen die Identifikation von Kunstwerken mit subjektiven oder mentalen Entitäten sprechen:

Da ein Kunstwerk weder epistemisch privat³²⁰ noch in seiner Existenz an ein Trägersubjekt gebunden ist, kann es nämlich keine subjektive Entität sein. Und da weder diejenigen Vorstellungen, die einen Künstler bei seiner künstlerischen Tätigkeit bestimmen, noch diejenigen Vorstellungen, die durch die Wahrnehmung des Originals oder eines anderen Exemplars des betreffenden Werks beim Rezipienten hervorgerufen werden, mit dem Kunstwerk als solchem

317 Schmücker (2003), S. 147. Als „extensional“ bezeichnet Künne solche abstrakten Entitäten, für die sich ein Identitätskriterium angeben lässt, das weder einen intensionalen Operator (wie „notwendigerweise“) noch ein metasprachliches Prädikat (wie „synonym“) enthält.

318 „Geschaffen“ im Sinne kreationistischer Positionen können definitionsgemäß nur solche Gegenstände sein, die vorher als solche nicht existiert haben. Vgl.: Schmücker, Reinold: *Kunstwerke als intersubjektiv-instantiale Entitäten*, in: Schmücker (2003), S. 149–177.

319 A.a.O., S. 149.

320 Diese These Schmückers (der sich zur Begründung darauf beruft, ein Kunstwerk müsse, um als solches zu gelten, im Rahmen einer konsensuellen, d.h. mehrere Individuen erfordernden Bewertung als Kunstwerk eingestuft werden) halte ich, wie bereits angemerkt, für unbegründet. Epistemische Privatheit scheint mir sehr wohl möglich. Ein Musikwerk könnte durchaus (qua neuronaler Speicherung) lediglich dessen Urheber zugänglich und von diesem anerkannt sein, sofern dieser jegliche extramentale Manifestation einer entsprechenden Bestimmungsmenge B und deren Anerkennung unterlässt, die Beschaffenheit von B niemandem mitteilt, nie eine Partitur oder sonstige Notationen anfertigt und auch mögliche Aufführungen niemals anderen zu Gehör bringt.

identisch sind, zeichnet sich auch keine Möglichkeit ab, Kunstwerke als mentale Entitäten zu beschreiben.³²¹

Dies legt es nahe, Freges objektiv-nichtwirkliche Gegenstände, wie schon bei Patzig angedacht, als geeignete Kandidaten in Augenschein zu nehmen. Diese *idealistische Hypothese* hat den Vorteil, den ontologischen Status der Kunst einheitlich zu bestimmen, so dass der Unterscheidung von Unikat- und Multiplikatkünsten, wie sie etwa für Goodman von Wichtigkeit ist, keine durchschlagende Bedeutung zukommt. Auch ist die Hypothese mit einer *type-token*-Ontologie nicht nur vereinbar, sondern geht insoweit über sie hinaus, wie sie den Status eines Typus nicht unbestimmt lässt, sondern ihn negativ als Entität einstuft, die weder subjektiv noch wirklich ist. Weiterhin kommt der *type-token*-Relation bei der Einstufung von Kunstwerken als objektiv-nichtwirklichen Gegenständen die wichtige Funktion zu, einen realistischen Faktor bei der Bezugnahme auf Kunstwerke sichern zu können:

Nur wenn es plausibel ist, dass die Realia, auf die wir uns beziehen, wenn wir uns auf Kunstwerke beziehen, keine Kunstwerke sind, sondern Exemplare, Manifestationen, Instantiationen oder Vorkommnisse von Kunstwerken [...], könnte auch der idealistischen Hypothese Plausibilität zukommen, dass Kunstwerke ontologische Verwandte von Zahlen und Gedanken sind und ihre Manifestationen mit der diesem Blatt aufgedruckten 3 zu vergleichen sind, die nicht die Zahl 3 selbst, sondern lediglich eines ihrer Vorkommnisse ist.³²²

Gegen die *type-token*-Theorie sind jedoch auch Vorbehalte angemeldet worden. Autoren wie Richard Rudner oder Franz von Kutschera wittern hier die Einführung einer dubiosen Kategorie. Um dieser Gefahr zu begegnen, versucht man, eine Paraphrasierungsstrategie anzuwenden, die darauf hinausläuft, alle Aussagen über (nichtphysische) Kunstwerke in Aussagen über physische Objekte zu übersetzen, so dass die Annahme eines ontologisch separaten Objekts „Kunstwerk“, zu welchem physische Gegenstände in einem Repräsentationsverhältnis zu stehen hätten, überflüssig wird. Das führt bei Rudner allerdings zu der Konsequenz, nicht annehmen zu können, dass Ausdrücke wie „Beethovens 5. Symphonie“ über eigenständige Bedeutung verfügen, sondern lediglich als Synkategoremata einzustufen sind. M.a.W., es wird bestritten, dass derartige Ausdrücke überhaupt irgendetwas bezeichnen.

Ein anderer Einwand gegen die *type-token*-Deutung und damit gegen die Anwendbarkeit der „idealistischen Hypothese“ findet sich bei Roger Scruton:

The theory seems to be unable to distinguish a musical performance containing a wrong note from a performance of a new work of music containig precisely that note as part of its type.³²³

321 A.a.O., S. 152.

322 A.a.O., S. 153.

323 Roger Scruton: Artikel *Aesthetics* in: *The new Encyclopedia Britannica*, Bd. 13, S. 15–28.

Um diesem Einwand zu begegnen, sind nun nach Schmücker Kriterien für Werkidentität anzugeben, die darüber Auskunft erteilen, unter welchen Umständen zwei Kunstmanifestationen Vorkommnisse desselben Werkes darstellen.

Eine *notwendige* Bedingung lässt sich sofort angeben: Zwei wenigstens numerisch nicht-identische Objekte können nur dann Manifestationen desselben Werkes sein, wenn zwischen ihnen entstehungsgeschichtliche Verwandtschaft besteht. Es ist denkbar, dass zwei Vorkommnisse strukturell und perzeptorisch äquivalent erscheinen, dennoch aber Werke mit vollkommen unterschiedlichen Entstehungsgeschichten repräsentieren. Unter solchen Umständen wären auch strukturäquivalente Vorkommnisse als zu unterschiedlichen Werken gehörig anzusehen. Diese Bedingung ist allerdings, wie Schmücker am Beispiel von Parodie, Persiflage oder Zitat zeigen zu können glaubt, nicht hinreichend. Später gibt Schmücker dann zu, dass Werkidentität „im Zweifelsfall nur konsensuell festgestellt werden kann“,³²⁴ mithin die Feststellung hinreichender Werkidentität zweier unterschiedlicher Vorkommnisse dem Kenntnisstand und der Wahrnehmungs(un)genauigkeit einer Menge von Rezipienten überlassen bleibt und im Resultat das statistische Majoritätsurteil eines Kollektivs darstellt. (Von diesem Kollektiv bliebe dann allerdings zu hoffen, dass es über den wissenschaftlich anerkannten Kenntnisstand wenigstens mehrheitlich verfügt. Ist ein Rezipientenkollektiv nämlich im Sinne des erforderlichen Kenntnisstandes mehrheitlich ungebildet, würden mit hoher Wahrscheinlichkeit Fehltritte abgegeben, welche dann nach Schmücker nichtsdestoweniger als korrekte Formulierung einer hinreichenden Bedingung zur Feststellung von Werkidentität in Frage kämen.)

Weitere von Schmücker vorgebrachte Einwände betreffen nicht unmittelbar den *type-token*-Ansatz, sondern – als Argumentation gegen die „idealistische“ Hypothese – direkte Unterschiede von Kunstwerken zu qualifizierenden Merkmalen der Bewohner von Freges „drittem Reich“. Der erste Einwand lautet, (1) dass Vorkommnisse eines Kunstwerks „qualitativ unterschiedlich“³²⁵ sein können. Dies sei für Freges Entitäten jedoch ausgeschlossen, ein Gedanke oder eine Zahl könne entweder vorkommen oder nicht vorkommen: Dass etwa ein Vorkommnis des Satzes des Pythagoras diesen „schlecht“ oder „schwach“ repräsentiert, scheint unmöglich. Er lässt sich nur vollständig oder aber überhaupt nicht erfassen. Für Kunstwerke hingegen müssen wir nach Schmücker Phänomene wie „schwache Aufführungen“ oder missgebildete Exemplare eines Werkes offenbar anerkennen, wenn wir nicht gezwungen sein wollen anzunehmen, dass es sich bei einer fehlerhaften Aufführung eines

324 Vgl. Schmücker (2003), S. 159.

325 A.a.O., S. 165. Gegen diese Auffassung vgl. meinen Einwand in Anm. 291. Kunstwerke wie auch „Gedanken“ Fregescher Provenienz können danach keine missgebildeten Exemplare oder Vorkommnisse im Sinne der typenseitig enkodierten Eigenschaften besitzen – höchstens können Aufführungen oder Inskriptionen auftreten, die einen *anderen*, womöglich falschen, oder aber gar keinen Gedanken ausdrücken (z.B. die Inskription „ $a(\sqrt{+})^3$ “) Der von Schmücker konstatierte Unterschied verliert dann allerdings seine argumentative Grundlage – es sei denn, man wäre gewillt, zuzugestehen, dass beliebige Dinge als jeweils missgebildete Instanzen irgendwelcher Typenobjekte zu gelten haben (mit Ausnahme der jeweils korrekten Exemplare des fraglichen Typs). Im Übrigen spricht die mögliche Verschiedenheit von Instanzen nicht gegen die Unveränderlichkeit dessen, wovon sie Instanzen sind.

Werkes um *gar keine* Aufführung dieses Werkes handelt. Zudem scheint (2) zu gelten, dass die Existenz von Kunstwerken einen Anfang in Raum und Zeit besitzt, der mit dem Beginn der Existenz des ersten werkkonstituierenden physischen Objekts (im Falle musikalischer Werke meistens, aber nicht immer, mit der Entstehung der jeweiligen Erst- oder Originalpartitur) zusammenfällt. Fregesche R3-Entitäten jedoch existieren ohne raumzeitliche Bestimmung, die Frage wann oder wo der pythagoreische Lehrsatz existiert, ist offenbar gegenstandslos bzw. kann nur mit „ohne räumliche und zeitliche Bestimmung“ beantwortet werden. Der in diesem Lehrsatz dargestellte Gedanke ist danach sowohl unabhängig von seinem Gedachtwerden als auch vom Vorliegen einer Inskription. Zweifellos wäre jeglicher logisch oder mathematisch wahre Gedanke sogar dann wahr, wenn niemand existierte, der dessen Wahrheit einzusehen oder ihn aufzuschreiben vermöchte (wie es u.a. für den Satz des Pythagoras einige Milliarden Jahre lang wohl der Fall war). Kunstwerke hingegen – deren „Wahrheitswert“ ohnehin eher selten zur Diskussion steht – sind auf physische Manifestationen (Realisierungen) angewiesen; ohne solche Manifestationen, „durch eine im weitesten Sinne als Produktion zu beschreibende menschliche Tätigkeit bedingt“³²⁶, sind Kunstwerke weder wahrnehmbar, noch lassen sich überprüfbar Aussagen über sie treffen. Nichtwahrnehmbarkeit, so Schmückers augenscheinliche Konklusion, ist für Kunstwerke also gleichbedeutend mit Nichtexistenz – eine Position, die ich für zu weitgehend halte. Meines Erachtens lässt sich aus Nichtwahrnehmbarkeit – d.h. aus dem Umstand, dass die Menge etwaiger Notate oder anderer raumzeitlicher Realisierungen eines Werkes gemessen an der Anzahl ihrer Rezeptionsvorgänge mit der leeren Menge identisch ist – keine verifizierbare Aussage über Identität oder Existenz korrespondierender Werk-Typen ableiten. Was den konstatierten Unterschied eines raumzeitlichen Beginns betrifft, so wäre auch gegen Schmückers Position wieder einzuwenden, dass lediglich das erste „werkkonstitutive physische Objekt“ – etwa eine Partitur bzw. die Anerkennung des durch sie exemplifizierten Typenobjekts als Werk einen raumzeitlichen Beginn aufweist, nicht jedoch die Menge atomarer Typenobjekte, von der sie eine epistemische Exemplifikation darstellt.

Abschliessend bestimmt Schmücker in Hinblick auf die vorgebrachten Einwände Kunstwerke als *intersubjektiv-instantiale Entitäten*, für welche gilt, dass:

- (1) ein bestimmter weitreichender (Quasi)-Konsens besteht, (2) es mindestens ein physisches Objekt gab oder gibt, durch dessen Produktion sie konstituiert wurden, und (3) es mindestens ein physisches Objekt gibt, in dem sie sich aktuell oder virtuell manifestieren.

*

Dass es sich bei der Problematik des ontologischen Status von Musikwerken um ein Scheinproblem handelt, wird exemplarisch von **Jens Kulenkampff** angenommen. Das unterstellte ontologische Problem wird für Kulenkampff durch den Umstand erzeugt, dass einerseits Kunstwerke auf die Existenz gewisser physischer Gegenstände oder zeitlich ge-

326 A.a.O., S. 167.

ordneter Ereignisfolgen³²⁷ angewiesen sind, demnach in irgendeiner Weise der sinnlichen Wahrnehmung oder wenigstens vorstellungsmäßig zugänglich sein sollten, andererseits aber die Beschreibung der Eigenschaften dieser Gegenstände und Vorgänge kaum etwas mit dem, was gewöhnlich als Kunstwerk bezeichnet wird, gemeinsam zu haben scheint. Die Beschreibung der klanglichen Wirkung oder auch der formalen Beschaffenheit eines Musikwerkes hat offenbar wenig mit der Position und der Druckgradientenänderung von Gasteilchen im Raume, mit der Verteilung von Tintenpartikeln auf einem Papier oder der Abfolge zweier Sorten von konzentrischen Vertiefungen auf einer Polymerschicht wie bei der CD zu tun. Anders formuliert: Es ist unklar, wie sich unsere Beschreibungen von physischen Gegenständen mit den Eigenarten solcher Objekte vereinbaren lassen, die wir gewöhnlich als Kunstwerke bezeichnen. Es spricht also einiges dafür, anzunehmen, dass Kunstwerke

nicht einfach Teile der physischen Welt, sondern Gegenstände eigener Seinsweise, eben Kunstwerke [...] seien. Und nun besteht das ontologische Problem darin, die Seinsart des Gegenstandes zu bestimmen, mit dem wir umgehen, wenn wir es mit einem Kunstwerk zu tun haben.³²⁸

Gegen die drei Hauptlösungen dieses Problems („physical object hypothesis“, idealistische Positionen und zwischen diesen beiden vermittelnde Ansichten wie die Verkörperungstheorie von Margolis) sind jedoch jeweils Einwände erhoben worden: Der Physizist ist nach Kulenkampff gezwungen, sich auf

das hoffnungslose Programm einer systematischen Reduktion derjenigen Prädikate, die typischerweise in kunstbetrachtendem Denken vorkommen, auf den seiner Meinung nach einzig angängigen Typ von im weitesten Sinne physikalischen Prädikaten festlegen zu müssen.

Der Idealist hingegen führe „eine dubiose Art von Entitäten“ ein, während Vertreter der Kompromisskonzepte (vgl. den Abschnitt zu Margolis, S. 124 ff.), nach welchen Kunstwerke im Sinne eines nichtreduktiven Materialismus „irgendwie beides auf einmal“ seien, sich dem Verdacht einer Scheinlösung aussetzen.

Kulenkampff unterzieht daher das konstatierte Problem einer näheren Untersuchung, wonach es aus zwei Teilen zu bestehen scheint. Der erste Teil stellt die Frage,

ob die Möglichkeit der Beschreibung ästhetischer Sachverhalte zu der Annahme nötigt, dass das Objekt einer solchen Beschreibung ein auf besondere Weise existierender Gegenstand sei. [...] Dem ontologischen Problem des Kunstwerks scheint nämlich die Überzeugung zugrunde zu liegen, dass man einen Kategorienfehler begeht und damit die Bedingungen sinnvoller Rede verletzt, wenn man die korrekte Beschreibung eines physischen Gegenstandes und die treffende Wiedergabe ästhetischer Sachverhalte als Beschreibungen desselben Gegenstandes auffaßt.³²⁹

327 In welche physische Gegenstände wiederum maßgeblich involviert sind.

328 Kulenkampff, Jens: *Gibt es ein ontologisches Problem des Kunstwerks?*, in: Schmücker 2003, S. 122.

329 A.a.O., S. 124f.

Ein zweites Problem betrifft vor allem die sogenannten Multiplikatkünste, bei welchen man „erklären muß, worauf wir uns beziehen, wenn wir von einem bestimmten Werk reden“. Im Zusammenhang dieser Arbeit, in welchem Musik als paradigmatische „Multiplikatkunst“ schlechthin gelten kann, interessiert vor allem diese zweite Fragestellung. Da sich ein „wiederholbares Werk nicht mit einem einzelnen Realisationsereignis identifizieren läßt“, scheint zu folgen, „dass wenigstens in diesem Bereich das Kunstwerk eine andere Art Gegenstand sein muß als ein Ding oder ein Ereignis“.³³⁰

Dieser Konsequenz versucht nun Kulenkampff durch eine genauere Untersuchung der Verwendungsweise des Wortes „Kunstwerk“ im Falle der Multiplikatkünste zu entgehen. Die von vielen Autoren herangezogene Standardlösung, die in der Anwendung des *type-token*-Ansatzes besteht, scheint eine häufige Verwendungsweise des Wortes „Kunstwerk“ darzustellen. Es liegt nach Kulenkampff nun gerade in einer gewissen Unklarheit den OS eines Typus betreffend begründet, dass diese, je nach Interpretation, dazu verleitet, „ontologisch dubiose“ Annahmen einzuführen, z.B. diejenige, den Typus für einen auf besondere Art existierenden Gegenstand zu halten, etwa für eine „generische Entität“, wie sich beispielsweise Wollheim (1980, 74ff.) ausdrückt. Um dieser Gefahr vorzubeugen, versucht Kulenkampff zu zeigen, dass

ein Typ, eine generische Entität, kein auf besondere Art existierender Gegenstand ist und dass alles, was es gibt, wenn es z.B. eine bestimmte musikalische Komposition gibt, Partituren und Aufführungen sind. [...] Denn was wir meinen, wenn wir jetzt von einem bestimmten Werk reden, läßt sich als die Menge von Sachverhalten und Eigenschaften auffassen, die gegeben sein müssen, damit ein bestimmtes Ereignis eine Aufführung eines bestimmten Werkes ist.³³¹

Das, was jene Eigenschaften festlegt, ist nach Kulenkampff die Partitur. „Jede Partitur spezifiziert ein Musikstück [Kursivierung W.S.]“. Sie ist eine „Anweisung zu Handlungen, durch die ein der Partitur entsprechendes Ereignis erzeugt werden kann.“ Es ist in Kulenkampffs Deutung allein der „individuierende[n] Kraft“³³² ganz bestimmter (Original-) Partituren zu verdanken, dass Werke ihre Identität über verschiedene Aufführungen und auch über eine Menge von Partituren bewahren. Die Frage, *was* das Kunstwerk im Falle einer Multiplikatkunst sei, könne demnach nicht durch die Bezeichnung irgendeines Gegenstandes beantwortet werden. Zwar sei es einerseits so, dass wir von Werken, Typen oder „generischen Entitäten“ wie von individuellen Gegenständen sprechen. Andererseits bleibt dies nach Kulenkampff

solange ohne falsche ontologische Konsequenzen, als wir verstehen, dass hier von einem Kunstwerk zu sprechen, von den vorgeschriebenen Eigenschaften zu sprechen heißt, die die

330 A.a.O., S. 137.

331 A.a.O., S. 137.

332 A.a.O., S. 138.

Exemplare oder Aufführungen eines Werkes haben müssen. Und ein Irrtum wäre es, sich ein Kunstwerk dieses Bereichs als einen auf besondere Art existierenden Gegenstand zu denken.³³³

Insofern bestehe kein Zwang, etwas anderes als „Gegenstände und Ereignisse“ im gewöhnlichen Sinne“ anzunehmen, um über Kunstwerke sprechen zu können: „Ein ontologisches Problem des Kunstwerks gibt es demnach nicht.“³³⁴

Ich möchte Kulenkampff zwar in Bezug auf die Abwesenheit eines ontologischen Problems beipflichten (wenn auch aus anderen Gründen), halte es aber dennoch für fragwürdig, anzunehmen, dass „alles, was es gibt [...] Partituren und Aufführungen sind“. Auffälligerweise droht Kulenkampff sein eigenes Argument zu unterlaufen, wenn er – übrigens bis ins Terminologische hinein konform mit der in vorliegender Arbeit vertretenen Position – dann doch zugesteht, dass es sich beim „Kunstwerk“ um eine „Menge [Kursivierung W.S.] von Sachverhalten und Eigenschaften, die gegeben sein müssen“³³⁵ handelt. Wie dieses Zugeständnis ohne die Einführung von für Kulenkampff „dubiose[n] Annahmen“ auskommen kann, wie sich also die sprachliche Bezugnahme auf Mengen (dazu noch auf eine Menge von Eigenschaften und Sachverhalten) ohne gleichzeitige Akzeptanz abstrakter oder doch mindestens nicht-raumzeitlicher Gegenstände auffassen ließe, bleibt zumindest im zitierten Aufsatz unklar.³³⁶ Sollten die offenbar als Elemente einer solchen Menge aufzufassenden „Sachverhalte und Eigenschaften“ aber *nicht* im Sinne enkodierter und womöglich exemplifizierbarer Bestimmungen, sondern nur als instanziierte, an konkreten raumzeitlichen Individuen auftretende Eigenschaften gemeint sein – Kulenkampffs Formulierung „gegeben sein müssen“ im zweiten Halbsatzes des obigen Zitats scheint dies nahezulegen –, so wäre eine nominalismuskonforme Zurückweisung nichtphysischer Gegenstände wohl nur durch eine Annäherung an die bereits früher diskutierten Tropen-Theorien (vgl. Anm. 123, S. 52) zu legitimieren.

Kulenkampff scheint sich mit seiner Ablehnung „dubioser“ abstrakter Gegenstände auf einen umfassenden Kunstphysizismus festzulegen zu müssen, der auch für Musikwerke lediglich eine Identifikation mit im weitesten Sinne physischen Gegenständen erlaubt. Die mit physizistischen Positionen einhergehenden Schwierigkeiten wurden schon eingehend geschildert.³³⁷ Auch Kulenkampffs Zufluchtnahme zu „Originalpartituren“ (bei Schmücker heißt die entsprechende Position „originalistischer Physizismus“) kann die einschlägigen Probleme nicht entschärfen. Sicherlich lässt sich in vielen Fällen eine früheste, von der Hand des Urhebers stammende Partitur nachweisen, ob diese Originalpartitur aber mit

333 A.a.O.

334 A.a.O., S. 139.

335 A.a.O., S. 137.

336 Es sei denn, man verzichtet generell darauf, anzunehmen, dass die Verwendung von Namen in Sätzen ontologische Konsequenzen hat. Dieser Einwand würde dann allerdings auch die von Kulenkampff ausdrücklich zugestandenen Entitäten (Partituren und Aufführungen) treffen.

337 Weitere umfassende Kritik einer physizistischen wie auch mentalistischen Auffassung von Musikwerken findet sich in Schmücker (1998, S. 172–186).

dem *Original des Werkes* identisch ist, scheint gerade fraglich.³³⁸ Abgesehen von der schon in Hinblick auf die semiotische Beliebigkeit notationaler Systeme schwer zu beantwortenden Frage nach den Individuationskriterien für Partituren hätten Kulenkampffs Thesen weiter zur Folge, dass Musikwerke ihrer Existenz beraubt werden, falls es keine Aufführungen oder Partituren (oder was nach Kulenkampff bereits ausreichte: Original-Partituren) dieses Werkes gibt bzw. nicht mehr gibt. Nicht nur widerspräche eine solche These einer ganzen Reihe gut etablierter Konventionen der Rede über Kunstwerke – zweifellos scheint es etwa Werke ohne Partituren geben zu können – sondern würde erneut einer Einstufung musikalischer Werke als physischen Gegenständen mit den erwähnten Folgeproblemen das Wort reden. Kulenkampffs Einwand übersieht aber sowohl die spezielle relationale Bezogenheit des Werkbegriffes auf eine Anerkennungshandlung als auch wiederum die Differenz zwischen *ontologischem* und *epistemischem* Argument. Musikwerke ohne intersubjektiv zugängliche Partitur-Information – beispielsweise als „privates“ Wissen mindestens eines Urhebers über die Beschaffenheit einer Bestimmungsmenge, deren einzige „Partitur“ aus Erinnerungsgebilden besteht – sind ebenso denkbar wie Partituren bzw. durch sie repräsentierte Bestimmungsmengen ohne Werkstatus. Musikwerken Existenz schon deshalb abzusprechen, weil Information über ihre Beschaffenheit nicht zugänglich ist, scheint wenig einleuchtend. Hieraus würde unter anderem folgen, dass schon bloße Unkenntnis eines Musikwerkes dessen Nichtexistenz nach sich zieht. Anders als von Kulenkampff behauptet, spezifiziert demnach zwar sehr wohl *jede* (konventionell lesbare und syntaktisch wohlgeformte) Partitur ein „Musikstück“³³⁹ (d.h. eine Bestimmungsmenge – vgl. das Computerbeispiel aus Anm. 113, S. 47) nicht aber notwendig auch ein *Musikwerk* – wobei, wie unten in Anm. 339 dargelegt, nicht klar ist, inwieweit Kulenkampff diese Differenz zu berücksichtigen gewillt ist. Das Musikwerk kann zwar, gemessen am limitierten Erkenntnisvermögen menschlicher Wesen, epistemisch untergehen; ob es auch ontologisch, also aus dem Bereich des Seienden überhaupt, „verschwindet“, ist aber, wie schon weiter oben angesprochen, für diesen Fall nicht entscheidbar und müsste unter Zugrundelegung einer generellen Existenzannahme für nicht leere, endliche Bestimmungsmengen, denen irgendwann zu Lebzeiten des Urhebers von diesem ein unwiderrufener Werkstatus anhand mindestens einer dem Urheber epistemisch zugänglichen Instanz zugesprochen wurde, klar verneint werden. Aus dem Umstand, dass Informa-

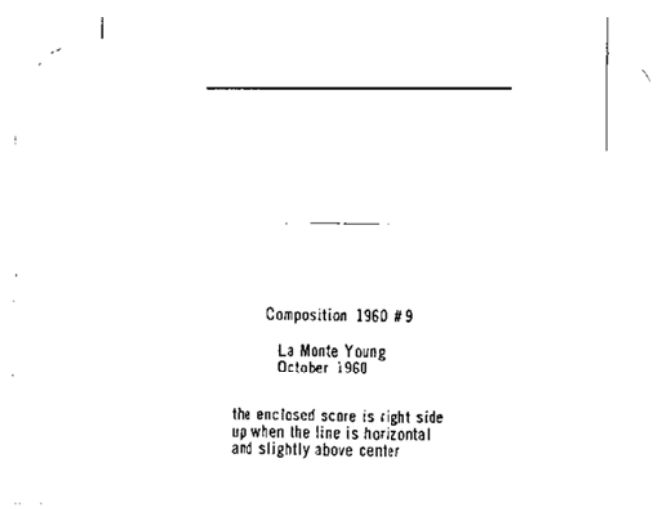
338 Zur allgemeinen Kritik des „originalistischen Physizismus“ sei noch auf ein andernorts in Zusammenhang mit der Photographie vorgebrachtes Argument von Schmücker verwiesen: „Da ein Teil ihrer (möglichen) Exemplare weder mit dem Original identisch noch als dessen Duplikat zu begreifen ist, lassen sie sich nicht mit diesem identifizieren. [...] Es ist zwar logisch notwendig, als primäres Resultat des künstlerischen Produktionsprozesses ein Original zu unterstellen, und es scheint auch möglich zu sein, jedem Kunstwerk ein physisches Original zuzuordnen (und sei es ein transitorisches, zerstörtes oder verlorengegangenes); doch ist dieses offenbar nicht mit dem Kunstwerk als solchem identisch“ (Schmücker 1998, S. 183).

339 Im zitierten Aufsatz scheint Kulenkampff den Begriff „Musikstück“ synonym zu „Musikwerk“ zu verwenden, beide also nicht explizit zu unterscheiden: „Jede Partitur spezifiziert ein *Musikstück*. Aber von *musikalischen Werken* reden wir so, dass sie ihre Identität nicht nur von Aufführung zu Aufführung, sondern auch über eine Menge von Partituren bewahren.“ (a.a.O., S. 138, Kursivierungen W.S.).

tion über die Beschaffenheit eines Sachverhalts oder einer Bestimmungsmenge nicht bekannt ist, folgt schließlich nicht deren Nichtexistenz.

Darüber hinaus spricht nichts dagegen, dass Werktypen, wie auch mathematische Theoreme oder Gedanken im Allgemeinen, klarerweise auch für den Fall bestehen können, dass niemand sie erfassen oder die sie repräsentierende Information einsehen kann, *obwohl* es vollständige, korrekte und wohlgeformte, aber etwa in einer unlesbaren Sprache verfasste Partituren gibt. Das bedeutet, ein epistemischer Defekt kann nicht nur durch den Untergang von Partituren, sondern gerade auch bei gegebener Existenz (etwa bei unklarer Bedeutung) zustande kommen. Ein solches Problem würde aber nicht entstehen, wären Partituren eben nicht doch Zeichen für etwas anderes – und daher als Zeichen verschieden von dem durch sie Bezeichneten. Betrachten wir zur Verdeutlichung die Partitur eines Musikwerkes von LaMonte Young:

La Monte Young, *Composition 1960 #9* (Oktober 1960, publ. 1963).



Vorstehendes Beispiel, das aus einer schwarzen Linie auf einem Karteikärtchen in einem Briefumschlag besteht (nebst einer Anweisung, wie dieses korrekt auf den Betrachter auszurichten ist) stellt offenbar die – im Umschlag verborgene – Partitur eines vollständigen, explizit als *Composition* bezeichneten Musikwerkes von La Monte Young dar.³⁴⁰ Wie aber diese Partitur nach Kulenkampff's Modell ein Werk oder auch nur ein Musikstück spezifizieren oder eine „Anweisung zu Handlungen, durch die ein der Partitur entsprechendes Ereignis erzeugt werden kann“³⁴¹, darstellen soll, bleibt vollkommen unklar.

Kulenkampffs an einem offensichtlich äußerst traditionellen Werk- und Partiturbegriff ausgerichtete Allaussage, „jede Partitur“ (vgl. S. 145) spezifiziere eine solche Anweisung (oder

340 La Monte Young äußert sich dazu wie folgt: „*Composition 1960 #9* was a straight line drawn on a file card which was intended as a score to be interpreted by performers and was conceived as an answer to the graphic notations of John Cage“ (vgl. Roland Nachtigäller, Friedhelm Scharf, Karin Stengel (Hg.) *Wiedervorlage d5 – Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972*, Kassel/Ostfildern 2001, S. 121).

341 So Kulenkampffs Auffassung der (angeblichen) Funktionalität von dem, „was alle Partituren sind“ (A.a.O., S. 138.).

doch wenigstens ein „Musikstück“), greift in diesem Zusammenhang ebenfalls zu weit. Wenn es angeblich nichts anderes gibt als „Partituren und Aufführungen“, soll dies nach Kulenkampff offenbar die Konsequenz haben, dass Original-Partituren oder deren Kopien entweder nur ein einziges, genau individuiertes „Musikstück“ spezifizieren (nämlich nur dasjenige, welches genau die Eigenschaften enkodiert, die nach einer *ganz bestimmten* Leseart der Partitur für es konstitutiv wären, wobei diese Leseart aber keineswegs mit derjenigen identisch sein muss, die etwa der Urheber im Sinn hatte) oder aber *keine* Partituren sind. Solche Lesearten als mögliche Dekodierungen der Partiturnformation sind nun aber nicht eindeutig: Sollte etwa nach dem einstigen Untergang der Menschheit die „Original-Partitur“ der *Waldmädchen-Variationen* WoO 71 von Ludwig van Beethoven in die Hände fremdartiger Intelligenzen fallen und ihre nach Kulenkampff „individuiierende Kraft“ dort – ebenso bizarr wie denkbar – unter einer völlig anderen, bei den fremden Intelligenzen aber verbreiteten Lesart als Bauanleitung für besonders energiesparende Klimaanlage (oder, weniger abseitig, für ein völlig anders klingendes und zu realisierendes Musikstück) entfalten, so wäre damit erneut gezeigt, dass Partituren offenbar auf etwas anderes als auf physische Objekte verweisen (nämlich auf Mengen von enkodierten Prädikatausdrücken oder Eigenschaften), allerdings auch widerlegt, dass dieses Verweisen ohne Berücksichtigung der zugehörigen Interpretationsregeln³⁴² eindeutig ist. Klimaanlage und Variationenfolge wären nämlich nur dann Instanzen desselben Werkes, wenn man die Möglichkeit zulässt, dass ein Werk mit mehreren Lesearten einer Partitur identisch sein kann, was dem üblichen Verständnis der Identitätsrelation allerdings zuwiderläuft.

Ludwig van Beethoven, WoO 71 (*Variationen* A-Dur für Klavier über ein Thema von Wranitzky, „Das Waldmädchen“).



342 Vgl. auch die verwandte Argumentation Künnens für den Bereich der Literatur, nach der weder orthographisch-syntaktische noch semiotische, also „Sprachidentität“ einschließende Kriterien als Identitätsbedingung für literarische Werke hinreichend sind, sondern zusätzlich deren Entstehungsgeschichten übereinstimmen müssen (vgl. Schmücker 2003, S. 143f.).

Diese Möglichkeit stillschweigend zurückzuweisen ist jedoch für Kulenkampffs Ansatz zwingend, insofern dessen Argumentation wesentlich mit eindeutigen Partituren, d.h. mit Partituren unter genau *einer* Lesart, zu operieren scheint.

Umgekehrt könnten auch Musikpartituren unbekannter Lesart (vergleichbar Texten in unentzifferbaren Sprachen) von Menschen als etwas vollkommen anderes aufgefasst werden. Trivialerweise könnte etwa die uns vertraute Notenschrift zur Übermittlung von gerade solchen Informationen verwendet werden, die in keiner Weise mit der Beschaffenheit eines Musikwerks korreliert sind.³⁴³ Dass es Partituren gibt, heißt demnach zwar, dass es zu jeder möglichen Lesart genau ein korrespondierendes Typenobjekt gibt, nicht aber, dass diese Tatsache die Annahme von eindeutig bestimmten Typenobjekten (als abstrakten Gegenständen) zusätzlich zu den stets auf physische Träger angewiesenen Partituren obsolet macht – genauso wenig, wie die Existenz von Musikwerken nicht notwendig diejenige von eindeutig bestimmten Partituren oder Aufführungen nach sich zieht. Auch der Umstand, dass eine gewisse *Menge von Regeln* zur Dekodierung der jeweiligen Notenschrift für eine eindeutige semantische Interpretation einer Partitur als konstitutiv zu gelten hat, spricht für die Annahme nicht-raumzeitlicher Gegenstände. Wie sich nämlich solche Mengen von Regeln oder auch die Resultate ihrer Anwendung auf Zeichenfolgen selbst ausschließlich als raumzeitliche Konkreta auffassen ließen, hat meines Wissens noch niemand überzeugend dargelegt. Erst die (grundsätzlich informations- und notationsunabhängige) Einstufung von Musikwerken als relationalen und als Werk anerkannten, extensional definierten Mengen atomarer Typenobjekte zusammen mit der Gesamtheit derjenigen Dekodierungsregeln, die etwa Beethoven bei der Anfertigung seiner Variationen-Partitur im Sinn hatte, individuiert ein Werk wie WoO 71 in eindeutiger Weise. Dies ist ohne weiteres mit der Tatsache vereinbar, dass die von Beethoven verwendeten Zeichen auch auf nahezu beliebige andere Weisen gedeutet werden könnten.

*

Eine Variante der antiphysizistischen Argumente, die mir bei keinem anderen Autor begegnete, lässt sich einem Essay von **Georg Picht** entnehmen.³⁴⁴ Nach Picht sind Musikwerke immerwährend unvollständige Gegenstände, die explizit als „niemals fertig“³⁴⁵ bezeichnet werden. Er geht von der Grundthese aus, Musik sei „Darstellung der Zeit“. Werkbegriff und Klangvorkommnis zunächst nicht scharf trennend, bestimmt er Musik als „Ereignis“:

343 Vor allem Schriftsprachensurrogate sind hinlänglich bekannt. Erinnerung sei etwa an die „Stigmatographie“ Bertinis (geb. um 1780, vgl. Benoît Auguste Bertini, *Stigmatographie, ou l'art d'écrire avec des points, suivie de la mélographie, nouvelle manière de noter la musique*, Paris 1812) oder an die Korrespondenz Benedikt Hackers (geb. um 1769) mit Michael Haydn, die unter Verwendung der chromatischen Skala sowie diverser Notenschlüssel und Pausen erfolgte.

344 Georg Picht: *Grundlinien einer Philosophie der Musik*, in: *Wahrheit, Vernunft, Verantwortung. Philosophische Studien*, Stuttgart 1969, S. 408–426.

345 A.a.O., S. 424.

Wenn die Musik die Einheit der Zeit zur Darstellung bringt, so muß das klingende Kunstwerk durch und durch den Charakter des Sich-Ereignens haben. Musik ist Ereignis, oder sie ist nicht Musik.³⁴⁶

Dieser Ereignischarakter von Musik lässt sich für Picht

an dem eigentümlichen Wesen des musikalischen Werkes ablesen. Die Partitur, die der Komponist aufschreibt, ist nicht das fertige Werk, denn sie klingt noch nicht. Sie entwirft nichts als die *umrissenen Möglichkeiten* künftigen Erklings. Andererseits ist auch die wirklich erklingende Tongestalt nicht das fertige Werk, denn sie ist nur eine neben unendlich vielen anderen Möglichkeiten wirklichen Klingens, die in der Partitur schon vorgezeichnet sind. *Es kommt also im Bereich der Musik überhaupt nie zur Fertigstellung eines Werkes.* Das musikalische Werk ist niemals fertig; es ist nur eine Konfiguration von Möglichkeiten, die in der Zukunft liegen, und auf ihre Erfüllung warten [Kursivierungen W.S.].³⁴⁷

Obwohl Picht die Frage des ontologischen Status nicht unmittelbar erörtert, schließt er sich mit der Feststellung, dass Partituren keine Klangeigenschaften haben, den bisher dargestellten antiphysizistischen Argumenten an, erweitert diese jedoch – im Deutungsrahmen einer offenbar an der platonischen Lehre von Idee und Erscheinung orientierten Epiphanie-Ästhetik – um eine temporale und modalontologische Komponente: Das Musikwerk erscheint als modale Entität, nämlich als (im Sinne möglicher Realisationen) notwendig unfertige „Konfiguration von Möglichkeiten“, welche identisch ist mit dem Verhältnis der Partitur zu der *expressis verbis* als „unendlich“ verstandenen Klasse zukünftiger Realisierungen. Dass solche Realisierungen auch Elemente einer *endlichen* Klasse sein könnten, blendet Picht als unerkennbar aus:

346 Ebd. Dass nicht die Kunstwerke erklingen können, sondern lediglich deren Realisierungen, wurde mehrfach bemerkt.

347 A.a.O. S. 424. Dass Picht diese für sich genommen notwendig vollständige (nämlich alle ihre Konstituenten enthaltende) „Konfiguration von Möglichkeiten“ als „niemals fertig“ ansieht, mag zunächst befremden, scheint sie doch einige Ähnlichkeit zur hier vertretenen mengentheoretischen Deutung aufzuweisen. Picht ist offenbar der Ansicht, dass diese „Konfiguration“ keine selbständige Entität darstellt, sondern ontologisch abhängig von möglichen Realisierungen ist. So ließe es sich wenigstens begründen, das Musikwerk sowohl ontologisch an dessen Realisierungen wie auch wirkungsgeschichtlich an die von Picht unterstellte, auf die Menge der unrealisierten Möglichkeiten verweisende Zukünftigkeit zu koppeln, welche allein diejenige Gegenwart zu synthetisieren vermag, in welcher dann die von Picht recht pathetisch als „geistiger Auftrag der Musik“ begriffene Darstellung der „Einheit der Zeit“ aufscheint: „Was sich schließlich im Klingen der Musik ereignet, ist das Zusammenschießen von aus der Vergangenheit schon vorgegebener Struktur und in der Zukunft liegender Möglichkeit klingender Bewegung in dieser einen und erfüllten Gegenwart. Damit erscheint plötzlich die Einheit der Zeit. [...] Was sich ereignet, ist die Erscheinung der Wahrheit selbst, im hellen Licht jener unendlichen Offenheit, in der Vergangenheit und Zukunft uns zumal als unsere eigene Gegenwart erschlossen sind. [...] In der Musik erscheint der Geist als Ereignis. Dies zu vollbringen ist der Auftrag und damit zugleich das Wesen der Musik“ (A.a.O., S. 425f).

Niemand vermag darüber zu verfügen, ob überhaupt und wann die Möglichkeiten, die eine Partitur entwirft, erschöpft sind.³⁴⁸

Die Grundstruktur dieser Möglichkeitsklasse wird in der Partitur umrissen:

Die Partitur enthält die festgelegte Struktur für eine Unendlichkeit zukünftiger Möglichkeiten, die nur in der Gegenwart des Sich-Ereignens ihre stets einmalige Wirklichkeit erlangen. Dies ist die Grundform des musikalischen Werkes.³⁴⁹

Pichts Darstellung impliziert eine zunächst strikt relationale, d.h. die hier vertretene These von der Abstraktheit musikalischer Werke stützende Deutung (Partitur-Struktur in Relation zu einer bei ihm unendlichelementigen Klasse möglicher Realisierungen). Da er die Trennung zwischen Werk, Partitur und Realisierung jedoch nicht nur nicht scharf vollzieht, sondern alle drei Entitäten sogar in eine für das Musikwerk *konstitutive* Abhängigkeit stellt, ergibt sich, die anfänglich klar antiphysizistische Haltung relativierend, eine Doppel-Ontologie, welche dem Musikwerk eine (modale wie aktuelle) Teilhabe sowohl an der physischen Welt wie auch an der Welt modaler und abstrakter Gegenstände zuschreibt. „Musik“³⁵⁰ bestehe in der

348 A.a.O., S. 425f. In der Sprache der vorliegenden Untersuchung, die von einer strikten Trennung von Werk und Realisierung ausgeht, scheint die ohnehin zum blumigen Raunen tendierende Redeweise des Heidegger-Schülers Picht höchst unscharf: Die von ihm gesehenen „unendlichen Möglichkeiten“ der Partiturrealisierung lassen sich wohl nur dann als konstitutiv für das Musikwerk begreifen, wenn dasselbe nicht nur für die durch die Bestimmungsmenge enkodierten Eigenschaften, sondern auch für die *Unbestimmtheitsstellen* dieser Bestimmungsmenge, aus denen sich wie gesehen die Eigenart von Bestimmungsmengen als schematischen, unvollständigen Gegenständen ableitet, angenommen wird. Es ist beispielsweise für eine der möglichen Aufführungen der Klaviersonate op. 106 von Beethoven gerade *nicht* konstitutiv, eine *ganz bestimmte* Zeitspanne (sagen wir: 37 Minuten und 14 Sekunden) zu dauern, eben weil die Angabe einer solchen Dauer zu den Unbestimmtheitsstellen des op. 106 gehört, insoweit sie durch Beethovens Tempovorschriften nicht (oder nur sehr vage innerhalb unscharfer Grenzen – im Fall des 4. Satzes augenscheinlich sogar irrtümlich) festgelegt wird. Insofern gibt es – da ungeachtet der partiturseitigen Unbestimmtheit jede einzelne Realisierung eine ganz bestimmte Zeitspanne dauert – annähernd „unendliche“ Möglichkeiten ihrer korrekten (und erst recht ihrer inkorrekten) Realisierung. Als *konstitutiv* für das op. 106 dürften aber nur diejenigen Prädikate gelten, die in der Bestimmungsmenge enkodiert sind (soweit diese von Beethoven hervorgebracht wurde) und die zumindest allen korrekten Realisierungen gemeinsam sind. Zu diesem Gemeinsamen können selbstverständlich beliebige kontingente Varianten der durch die Partitur nur unvollständig oder gar nicht bestimmten Aspekte hinzutreten – was unter anderem die Unterscheidung von *korrekten* und *hervorragenden* Aufführungen ermöglicht. Die Anzahl derjenigen enkodierten Eigenschaften, über die korrekte Realisierungen eines Musikwerkes verfügen müssen, ist jedoch (in den bisher bekannten und vernünftigerweise anzunehmenden Fällen) stets endlich, größer als Null und – als Typenobjekt – notwendig vollständig. Ein Musikwerk ist in dieser Hinsicht sehr wohl „fertig“, die Klasse *möglicher* Aufführungen und Realisierungen hingegen ist es unter Umständen nicht. Die Anzahl der Elemente der Klasse der *aktualen* Aufführungen hingegen mag zwar zwischen den Extremen „Null“ und „sehr große natürliche Zahl“ schwanken, sollte aber doch wenigstens für den Fall sich als endlich erweisen, dass die raumzeitliche Endlichkeit der Welt, in der solche Aufführungen stattfinden, als ausgemacht gelten kann und „danach“ keine Aufführungen mehr möglich sind. Gerade dies ist aber umstritten.

349 A.a.O. S. 425.

350 An dieser Stelle spricht Picht plötzlich von Musik, meint aber wohl wieder Musikwerk.

[...] in der Doppelheit von Partitur und klingendem Ereignis zutage tretende[n] Polarität von fester Form und offener Möglichkeit [...] ³⁵¹

Abgesehen davon, dass eine solche Auffassung erneut die zweifellos bestehende Möglichkeit von unaufgeführten Musikwerken ohne verschriftlichte Partitur unterschlägt – es finden sich keine Hinweise, dass Picht von etwas anderem als dem traditionellen inskriptiven Partiturbegriff ausgehen würde –, stellt sich in Pichts Deutung das Musikwerk nun nicht allein als die Gesamtheit der in der Partitur kodifizierten Möglichkeiten und auch nicht bloß als eine aktuelle Klasse von deren klanglichen Realisierungen dar, sondern vielmehr als eine die (aktuelle) Vergangenheit wie die (modale) Zukunft überspannende Gesamtheit des Bezugnehmens von aktual wie modal gleichberechtigt erscheinenden Realisationen auf die unterstellte infinite Möglichkeitsstruktur der Partitur. Nur unter der Prämisse jedoch, dass die Klasse der Realisierungsmöglichkeiten tatsächlich als unendlich aufgefasst wird und darüber hinaus die Elemente dieser infiniten Klasse in ihrer jeweiligen Relationalität zur Partitur auch konstitutiv für das Werk sind, scheint Pichts These von der immerwährenden Unvollständigkeit (und dazu äquivalent: der ewigen Fragmentarik) musikalischer Werke nachvollziehbar. Im Gegensatz zur Klasse *möglicher* Aufführungen, für welche dies vielleicht eine gewisse Plausibilität beanspruchen darf, scheint es aber doch äußerst fraglich, ob Partituren, sofern sie überhaupt vollständig die konstitutiven Bestimmungen des fraglichen Werkes repräsentieren, tatsächlich solche unendlichen Möglichkeitsräume konstituieren. Wie vage die Bestimmungen einer Partitur inhaltlich auch immer sein mögen, die Anzahl solcher Bestimmungen ist für in ernstzunehmender Weise realisierbare Musikwerke sicherlich endlich, größer als Null und, sofern als extensional definiertes Typenobjekt aufgefasst, notwendig vollständig. Daneben gilt auch für vage, sogar beliebig unpräzise Bestimmungen, dass diese gewisse Grenzen aufweisen, innerhalb deren sich mögliche Exemplifikate zu bewegen haben. Zwar kann man annehmen, dass die Klasse möglicher korrekter Realisierungen umso umfangreicher ausfällt, je vager deren Eigenschaften bestimmt sind. Solange aber überhaupt irgendeine Bestimmung vorliegt, ist wohl auch die Klasse der sie erfüllenden aktualen raumzeitlichen Exemplifikationen sicherlich endlich – die wenigstens zeitliche Endlichkeit des Universums einmal stillschweigend unterstellt.

Nur wenn man annimmt, dass die Gesamtheit möglicher und aktueller Aufführungen bzw. deren *Verhältnis* zur Partitur ebenfalls konstitutiv für das Musikwerk ist (ohne mit diesem schon identisch zu sein), ergibt sich also die von Picht konstatierte immerwährende Unvollständigkeit des Werkes. Dies hätte allerdings zur Konsequenz, dass der Begriff des fertiggestellten Werkes jeden (auch schwächeren) Sinn verliert, es gäbe also ausschließlich unfertige, d.h. fragmentarische Werke, selbst wenn diese von ihren Urhebern als fertiggestelltes Werk ausdrücklich anerkannt wären. Eine solche Argumentation erscheint wenig überzeugend. Zur weiteren Begründung sei auf die bereits vorgebrachten Argumente für die Nichtidentität und ontologische Unabhängigkeit von Musikwerk und Aufführung (bzw. Klassen von Aufführungen) verwiesen, ohne diese hier noch einmal anzuführen.

351 A.a.O. S. 425.

Eine ähnliche singuläre, jedoch vollkommen anders begründete Position findet sich bei dem bereits in Anm. 138, S. 59 erwähnten tschechischen Strukturalisten **Jan Mukařovský** (1891–1975). Gleichmaßen an marxistischer Gesellschaftstheorie wie an den Ideen des Semiotik-Pioniers Ferdinand de Saussure geschult, charakterisiert er das Kunstwerk anhand zweier ihm zugeschriebener zeichentheoretischer Funktionskomplexe als *autonomes* und als *kommunikatives* Zeichen im Verhältnis zu einem Kollektivbewusstsein. Mukařovský weist in diesem Zusammenhang bestimmte sonst übliche mentalistische und physizistische Deutungsvarianten zurück, besonders sofern sie individualistische, nicht-kollektive Züge tragen:

Das Kunstwerk hat den Charakter eines Zeichens. Es kann weder mit dem individuellen Stand des Bewußtseins seines Urhebers noch mit dem eines das Werk wahrnehmenden Subjekts identifiziert werden, noch mit dem, was wir das materielle Werk nannten.³⁵²

Das Kunstwerk hat vielmehr die Funktion, „zwischen seinem Urheber und dem Kollektiv zu vermitteln“.³⁵³ Als Träger eines Gehalts – oder, wie Mukařovský formuliert, eines „geistigen Inhalts“ (1970, S. 138) – gewinnt es allein „aus der bloßen Tatsache seiner Mitteilbarkeit den Charakter eines Zeichens“ (ebd.). Insofern mit zeichentypischer Verweiskfunktion ausgestattet, besteht es

als »ästhetisches Objekt«, dessen Standort sich im Bewußtsein des ganzen Kollektivs befindet. Das sinnlich wahrnehmbare materielle Werk ist gegenüber diesem immateriellen Objekt nur ein äußeres Symbol; die individuellen Bewußtseinszustände, die das materielle Werk hervorruft, repräsentieren das ästhetische Objekt nur in dem, was ihnen allen gemeinsam ist.³⁵⁴

Das „Kollektiv“, hier verstanden als Gesamtheit der „Mitglieder ein und derselben Kulturgemeinschaft“³⁵⁵, konstituiert demnach über den gemeinsamen Bestand einer Gesamtheit gewisser Rezeptionsakte, die bei den Einzelmitgliedern jeweils individuelle „Seelenzustände“ (1970, S. 138) hervorrufen, von denen allerdings einige Teilmengen als kollektiv invariant aufgefasst werden, ein ausdrücklich als „immateriell“ bezeichnetes „ästhetisches Objekt“, dessen ontologische Provenienz hier unbestimmt bleibt. Es scheint ausweislich des Zitats nämlich weder mit einem Einzelbewußtsein noch mit der Gesamtheit der Bewußt-

352 Jan Mukařovský, *Die Kunst als semiologisches Faktum*, in: *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt am Main, 1970, S. 146. Der hier in der Übersetzung von Walter Schamschula zitierte Aufsatz wurde ursprünglich als Vortrag auf dem VIII. Philosophenkongress in Prag (1934) gehalten und erschien zunächst in französischer (und erst 1970 in deutscher) Übersetzung. Eine andere, an manchen Stellen klarer erscheinende Übertragung findet sich noch in: Udo Kultermann, *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*, Darmstadt 1987, S. 284–286.

353 Mukařovský (1970) S. 139.

354 Ebd.

355 So die Deutung des Mukařovskýschen Terminus „Kollektiv“ in: Lothar Fietz, *Strukturalismus*, Tübingen 1982, S. 51. Aus Mukařovskýs Schriften geht, soweit für mich erkennbar, nicht hervor, welche Mindestanzahl von Mitgliedern zur Bildung eines Kollektivs notwendig ist.

seinszustände aller Kollektivmitglieder identisch, sondern lediglich in letzteren lokalisiert. Diese Zustände vermögen das „ästhetische Objekt“ lediglich zu *repräsentieren*, und das auch nur „in dem, was ihnen“ – den Bewußtseinszuständen des Kollektivs – „allen gemeinsam ist“.

Dem „sinnlich wahrnehmbaren materiellen Werk“³⁵⁶ scheinen ebenfalls keine identifikatorische, sondern nur symbolisierende bzw. verweisende Eigenschaften in Bezug auf das im (hypostasierten) Kollektivbewusstsein verortete „ästhetische Objekt“ zuzukommen. Diese Verweis- oder Signifikatfunktion befördert das „materielle Werk“ in den

Rang eines äußeren Symbols (Bezeichnendes, »signifiant« nach der Terminologie de Saussures), dem im kollektiven Bewußtsein eine bestimmte Bedeutung entspricht (bisweilen »ästhetisches Objekt« genannt), die durch das bestimmt wird, was die subjektiven Zustände des Bewußtseins, die bei den Mitgliedern einer bestimmten Gruppe durch das materielle Werk hervorgerufen werden, miteinander gemeinsam haben.³⁵⁷

Abgesehen von derartigen Hypostasierungen scheint es nach Mukařovský Kunstwerke ohne ein rezipierendes Kollektiv überhaupt nicht geben zu können; die Hervorbringung des „sinnlich wahrnehmbaren materiellen Werk[s]“ durch einen Urheber allein scheint, ebenso wie eine singular-individuelle Rezeption dieses materiellen Werks, für die Einstufung als Kunstwerk nicht hinreichend. Auch wären demnach unveröffentlichte oder unaufgeführte und generell vom Kollektiv ignorierte Gebilde wohl nicht zum Repertoire der Kunstwerke zu rechnen.³⁵⁸

Mukařovský stattet wie gesagt das Kunstwerk als Zeichenäquivalent mit einer zweifachen semiologischen Funktion – der *autonomen* und der *kommunikativen* – aus und deutet es, sofern als „autonomes“ Zeichen verstanden, als interkategoriales Aggregat (und somit als Sachverhalt zwischen Entitäten divergenter ontologischer Bereiche).

Jedes Kunstwerk ist ein *autonomes* Zeichen, das sich zusammensetzt aus 1. dem »materiellen Werk«, das die Bedeutung eines sinnlichen Symbols hat; 2. aus dem »ästhetischen Objekt«, das im Kollektivbewußtsein wurzelt und die Stelle der »Bedeutung« innehat; 3. aus dem Verhältnis zur bezeichneten Sache, das nicht auf eine besondere unterschiedliche Existenz hindeutet – soweit es sich um ein autonomes Zeichen handelt –, sondern auf den Gesamtkontext der

356 Dieses sinnlich Wahrnehmbare ist offenbar identisch mit dem, was in vorliegender Arbeit als Realisierung oder Instanziierung einer Bestimmungsmenge gekennzeichnet ist.

357 Mukařovský (1970), S. 139.

358 Unklar bleibt weiterhin, wie exklusiv die Beschränkung auf ein ganz bestimmtes kulturelles Kollektiv hier auszulegen ist. Handelt es sich im engeren Sinne nur um „Mitglieder ein und derselben Kulturgemeinschaft“ (nennen wir diese Gemeinschaft K_1), schiene die Konklusion naheliegend, dass die in K_1 als Kunstwerk geltenden Gebilde für Mitglieder eines anderen Kollektivs K_2 , das womöglich über einen völlig anderen Bestand an gemeinsamen „Seelenzuständen“ verfügt, *keine* Kunstwerke sind – eine Deutung, die nicht nur einigermaßen praxisfern scheint, sondern zudem in vielfältiger Weise mit etablierten Redeweisen in Konflikt geriete.

sozialen Phänomene (Wissenschaft, Philosophie, Religion, Politik, Wirtschaft usw.) einer bestimmten Umwelt.³⁵⁹

Bestimmten Künsten kommt neben der „autonomen“ Zeichenfunktion noch eine „kommunikative“ zu. Zwar scheinen alle Künste über diese kommunikative Funktion zu verfügen, bei einigen ist dieser Aspekt jedoch stärker, bei anderen schwächer ausgeprägt.³⁶⁰ Als Elemente der ersten Klasse benennt Mukařovský beispielhaft „Poesie, Malerei und Plastik“, während der kommunikative Aspekt beim Tanz „verdeckt“ erscheint und im Falle von Musik und Architektur „ganz unsichtbar“ wird.³⁶¹ Obwohl Mukařovský hier eine klare Differenzierung vornimmt, scheint er diese andernorts wieder zurückzunehmen, so dass die kommunikative Funktion auf die von ihm so bezeichneten „Stoff-Künste“ beschränkt zu bleiben scheint. In der Übersetzung lautet die etwas obskure Stelle wie folgt:

Die »Stoff«- (thematischen, inhaltlichen) Künste haben noch eine zweite semiologische Funktion: die *kommunikative*, mitteilende. Hier bleibt das sinnliche Symbol naturgemäß dasselbe wie in den übrigen Fällen; hier wird die Bedeutung ebenfalls vom ganzen ästhetischen Objekt getragen. [...] Die Beziehung zur bezeichneten Sache deutet wie in jedem mitteilenden Zeichen auf eine unterschiedliche Existenz hin (Ereignis, Gestalt, Sache usw.). Mit dieser Qualität ähnelt also das Kunstwerk den rein kommunikativen Zeichen. [...]

Beide semiologischen Funktionen, die kommunikative und die autonome, die gemeinsam in den Stoff-Künsten bestehen, schaffen miteinander eine der grundlegenden dialektischen Antinomien der Entwicklung dieser Künste.

Mukařovský unternimmt es somit als einziger der mir zugänglichen Autoren, das Kunstwerk nicht mit irgendeiner bestimmten Entität, sondern vielmehr mit einem interkategorialen sachverhaltsartigen und „verteilten“ Objekt zu identifizieren, dessen Alleinstellungsmerkmal in der identifikatorischen Bezugnahme auf ein (Rezipienten-)kollektiv unter weitgehender Ausblendung des in einer solchen Deutung bestenfalls „vergesellschafteten“ Urhebers (eines weiteren Mitglieds des Kollektivs) bestehen dürfte. Dass dieses Kollektiv bzw. die Bewusstseinszustände aller seiner Mitglieder allerdings das hypostasierte „ästhetische Objekt“ „in dem, was ihnen allen gemeinsam ist“ überhaupt – wie von Mukařovský behauptet – zu repräsentieren vermag, scheint die (unüberprüfbare) Annahme voraussetzen, dass tatsächlich solche Gemeinsamkeiten in den jeweiligen Bewusstseinszuständen existieren. Ungeachtet dessen zeigt sich der ontologische Status des Kunstwerks in Mukařovskýs nicht auffällig reduktiver Deutung als Sachverhalt zwischen raumzeitlichen („materielles Werk“), mentalen (gemeinsame Merkmale der individuellen Bewusstseinszustände der Mitglieder eines Rezipientenkollektivs) und abstrakten Entitäten („ästhetisches Objekt“ als Träger von „Bedeutung“).

359 Ebd.

360 Mukařovský verwendet zur Kennzeichnung des nur schwach vorhandenen kommunikativen Aspekts die Ausdrücke „fein verteilt“ bzw. „dispers“ (1970, S. 143).

361 Mukařovský (1970), S. 142.

Abschliessend sollen noch die verhältnismäßig umfangreichen Argumente der österreichischen Philosophin **Maria E. Reicher** referiert werden, die gleichfalls eine Einstufung von Musikwerken als Typenobjekten – in ihrer an Meinong und Ingarden angelehnten Terminologie: als „schematischen“ bzw. „unvollständigen“ Gegenständen – zu favorisieren scheint. Zunächst weist Reicher eine Identifikation von Musikwerken mit Aufführungen durch eine Analyse alltagssprachlicher Redewendungen (und unter gelegentlicher Bezugnahme auf Positionen Ingardens) zurück:

Der Begriff der Aufführung selbst macht eigentlich nur Sinn, wenn man Werke von Aufführungen unterscheidet. Denn wenn die Aufführung schon das Werk *ist* [Kursivierung original], wovon ist sie dann eine Aufführung? Von sich selbst? Das ergibt offenbar keinen guten Sinn. Überdies scheint ein unaufgeführtes Werk nicht logisch unmöglich zu sein, was aber der Fall sein müsste, wenn Werk und Aufführung eines wären.³⁶²

Für Klassen von Aufführungen verfolgt Reicher eine Variante des AmI-Argumentes:

Ich bleibe also dabei, dass ein musikalisches Werk nicht identisch ist mit seiner einzelnen Aufführung. Es ist aber auch nicht identisch mit der Gesamtheit seiner Aufführungen. Denn es kann nicht *ein* Gegenstand (das Werk) mit einer *Vielheit* von Gegenständen (nämlich allen Aufführungen) identisch sein.³⁶³

Im Anschluss daran argumentiert Reicher ausführlich gegen eine Identifikation mit „Aggregaten“ von Aufführungen, indem wieder einige der problematischeren Konsequenzen einer solchen Auffassung demonstriert werden:

Ist das Aggregat, das aus 20 Aufführungen besteht, identisch mit dem Aggregat, das aus diesen 20 plus einer weiteren Aufführung besteht? Das kann nicht sein, denn Aggregate sind extensional definiert. [...] Das würde bedeuten, dass jede neue Aufführung eines Werks *die Schöpfung eines neuen Werks* wäre. Angenommen, zu t_1 gäbe es eine Aufführung eines Werks. Also wäre das Werk zu t_1 identisch mit einem Aggregat, das aus genau einer Aufführung besteht. Weiter angenommen, zu t_2 wäre das Werk ein zweites Mal aufgeführt worden. Unter der Voraussetzung, dass ein Aggregat auch vergangene Dinge als Teile enthalten kann, würde gelten, dass zu t_2 das Werk mit einem Aggregat identisch ist, das aus zwei Aufführungen besteht. Aber ein Aggregat, das aus einer Aufführung besteht, kann nicht identisch sein mit einem Aggregat, das aus zwei Aufführungen besteht [...] und die Kennzeichnung „Schuberts Sonate Nr. 21“ würde zu verschiedenen Zeiten jeweils verschiedene Aggregate bezeichnen [...] Wenn man nicht annehmen will, dass ein Aggregat auch vergangene Dinge als Teile enthalten kann, dann wird die

362 Maria E. Reicher, *Zur Metaphysik der Kunst. Eine logisch-ontologische Untersuchung des Werkbegriffs*, Graz 1998, S. 11.

363 A.a.O., S. 14. Sofern Reicher hier von der „Gesamtheit seiner Aufführungen“ spricht, verliert das Argument allerdings seine Grundlage. Diese „Gesamtheit“ ist doch sicherlich nur *ein* Gegenstand, für den die Identität mit einem Musikwerk zumindest in logisch-numerischer Hinsicht keineswegs unmöglich erscheint.

Aggregatsauffassung noch problematischer: Denn dann könnte ein Werk im besten Fall genau dann existieren, wenn es gerade aufgeführt wird, aber weder vorher noch nachher.³⁶⁴

Auch wird eine mögliche Klassenidentität verneint:

Denn wäre das der Fall, dann wären alle niemals aufgeführten Werke identisch mit der Nullklasse, und folglich wären sie auch untereinander identisch.³⁶⁵

Darüber hinaus ist unklar, ob eine solche Klassenauffassung (also: Werk *W* ist identisch mit der Klasse seiner Aufführungen) sich in nicht-zirkulärer Weise definieren lässt, denn wegen der extensionalen Definition von Klassen ergibt sich zwangsläufig die Frage:

[...] wann ist eine Aufführung *A* eine Aufführung von *W*? [...]

Der Versuch einer Beantwortung führt dann auf das zirkulär und nichtssagend anmutende Resultat:

Das Werk *W* ist diejenige Klasse von Aufführungen, die als Elemente genau jene Aufführungen enthält, die Elemente von *W* sind [...] und das heißt soviel wie „*A* ist ein Element von *W* genau dann, wenn *A* ein Element von *W* ist“.³⁶⁶

Und weiter:

Der Kern des Problems ist offenbar, dass man sich, so scheint es jedenfalls, jeglicher Möglichkeit einer sachhaltigen Antwort auf die Frage beraubt, was eine Aufführung zu einer Aufführung eines bestimmten Werkes macht, sobald man Werke nur noch über Aufführungen definiert.³⁶⁷

Partituren sind, analog zu den Argumenten anderer Autoren, ebenfalls nicht mit dem Musikwerk identisch. Reicher weist – hier stärker differenzierend – zunächst auf eine Mehrdeutigkeit hin, die darin besteht, dass sich Partituren sowohl als Typus wie als *token* auffassen lassen. Für die *token*-Auffassung gibt es drei Möglichkeiten: (a) die Originalpartitur ist das Werk, (b) irgendeine der Kopien der Originalpartitur ist das Werk und (c) die Gesamtheit aller Partituren ist das Werk. Gegen (c) wird geltend gemacht:

Die Gesamtheit der Partituren eines Werks ist ein [...] Aggregat. Musikalische Werke sind keine Aggregate. Ein musikalisches Werk ist kein zerstreutes räumliches Ding, und umgekehrt hat ein Aggregat niemals die Eigenschaften eines musikalischen Werks. Es macht beispielsweise keinen Sinn, von einem Aggregat von Partituren zu sagen, es sei in C-Dur.³⁶⁸

Gegen (a) spricht folgende Überlegung:

364 A.a.O., S. 15.

365 A.a.O.

366 A.a.O., S. 16 f.

367 A.a.O., S. 17.

368 A.a.O., S. 18.

Die Originalpartitur kann zerstört oder verschollen sein, ohne dass das Werk dadurch notwendigerweise zerstört oder verschollen wäre. Also kann die Originalpartitur nicht das Werk sein.

Ebenfalls kommt (b) nicht in Frage, es dürfte nämlich unbestritten sein, dass

die Existenz eines Werks nicht von der Existenz irgendeiner bestimmten Kopie der Partitur abhängt, so dass also jede bestimmte Partitur vergehen kann, ohne dass notwendigerweise das Werk selbst vergehen müsste.

Ausgehend von einem offenbar konventionellen Partiturbegriff³⁶⁹ verneint Reicher schließlich noch, dass die Existenz *irgendeiner* Partitur notwendig für die Existenz eines Werks ist. Dies werde durch das „empirische Faktum“ deutlich, dass es „musikalische Werke ohne Partituren gibt“.³⁷⁰ Eine solche Position, die augenscheinlich einen künstlich verengten, nämlich auf traditionelle Verschriftlichung abstellenden Partiturbegriff einführt, ist meiner Auffassung nach nicht haltbar. Irgendein Ding (*type* wie *token*) ist vielmehr genau dann eine Partitur, wenn es – in welcher Weise auch immer – Information über die Beschaffenheit der Bestimmungsmenge eines Musikwerks bereitstellt. Neben inskribierender Verschriftlichung existieren natürlich noch einige andere Verfahren, derartige Information zugänglich zu machen, so etwa durch die auf Erinnerungsleistungen beruhende orale Tradierung (hier besteht die „Partitur“ augenscheinlich als mentaler bzw. neuronaler Zustand), direktes oder indirektes Erstellen von Realisierungen in Tonstudios sowie Aufzeichnung von Schallergebnissen auf geeigneten Medien. Mit anderen Worten: auch in diesen Fällen existieren „Partituren“, wenngleich nicht immer in traditioneller Notenschrift. Die das jeweilige mögliche Werk oder Musikstück zumindest epistemisch konstituierende Information kann nämlich auch in diesen Fällen nicht nur eingesehen und erfasst, sondern auch in irgendeine andere (hinreichend entwickelte) Notation überführt werden. Der in dieser Arbeit vertretenen nichtreduktiven Abstraktheitsthese für Bestimmungsmengen und der Relationalitätsthese für Musikwerke gleichermaßen folgend, ließe sich höchstens von der möglichen (nicht direkt verifizierbaren) Existenz von Bestimmungsmengen ohne Partitur sprechen, wohingegen deren epistemische Zugänglichkeit zu einem der Anerkennung vorausgehenden Zeitpunkt als Bedingung für eine mögliche Anerkennung als Musikwerk mindestens auf irgendein Exemplar einer der vorgestellten Partitur-Varianten (also auf Information

369 Der in vorliegender Arbeit verwendete Partiturbegriff ist hingegen genügend weit auszulegen, so dass jegliche raumzeitliche Instanz von Information über die Beschaffenheit eines Musikstücks (als potentielles Musikwerk) als „Partitur“ zu gelten hat. Hiervon ist auch der musikwissenschaftliche Partiturbegriff im engeren Sinne erfasst, nämlich die synchronisierte Darstellung verschiedener Stimmen mithilfe eines Symbolsystems. Vgl. hierzu M. Delaere, *Was ist eine Partitur?*, in: F. Wißmann, T. Ahrend und H. von Loesch (Hg.), *Vom Erkennen des Erkannten. Musikalische Analyse und Editionsphilologie*, Festschrift für Christian Martin Schmidt, Wiesbaden 2007, S. 19–25. Delaere versteht allerdings unter dem „weitest möglichen“ Sinn eines Partiturbegriffs lediglich die „*schriftliche* Darstellung von Klang mittels Zeichensystemen“ (A.a.O., S. 19, Kursivierung W.S.). Der von mir nochmals erweiterte Begriff findet an jeglicher Information über die Beschaffenheit eines Musikstückes sein Genügen.

370 Reicher (1998), S. 18.

über dessen Beschaffenheit) angewiesen scheint. Nachdem die Anerkennung als solche vollzogen wurde, können im Sinne Reichers natürlich auch *alle* Partituren untergehen, ohne dass das bereits anerkannte Werk deshalb zu existieren aufhörte. Dass Musikwerke ohne Partitur im Sinne des beschriebenen erweiterten Partiturbegriffs existieren, könnte nach diesen Überlegungen wohl nur eingeschränkt bejaht werden, wobei wieder zwischen der bloßen Unzugänglichkeit der Information und deren tatsächlicher Nichtexistenz zu differenzieren wäre.³⁷¹

Schließlich könnten musikalische Werke aber noch als Partitur-Typus aufgefasst werden. Dagegen lässt sich allerdings folgendes einwenden:

Ein und dasselbe musikalische Werk könnte in mehreren, voneinander verschiedenen Notationssystemen notiert sein. Es gäbe dann mehrere Partitur-Typen, aber nur ein korrespondierendes Werk. Also kann das Werk nicht mit einem Partitur-Typus identisch sein.³⁷²

Wie andere Autoren weist Reicher abschließend noch einige im weitesten Sinne mentalistische oder psychologistische Positionen zurück. Kunstwerke könnten demnach „etwas im Bewusstsein entweder der Komponisten oder der Hörer“ sein.³⁷³ Die erste Alternative hätte die völlig kontraintuitive Konsequenz, dass Musikwerke „äußerst kurzlebige und prinzipiell nicht intersubjektiv zugängliche Gegenstände“³⁷⁴ sind, so dass etwa Behauptungen der Art, außer Beethoven selbst hätten später noch andere Personen dessen fünfte Sinfonie gehört, schlicht als falsch zu gelten hätte. Auch ließe sich nicht erklären, weshalb gewöhnlich die Ansicht geteilt wird, dass Werke den Tod ihrer Urheber überdauern können. Generell

371 Allenfalls könnte man hier einwenden, dass ein Urheber auch ihm vollständig unbekannte Bestimmungsmengen als „Werk von sich“ anerkennen könnte. Ein solches Verständnis von Werkhaftigkeit scheint aber mit praktisch jeder etablierten Auffassung von Werk und Urheberschaft in Konflikt zu geraten. Ich gehe daher davon aus, dass alles, was von einem Urheber legitimerweise als Werk von sich anerkannt werden kann, diesem zu einem der Anerkennung vorausgehenden Zeitpunkt (wenn nicht sogar im Zeitpunkt der Anerkennung selbst) vorstellungsmäßig gegeben sein muss oder musste. Ähnlich argumentiert auch Walther Zimmerli: „Zum Kunstwerk gehört der Gedanke eines Autors bzw. eines Produzenten“ – wobei der Satz mehrdeutig scheint: er könnte zum einen bedeuten, dass Kunstwerke ohne Produzenten nicht sinnvoll scheinen, zum anderen aber – und das wäre die hier bevorzugte Deutung – dass ein Kunstwerk, ohne in seiner spezifischen Beschaffenheit von dessen Produzenten gedanklich erfasst worden zu sein, nicht sinnvoll als Kunstwerk bezeichnet werden kann (vgl. Walther Ch. Zimmerli: *Die vielen Gesichter des Kunstwerks. Marginalien zur Musikästhetik*, in: Willi Oelmüller (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 3, Paderborn 1983, S. 142).

372 Reicher 1998, S. 19. Als empirischer Beleg wäre etwa an die musikalische Blindnotation oder alternative Systematiken zu denken. Ein Argument, das Reichers Behauptung stützt, nach welchem Typenobjekte in unterschiedlichen Notationssystemen keineswegs untereinander unterschiedlich sein müssen, sondern vielmehr identisch sein können, stammt – in überzeugender Kürze und Klarheit – bereits von Frege, der es allerdings in Bezug auf unterschiedliche Bezeichnungen mathematischer Sachverhalte verwendet: „Die Verschiedenheit der Bezeichnung kann allein nicht hinreichen, eine Verschiedenheit des Bezeichneten zu begründen.“ (G. Frege: *Funktion und Begriff*, in: *Funktion, Begriff, Bedeutung*, Hg. und eingeleitet von Günter Patzig, Göttingen 1993, S. 19).

373 Reicher 1998, S. 20.

374 A.a.O..

konfligiert jede Spielart des Psychologismus in vielfältiger Weise mit dem gewöhnlichen Diskurs über musikalische Werke. Mentale Gegenstände (egal ob Erlebnisse, Inhalte von Erlebnissen oder Dispositionen) werden nicht komponiert, können weder aufgeführt noch gehört werden, und die meisten Attribute musikalischer Werke scheinen auf mentale Gegenstände überhaupt nicht zu passen.³⁷⁵

Die im letzten Kapitel versammelten Argumente seien abschließend noch einmal tabellarisch zusammengefasst.

375 A.a.O., S. 22.

Tab. 3: Ungeeignete ontologische Status (OS) nach Autoren

Autor	Musikwerke sind nicht: (Originalterminologie)	Verneinter OS	Argumentation
MARGOLIS	Aufführungen	RZ (raumzeitlicher Gegenstand)	Ausschluß mehrfacher Identität (AmI): Dasselbe Werk hat eine Vielzahl unterschiedlicher Aufführungen, jedoch ist Identifikation mehrerer untereinander <i>nichtidentischer</i> Gegenstände mit <i>einem</i> Gegenstand logisch ausgeschlossen.
	Partituren	PHY (physischer Gegenstand)	Hat Zeichen- bzw. Symbolfunktion, d.h. ist eine (Erst-)Notation des Werkes, nicht jedoch das Werk selbst.
	Naturobjekte	PHY	Widersprüchliche Beschreibungen implizieren für Kunstwerke unterschiedliche Bezugsobjekte, dies gilt nicht für „Naturobjekte“ (Vgl. „Aufführungen“).
INGARDEN	Ausführungen	RZ	Eigenschaftsdivergenz: „Es lassen sich solche Eigenschaften der einzelnen Ausführungen eines Musikwerkes angeben, die dem letzteren nicht zukommen und nicht zukommen können, und umgekehrt Eigenschaften der Werke, welche ihren Ausführungen nicht zukommen.“ Ausführungen sind raumzeitliche Ereignisse, Werke jedoch nicht.
	Die Menge aller Ausführungen	ABS (Abstrakta)	1. Werke wären niemals vollständig und würden beliebig umfangreich. 2. AmI
	Partituren	PHY	1. Partitur verweist als <i>Zeichen</i> des Werkes auf dieses als „nicht-physischen“ Gegenstand und hat darüber hinaus „intentionale Funktion“. „Identifikation des Musikwerkes mit der Partitur kann uns somit von der Annahme gewisser nicht-materieller Gegenstände nicht befreien.“ 2. Eigenschaftsdivergenz: Werke haben z.B. für sie wesentliche Klangeigenschaften (Sukzessivität), Partituren haben diese nicht.
	Räumliche Gegenstände	RZ / PHY	Sind räumlich lokalisierbar, Werke nicht („Wo ist op. 13 von Beethoven?“ ist eine unsinnige Fragestellung).
	Zeitliche Gegenstände	RZ	Zeitliche Gegenstände können vergehen, Werke, einmal entstanden, nicht mehr (kreationistische Position).
	Ideale (abstrakte) Gegenstände	ABS	Werk hat zeitlichen Beginn, idealer Gegenstand nicht (kreationistische Position).
WOLTERSTORFF	Aufführungen	RZ	1. Eigenschaftsdivergenz: Von X komponiert worden zu sein ist $E_{(W)}$, aber nicht $E_{(A)}$. Am Ort Y zur Zeit t stattzufinden ist $E_{(A)}$, aber nicht $E_{(W)}$. 2. AmI: zwei oder mehr verschiedene Aufführungen können nicht mit einem einzigen Werk identisch sein.
	Menge der Exemplare	ABS	1. Menge ist nicht eindeutig bestimmt, W kann auch mehr oder weniger Exemplare haben, als es tatsächlich hat. 2. Anders als für Mengen ohne Elemente, die miteinander identisch sind (es existiert nur eine leere Menge) gilt für Aufführungswerke: Aus $\{W_A \text{ hat keine Instanzen} \wedge W_B \text{ hat keine Instanzen}\}$ folgt im Ggs. zu Klassenidentität <i>nicht</i> : W_A ist identisch mit W_B .
	Vorkommisse (Aufführungen als Ereignisse)	RZ	Wie Argument 2 unter „Aufführungen“ (AmI).
WOLLHEIM	Ästhetische Gegenstände, die ausschliesslich „ästhetischen Charakter“ haben.	MEN (mentale Objekte i. S. von Vorstellungen oder Bewußtseinsinhalten)	Dem ästhetischen Gegenstand werden zwar ästhetische Eigenschaften zugeschrieben, nicht jedoch diejenigen Eigenschaften, auf denen die ästhetischen Eigenschaften beruhen (i.e. Eigenschaften physischer Objekte, wie etwa Wellenlängen bestimmter Farbpartikel an einem Gemälde).

	Ästhetische Gegenstände als „ästhetischer Zustand“ des Werkes	MEN	Physische Eigenschaften sind zeitabhängig (prinzipiell datierbar, daher „ewig wahr“), ästhetische nicht („bleibend wahr“). Bleibend wahre Sätze beruhen auf ewig wahren Sätzen. Ästhetische Zustände eines Werkes sind daher nicht immer hinreichend in Form einer Menge von Eigenschaften zu erfassen.
PATZIG	Aufführungen	RZ	Gewöhnliche Verwendungsweise der Begriffe „Aufführung“ und „Werk“ legt nahe, dass beide zu unterscheiden sind. Aufführungen lassen sich kritisieren, ohne dass die entsprechenden Werke kritisiert werden, und umgekehrt.
	Klasse der Exemplare	ABS	Klasse ist stets vermehrbar, Kunstwerk hingegen bereits abgeschlossen.
	Partitur	PHY	Der Partitur fehlt die wesentliche Eigenschaft, gehört werden zu können. Sie ist Voraussetzung für die Existenz des Werkes, nicht aber dieses selbst.
	Innerer Zustand des Künstlers („imaginative experience“)	MEN (Vorstellungsobjekte)	1. Kunstwerke bestehen nicht unabhängig von einer Realisierung (Resultat). Unterschied zwischen verwirklichten und unverwirklichten Ideen ist nicht nur akzidentell. 2. Kunstwerk wäre originär nur für einen kurzen Zeitraum dem Künstler zugänglich ⊥ Werke können ästhetische Eigenschaften haben, die dem Künstler nicht bewusst waren.
	Innerer Zustand des Rezipienten (Rezeptionsästhetik z. B. nach H. R. Jauf)	PHY/MEN	Rezeptionsgeschichte als Gesamtheit aller Rezeptionsvorgänge ist nicht identisch mit dem Werk.
KÜNNE	(Besondere Art von) Vorkommnis-Klassen	ABS	Werke mit leeren Vorkommnis-Klassen (unaufgeführte und/oder nichtnotierte Kompositionen) wären nach dem Identitätskriterium für extensional definierte Klassen als untereinander identisch anzusehen.
SCHMÜCKER	Immerwährende Entitäten	ABS / Freges „drittes Reich“ (R3) bzw. Poppers „Welt 3“	Existenz eines Kunstwerks hat zeitlichen Beginn (kreationistische Begründung).
	Physische Gegenstände	PHY	Werk lässt sich nicht mit physischem Gegenstand identifizieren (Nähere Begründung fehlt).
	Subjektive Entitäten	MEN	Kunstwerk ist nicht „epistemisch privat“ und nicht an ein Trägersubjekt gebunden. Außerdem ist es nicht mit den Vorstellungen des Künstlers oder der Rezipienten identisch.
	Objektiv-nichtwirkliche Entitäten (Frege)	R3	1. Vorkommnisse von Kunstwerken können qualitativ unterschiedlich sein (nicht so jedoch Vorkommnisse von R3-Objekten wie Gedanken („Satz des Pythagoras“) oder der Zahl π). 2. Existenz eines Kunstwerks hat zeitlichen Beginn und ist in seiner Existenz an Resultat menschlicher Tätigkeit gebunden. R3-Objekte hingegen sind unabhängig von einer physischen Manifestation oder ihrem Gedachtwerden. 3. Existenz eines Kunstwerks ist an die Existenz raumzeitlicher Manifestationen (Vorkommnisse) gebunden. Kunstwerke entstehen und vergehen mit ihren Vorkommnissen. R3-Objekte hingegen existieren auch dann noch, wenn die Welt, in der sie von jemandem eingesehen wurden, nicht mehr besteht.
PICHT	Partitur	PHY	Partitur hat keine Klangeigenschaften.
	Klangereignis (Aufführung)	PHY	Musikwerk ist identisch mit der Gesamtheit der (unendlichen) Möglichkeiten seiner Realisierungen, eine einzelne Aufführung ist jedoch nur ein Teil dieser Gesamtheit und daher nicht mit dem Werk identisch.
	Fertiges Werk	ABS (relationales Objekt)	Werke sind notwendig und immerwährend unvollständig. Sie sind eine „Konfiguration von Möglichkei-

			ten, die in der Zukunft liegen, und auf ihre Erfüllung warten.“
MUKAŘOVSKÝ	Individueller Stand des Bewusstseins seines Urhebers	MEN	Kunstwerk hat „Charakter eines Zeichens“ mit Aufgabe der Vermittlung zwischen „Kollektiv“ und „Urheber“. „Jedes Kunstwerk ist ein <i>autonomes</i> Zeichen, das sich zusammensetzt aus 1. dem »materiellen Werk«, das die Bedeutung eines sinnlichen Symbols hat; 2. aus dem »ästhetischen Objekt«, das im Kollektivbewußtsein wurzelt und die Stelle der »Bedeutung« innehat; 3. aus dem Verhältnis zur bezeichneten Sache [...]“. Gleichermäßen ist es ein <i>kommunikatives</i> Zeichen; diese zweite semiologische Funktion „hat unter den Komponenten dieses Objekts einen privilegierten Träger, der als Kristallisationspunkt der dispersen mitteilenden Kraft der übrigen Elemente in Funktion tritt; dies ist der Stoff des Werks“.
	Individueller Stand des Bewusstseins eines das Werk wahrnehmenden Subjekts	MEN	
	Materielles Werk	PHY	
REICHER	Aufführungen	PHY	Ein unaufgeführtes Werk ist nicht logisch unmöglich, was aber der Fall sein müsste, wenn Werk und Aufführung eines wären.
	Gesamtheit der Aufführungen	ABS	„[...] es kann nicht <i>ein</i> Gegenstand (das Werk) mit einer <i>Vielheit</i> von Gegenständen (einer Klasse seiner Aufführungen) identisch sein.“
	Aggregate von Aufführungen	ABS	1. (Aggregate enthalten „vergangene Teile“): ein Aggregat, das aus einer Aufführung besteht, kann nicht identisch sein mit einem Aggregat, das aus zwei Aufführungen besteht (jeweils zu den Zeitpunkten t_1 und t_2 , mit $t_1 < t_2$). 2. (Aggregate enthalten keine „vergangenen Teile“): ein Werk könnte „im besten Fall genau dann existieren, wenn es gerade aufgeführt wird, aber weder vorher noch nachher.“
	Klassen von Aufführungen	ABS	Alle nichtaufgeführten Werke wären identisch mit der Nullklasse und daher untereinander identisch. Letztere Konsequenz wird als kontraintuitiv verworfen. Weiter scheint es problematisch, eine Klassenauffassung überhaupt in nicht-zirkulärer Weise definieren zu wollen.
	Partitur-tokens: Originalpartitur	PHY	Originalpartitur kann zerstört oder verschollen sein, ohne dass das Werk dadurch notwendigerweise zerstört oder verschollen wäre.
	Partitur-tokens: Eine (ganz bestimmte) Kopie der Originalpartitur	PHY	Existenz eines Werks ist nicht von der Existenz irgendeiner bestimmten Kopie der Partitur abhängig.
	Partitur-tokens: Gesamtheit aller Partituren	PHY	Aggregate haben niemals die Eigenschaften eines musikalischen Werks. Es macht beispielsweise keinen Sinn, von einem Aggregat von Partituren zu sagen, es sei in <i>C</i> -Dur.
	Partitur-Typus	ABS	AmI: Ein und dasselbe Werk kann durch <i>verschiedene</i> Notationssysteme (Typen) notiert werden. Unterschiedliche Typen können aber nicht mit <i>einem</i> Typus identisch sein.
	Etwas im Bewußtsein der Komponisten	MEN	Musikwerke wären äußerst kurzlebig und prinzipiell nicht intersubjektiv zugänglich. Problematisch ist auch der Status mentaler Entitäten.
	Etwas im Bewußtsein der Hörer	MEN	Wie oben, darüber hinaus wäre ein Werk mit einer Vielzahl untereinander möglicherweise verschiedener Erlebnisse identisch (vorausgesetzt, die Erlebnisse der Hörer sind nicht identisch).
V. KUTSCHERA	Abstrakte Gegenstände	ABS	Jede Aussage über ein <i>W</i> ist in eine Aussage über einen physischen Gegenstand übersetzbar. Daher besteht für die Annahme abstrakter Gegenstände keine Notwendigkeit.

SCRUTON	Typenobjekte mit entsprechenden „tokens“		„The (<i>type-token</i> -)[Ergänzung W.S.]theory seems to be unable to distinguish a musical performance containing a wrong note from a performance of a new work of music containing precisely that note as part of its type.“
KULENKAMPFF	Physische Gegenstände	PHY	Versuch der Reduktion kunsttypischer auf physikalische Prädikation ist „hoffnungslos“.
	Ideale Gegenstände	ABS	Problematisch wg. Einführung „ontologisch dubioser Entitäten“ (Nominalismus).
	In physischen Gegenständen verkörperte ästhetische Gegenstände.	PHY-MEN	Dichotomische Opposition der Teilontologien des Konzepts legt Verdacht einer Scheinlösung nahe.
	Typenobjekt, d.h. ein Gegenstand, der weder Partitur noch Aufführung ist (<i>type-token</i> -Ontologie)	ABS	Ein <i>Typus</i> als „generische Entität“ erfordert <i>nicht</i> die Annahme von Gegenständen, die etwas anderes als Partituren oder Aufführungen sind. Über ein Werk zu sprechen heißt, „von den vorgeschriebenen Eigenschaften zu sprechen“.

2 Sekundäre Fragmentarik und Typologie

Geformt in der Schule der folgenlosen Anwendungen,
gehören wir Vergötzer des Fragmentarischen und des Fragilen
einer klinischen Zeit an, in der allein die *Fälle* zählen.¹

Auf dem Weg zu einer Typologie der übrigen fragmentarischen Phänomene stehen nun die nachgeordneten musikbezogenen Erscheinungsformen zur Diskussion, die nicht oder nur kontingent mit dem zuvor analysierten Typ 1 (Fragmentarik musikalischer Werke) zusammenhängen. Zur Vorbereitung eines typologischen Grundrasters schlage ich die im Folgenden näher erläuterten Begriffsprägungen vor:

TYPKLASSE I (Mengen atomarer Typenobjekte ohne Werk-Anerkennung)

1 Fragmentarik musikalischer Werke (FW), vgl. Kapitel 1

TYPKLASSE II (physische Gegenstände)

2 Fragmentarik irreversibler Prozesse

2.1 Entropische Fragmentarik (EN)

2.2 Auktorielle Fragmentarik (AU)

3 Epistemische Fragmentarik (EP)

3.1 EN-verursachte EP

3.2 Akzessorische Fragmentarik (AK)

3.3 Syntaktische Fragmentarik (SY)

3.4 Kombinationstypus (AK + SY)

3.5 EP höherer Ordnung (EH)

4 Fragmentarik der Inskriptionen (SK) und *non-finito* (NF)

5 Performative und Rezeptive Fragmentarik (PE / RZ).²

TYPKLASSE III

6 Referenzielle Fragmentarik (RF) mit Verweis auf (imaginierte) Referenzobjekte

6.1 Ästhetische Fragmentarik (ÄS),

6.2 Formale und strukturelle Fragmentarik (FO/ST)

6.3 Semantische Fragmentarik (SE)

1 E. M. Cioran, *Syllogismen der Bitterkeit*, aus dem Französischen von Kurt Leonhard, Frankfurt a. M. 1980, S. 7.

2 Insbesondere PE-Fälle können auch als Typ 7 (Klasse IV) vorkommen. Vgl. die Ausführungen im entsprechenden Kapitel S. 212–217.

- 7 Intendierte Fragmentarik (IN): fertiggestellte Werke mit künstlerisch intendierter Suggestion fragmentarischer Aspekte.

2.1 Methodisches

Für eine detaillierte Erörterung des Typs 1 verweise ich auf das vorstehende Kapitel dieser Arbeit. Die dort entwickelte Methodik, nach welcher negative Existenz- und Identitätsaussagen allgemein als konstitutiv für Typ 1 aufzufassen sind, soll auch für die Diskussion der sekundären Typen maßgeblich bleiben. Analog zu Kapitel 1 werden solche Existenzaussagen wieder als Aussagen über leere Begriffsextensionen interpretiert. Wichtigstes Klassifikationsmerkmal bleibt auch in diesen Fällen die Antwort auf die Frage nach dem Einzugsbereich des Quantors der jeweils implizierten Nullaussage. Zu klären ist demnach, worauf die fragliche Variante von Fragmentarik sich bezieht und – äquivalent dazu – von welchen Begriffen jeweils zu gelten hat, dass nichts unter sie fällt.

Einige der hier benannten Typen wie etwa SK, NF oder die unter RF subsumierten Erscheinungsformen zeigen ausweislich ihrer üblichen Verwendung in musikwissenschaftlichen Zusammenhängen eine häufig vortheoretisch vage Konzeption und sind insoweit nicht konsistent analysierbar – dies gilt vor allem für die „ästhetisch“ (d.h. im weitesten Sinne rezeptionshermeneutisch) fundierten Varianten (die eher gewisse Zustände und Empfindungen möglicher Rezipienten und weniger die Eigenschaften der fraglichen „Auslöserobjekte“ zum Gegenstand haben) sowie für die mit den Begriffs- und Problemfeldern „Absicht“ und „Intentionalität“ zusammenhängenden Bereiche mit handlungstheoretischem Fokus (v.a. die Typen 2.2, 4, 6 und 7)³. Da aber ungeachtet dessen die Instanzen dieser Typklassen in den rezenten musikologischen Debatten einige Relevanz beanspruchen, finden sie hier Erwähnung; dies allerdings vorrangig, um zu zeigen, dass sie meist auf andere Typen reduzierbar sind und sich als wenig sachhaltig bis obsolet erweisen, sobald die ohnehin nur hypothetischen Fundierungskonstrukte – falls überhaupt explizit benannt – fallengelassen werden können.

Methodisch besteht insbesondere in Hinblick auf die Typen 6 und 7 eine entfernte Verwandtschaft zur „materialen Ästhetik“ von M. Bense und vergleichbaren Positionen. Einige grundlegende Anforderungen an eine „objektive Theorie der ästhetischen Zustände“, durch

3 Hier sei noch auf nichtintentionalistische Ansätze wie denjenigen von M. Brandt verwiesen, der auf die andernorts meist als fundamental angesehene Bezugnahme auf mentale Gegenstände wie Wünsche und Überzeugungen zu verzichten versucht, indem er Absichten als Repräsentationen zukünftiger Tätigkeit unter den zwei Hauptaspekten „Überwachung“ (*monitoring*) und „Steuerung“ (*guidance*) des zu erwartenden Handlungsverlaufs erklärt (vgl. Myles Brandt, *Intending and Acting. Toward a naturalized action theory*, Cambridge (Mass.) 1984). Für eine kritische Übersicht des Problemfeldes siehe auch: Geert Keil, *Handeln und Verursachen*, Frankfurt a.M., 2000.

die allein das „allgemeine spekulative Kunstgeschwätz“⁴ adäquat zu beseitigen sei und die ich insoweit übernehme, charakterisiert Bense wie folgt:

Indessen muss eine „objektive“ Theorie der ästhetischen Zustände zunächst nur das erfassen und beschreiben, was am gegebenen Objekt, nicht am betrachtenden Subjekt auftritt [...] Es wird also die „Quelle“, der „Sender“, der „Expedient“, der ästhetischen Empfindungen betrachtet, nicht aber diese selbst. In dieser Weise unterscheiden wir die „ästhetischen Zustände“ der „Quelle“, also des „ästhetischen Objekts“, von den „ästhetischen Empfindungen“ des „ästhetischen Subjekts“, also des Herstellers oder des Betrachters. In der „materialen Ästhetik“ wird also eine Theorie der realen Objekte angestrebt, die sich durch ästhetische Zustände auszeichnen. Eine interpretierende „Gefallensästhetik“ bleibt demnach außerhalb unseres Interesses.⁵

(Benses „ästhetische Zustände“ der „Quelle“ können natürlich nur insoweit als solche gelten, wie sie dazu geeignet sind, das Auftreten „ästhetischer Empfindungen“ bei irgendwelchen Rezipienten zu befördern. Mindestens ein möglicher Rezipient muss also dazu disponiert sein, bei der Wahrnehmung gewisser Eigenschaften des fraglichen Objekts „ästhetische“ Empfindungen zu haben, damit dem materiellen Objekt, das diese gegebenenfalls auslöst, ein „ästhetischer Zustand“ zugesprochen werden kann. Anders ausgedrückt: ohne dass – ungeachtet der möglichen Kontrafaktizität ihres Manifestwerdens – mindestens ein Rezipient derartige Empfindungen beim Gewahren irgendwelcher Zustände oder Eigenschaften des fraglichen Objekts hätte, lässt sich nicht darüber urteilen, ob diese Zustände „ästhetische“ Zustände sein können (und damit das Objekt ein ästhetisches sein kann) oder nicht doch vielmehr solche sind, die als Auslöser „ästhetischer Empfindungen“ eher selten in Frage kommen (z. B. Masse, Impuls oder Temperatur). Auch wenn dies eine

4 Max Bense, *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg, 1969, S. 8. Benses Theorie stellt im Kern eine systematische Erweiterung von Ansätzen dar, die vor allem von dem amerikanischen Mathematiker George David Birkhoff (1884–1944) ausgearbeitet worden waren. Dieser benannte ausgehend von der Leibnizschen Idee der „unitas in varietate“ zur Quantifikation des Ästhetischen die Formel $M = O/C$, wobei M das „ästhetische Maß“, O den Ordnungs- oder Symmetriegrad und C die Komplexität des ästhetischen Meßgegenstandes bezeichnet (vgl. George David Birkhoff, *Aesthetic Measure*, Cambridge/Mass., Harvard University Press 1933, S. 4).

5 Bense 1969, S. 9. Auch zur m. E. mangelhaften Empirik und unzureichenden Explikation gewisser Zentralbegriffe der Theorie Benses wahre ich Distanz. Häufig hat etwa Bense im Rahmen seiner Überlegungen an den Auslöserobjekten der vorgeblich „ästhetischen Zustände“ statistische „Messungen“ vorgenommen oder vornehmen lassen, die gerade denjenigen (meist höherstufigen relationalen) Objekteigenschaften, die die fraglichen „ästhetischen Empfindungen“ überhaupt zu befördern vermögen, mit einer gewissen Ignoranz gegenüberstanden. Stattdessen wurde etwa versucht, aus den hierfür eher irrelevanten Hell-Dunkel-Verteilungen eines Gemäldes statistisch-numerisch fundierte Aussagen über dessen ästhetische Potenz abzuleiten. Solche Versuche blieben erwartungsgemäß insignifikant. Ein explikativer Mangel der ursprünglichen Theorie ist zudem darin zu sehen, dass unklar bleibt, was 1) überhaupt unter einer „Empfindung“ zu verstehen ist und was 2) etwas als *ästhetische* Empfindung im Unterschied zu einer nichtästhetischen zu qualifizieren vermag. Benses Schüler Helmar Frank hat diese Defizite später klarer benannt und in seiner „kybernetischen Ästhetik“ zu beseitigen versucht (vgl. Helmar Frank, *Informationsästhetik – Kritischer Rückblick auf einen kybernetischen Ansatz*, in: Rudolf Haller (Hg.), *Ästhetik. Akten des 8. Internationalen Wittgenstein-Symposiums*, Teil 1, Wien 1984, S. 65–71).

schwer aufzulösende Relation zwischen „Sender“ und mindestens potentiell „Empfänger“ für das Gebiet ästhetischer Phänomene impliziert, halte ich es dennoch für methodisch ratsam, die beiden Aspekte im Zuge einer näheren Begriffsbestimmung so weit wie möglich zu separieren.)

Insofern stütze ich Benses hier zitierte Grundforderung einer analytischen Separation von „ästhetischem Objekt“ und „ästhetischer Empfindung“ etwaiger Rezipienten, auch wenn diese Trennung mit der nötigen Strenge nicht durchführbar sein dürfte: Bereits nämlich das bloße im Zitat erwähnte „Gegebensein“ eines Gegenstandes kann wohl nicht *vollständig unabhängig* von irgendeinem Beobachter oder Rezipienten behauptet werden – handelt es sich doch schon bei der Feststellung dessen, was „objektiv“ am „ästhetischen Objekt“ auftritt, um Aussagen über mentale Rezeptionsgehalte derjenigen Individuen, die diese Feststellung treffen möchten.

Es sei abschließend noch einmal betont, dass sämtliche sekundären Erscheinungsformen weder als notwendige noch als hinreichende Bedingung für Typ-1-Fragmentarik musikalischer Werke in Frage kommen und somit die im Folgenden diskutierten Varianten 2–7 in ontologischer wie begriffsanalytischer Hinsicht als unabhängig von Typ 1 zu gelten haben. Mit der Erwähnung der Sekundärformen ist denn auch weniger dem Umstand Rechnung getragen, dass diese nicht selten zur argumentativen Verteidigung von (Fehl-)schlüssen auf Typ 1 herangezogen werden,⁶ sondern vielmehr, dass hier eigenständige Kategorien vorliegen, die nicht die Konstituenten musikalischer Werke, sondern andere Dinge und Sachverhalte betreffen und insoweit auch eine eigenständige Typisierung erfordern.

2.2 Typ 2 – Entropische Fragmentarik

Die erste der Sekundärkategorien betrifft vorrangig, aber nicht exklusiv solche physischen Gegenstände (im Folgenden durch p bezeichnet), die allgemein als materielle Instanz der Konstituenten von Musikstücken⁷ und Musikwerken aufgefasst werden können. Letzteres ist immer dann der Fall, wenn derartige Gegenstände Information⁸ über die Beschaffenheit einzelner Bestimmungsmengen⁹ oder, besonders im Falle von Werken, über deren allgemeine Konstituenten (Bestimmungsmenge zuzüglich Legitimation durch einen Urheber u zur Zeit t) bereitstellen. *Entropisch* heißt die entsprechende Fragmentarik, wenn solche materiellen Instanzen p hinreichend intensiven irreversiblen Prozessen in der Weise ausgesetzt

6 So in den diskutierten Passagen aus Lindmayr-Brandl (2003) in Kapitel 1.1 vorliegender Arbeit.

7 Wo nicht ausdrücklich erwähnt, umfasst der Ausdruck „Musikstück“ sowohl Musikwerke als auch nicht als Werk anerkannte Bestimmungsmengen.

8 Der hier verwendete Informationsbegriff ist insoweit vom semantisch-repräsentationalistischen Typ, als für die instanziierten Zeichencharaktere (die Goodmanschen „Marken“) und die durch sie symbolisierten Elemente der Bestimmungsmenge ein Repräsentationsverhältnis angenommen wird. Dies kann für denjenigen, der die Charaktere erfolgreich dekodiert, zu einer Vermehrung seines (propositionalen) Wissens um Sätze der Art „ x weiß (, dass) p “ führen, wobei die p aufgeprägte Information für die Gesamtheit der durch die Zeichencharaktere repräsentierten Bestimmungen steht.

9 Zum Verständnis des Begriffs „Bestimmungsmenge“ vgl. Kapitel 1.2.1.

sind,¹⁰ dass infolge dieser Prozesse entweder die durch **p** repräsentierte Information durch dissipative Umformung der „Marken“ (vgl. Anm. 8) verloren geht¹¹ oder – vor allem im Falle mutmaßlicher Werke – die Urheber selbst von Irreversibilität betroffen sind. Entropische Fragmentarik bezieht sich demnach entweder auf bestimmte zeitliche Phasen physischer Instanzen von Musikstücken (Inskriptionen, Tonaufnahmen, Aufführungen usw.), auf mentale Zustände¹² oder auch direkt auf die biologische Existenz der jeweiligen Urheber und Rezipienten.

Maßgeblich für das EN-Hauptkriterium der *Irreversibilität* sind indes die einschlägigen physikalischen Theorien der Thermodynamik (und der hiermit zusammenhängenden Informationstheorie¹³). Die von diesen Theorien beschriebenen unumkehrbaren Prozesse unterscheiden sich von ihrem reversiblen Pendant durch den differenziell angegebenen Wert einer als *Entropie S* bezeichneten systemimmanenten Zustandsgröße.¹⁴ Kommt es im Verlauf

-
- 10 Strenggenommen sind sämtliche physischen Gegenstände durch die unvermeidliche Wechselwirkung mit der umgebenden Welt fortwährend derartigen Prozessen ausgesetzt. Unter der (allerdings strittigen) Annahme, dass das Universum sich als abgeschlossenes thermodynamisches System auffassen lässt, ist es mithin nur eine Frage der Zeit, bis jegliche raumzeitlich instanziierte Information verlorengelht. Gleichwohl kann in Abhängigkeit von den lokalen Umgebungsbedingungen und der Intensität der Einwirkung solcher Zerfall über Zeiträume unterschiedlichster Dauer vonstattengehen. Für die hier geführte Diskussion jedoch sind klarerweise nur solche Prozesse von Bedeutung, die an den entsprechenden Gegenständen (z.B. einer Partitur) bereits stattgefunden haben und zudem genügend intensiv waren, um den Verlust einer einstmals vorhandenen Information nach sich zu ziehen. Dieser Verlust kann dabei so weit gehen, dass nicht nur die Information selbst, sondern auch das frühere Vorliegen eines entsprechenden Träger-Artefakts nicht mehr erkannt wird (zu den möglichen Gründen hierfür vgl. auch Dipert (1993), S. 140ff.).
- 11 Nicht alle denkbaren „Marken“ scheinen unmittelbar intersubjektiv zugänglich. Als Spezialfall ließe sich an mentale Zustände von Menschen (wie dem Urheber oder Anderen) denken, die hierdurch Kenntnisse über die Beschaffenheit einer Bestimmungsmenge besitzen und sich diese etwa durch Erinnern zugänglich machen. Diese Kenntnisse in Form „neuronaler Marken“ können bereits zu Lebzeiten durch Gedächtnisverlust oder später durch das Ableben des Individuums (und spezielle, dem Ableben vorausseilende Krankheiten) ebenfalls irreversibel verloren gehen.
- 12 Es wird kontrovers diskutiert, inwieweit Existenzannahmen für „mentale Zustände“ und darüber hinaus eine naturalisierte intentionalistische Deutung solcher Zustände begründbar erscheinen. Der Verfasser verweist ausdrücklich auf die vielfältige Problematik, die mit solchen Annahmen einhergehen kann, ohne sie hier *en detail* zu erörtern. Vgl. die umfangreiche Literatur zum sogenannten „Körper-Geist-Problem“ und zur „mental Verursachung“, z.B. John Heil / Alfred Mele (Hg.), *Mental Causation*, Oxford 1993.
- 13 Die offensichtliche Verwendbarkeit des thermodynamischen Entropiebegriffs in einer Theorie der Information wurde erstmals von Norbert Wiener (1894–1964) und insbesondere von Claude Elwood Shannon (1916–2001) gesehen und mathematisch formalisiert (vgl. Claude Elwood Shannon, *A mathematical theory of communication* in: *Bell System Technical Journal*, Bd. 27, Juli / Oktober, 1948, S. 379–423 und 623–656).
- 14 Die statistische Mechanik (nach L. Boltzmann und M. Planck) berechnet die Entropie *S* eines thermodynamischen Systems nach der Formel $S = k_B \cdot \ln \Omega$. Hierbei steht k_B für die sogenannte Boltzmann-Konstante mit dem (zur Zeit anerkannten) Wert $k_B = 1,3806504 \cdot 10^{-23} \text{JK}^{-1}$ und Ω für das (zugängliche) Phasenraumvolumen, d.h. für die Anzahl der möglichen Zustände des betrachteten Systems. Die Entropie eines bit Information (1 bit) beträgt wegen der zwei formal möglichen Zustände

eines Prozesses zu einer Entropiezunahme ($\Delta S > 0$), so ist der Prozess irreversibel, für den (lediglich idealisierten) Fall $\Delta S \leq 0$ liegt hingegen ein reversibler Prozess vor.¹⁵ Zu den grundlegenden Prozessen der irreversiblen Art zählen dabei Temperatenausgleich, Wärmeleitung, Reibung, Diffusion (etwa von Gasen oder Flüssigkeiten in größere Volumina), Vermischungen und chemische Reaktionen (Oxydation, Verbrennung, Säureeinwirkung usw.), aber auch das Überschreiben von Adressräumen elektromagnetischer und optischer Speichermedien sowie die Emittenz von Schallwellen und anderen Signalen.

Relevant für fragmentologische Überlegungen ist vor allem die nach heutigem Kenntnisstand für gültig gehaltene Unumkehrbarkeitsthese, die für die hier interessierenden Fälle folgendes bedeutet: Wird *nach Ablauf und infolge* eines irreversiblen Prozesses an p zu einem Zeitpunkt $t_2 \geq t_1$ zuvor gegebene Information über die Beschaffenheit einer Bestimmung(s)teilmenge unverfügbar (z.B. durch Unlesbarkeit der Marken), so gilt nach dem Zweiten Hauptsatz, dass es aus naturgesetzlichen Gründen keinen Rückweg zum früheren, lesbaren Zustand *vor* t_2 geben kann. Die durch die Einwirkung des Prozesses untergegangenen, d.h. bis zur Unlesbarkeit veränderten Marken und damit die musikalisch relevante Information kann dann durch keinen physikalischen Vorgang¹⁶ wiederhergestellt werden. Daraus folgt unmittelbar, dass sie für alle Zeitpunkte später als t_2 als verloren (im Vokabular vorliegender Arbeit: als nichtexistent) zu gelten hat.¹⁷ Dieser thermodynamische Sachverhalt dient zugleich als Abgrenzungskriterium zu den meisten Varianten der Epistemischen Fragmentarik (vgl. den Abschnitt zu Typ 3), bei welchen die Information weiterhin instanziiert ist und also mindestens *der Möglichkeit nach* noch zugänglich bleibt. Die ther-

(„0“ oder „1“) somit $S(\text{1bit}) = k_B \cdot \ln 2$. Mit anderen Worten: eine Entropiezunahme um ca. $9.569939322 \cdot 10^{-24} \text{JK}^{-1}$ führt zu einem um 1 bit geringeren Informationsgehalt.

- 15 Obwohl reversible Prozesse nach dem Ersten Hauptsatz der Thermodynamik keine Denkmöglichkeit darstellen (in der Fachliteratur ist hierfür häufig die Expansion und anschließende Verdichtung eines Gases in einem idealen Kolben benannt), gilt nach dem Zweiten Hauptsatz und dem gegenwärtig verfügbaren Kenntnisstand, dass alle in der Natur vorkommenden physischen Prozesse – gleichgültig, ob von Menschen herbeigeführt oder nicht – irreversibel sind. „Reversible Prozesse gibt es in der Natur keine“ (vgl. Kolumban Hutter: *Fluid- und Thermodynamik: Eine Einführung*, Heidelberg 2003, S. 251).
- 16 Man könnte mutmaßen, dass hier nur ein epistemischer Defekt vorliegt, weil ein entsprechender Umkehrungsprozess schlicht noch nicht entdeckt wurde. Die physikalische Theorie impliziert allerdings eine stärkere Behauptung, nach der es einen solchen Vorgang zwar tatsächlich geben könnte, jedoch nur mit einer über alle Grenzen geringen Wahrscheinlichkeit. Zur Verdeutlichung der Größenordnung dieser (Un)wahrscheinlichkeit stelle man sich einen luftgefüllten geschlossenen Raum vor, der hinreichend lange Zeit vor äußeren Einwirkungen abgeschirmt ist. Eine zufällige Konzentration sämtlicher Luftmoleküle in einem begrenzten Raumausschnitt – sagen wir, in der linken Hälfte – alleine aufgrund der Wärmebewegung und ohne weitere externe Einwirkung ist zwar nach den gaskinetischen Theorien nicht *unmöglich*, wird aber bereits nach kurzer Zeit infinitesimal unwahrscheinlich, was durch die Anzahl der bisher beobachteten Vorgänge dieser Art – sie beträgt Null – klar bestätigt wird. Vielmehr zeigen alle bisherigen experimentellen Befunde ausnahmslos, dass die Verteilung der Gasmoleküle im Raum rasch einem Gleichgewicht zustrebt.
- 17 Selbstverständlich gilt dies nur für den Fall, dass die fragliche Information nicht noch anderweitig instanziiert und zugänglich ist.

modynamische Fundierung von EN beschreibt demnach die maßgebliche Differenz zwischen einer lediglich epistemischen und einer (auch) ontischen, dabei zeitabhängigen Deutung von Fragmentarik, wobei erstere nicht zwingend ontologische Folgen hat, letztere indes aus naturgesetzlichen Gründen die Konsequenz nahelegt, dass es den fraglichen physischen Gegenstand p zumindest in seiner Gestalt als Informationsträger bis t_2 zu allen späteren Zeitpunkten unwiderruflich nicht mehr gibt – mithin eine auf p zu beziehende Existenzannahme nicht nur in epistemischer Hinsicht sondern, infolge ihrer dann leeren Erfüllungsklasse, auch ontologisch unwahr wird. Epistemische Fragmentarik hingegen ist, mit Ausnahme des Typus 3.1, durch eine *mögliche* Reversibilität des nur vorübergehend eintretenden Informationsverlustes gekennzeichnet.

Eine weitere Folge der thermodynamischen Fundierung ist in der impliziten (linearen) Temporalität zu sehen, die als kennzeichnend für Entropische Fragmentarik gelten kann. EN tritt demnach zu einem bestimmten Zeitpunkt ein und bleibt infolge der Unumkehrbarkeit für alle relativ dazu späteren Zeiten bestehen – wieder im Gegensatz zur prinzipiellen Reversibilität der Epistemischen Fragmentarik.¹⁸

Unter den möglicherweise von EN betroffenen Gegenständen kommt den informationshaltigen Inskriptionen (Partituren etc.) die bedeutendste Stellung zu. Solche Inskriptionen finden sich üblicherweise auf oder an einer materiellen Trägersubstanz,¹⁹ allgemein auch als in irgendeiner geeigneten Weise – etwa durch Zustandsänderung elektromagnetischer Felder – gespeicherte Information. Es ist daher festzuhalten, welche der Gegenstandskomponenten betroffen sind. Eine Fragmentarik der Trägersubstanz (für gewöhnlich Papier, Pergament, Stein, Kupfer, Pewter,²⁰ Holz und dergleichen) ist lediglich von Interesse, sofern hierdurch auch die darauf aufgeprägte Information in Mitleidenschaft gezogen wird. So ist es bei den meisten heute bekannten Formen des materialimmanent verursachten Papierzer-

18 Unter anderem wird mit dem Zweiten Hauptsatz auch die Unumkehrbarkeit des Zeitpfeils und damit die Auszeichnung einer ganz bestimmten Zeitrichtung (nämlich derjenigen von der Vergangenheit in die Zukunft) begründet.

19 Hierzu ist nicht unbedingt eine dem Träger *hinzu*gefügte Schreibsubstanz erforderlich. Auch durch Entfernen oder Umformen von Teilen der Trägersubstanz lassen sich die gewünschten Instanzen der Zeichencharaktere darstellen. Klare Beispiele hierfür sind die zahlreichen in Stein gemeißelten „subtraktiven“ Inskriptionen früherer Zeitalter, die gravierten Stichplatten des klassischen Notendrucks, aber auch optoelektronische Medien der Gegenwart (CD-ROM, DVD, Blue-Ray-Disc, SSD etc.). Daneben kommen chemische Manipulationen der Trägersubstanz (z.B. beim Mikrofilm) oder Änderungen elektromagnetischer Zustände in Frage. Avanciertere Techniken wie die kristallografischen Speicher oder die Nutzbarmachung superponierter Quantenzustände befinden sich gegenwärtig in der Entwicklung.

20 Diese Zinn-Blei (auch Bismut)-Antimon-Kupfer-Legierung wurde erstmalig von dem Londoner Notenstecher John Cluer (†1728, einige Autoren vermuten auch seinen Konkurrenten John Walsh (†1736) als Erfinder) anstelle von Kupfer als Plattenmaterial für den Stich verwendet und avancierte aufgrund ihrer korrekturerleichternden relativen Weichheit bis in die Neuzeit neben den für die Lithographie benutzten Platten aus Zink zum bevorzugten Material.

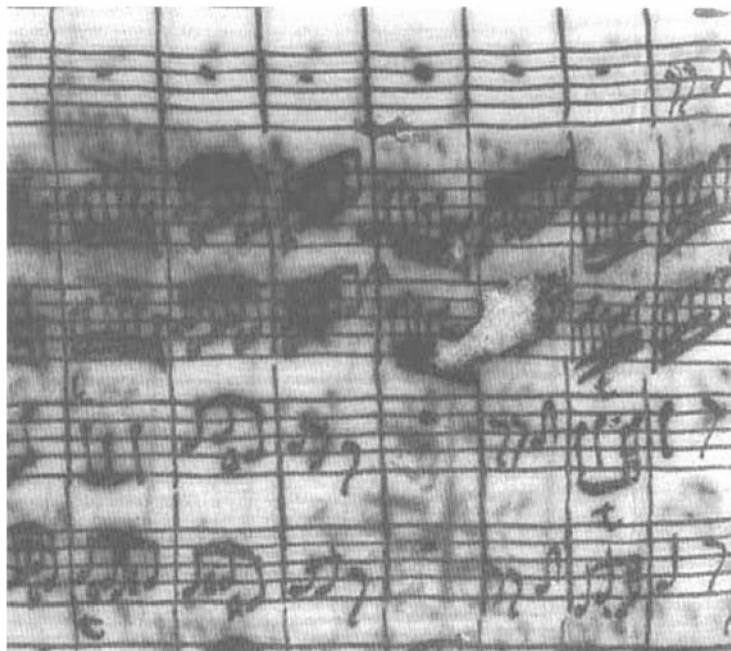
falls²¹ nur eine Frage der Zeit, bis der Zerfallsprozess auch die Marken musikalischer Zeichencharaktere verschwinden bzw. unlesbar werden lässt. Darüber hinaus können spezielle exogene Ursachen wie der in Abb. 7 zu sehende Befall durch lebende Organismen (etwa Schimmelpilze, bestimmte Bakterien, Bücherwürmer, letztere insbes. als Larven der Nagekäferfamilie *Anobium* bei den früher üblichen lederüberzogenen Holzeinbänden), Feuer- und Chemikalieneinwirkung, Katastrophen natürlicher wie humaner Genese²² oder die Verwendung ungeeigneten Schreibmaterials²³ (Abb. 8) den allmählichen Zerfall der Trägersubstanz und damit auch die Unlesbarkeit etwaiger Inskriptionen herbeiführen.²⁴

-
- 21 Dieses für viele Bibliotheken höchst akute Problem betrifft antike Papyri und Pergamente des Mittelalters ebenso wie Papiere, die ungefähr zwischen 1840 und 1990 hergestellt wurden. Die damals einsetzende Verwendung von Holz in Verbindung mit dem sogenannten Laugenverfahren zur Extraktion von Zellulose aus dem Holzrohstoff lässt im Papier Sulfate und Sulfite (v.a. Alaunsalze) zurück, die sich im Laufe der Zeit unter Wärme-, Licht- und Feuchtigkeitseinfluss in die zugehörigen Säuren umwandeln und schließlich zum Zerfall der Dokumente führen können. Ältere Papiere, die oft aus Textilresten gefertigt wurden, sind zwar produktionsbedingt weniger anfällig, können aber durch ungeeignete Schreibmaterialien von vergleichbaren Zerfallsprozessen betroffen sein.
 - 22 Als bedeutendste Beispiele der jüngeren deutschen Vergangenheit sind sicherlich der Einsturz des Historischen Archivs der Stadt Köln im März 2009 und der Brand der Anna-Amalia-Bibliothek in Weimar vom September 2004 zu benennen, bei dem etwa 50.000 Bücher (darunter eine umfangreiche Musikaliensammlung) und 37 Ölgemälde verbrannten. Weitere 62.000 Bände wurden durch Löschwasser stark beschädigt und mussten zum Schutz vor drohendem Schimmelbefall tiefgefroren werden.
 - 23 Hierzu zählen vor allem die u.a. auch von J. S. Bach verwendeten Eisen-Gallus-Tinten. Diese immer noch verbreitete Schreibflüssigkeit besteht aus dem Tannin zerkochter Galläpfel, Eisen-II-Sulfat, Wasser und Gummi Arabicum. Vor allem die Oxidationsfähigkeit des Eisens begünstigt dabei destruktive Prozesse – das betroffene Papier beginnt regelrecht zu rosten. Gegen bestimmte Formen des Zerfalls ist diese Tinte aber teilresistent. So können verblasste Schriftzüge durch Zugabe von Salzsäure und Kaliumhexacyanoferrat ($C_6FeK_4N_6$) wieder sichtbar gemacht werden.
 - 24 Zu aktuellen Restaurationstechniken für die Trägersubstanzen Papier, Film und Magnetband vgl. Henk J. Porck, René Teygeler (Hg.), *Preservation Science Survey, An Overview of Recent Developments in Research on the Conservation of Selected Analog Library and Archival Material*, publ. durch das European Council on Library and Information Resources, Washington D.C. / Amsterdam 2000.

Abb. 7: J. L. Dusik, *Sonate Pour le Pianoforte*, Einband mit Mikrobenbefall (unter: <http://www.haendelhaus.de/de/bibliothek/buchpatenschaften/>)



Abb. 8: J. S. Bach, *Messe in h-Moll*, BWV 232 (Autograph, Staatsbibliothek Berlin, Sign. P 180), Ausschnitt mit Beschädigungen durch sogenannten Tintenfraß.²⁵



Noch relativ wenige Erfahrungswerte gibt es für die als Trägersubstanz in den letzten Jahrzehnten ständig bedeutsamer werdenden optischen und elektromagnetischen Medien – etwa auf dem Gebiet der (live-)elektronischen Musik mit teilweise hochindividualisierten und damit entsprechend aufwendig zu reproduzierenden Soft- und Hardwarekonstellatio-

25 Grafik unter der URL:
<http://www.uni-muenster.de/Forum-Bestandserhaltung/pics/fotos/boehrenz4.jpg>
(Stand: Mai 2008).

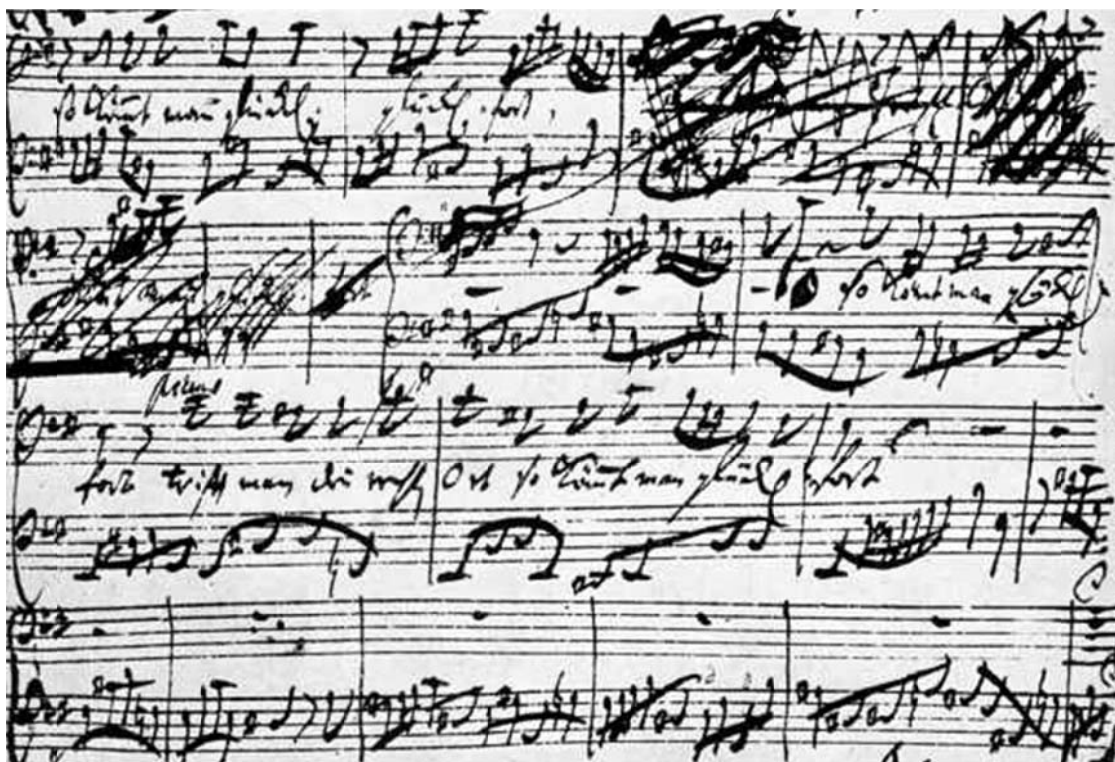
nen²⁶ oder im Musikverlagswesen, wo die bisher übliche Verwendung gestochener Platten, faksimilierter Manuskripte und belichteter Filme annähernd vollständig durch elektronische Satzprogramme und EDV-basierte Herstellungsprozesse verdrängt wurde, so dass als Druckvorlage zunehmend Computerdateien Verwendung finden, die oft mit dem Autograph oder einer Fassung letzter Hand des Urhebers identisch sind. Zu der beispielsweise für CD-ROMs, magnetische Festplattenspeicher oder die neueren SSD-Laufwerke vermuteten relativ geringen Haltbarkeit von ca. 5–50 Jahren tritt in diesen Fällen noch die zur Epistemischen Fragmentarik zählende Formatproblematik hinzu. So können bereits heute die Inhalte gewisser Medien früher elektronischer Werke (etwa spezielle Mehrkanaltonbänder, bestimmte Schallplatten oder Frühformen magnetischer Speicher) infolge der zunehmend schwindenden Anzahl funktionsfähiger Leseapparaturen nur noch durch rechtzeitige Formatkonversion oder vollständige Emulation und Virtualisierung der historischen Hard- und Software bewahrt werden. Nicht zuletzt die Editionsphilologie ist hier mit einer neuartigen Situation konfrontiert, insoweit nämlich die computerbasierte Komposition und Notation das üblicherweise vorhandene entstehungsgeschichtliche Dokumentarium (Materialsammlungen, Entwürfe, Skizzen, etc.) nicht oder, wenn überhaupt, nur noch in deutlich geringerem Umfang in Form von sogenannten Backups (Sicherungsdateien) zurücklässt – die Computerisierung unterdrückt die Spuren der Werkentstehung offenbar stärker als die bisherigen analogen Techniken.²⁷

Es bleibt noch darauf zu verweisen, dass der für Entropische Fragmentarik einschlägige irreversible Informationsuntergang in anderen, typischerweise trivialen Zusammenhängen auch von den jeweiligen Urhebern (oder Lektoren und Kopisten) selbst herbeigeführt wird, beispielsweise durch Kanzellierungen. Als eines unter zahllosen Beispielen hat J. S. Bach in einem Autograph seiner Kantate *Schweigt stille, plaudert nicht* BWV 211 einige Passagen eigenhändig unkenntlich gemacht:

26 Man denke etwa an die zahlreichen Werke mit Live-Elektronik, die unter Verwendung der Software Max/MSP (<http://cycling74.com>) realisiert wurden und werden.

27 Zur Problematik vgl. auch Martin Albrecht-Hohmaier, *Komponist und Computer – philologische Konsequenzen zeitgenössischen Komponierens*, in: Wißmann, F. et al. (Hg.), *Vom Erkennen des Erkannten. Musikalische Analyse und Editionsphilologie, Festschrift für Christian Martin Schmidt*, Wiesbaden 2007, S. 549–554.

Abb. 9: J. S. Bach, *Schweigt stille, plaudert nicht* BWV 211 (sog. Kaffeekantate). Kanzellierungen in der Nr. 6 (Arie des Schlendrian)



Ogleich den irreversiblen Prozessen zugehörig, führen solche Streichungen, anders als etwa das (erfolgreiche) Ausradieren der ursprünglichen Inskription, nicht zwingend zum völligen Informationsverlust – was ohnehin nicht primäres Ziel einer Kanzellierung ist.²⁸ In Fällen wie dem von BWV 211 lässt sich die fragliche Information daher auch nach Ablauf der an sich irreversiblen Einwirkung größtenteils noch entziffern.²⁹ Es wird somit deutlich, dass keineswegs jeder irreversible Prozess zu einem Fall Entropischer Fragmentarität führt – nämlich solange nicht, wie Information über die fraglichen Bestimmungen nach Ablauf des dann unzureichend intensiven Prozesses noch verfügbar bleibt.

Neben den Kanzellierungen finden sich nichtintendierte irreversible Vorkommnisse, die eine stark eingeschränkte Lesbarkeit nach sich ziehen können. Das folgende Autograph Jo-

28 Vielmehr ist zum Ausdruck gebracht, dass die Bestimmungen der gestrichenen Passagen keine gültigen Teilmengen eines möglichen fertigen Werkes oder einer sonstwie motivierten Niederschrift sind.

29 Radikalere Formen des Für-ungültig-Erklärens werden indes von Johannes Brahms kolportiert, der nicht nur Partituren etlicher Frühwerke, sondern auch viele Gelegenheitsarbeiten und die meisten Skizzen zu den als gültig angesehenen Opera eigenhändig zu einem Vorkommnis Entropischer Fragmentarität gemacht haben soll, so beispielsweise über zwanzig Streichquartette oder auch die zwischen 1847 und 1851 komponierten Stücke für den Männergesangverein in Winsen a. d. Luhe. Augenscheinlich galt für Brahms im Zuge eigenhändiger Instanzenvernichtung auch der vorübergehend zugesprochene Werkstatus als widerrufen. – Auch der französische Serialist Jean Barraqué (1928–1973) soll über 30 Werke vernichtet oder mindestens für ungültig erklärt haben, bevor er 1952 seine *sonate pour piano* (und in Folge lediglich fünf weitere Stücke) als erstes dauerhaft gültiges Werk von sich anerkannte (vgl. Heribert Henrich, *Das Werk Jean Barraqués. Genese und Faktur*, Kassel 1997, S. 7f.),

seph Haydns zeigt einen massiven Tintenleck, der an einigen Stellen die vorangegangene Inskription fast vollständig verdeckt:

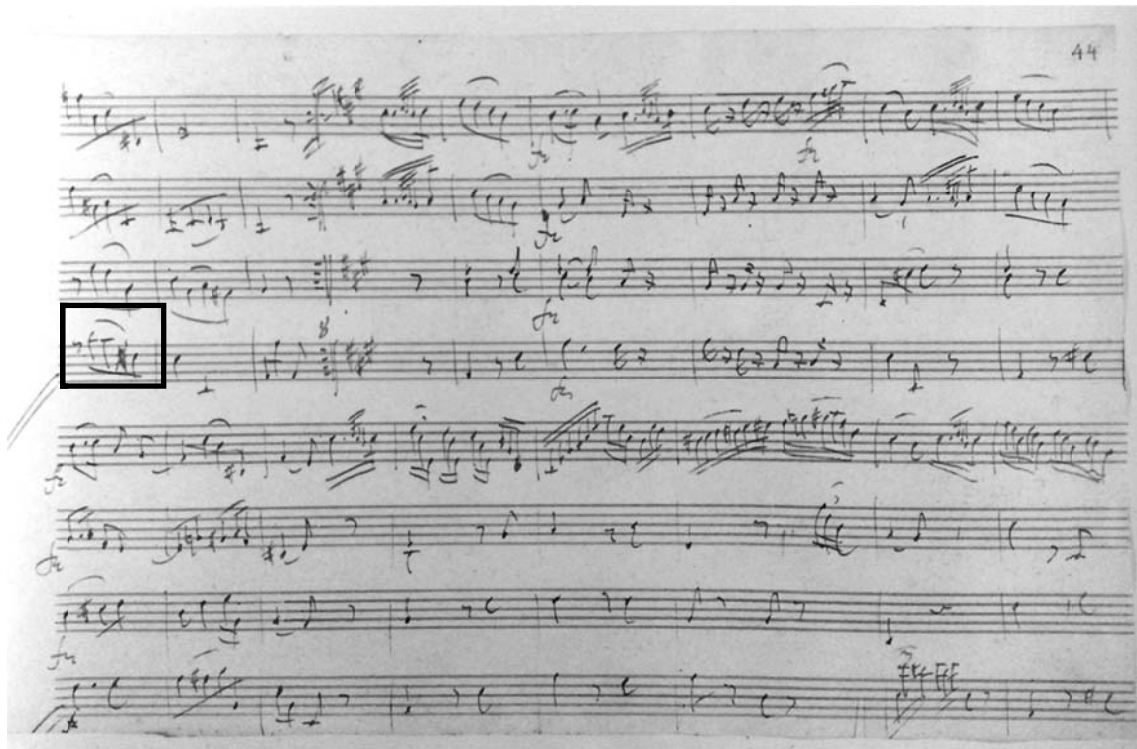
Abb. 10: Joseph Haydn, *Sechs Violin Solo mit Begleitung einer Viola*³⁰, Nr. 1 (Hob. VI:1, Autograph), Gesamt / Detail.



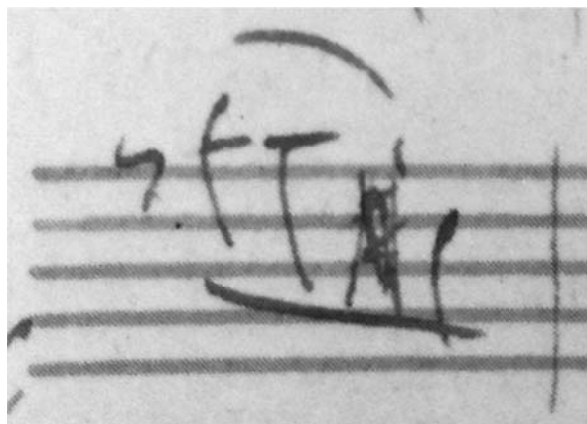
30 So die Bezeichnung in einem eigenhändigen Werkverzeichnis Haydns. Für die freundlichst gewährte Möglichkeit zur Einsicht einiger Haydn-Autographe danke ich dem Wissenschaftlichen Leiter des Joseph-Haydn-Instituts Köln, Herrn Dr. Armin Raab.

Umgekehrt sind auch Fälle bekannt, in denen (autographe) Inskriptionsprozesse, die als solche ebenfalls zu den irreversiblen Vorgängen zählen, nur schwer oder gar nicht deutbare Information hinterlassen. Im folgenden, erneut von Haydn stammenden Beispiel bleibt die Frage nach der möglichen Geltung oder Nichtgeltung des mit einem zweiten Zeichen nachkorrigierten (kancellierten?) ursprünglichen \sharp (fis oder f) in der Violoncellostimme ungewiss.³¹

Abb. 11: Joseph Haydn, *Streichquartett* op. 50, Nr. 4 (Hob. III:47), 2. Satz, ab T. 34, Autograph. Ganze Seite und Detail (Markierung).

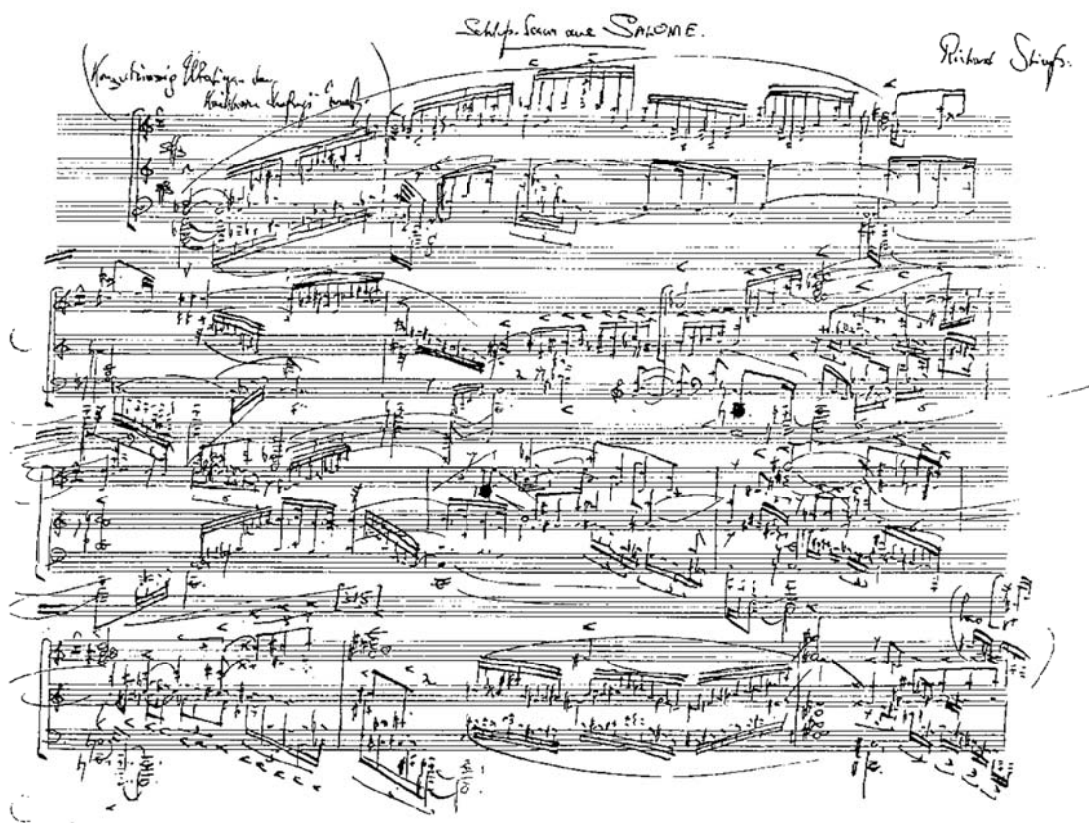


31 Die gesamte Passage T. 29–36 ist nicht wie der Beginn des zweiten Satzes in *A*-Dur, sondern in der vorzeichenlosen Mollvariante notiert. Die harmonische Gesamtsituation lässt jedenfalls beide Lesarten zu – bei *fis* ein verkürzter kleiner Doppeldominantseptnonenakkord (DD^{v}) mit Quinte im Bass und anschließendem (erweiterten) kadenzierenden Quartsextakkord zum zwei Takte später auftretenden Unisono-Zielklang *a* nebst (verzögertem) Querstand zu Vl. 1, bei *f* hingegen eine Variante desselben mit tieferer Quinte (sogenannter „übermäßiger Quintsextakkord“). Bei Präferenz für das *fis* wäre zu unterstellen, dass entweder die Kancellierung irrtümlich erfolgte oder doch von fremder Hand herrührt (beide Umstände sind auch simultan vorstellbar), was mangels graphologisch verwertbarer Masse höchstens noch durch eine μ RFA-Spektrometrie der Schreibflüssigkeit zu stützen bzw. unplausibel zu machen wäre (vgl. die einschlägigen Produkte zur Röntgenfluoreszenzanalyse unter: <http://www.bruker-axs.de>). Plädiert man hingegen für das *f*, so scheint lediglich ein Sicherheits- \S (wie auch in Vl. 1 und im vorhergehenden T. 33 in Vl. 2 vorhanden, irritierenderweise jedoch *nicht* in T. 34, Vla und T. 27, Vl. 1 / Vla) zu fehlen, was ungeachtet solcher Inkonsistenzen aufgrund der deutlichen Kancellierung des © dann vielleicht auch überflüssig scheint. Allerdings hätte der resultierende Klang (der in Haydns harmonischem Vokabular häufig auftritt) in der von nichtalterierten verminderten Septakkorden geprägten Situation als auffällig zu gelten. Die mustergültige Führung in den Vorhaltsquartsextakkord der Dominante (T. 35, zur Vermeidung der Quintparallelen zwischen tieferer Quinte und kleiner None bei direkter Auflösung) spricht hingegen wieder für die ungewöhnlichere Variante mit *f* im Violoncello.



Beim nachstehenden Autograph von K. S. Sorabji (1892–1988) sind augenscheinlich zwar keine Korrekturen oder Streichungen vorhanden, Lesbarkeit bzw. Leserlichkeit³² aber dennoch nicht in allen Bereichen gegeben:

Abb. 12: Kaikhosru Shapurji Sorabji, *Schlusszene aus Salome* (nach Richard Strauß) für Klavier (1947), Autograph. Erste Notenseite mit schwer entzifferbaren Details.



32 Die „Leserlichkeit“ eines Textes ist in der lesepsychologischen Forschung ein Maß für die Geschwindigkeit, mit der sich ein Text *visuell* erfassen lässt. Sie hängt direkt von der Erkennbarkeit und Unterscheidbarkeit der verwendeten Zeichen ab und trägt wesentlich zur „Lesbarkeit“, also dem möglichst aufwandsarmen *kognitiven* Erfassen und Verstehen eines Textes bei. Vgl. Norbert Groeben / Peter Vorderer: *Leserpsychologie: Textverständnis – Textverständlichkeit*, Münster 1982.



Darüber hinaus finden sich – um auch hier ein zweites Beispiel anzuführen – bei Sorabji Fälle, in denen eine zwar leserlich, aber fehlerhaft gedruckte Partitur durch autographe Korrekturen ergänzt wird, die ihrerseits Information über das Gemeinte zu enthalten scheinen, ohne indes restlos entzifferbar zu sein.

Abb. 13: Kaikhosru Shapurji Sorabji, *Opus Clavicembalisticum* für Klavier (1930), S. 58 (von 254) mit schwer leserlichen autographen Korrekturen, ganze Seite und Detail.





In solchen Fällen „autographer“ Entropischer Fragmentarik verbleibt ausweislich der gezeigten Beispiele die genaue Kenntnis des Gemeinten beim Urheber (und geht manchmal mit diesem verloren), wiewohl die autographe Inskription *nicht* nachträglich zerstört wurde. Die Information liegt also in gewisser Weise vor, lässt sich aber höchstens vom Urheber oder anderen mit den notwendigen Spezialkenntnissen ausgestatteten Individuen eindeutig dekodieren. Ungeachtet des an sich irreversiblen Inskriptionsvorganges ist hier ein Sonderfall der Epistemischen Fragmentarik gegeben (vgl. die Ausführungen zu Typ 3.3 im folgenden Abschnitt).

Dass EN (wie die anderen Sekundärtypen) höchstens kontingenterweise mit Typ 1 zusammenfällt,³³ zeigt u. a. auch Friedrich Nietzsches Komposition *Kirchengeschichtliches Responsorium* für Männerchor (unisono) und Klavier vom 16. November 1871. Hier suggeriert der Urheber an der Originalpartitur eines fertiggestellten, nichtfragmentarischen Werkes durch eigenhändig hinzugefügte Brandspuren die Anmutung des Beschädigten.³⁴

33 Eine abgeschwächte *indirekte* Beziehung kann allerdings als Repräsentationsverhältnis für den Fall bestehen, dass der Urheber erklärt, eine bestimmte Inskription repräsentiere die Bestimmungsmenge eines Werkes vollständig und eindeutig. Nicht jedoch folgt daraus schon die Identität von Zeichen (Inskription) und Bezeichnetem (Bestimmungsmenge). Hinzu kommt stets noch die triviale Möglichkeit, dass fehlerhafte Stellen der Inskription nicht bemerkt werden.

34 Der vollständige Titel verrät bereits den Eingriff: „Ein würdig angerauchtes Pergamen. Kirchengeschichtliches Responsorium zwischen einem Chor von theologischen Studenten und einem Chore erzürnter Zuschauer. Zur Festlichkeit des 16. Novembers 1871 für seinen Freund und getreuen Nachbar Franciscus Overbeck gesetzt von FN“. Die Partitur befindet sich im Nachlass von Nietzsches Basler Professorenkollegen Franz Overbeck im Archiv der Universitätsbibliothek Basel. Für den Hinweis auf die Brandspuren danke ich Herrn Dr. Ueli Dill, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Abteilung Handschriften und Alte Drucke.

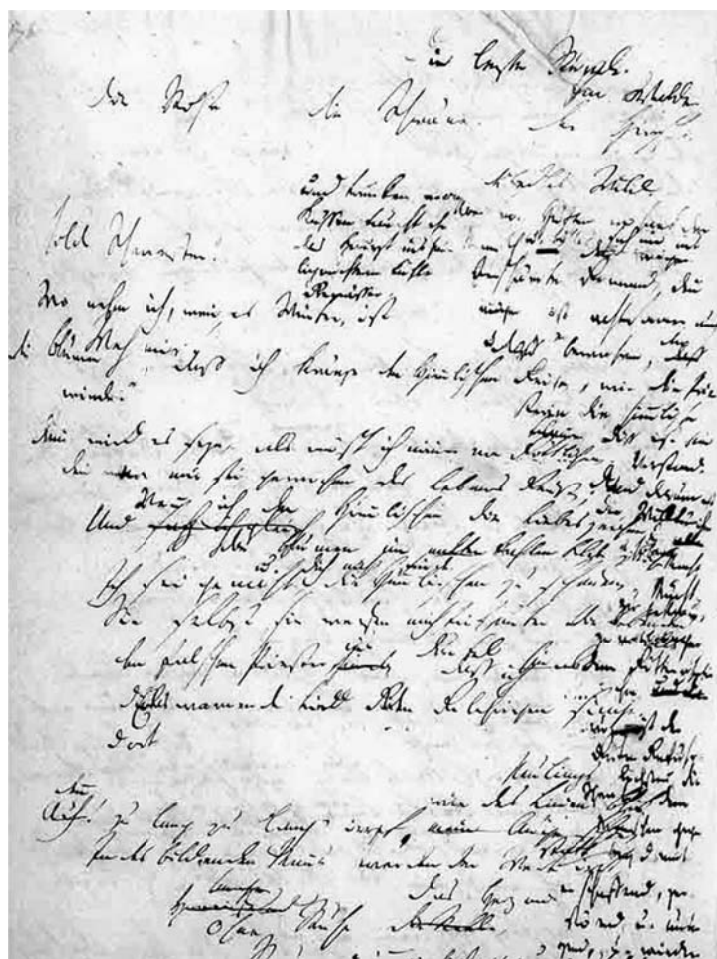
Ein vergleichbares EN-Ereignis als integraler Bestandteil der betroffenen Komposition wird auch bezüglich *Williams Mix* für acht Tonbänder³⁵ von John Cage aus dem Jahre 1953 kolportiert. Cage bezog, mit den Worten A. Vohwinkels, „sogar die Materialität des Bandes schon in die Komposition mit ein: eine der Partiturseiten (es gibt nur das Original) hat ein Loch, das durch eine brennende Zigarette entstand – Cage betrachtete es als Bestandteil der Komposition.“³⁶

Ein letztes, wenngleich außermusikalisches Beispiel autographischer Fragmentarität soll hier nicht fehlen. Was bei Nietzsche als ein Fall programmatischer Ironie zu werten ist, erscheint beim späten Friedrich Hölderlin, der verschiedene Gedicht-Segmente auf demselben Blatt neben- und teilweise bis zur Unleserlichkeit übereinander schreibt, mit allem Ernst der poetisierenden Absicht. So zeigt folgendes spätere Manuskript eine stellenweise nur schwer lesbare Teilüberlagerung mindestens dreier verschiedener Textströme mit nicht überall klarer Zugehörigkeit.

35 Die „Partitur“ von *Williams Mix* (benannt nach dem damaligen Finanzier des Kompositionsprojekts, dem Architekten Paul Williams, 1894–1980) besteht aus einem mehrere hundert Seiten umfassenden Buch mit graphischen Schnittmustern für die Tonbandbearbeitung. Auf die Tonbänder waren zuvor von Cage kürzere Takes mit Umweltgeräuschen verschiedener Kategorien aufgenommen worden. Die Schnittmuster lassen sich dabei durch Auflegen auf das Bandmaterial direkt übertragen und ausführen.

36 Vgl. Antje Vohwinkel, *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst*, Würzburg 1995, S. 77. Vohwinkels Anmerkung geht über eine bloße Behauptung allerdings nicht hinaus, ein Beleg ist in der erwähnten Schrift nicht angegeben. Die gleiche Episode erwähnt (ebenfalls beleglos) Célestin Deliège: „[...] il voulut, qu’une des pages fût trouée par une brûlure de la cigarette de Cage [...]“ (vgl. Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l’IRCAM*, Sprimont (Belgique), 2003, S. 152).

Abb. 14: Friedrich Hölderlin, Manuskript mit partiell überlagernden Teilen dreier Gedicht-Segmente *Die Rose*, *Die Schwäne*, *Der Hirsch*. Überschriften mit *Die letzte Stunde. Im Walde*.³⁷



Hier liegt, ähnlich wie bei Abb. 12 und 13, eine Inskription vor, deren vollständige Leserlichkeit ebenso wenig im Vordergrund steht, wie eine bloße Kanzellierungsabsicht erkennbar wäre.

2.2.1 Formalisierung der Entropischen Fragmentarik

Formal lässt sich Entropische Fragmentarik (EN) gemäß den vorstehenden Überlegungen wie folgt darstellen:

1. Voraussetzungen: Gegeben seien eine raumzeitliche Entität p , der während eines Zeitintervalls größer Null die Eigenschaft zukommt, Information über die Beschaffenheit eines Musikstückes³⁸ bereitzustellen, sowie dementsprechend zwei Zeitpunkte t_1 und t_2 mit

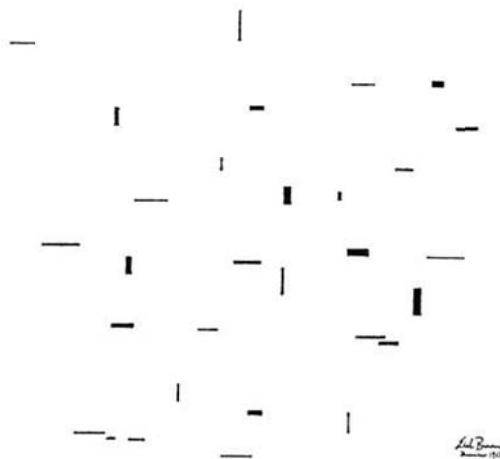
37 Nach D. E. Sattler (Hg.): *Historisch-Kritische Ausgabe von Hölderlins Werken*, Frankfurt a. M., 1975 ff., Bd. 4, S. 121.

38 Wieder schließt der Begriff Musikwerke ein. Der Ausdruck p bezeichnet dann in der Regel eine Menge von Inskriptionen von Zeichencharakteren. Derartige Inskriptionen sollten – müssen es aber nicht – den Anforderungen für notationale Systeme genügen. Im Einzelnen sind dies nach Goodman ((2001), S. 125–163): Disjunktheit der Charaktere, Differenziertheit der Inskriptionen, Disjunktheit der Erfül-

$t_2 \geq t_1$ (das Zeichen „ \geq “ in der Bedeutung „später als oder gleichzeitig mit“).³⁹ Dabei bezeichnet t_2 den Moment des irreversiblen Verlustes der durch \mathfrak{p} bereitgestellten Information, t_1 hingegen den Zeitpunkt, zu welchem die durch \mathfrak{p} bereitgestellte Information erstmalig epistemisch zugänglich ist. Das auf \mathfrak{p} definitionsgemäß zutreffende Prädikat „ist raumzeitlich zum Zeitpunkt t “ soll hier durch den Ausdruck $RZ(x, t)$ wiedergegeben sein.

2. Entropische Fragmentarik (EN) liegt vor, wenn \mathfrak{p} zum Zeitpunkt t_2 einen irreversiblen Prozess durchlaufen hat, der die zu t_1 gegebene Ausgangskonstellation so verändert, dass die Marken der Zeichencharaktere zerstört⁴⁰ werden und infolgedessen eine auf \mathfrak{p} bezogene ne-

lungsklassen der Charaktere und effektive Differenziertheit der Erfüllungsgegenstände der Inskriptionen. Es sei erneut betont, dass diese Kriterien keineswegs auf alle musikalisch motivierten Inskriptionen zutreffen. Folgendes Beispiel (Earle Brown, *December 1952*) erfüllt, da zunächst unklar ist, ob es sich überhaupt um Inskriptionen von Zeichencharakteren handelt, die genannten Kriterien gar nicht oder nur vage – und letzteres auch nur, falls dem Betrachter die Äußerungen Browns über die mitzudenkende Drei- oder Vierdimensionalität der Abbildung und deren Übertragungsmöglichkeit in Klangereignisse bekannt sind: „For one or more instruments and/or sound-producing media. The composition may be performed in any direction from any point in the defined space for any length of time and may be performed from any of the four rotational positions in any sequence. In a performance utilizing only three dimensions as active (vertical, horizontal, and time), the thickness of the event indicates the relative intensity and/or (where applicable instrumentally) clusters. Where all four dimensions are active, the relative thickness and length of events are functions of their conceptual position on a plane perpendicular to the vertical and horizontal plane of the score. In the latter case all of the characteristics of sound and their relationships to each other are subject to continual transformation and modification. It is primarily intended that performances be made directly from this graphic "implication" (one for each performer) and that no further preliminary defining of the events, other than agreements to total performance time, take place. Further defining of the events is not prohibited however, provided that the imposed determinate system is implicit in the score and in these notes“ (zit. nach: Herrmann-Christoph Müller, *Zur Theorie und Praxis indeterminierter Musik. Aufführungspraxis zwischen Experiment und Improvisation*, Kassel 1994, S. 98). Browns „Partitur“ sei hier wiedergegeben:



39 Will man auch unleserliche oder kryptographisch manipulierte Inskriptionen für \mathfrak{p} zulassen, so könnten t_1 mit t_2 zusammenfallen (daher das Zeichen „ \geq “ und nicht „ $>$ “, vgl. Abb. 12 u. 13). Die Bedingung, dass \mathfrak{p} Information bereitstellt, soll aber im Normalfall dahingehend ausgelegt werden, dass diese Information semantisch wohlgeformt und nicht lediglich für den Urheber oder einen anderen Inskriptor lesbar ist.

40 „Zerstört“ bedeutet hier, dass zu t_2 der irreversible Prozess die ab t_1 gegebene lesbare Form der Marken so verändert hat, dass diese – im Gegensatz zum Zustand vor t_2 – keine semantisch wohlgeformte

gierte Identitätsaussage für alle Zeitpunkte später als oder gleich t_2 Gültigkeit beanspruchen kann. Es gilt dann:

$$\forall t \geq t_2 \forall x \neg [\text{RZ}(x, t) \wedge (x = \mathbf{p})]$$

d.h. zu allen Zeitpunkten $t_2 \geq t_1$ existiert kein raumzeitliches x , so dass x ist \mathbf{p} . Übersetzt in die negationsfreie, extensionale Form erhält man entsprechend:

Die Anzahl der unter einen geeigneten Begriff \mathbf{P} (etwa: [ist identisch mit \mathbf{p}]) fallenden x ist für alle $t_2 \geq t_1$ gleich Null.

3. Die zeitabhängige Definition von EN impliziert umgekehrt, dass für ein vorhergehendes Zeitintervall $[t_1 \dots t_2)$ ⁴¹ ein entsprechendes \mathbf{p} existiert, mithin auch die zu t_2 untergegangene, zuvor durch \mathbf{p} bereitgestellte Information während $[t_1 \dots t_2)$ (prinzipiell) epistemisch zugänglich ist. Diese Bedingung ist konstitutive Prämisse für das Vorliegen von EN. Insgesamt kann eine Formalisierung die Gestalt der folgenden Subjunktion annehmen:⁴²

$$t_2 \geq t_1 \wedge [\forall t_i \in [t_1 \dots t_2) \exists x [\text{RZ}(x, t_i) \wedge (x = \mathbf{p})]] \wedge [\forall t_j \geq t_2 \forall x \neg [\text{RZ}(x, t_j) \wedge (x = \mathbf{p})]] \supset \text{EN}$$

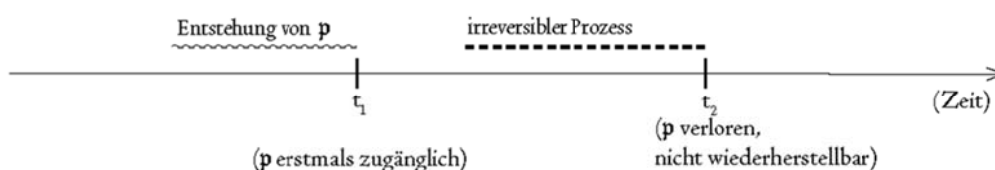
Wie in der Prämissenkonjunktion zum Ausdruck kommt, erweisen sich EN-Vorkommnisse in ontologischer Hinsicht analog zu Typ 1 als relationale, sachverhaltsartige Objekte, jedoch mit zeitlicher Gültigkeitsbeschränkung der zugehörigen extensionalen Nullaussage. Diese bezieht sich – anders als beim häufig zeitunabhängigen⁴³ Typ 1 – exklusiv auf speziell

Information repräsentieren, im häufigsten Fall also, dass diese Bereiche keine erkennbaren Instanzen von Zeichencharakteren (mehr) aufweisen, denen im Sinne des verwendeten notationalen Symbolsystems irgendeine Bedeutung zukommt. Vorausgesetzt ist hierbei, dass zu t_2 die gleichen Dekodierungsregeln auf die „zerstörten“ (veränderten) Bereiche von \mathbf{p} Anwendung finden wie zu t_1 . Zweifelhafte Mischformen, die nur vage an bekannte Notationssysteme erinnern, zeigen den mehrdeutigen Charakter von „Unlesbarkeit“ mit seinen zahlreichen Zwischenstufen.

- 41 Die schließende runde Klammer folgt der mathematischen Standardnotation für ein zur rechten Seite hin offenes Intervall. Sie ergibt sich aus der Definition der Variablen t_2 , die den Moment des irreversiblen Informationsverlustes und somit auch den frühesten derjenigen später als t_1 liegenden Zeitpunkte bezeichnet, die nicht mehr Element des mit t_1 beginnenden Existenzintervalls sind.
- 42 Die bereits gegebene Definition von \mathbf{p} als Informationsträger fließt der Kürze halber in die Subjunktion nicht noch einmal ein.
- 43 Die für Typ 1 einschlägige extensionale Nullaussage bezüglich der Werk-Anerkennung gilt spätestens mit dem Ableben des Urhebers zeitlich unbeschränkt, und die in diesen Fällen nicht als Werk anerkannten Bestimmungsmengen gehören ohnehin nicht zum Bereich raumzeitlicher Gegenstände. Eine Ausnahme bilden solche Werke, für die der Urheber die Anerkennung zu Lebzeiten widerruft. Auch Typ 1 kann dann in dem Sinne zeitabhängig sein, dass für ein Intervall $[t_1 \dots t_2)$ eine Werk-Anerkennung existiert, für alle Zeitpunkte ab t_2 aber nicht. Eines der bekannteren Beispiele hierfür ist in den geradezu vernichtenden Urteilen zu sehen, die der späte Anton Bruckner über seine eigene *Sinfonie d-moll* (die sog. *Nullte*) abgab. Auch diverse Versionen der anderen Sinfonien (eine Variante der *Dritten* zog er trotz bereits in Arbeit befindlichen Notenstichs wieder zurück) fallen unter die temporale Variante des Typ 1. Stellvertretend für die zahlreichen weniger prominenten Beispiele mag noch ein *Klaviertrio* von Arnold E. T. Bax (1883–1953) aus dem Jahre 1906 genannt sein, dessen Werkstatus erst im Jahre 1949 vom Komponisten zurückgezogen wurde. Eine solche widerrufene Anerkennung könnte allerdings später erneut ausgesprochen werden. In diesem Fall wäre dann aber, jedenfalls nach dem hier verwendeten extensionalen Werkbegriff, nach welchem nicht nur Bestimmungsmenge und Urheber, sondern auch der Zeitpunkt der Werk-Anerkennung durch den Urheber für das jeweilige Mu-

le, durch ihren notationalen Informationsgehalt charakterisierte raumzeitliche Entitäten der Art \mathfrak{p} , von denen im Falle von EN ausgesagt wird, dass diejenigen \mathfrak{p} 's, die im Intervall $[t_1 \dots t_2)$ existier(t)en, für alle Zeitpunkte $t \geq t_2$ in Bezug auf die zunächst bereitgestellte Information nicht (mehr) existieren.⁴⁴ Dabei ist das Bestehen des EN-Sachverhaltes stets als Resultat eines verursachenden irreversiblen Prozesses aufzufassen, der den unumkehrbaren Verlust von \mathfrak{p} sicherstellt. Für die durch \mathfrak{p} bereitgestellte Menge an notationssemantisch relevanter Information gilt daher, dass diese ab t_2 gleich Null, oder, sind nur Teile von \mathfrak{p} betroffen, mindestens kleiner als diejenige zu t_1 ist.

Abb. 15: Entropische Fragmentarik im zeitlichen Verlauf.



2.2.2 Empirische Aspekte der Entropischen Fragmentarik

Ungeachtet der vorstehenden Formalisierung zeigen sich charakteristische Schwierigkeiten, sobald die konkrete Auswertung eines mutmaßlichen EN-Falles ansteht. Die zentralen Fragen lauten hier wohl, wie sich an einem raumzeitlich gegebenen Ding oder Sachverhalt erkennen lässt, dass überhaupt

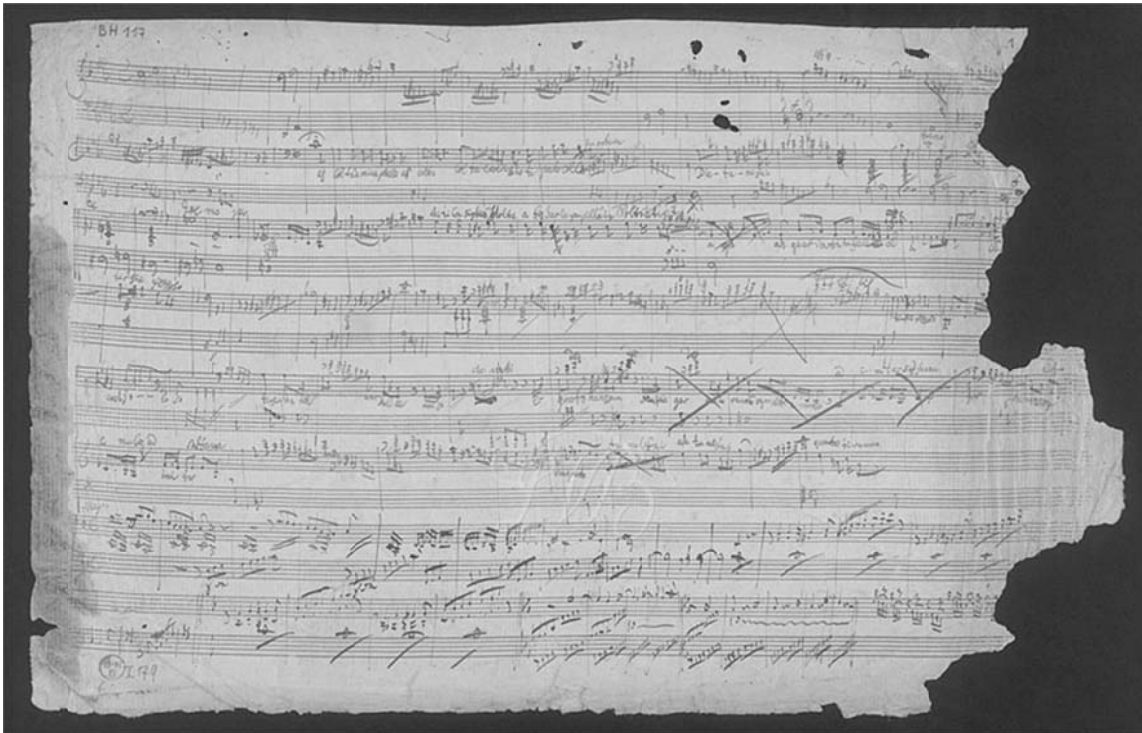
- a) ein (ausreichend intensiver) irreversibler Prozess stattgefunden hat und zudem
- b) dieser Prozess zuvor vorhandene, musikalisch relevante Information zerstört hat.

Für a) lässt sich im Falle einer materiellen Inskription im Vergleich zum unbeschädigten Material vor allem im Randbereich der Einwirkung oftmals eine irreguläre Formbildung des vermuteten Prozesses ausmachen. Im einfachen Fall einer mechanischen Zerreissung entstehen die typischen, tendenziell irregulären Abrissränder:

sikwerk konstitutiv sind, trotz womöglich identischer Bestimmungsmenge und entgegen der einschlägigen, aber terminologisch nachlässigen Praxis von zwei verschiedenen Werken zu sprechen.

⁴⁴ Auch zu Zeitpunkten *früher* als t_1 existieren solche \mathfrak{p} 's nicht. Den äußerst komplexen Sachverhalt, der schließlich zur (erstmaligen) epistemischen Zugänglichkeit von \mathfrak{p} zum Zeitpunkt t_1 führt (also die gesamte vorhergehende Weltgeschichte), würde man aber kaum als linear-kausales Verursachungsverhältnis auffassen wollen. Fragmentarik scheint soweit – will man, wie ich, die Möglichkeit kausaler Wirkungen in die raumzeitlich lokale Vergangenheit nicht zugestehen – an die übliche Zeitrichtung gebunden und entsteht höchstens *nach* und niemals *vor* dem Eintritt ihrer Voraussetzungen (hier: der Existenz von \mathfrak{p} 's im Zeitraum $[t_1 \dots t_2)$).

Abb.16: Ludwig van Beethoven, Skizzenblatt zu mutmaßlichen Werken, dem Schriftduktus nach zu urteilen aus den letzten Bonner Jahren (1790–92), Autograph. Papierstück mit abgerissenen Rand (unbekannte Verursachung)⁴⁵



Feuer-, Chemikalien- und Mikrobeneinwirkung sowie Verwitterungsprozesse sind gleichfalls mit charakteristischer Spurenbildung verbunden und erlauben so häufig Rückschlüsse auf die Art der Einwirkung. Obgleich so die Fragestellung unter a) in vielen Fällen gut zu beantworten ist, bleiben Antworten auf die für EN entscheidende Frage nach dem Vorliegen von b) wieder konjunktural – falls nicht besondere Zusatzumstände vorliegen, aus denen sich das Faktum, (sowie Art und Umfang, seltener auch die ungefähre Beschaffenheit) der verlorenen Information erschließen lässt. Schließlich bleibt, als notwendige Voraussetzung für b), die benannte EN-Prämisse zu beleuchten, nach welcher eine als untergegangen zu behauptende Information in einem gewissen vorhergehenden Zeitintervall existiert hat. Das Bestehen dieser Voraussetzung glaubhaft zu machen, ist nicht immer eindeutig möglich, lässt sich aber in vielen Fällen durch entsprechende Sekundärquellen hinreichend plausibilisieren.⁴⁶

45 Digitales Archiv Beethovenhaus Bonn, URL: http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=&template=dokseite_digitales_archiv_de&dokid=wm76&seite=1.

46 In Abb. 16 müssten die mutmaßlichen Inskriptionen auf dem offensichtlich entfernten Teil des Papiers zur Qualifikation als EN zusätzlich zur mechanischen Einwirkung auf die Trägersubstanz wenigstens teilweise unlesbar geworden sein, um mehr als nur Epistemische Fragmentarik behaupten zu können. Es ist übrigens genauso denkbar, dass ein Informationsuntergang ungeachtet intakter Trägersubstanz gar nicht bemerkt wird. Beispielsweise ließe sich – wenigstens auf den ersten Blick – für die Abbildung unter Anm. 38, die sich keines etablierten Notationssystems bedient, nach dem Ableben Earle Browns am 2. Juli 2002 nicht einmal *widerlegen*, dass keine der offenbar werkkonstitutiven Linien nachträglich gelöscht wurde.

Im Vergleich zu den analogen Trägersubstanzen ist im Falle elektronischer Speichermedien der Nachweis von EN-Ereignissen (gelöschte Daten) noch deutlich erschwert, da bereits überschriebene Adressbereiche beispielsweise auf Festplatten oft schon deshalb nicht wiederherstellbar sind, weil die jeweilig vorliegende Binärgestalt digitaler Informationen (d.h. der elektromagnetische Zustand einer diskreten Speicheradresse zu einem bestimmten Zeitpunkt) so gut wie nie eindeutige Rückschlüsse auf frühere Zustände dieser Adresse erlaubt.

Nahezu unmöglich gestaltet sich die Deutung bestimmter nur mutmaßlich existierender Fälle, in denen nicht nur der Trägergegenstand selbst oder die Inskriptionen der Zeichencharaktere untergehen, sondern in denen sogar über die ehemalige Existenz der Inskription gegenwärtig nichts mehr bekannt ist und zusätzlich jegliche Kenntnis über das Stattfinden solcher Untergangereignisse abhandenkommt, – die unter 3. benannte EN-Prämisse also nicht verifiziert ist.⁴⁷ Damit solche Fälle überhaupt Gegenstand der Forschung sein können, bedarf es mindestens irgendeines Nachweises von deren einstmaliger Existenz. Eine Abgrenzung zur Epistemischen Fragmentarik (Typ 3) gelingt nur, falls der Informationsuntergang selbst dokumentiert ist. Doch auch solche externen Nachweise müssen nicht immer vorliegen. Im Extremfall könnte demnach weder irgendein Wissen von der einstigen Existenz einer musikalischen Inskription noch von deren vollständigem Untergang zu einem späteren Zeitpunkt verfügbar sein. Derartig „totale“ Fragmentarik bleibt dann der Forschung spätestens ab dem Zeitpunkt des irreversiblen Untergangs der letzten noch verfügbaren Information über die frühere Existenz des fraglichen Objekts dauerhaft und vollständig unzugänglich. Formal lassen sich solche Fälle als Verbindung von vollständiger, relikthloser EN (Typ 2) und EP (Typ 3, hier v.a. die Variante 3.5) deuten – unter besonderen Umständen können außerdem noch Merkmale anderer Typklassen erfüllt sein.⁴⁸ Ob dieser Kombinationstypus aber jemals exemplifiziert war, ist oder sein wird, lässt sich definitionsgemäß nicht feststellen. Gleichwohl muten entsprechende Vorkommnisse keineswegs unmöglich an.

2.2.3 Auktorielle Fragmentarik (AU)

Auch die Urheber musikalischer Bestimmungsmengen und Werke sowie generell sämtliche Individuen, die Kenntnisse über die Beschaffenheit solcher Dinge besitzen, sind als Lebewesen nicht nur durch das Phänomen des Todes oder bestimmte Krankheiten von irreversiblen Prozessen betroffen. Neben den pathogenen können auch andere Dispositionen (etwa Zweifel am künstlerischen Wert des Hervorgebrachten oder auch einfache Vergesslich-

47 Beispielsweise bei einer lithographierten Inskription. Hier kann es etwa durch natürliche Erosionsvorgänge zu einer Angleichung des Inskriptionsgebiets an die umgebende Oberfläche kommen, ohne dass der Trägergegenstand selbst von vollständigem Untergang betroffen wäre.

48 Nämlich für den Fall der materiellen Instanz einer nicht als Werk anerkannten Bestimmungsmenge, die zusätzlich den Typen 4, 5 und 6 genügt und für die weder irgendein Wissen von deren einstmaliger Existenz noch von ihrem vollständigem Untergang verfügbar ist.

keit) die für Musikwerke konstitutiven Anerkennungsakte (Typ 1), die Fortführung bestimmter Niederschriften (Typ 4) oder beides zugleich bis zum Eintritt definitiver Irreversibilität – bezogen auf die Handlungsfähigkeit des Urhebers – latent verunmöglichen.

Züge des später noch zu erörternden *non-finito* können in diesem Zusammenhang eine Rolle spielen, falls das zunächst konzipierte Projekt durch Vorstufen von AU nicht oder nur unbefriedigend zu Ende geführt werden kann. Mit den in Musik gesetzten Worten „Hin ist alle meine Kraft / alt und schwach bin ich“ entschuldigt sich etwa Joseph Haydn in seinem Streichquartett Hob. III:83 qua Selbstzitat für die augenscheinlich nicht intendierte Unvollständigkeit seines „op. 103“, indem er die konstatierte Einschränkung gegenwärtigen und künftigen kompositorischen Vermögens durch den Verweis auf ein früheres Werk mitzuteilen sucht:⁴⁹

Abb. 17. Joseph Haydn, *Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello* „op. 103“ (Hob. III:83). Druckzusatz am Schluss der Stimmen des mutmaßlichen dritten Satzes.



Nicht lediglich latente Irreversibilität ist aber allenfalls beim Tod des Urhebers oder unheilbar progredienten Erkrankungen anzunehmen (Panplegie, irreversibler Untergang nichtsubstituierbarer Hirnfunktionen, permanentkomatöse Zustände, Locked-in-Syndrom etc.). Der Verfasser schlägt vor, diese Variante der Entropischen Fragmentarik als **Auktorielle Fragmentarik** (AU) zu bezeichnen.⁵⁰ Im Gegensatz zur EN physischer Informationsträger führt

49 Abgedruckt in: Joseph Haydn, *Werke*, Reihe XII, Bd. 6, München 2003, S. 216. Das Zitat stammt aus Haydns Chorwerk *Der Greis* (Hob. XXVc:5, komponiert ca. 1796–1799) nach einem Text von Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803). Vom Quartett sind offensichtlich nur die Mittelsätze komponiert, was Haydn in diesem Fall nicht als fertiges Werk anerkannt hat. Auf Empfehlung seines Biographen G. A. Griesinger (1769–1845) ließ Haydn beide Sätze dennoch zum Druck geben. Das Zitat wurde dann erstmals 1807 der von Haydns Verleger Johann André besorgten Ausgabe des op. 103 unter dem Titel „Haydn’s Schwanengesang“ beigefügt (vgl. hierzu: Arnold Werner-Jensen, *Joseph Haydn*, München 2009, S. 68f.).

50 Dass die biologischen und nichtbiologischen EN-Varianten hinsichtlich ihrer physikalischen Verursachungsverhältnisse verwandt sind, gilt mittlerweile auch in der Gerontologie als Stand der Erkenntnis. Entsprechend äußerte sich jüngst Leonard Hayflick, einer der führenden Vertreter des Faches, nach dem die sog. Hayflick-Grenze für Zellteilungsvorgänge benannt ist, in einem Interview: „Mehrere Personen aus dem Forschungsgebiet glauben inzwischen, dass wir die biologischen Gründe des Alterns nun verstehen – und sie entsprechen denen des nichtbiologischen Alterns. *Es ist das zweite Gesetz der Thermodynamik* [Kursivierung W. S.]. Wie alle Moleküle verlieren auch biologische Moleküle an Energie, leiden am Abbau ihrer strukturellen Integrität und verlieren schließlich ihre funktionalen Eigenschaften. [...] Die Anhäufung fehlerhafter Moleküle führt zu jenen Eigenschaften des Alterns,

sie, falls für bereits hervorgebrachte Bestimmungsmengen eine Werk-Anerkennung durch den Urheber aus entropischen Gründen nicht mehr in für Dritte erkennbarer Weise vollzogen werden kann, auch zu Typ-1-Fragmentarik. Zudem vermag AU – vom oben erwähnten Sonderfall der willentlichen Unterlassung („aufgegebenes Werk“) abgesehen – Inskriptive Fragmentarik (SK, Typ 4) nach sich zu ziehen, falls der Untergang der Handlungsmöglichkeit des Urhebers auch die zunächst intendierte Fortführung einer bestimmten Inskription – wie Skizze, Entwurf, Erste Niederschrift, Reinschrift o.ä. – dauerhaft verhindert. Durch AU und deren Vorstufen kann also SK verursacht werden.⁵¹ Eine schwächere, nur für ein endliches Zeitintervall bestehende und damit grundsätzlich reversible Form von AU (hier als AU_R gekennzeichnet) ist gegebenenfalls zu berücksichtigen. Insbesondere ist an diese Option bei *reversiblen* Varianten von Krankheiten und Krankheitsverläufen zu denken (komatöse Zustände, Lähmungen, Cerebralinfarkte, Depressionen und Psychosen, Epilepsie und generell Krankheiten mit längerer Hospitalisierung / Pflegebedürftigkeit etc.).

Formalisieren lässt sich AU als Spezialfall von EN. Der irreversible fragmentogene Aspekt ist dann, wie erwähnt, nicht auf den Untergang von Information, sondern auf die Handlungsmöglichkeit $H(u)$ eines Urhebers von Musikstücken oder Musikwerken zu beziehen:

1. Zunächst ist für ein Zeitintervall $[t_1 \dots t_2]$ mit $t_2 > t_1$ das Bestehen einer auf Werkanerkenntnisse oder das Hervorbringen von Bestimmungsmengen gerichteten Handlungsmöglichkeit $H(u)$ ⁵² eines (personalen) Urhebers u eines Musikstückes anzu-

die wir alle auf klinischer Ebene kennen“. (Leonard Hayflick im Interview mit Emily Singer, „*Wir wissen grundsätzlich, was im Körper schief geht*“, in: *Technology Review*, 07 / 2009, S. 26–27). Vgl. auch Ders.: *Entropy Explains Aging, Genetic Determinism Explains Longevity, and Undefined Terminology Explains Misunderstanding Both*, PLOS-Genetics 2007, Online-Publikation unter <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2134939/?tool=pubmed>.

- 51 Einen unter zahlreichen Belegen hierfür zeigt die Anamnese von Maurice Ravel (1875–1937), der in seinen späteren Jahren an massiven Einschränkungen der Bewegungsmotorik mit progressiver Aphasie litt, was ihm zunächst das eigenhändige Schreiben und später auch das Lesen von Notentext sowie das Sprachverständnis nachhaltig verunmöglichte. Nach einem intrakraniellen Eingriff fiel Ravel schließlich in ein Koma, aus dem er nicht mehr erwachte (Vgl. Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, Mineola N.Y., 1991, S. 105 und passim).
- 52 Der als $H(u)$ gekennzeichnete modale Sachverhalt meint hier, dass der Urheber prinzipiell in der Lage ist, mindestens subjektintern Werkanerkenntnisse und das Hervorbringen von Bestimmungsmengen zu vollziehen – eine Bedingung, die unter pragmatischen Vorzeichen noch insofern einzuschränken wäre, dass entsprechende Handlungen für Dritte erkennbar sein müssen. Das Bestehen von $H(u)$ ist allerdings nicht direkt exemplifizierbar. Man würde aber sagen können, dass $H(u)$ immer dann gegeben ist, wenn es im Bereich der raumzeitlichen (will man weniger reduktiv formulieren: auch der mentalen) Individuen keine Dinge oder Sachverhalte wie das Ableben von u , die erwähnten Krankheiten oder auch körperexterne Hindernisse gibt, die einer solchen Möglichkeit notwendig verunmöglichtend entgegenstehen. Wer also die Einführung eines abstrakten Modalobjekts $H(u)$ vermeiden möchte, der könnte ersatzweise eine Nullaussage auf derartige Verhinderungssachverhalte beziehen, die (weniger problematisch) als zwischen raumzeitlichen Entitäten bestehende bzw. nicht bestehende Beziehungen auszulegen wären.

nehmen. Dabei bezeichnet t_2 analog zu EN den Moment des irreversiblen Untergangs von $H(u)$ und t_1 den Zeitpunkt, zu welchem $H(u)$ zum ersten Mal besteht.

2. Auktorielle Fragmentarik (AU) liegt demnach vor, wenn u zum Zeitpunkt t_2 stirbt oder andere Umstände eintreten, in deren Folge u in dem Sinne irreversibel handlungsunfähig wird, dass dieser insbesondere keine Werk-Anerkennung mehr vollziehen oder Information über die Beschaffenheit von Bestimmungsmengen in Form einer Inskription oder einer anderen, Dritten zugänglichen Art und Weise hervorbringen kann. Eine hierzu korrespondierende negative Identitätsaussage bezieht sich dann auf alle Zeitpunkte $t \geq t_2$, für welche gilt: $\forall x \neg(x =_t H(u))$, d.h., zu den fraglichen Zeitpunkten $t \geq t_2$ existiert kein x , so dass x ist $H(u)$.

Übersetzt in die negationsfreie Form erhält man: Die Anzahl, die dem Begriff $H(u)$ zukommt, ist für alle $t \geq t_2$ Null.

Die gleichfalls zeitabhängige Definition von AU impliziert analog als Prämisse, dass für alle Zeitpunkte des Intervalls $[t_1 \dots t_2]$ die zu t_2 unumkehrbar untergegangene Handlungsmöglichkeit im vorhergehenden Zeitintervall besteht. Analog zu EN stellt sich AU folgendermaßen dar:

$$t_2 > t_1 \wedge \left[\forall t_i \in [t_1 \dots t_2] \exists x (x =_{t_i} H(u)) \right] \wedge \left[\forall t_j \geq t_2 \forall x \neg(x =_{t_j} H(u)) \right] \supset AU$$

Für die schwächere, reversible Variante, die, wie gesagt, zur besseren Unterscheidung von irreversibler AU mit dem Index R versehen werden sollte, ist entsprechend das rechte Glied der Prämissenkonjunktion durch den Term

$$\forall t_j \in [t_2 \dots t_3] \forall x \neg(x =_{t_j} H(u))$$

mit $t_3 > t_2 > t_1$ zu ergänzen. Dieser bringt die zeitliche Begrenzung von AU_R durch Verwendung der Zeitpunktvariablen t_3 zum Ausdruck:

$$t_3 > t_2 > t_1 \wedge \left[\forall t_i \in [t_1 \dots t_2] \exists x (x =_{t_i} H(u)) \right] \wedge \left[\forall t_j \in [t_2 \dots t_3] \forall x \neg(x =_{t_j} H(u)) \right] \supset AU_R$$

2.3 Typ 3 – Epistemische Fragmentarik (EP)

EP betrifft sämtliche Formen defizitären Wissens, mithin die epistemischen Folgeerscheinungen untergegangener, verschollener, existenziell unbekannter, unzugänglicher oder nicht dekodierbarer musikalischer Information sowie die Fälle fragmentologischer Unentscheidbarkeit höherer Ordnung.

Folgende Unterkategorien lassen sich unterscheiden:

- 3.1 **EN-verursachte EP.** Als Folgeerscheinung von EN bleibt der epistemische Defekt irreversibel bestehen und ist für die Zukunft nicht behebbar. EP dieses Typs tritt synchron mit EN ein.

- 3.2 **Akzessive Fragmentarik** (AK). „Verschollene“ Inskription, d.h. nicht zwingend ein EN-Vorkommnis, aber ohne aktuelle Zugänglichkeit.⁵³ Der Möglichkeit nach reversibel durch Zugang zur Inskription und – sofern nicht zugleich vom Typ 3.3 – anschließende Dekodierung. Dieser Typ kann graduell abgeschwächt auftreten (vgl. Anm. 57).
- 3.3 **Syntaktische Fragmentarik** (SY). Aktual zugängliche, jedoch nicht dekodierbare Information, trivialerweise ebenfalls nicht EN-verursacht. Möglicherweise wiederherstellbar durch Bekanntwerden geeigneter Dekodierungsregeln. Der fragmentogene Aspekt betrifft beim Typ 3.3 somit mangelhafte Kenntnis der jeweiligen Dekodierungsregeln.
- 3.4 Als **Verbindung** von 3.2 und 3.3 scheint schließlich noch ein weiterer Typ ableitbar, der die Fälle nicht dekodierbarer Information ohne aktuelle Zugänglichkeit (und manchmal auch ohne Nachweis von deren einstiger Existenz) umfasst. Möglicherweise wiederherstellbar durch womöglich nur zufälligen Zugang zur Inskription und (zufälliges) Entdecken der korrekten Dekodierungsmethode. Zudem können Akzessive und Syntaktische Fragmentarik unter gewissen Umständen zusätzlich mit EN einher- bzw. in diesen Typus übergehen.
- 3.5 **EP höherer Ordnung** (EH). Dies betrifft die Fälle fragmentologischer Unentscheidbarkeit, in denen keine sicheren Anhaltspunkte dafür vorliegen, ob und weshalb ein Typus von Fragmentarik auf eine der hierfür jeweils in Frage kommenden Entitäten zutrifft oder nicht.

Offensichtlich gilt, dass einige, aber nicht alle Varianten des Typ 3 insoweit mit EN zusammenhängen, wie ein Verursachungsverhältnis angenommen werden kann. EN fungiert dann als (kausale) Voraussetzung und hinreichende Bedingung für EP. Dinge und Sachverhalte vom Typ 2 (EN) sind also immer dann auch vom Typ 3 (EP), wenn die epistemische Lücke auf dem EN-verursachten Verlust einer Information beruht – was regelmäßig auch zu EP führt, da die irreversibel verlorene Information epistemisch unzugänglich wird, oder, wie bei den erwähnten Sonderfällen des unleserlichen Autographs, gar nicht erst in (intersubjektiv) zugänglicher Form vorhanden ist.

Jeder EN-Fall ist *per definitionem* (vgl. Abschn. 2.2.1) offensichtlich auch ein EP-Fall, es scheint zu gelten: $EN \subset EP$. Offenbar ist aber nicht jeder EP-Fall auch ein EN-Fall. Eine diesem Umstand entsprechende, weitergehende ($EN = EP$)-Vermutung⁵⁴ lässt sich nämlich durch die Verhältnisse bei den SY-Fällen hinreichend klar widerlegen. Hier liegt die (nicht von EN betroffene) Information in zugänglicher Weise vor, kann aber nicht oder nicht mehr gelesen werden. Durch das mögliche Bekanntwerden einer derartigen Inskription

53 Mit dem Ausdruck „ohne aktuelle Zugänglichkeit“ soll hier der Sachverhalt gekennzeichnet sein, dass sich entweder (1) eine aktual existierende Inskription an einem unbekanntem Ort befindet oder (2) Menschen (zuzüglich etwaiger Hilfsmittel) diejenige kritische Entfernung zum Ort der Inskription, ab welcher diese vollständig eingesehen werden könnte, nicht zu erreichen oder gar zu unterschreiten vermögen. Selbstverständlich können auch beide Sachverhalte zugleich gegeben sein (nicht erreichbarer, zusätzlich unbekannter Ort).

54 Umgangssprachlich wäre hierunter die Vermutung zu verstehen, dass die Klasse der EP-Fälle mit der Klasse der EN-Fälle identisch ist.

scheint dann der direkte Nachweis erbracht, dass wenigstens einige EP-Fälle des Typs SY nicht EN-verursacht sind – allerdings unter der zusätzlich zu belegenden Voraussetzung, dass die Unlesbarkeit der Charaktere, d.h. deren Form zum Zeitpunkt des (erfolglosen) Dekodierungsversuchs, nicht ihrerseits Resultat eines EN-Prozesses einer ehemals lesbaren Version ist.⁵⁵ Dies angenommen ist im 3.3-Fall nicht die Information selbst, sondern stattdessen die Kenntnis über deren korrekte Dekodierung verlorengegangen – ein Umstand, der seinerseits wieder EN-verursacht sein kann, aber nicht muss. Die mit EP-Fragmentarik des Typs 3.3 korrelierte Nullaussage bezieht sich also auf die Kenntnis der Entzifferungsmethode.⁵⁶ Somit kann eine $(E_N = E_P)$ -Vermutung mindestens für Syntaktische Fragmentarik als widerlegt gelten.

Etwas anders liegen die Dinge bei den Typen 3.2 und 3.4. Um auch hier eine $(E_N = E_P)$ -Vermutung direkt zu widerlegen, wäre analog zu zeigen, dass entsprechende EP-Fälle des Typs 3.2 oder 3.4 existieren, die nicht EN-verursacht sind. Vorkommnisse dieser Art scheinen *prima facie* zwar durchaus wahrscheinlich, allerdings wäre für einen direkten Beleg eben ein Gegenstand aufzuweisen, der in seiner Eigenschaft als EP-Vorkommnis der Art 3.2 oder 3.4 gerade durch die Unzugänglichkeit eben dieses Gegenstandes charakterisiert ist. Mit anderen Worten, würde man erfolgreich auf einen solchen Gegenstand verweisen können, so wäre nicht länger von einem der gewünschten EP-Vorkommnisse (3.2 oder 3.4) die Rede, sondern eher von einem 3.1- oder 3.3-Fall.⁵⁷ Die benannte Teilmengenvermutung ließe sich dann allenfalls durch den (praktisch kaum zu erbringenden) indiziellen Nachweis widerlegen, dass eine gewisse Information über einen bestimmten, die Gegenwart einschließenden Zeitraum mit bekannter (oder auch unbekannter) Lokalisation aktuell existiert.

55 Neben den *a priori* unleserlichen Inskriptionen trifft dieser Vorgang auf manche der selteneren Notationsformen vergangener Kulturen zu. So ist für einige Relikte des ägyptischen Altertums schon kaum die Frage entscheidbar, *ob* es sich bei ihnen überhaupt um musikalische Notation handelt. Vergleichbare Schwierigkeiten bestanden lange bei den byzantinischen Aufzeichnungssystemen. Auch die mittlerweile mögliche Entzifferung der nur in wenigen Einzelexemplaren belegten früh-russischen Kondakarien-Notation gelang erst in den 1960-er Jahren – und das nicht restlos (vgl. Constantin Floros, *Die Entzifferung der Kondakarien-Notation*, in: Musik des Ostens III (1965), S. 7–71 und Musik des Ostens IV (1967), S. 12–44).

56 Diese fehlende Kenntnis der Dekodierung ließe sich durchaus als nachgeordnetes EP-Vorkommnis auslegen. Sie betrifft aber nicht die auf den physischen Träger aufgeprägte Information, diese ist beim Typ 3.3 als solche ja intakt und nur indirekt und kontingenterweise von epistemischen Defekten anderweitiger Provenienz betroffen. Allerdings beruht – sofern irreversibel – auch ein solcher Kenntnisverlust bezüglich der Entzifferungsmethode an mindestens einer Vergangenheitsstelle der epistemischen Defektgeschichte auf einem EN-Vorkommnis.

57 Allenfalls könnte man hier an einen Sachverhalt denken, für den anderweitig dokumentiert ist, dass sich etwa eine in ihrer Beschaffenheit unbekannte Partitur an einem gewissen unzugänglichen Ort befindet, der aber als solcher bekannt ist. Diesen Umstand direkt zu belegen, erforderte neben entsprechenden Zusatzkenntnissen allerdings irgendeine aktuelle, d.h. im fraglichen Fall *unmögliche* Messung am zwar bekannten, jedoch unzugänglichen Ort. Indirekte Belege scheinen hier plausibler (Beispiel: ein in hinreichender Meerestiefe versunkenes Schiff, das einen Komponisten an Bord hatte, der nachweislich die konventionell notierte Reinschrift eines neuen Werkes in einer wasserdichten Schutzhülle mitführte).

tiert,⁵⁸ wobei gleichzeitig Hinweise dafür vorliegen müssten, dass der EP-Sachverhalt – die Unzugänglichkeit der Information – nicht außerdem auf Entropische Fragmentarik zurückgeht bzw. bereits in diese übergegangen ist.

Um noch Gegenstand der Forschung sein zu können, sollte in diesen Fällen die Fragmentarik überdies nicht vollständig sein – wie bei den Typen 3.2 und besonders 3.4 grundsätzlich denkbar. Mindestens muss klar sein, dass (1) die in Rede stehende Inskription zu irgendeinem Zeitpunkt aktual existiert hat, und – für die diesbezüglich unbestrittenen Fälle – dass es sich (2) tatsächlich um ein Notat handelt, das in der Absicht gefertigt wurde, Information über die Beschaffenheit eines Musikstücks bereitzustellen. Ist insbesondere der letztere fundamentale Sachverhalt nicht gesichert, so verschwindet tendenziell die Differenz zu einem bloß dekorativen Muster oder einer völlig andere als musikalische Sachverhalte repräsentierenden Information (vgl. Abb. 18 a/b und Anm. 38).⁵⁹ Sofern aber (2) als erfüllt gelten darf, handelt es sich in aller Regel um ein Vorkommnis des im Sinne von Anm. 57 eingeschränkten Typus 3.2, des „Unentzifferbarkeits“-Typus 3.3⁶⁰ oder des Kombinations-Typus 3.4.

Andererseits scheint auch kein überzeugendes Argument zur Hand, wonach ein möglicher Fall aktual existierender, dabei syntaktisch unproblematisch dekodierbarer Information mit unbekannter Lokalisierung *auszuschliessen* wäre. Vielmehr erscheint es äußerst wahr-

58 Diese etwas unsaubere, aber aus Gründen sprachlicher Kürze hier und anderswo gewählte Formulierung könnte implizieren, einer Information komme ein (wenn auch unbekannter) Aufenthaltsort und somit irgendeine Form raumzeitlicher Existenz zu. Dies ist selbstredend nicht der Fall. Vielmehr sollte klar sein, dass solche Aussagen nur auf raumzeitlich lokalisierte Instanzen von Zeichencharakteren zutreffen, aus denen sich die Information gewinnen lässt.

59 *Dass* es sich um eine musikalisch motivierte Notation handelt, ist allerdings sogar im Falle des Gebrauchs unkritischer, als gut verstanden geltender musikalischer Symbolsysteme nicht umstandslos garantiert. Auf die Existenz von wortsprachlichen „Geheimschriften“, die sich musikalischer Notationszeichen bedienen, wurde bereits hingewiesen (Anm. 343, S. 150). Analog schiene auch der Fall einer auf den ersten Blick problemlos lesbar erscheinenden und somit nicht zwingend in EP-Verdacht geratenden Musiknotation denkbar, die ungeachtet dessen wortsprachliche (oder sonstwie geartete nichtmusikalische) Information transportiert. Auch die mögliche Verschlüsselung von vollkommen anderen als den *prima facie* dekodierten Musikstücken mittels konventioneller (und konventionell lesbarer) Notenzeichen muss hier in Betracht gezogen werden. Solche Fälle repräsentieren eine EP zweiter oder höherer Stufe („man weiß nicht, dass man nicht weiß, dass w“ und so fort *ad infinitum*).

60 Ein Extremfall von Unentzifferbarkeit ließe sich für den Fall einer Inskription konstruieren, die schon im Klartext nicht dekodierbar ist und zusätzlich einem (modernen) kryptographischen Verfahren unterzogen wird. Der „Ciphertext“, also die als Resultat der Verschlüsselung ausgegebene Zeichenfolge, wäre dann – beispielsweise beim gegenwärtig häufig eingesetzten AES-256-Algorithmus – von zufälligen Abfolgen („random noise“) nicht zu unterscheiden. Im Falle der Steganographie, bei der die Information in einem unverdächtig wirkenden Trägermedium (etwa einer digitalen Bild- oder Audiodatei) versteckt wird, ist ohne Zusatzkenntnisse nicht einmal zu erkennen, *dass* das Trägermedium verborgene Information enthält. Trotz prinzipiell vollständig vorliegender Information ist deren syntaktischer und semantischer Gehalt dann in (fast) keiner Weise zugänglich – es sei denn, die zugehörige Dekodierungsmethode wird bekannt.

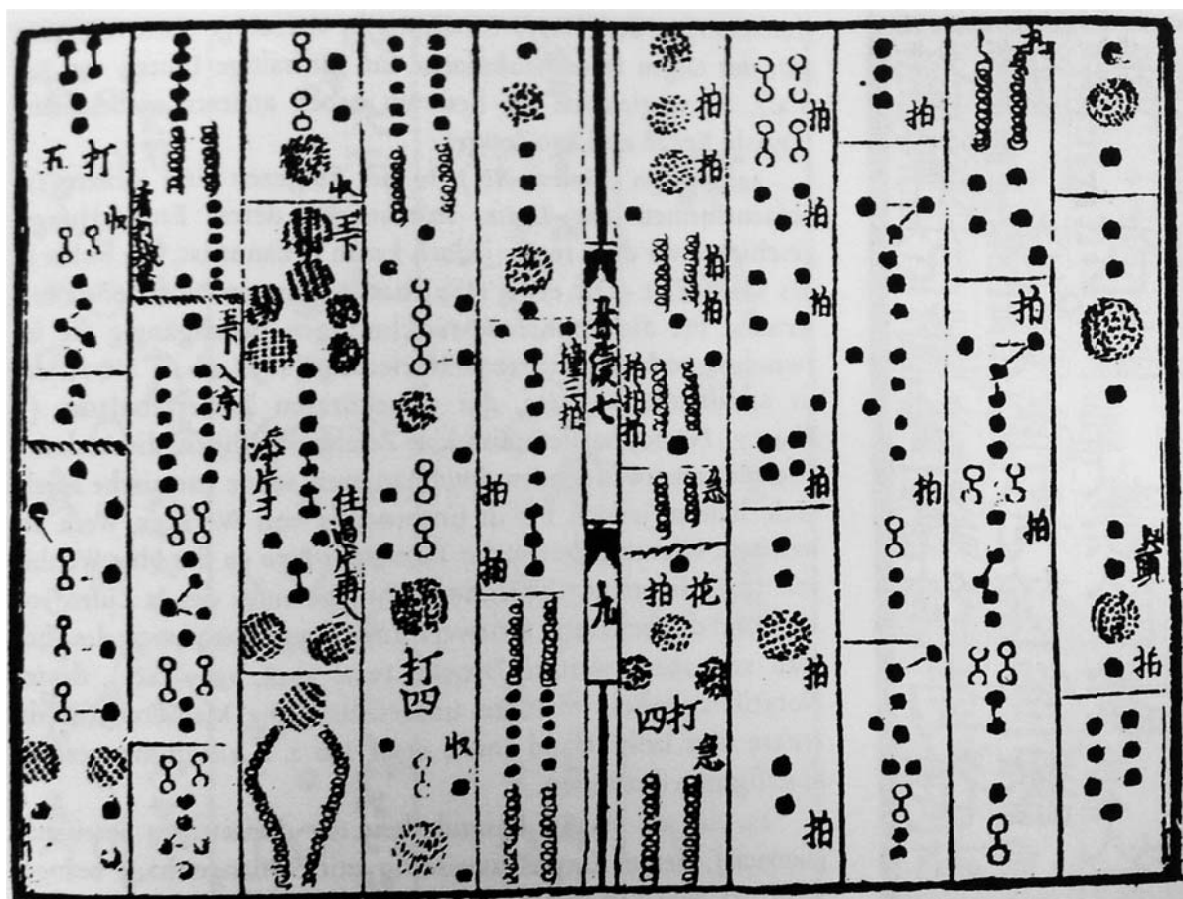
scheinlich, dass derartige Konstellationen tatsächlich vorkommen, auch ungeachtet einer zurzeit nicht möglichen empirischen Verifikation.

Sofern daher eine (EN = EP)-Vermutung mindestens für den Sonderfall der zugänglichen, aber nicht entzifferbaren Information (Typ 3.3, SY) widerlegt scheint, kann als wichtigstes EP-Distinktionsmerkmal weiterhin der Umstand gelten, dass im Unterschied zum Irreversibilitätskriterium für Typ 2 und 3.1 in allen nicht EN-verursachten EP-Fällen (3.2–3.5) die fragliche Information noch vorliegt und daher mindestens der Möglichkeit nach epistemisch zugänglich ist. Allerdings scheint es, wie in Anm. 10, S. 171 dargelegt, nur eine Frage der Zeit, bis auch derartige unbekannte oder unlesbare, gleichwohl instanziierte Information in einen Fall Entropischer Fragmentarik übergeht – falls das EP-Vorkommnis nicht vorher als solches dekodiert oder entdeckt wird und entsprechende Transkripte angefertigt werden.

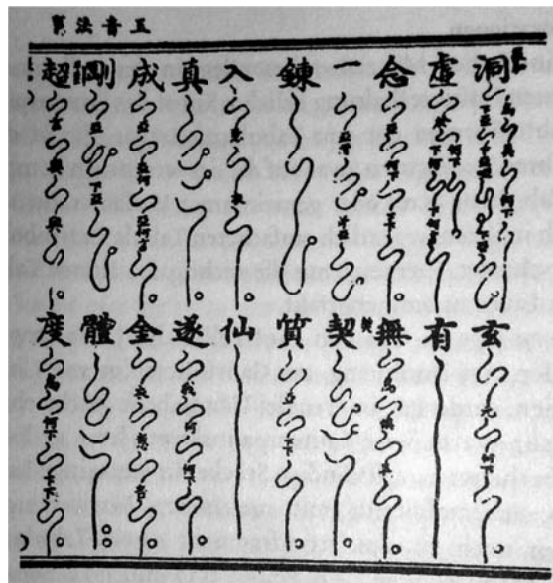
Nachfolgend einige Beispiele für die angeführten EP-Varianten, sofern nicht vom Typ 3.1:

Abb. 18 a/b. Zwei Beispiele des Typus 3.3 (SY) aus dem sino-tibetischen Kulturkreis.

a) Noch nicht vollständig gesicherte Notation für Trommel und Hartholzklapper, 12. Jh.



b) Cheironomische Notation taoistischer Kultgesänge, Druck von 1444, bisher nicht erschlossen.⁶¹



Für Teile der (autographen) Partitur des *Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello* op. 135 von Ludwig van Beethoven hingegen liegt vermutlich ein Beispiel für den Typus 3.2 (AK) vor, welches zumindest die konkrete Beschaffenheit von Teilen der eigenhändigen Niederschrift betrifft. Beethovens Partitur-Autograph, geschrieben im Spätsommer 1826 auf dem Landgut seines Bruders Johann in Gneixendorf nordwestlich von Wien bei Krems, wird heute in mehreren Segmenten an unterschiedlichen Orten aufbewahrt. Die Partiturohandschrift des ersten Satzes (wie auch die Einzelstimmen aller vier Sätze) wurde nach dem Ende des zweiten Weltkriegs von dem Schweizer Sammler Hans Conrad Bodmer angekauft und befinden sich heute im Beethoven-Haus in Bonn. Den dritten Satz verwahrt gegenwärtig das Musée royal de Mariemont im wallonischen Morlanwelz, der vierte Satz lagert in der Staatsbibliothek Berlin. Über den Verbleib der Partiturohandschrift des zweiten Satzes ist gegenwärtig nichts bekannt. Wenngleich die für das Werk letztlich konstitutiven musikalischen Bestimmungen aus dem Stimmenmaterial⁶² – die mindestens semantische Identität von Stimmen- und Partituroautograph einmal vorausgesetzt – und dem Erstdruck

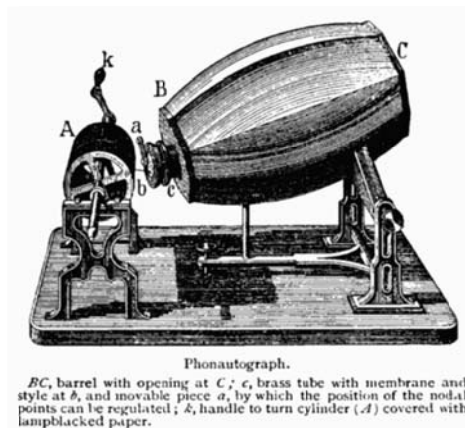
61 Beide Abbildungen nach MGG2, Sachteil, Bd. 7, Artikel Notation, Sp. 405–407. Indes sind hier nicht *alle* abgebildeten Typen von Zeichencharakteren undekodierbar: Die wortsprachlichen chinesischen Zeichen von Abb. 18a geben Hinweise auf Instrumentarium und Einsatzstellen der Musiker. In Abb. 18b ist der linke Rand offenbar beschnitten, so dass sich den sichtbaren sprachlichen Zeichen (wohl liturgischen Inhalts) kein eindeutiger Sinn entnehmen lässt. Für Hilfe bei der Übersetzung des klassischen Chinesisch danke ich Dr. Carmen Meinert, Hamburg.

62 Im Falle des op. 135 hat Beethoven die Stimmen zudem eigenhändig geschrieben. Vermutlich sind diese – von möglichen Errata abgesehen – weitgehend identisch mit der Stichvorlage. Dies gilt für viele andere Partituren und Stimmenmaterialien Beethovens nicht. Sie wurden üblicherweise von professionellen Kopisten gefertigt. Deren Arbeiten hat Beethoven dann oftmals noch selbst vor Drucklegung korrigiert, so dass diese „überprüften Abschriften“, eher noch als das für die Kopisten bereitgestellte Autograph, einer Fassung letzter Hand am nächsten kamen und in vielen Fällen als endgültige Stichvorlage gedient haben dürften.

beim Pariser Verleger Moritz (Maurice) Schlesinger gut zu erschließen sind, so betrifft die hier mögliche Akzessive Fragmentarik das konkrete Erscheinungsbild von Beethovens Partitur-Handschrift des zweiten Satzes – mit der Folge, dass sich schon relativ einfache Fragestellungen wie die nach eventuellen Differenzen zwischen Erstdruck, Stimmen und Partitur-Autograph des *Vivace* wenigstens zur Zeit nicht mit Sicherheit beantworten lassen. Für die Einschätzung als 3.3-Typ ist dabei die gegenwärtig noch fortdauernde, jedoch nicht lokalisierbare Existenz der fraglichen Partitur-Inskription vorauszusetzen.⁶³

Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass auch Aufführungen und Tonaufnahmen von EP betroffen sein können. Ein Beispiel hierfür stammt aus der jüngsten Vergangenheit. Am 27.03.2008 meldete die *New York Times*, dass den Audio-Historikern David Giovannoni, Patrick Feaster, Richard Martin und Meagan Hennessey die Dekodierung eines EP-Tondokumentes aus dem Jahre 1860 gelungen ist, das nach dieser Datierung als früheste bekannte Tonaufnahme überhaupt zu gelten hätte – ca. 17 Jahre früher als die „Phonograf“-Aufnahmen T. A. Edisons. Nach den Angaben Giovannonis wurde am 9. April 1860 eine weibliche Stimme aufgenommen, die einige Zeilen des französischen Volkslieds *Au clair de la lune* vortrug. Die Schwingungsmuster wurden seinerzeit von einem sogenannten „Phonautographen“ des französischen Erfinders Édouard-Léon Scott de Martinville (1817–1879) in rußgeschwärztes Papiers geschrieben – eine Variante der subtraktiven Inskription (vgl. Anm. 19).

Abb. 19. Zeichnung eines „Phonautographen“ nach Édouard-Léon Scott de Martinville (1817–1879)⁶⁴



63 Eine vergleichbare Quellenlage zeigt indes die Überlieferung der Beethovenschen Klaviersonate op. 106. Autograph und Stichvorlage gelten als verloren, also mindestens als EP-Fall des Typus AK. Die meisten noch erhaltenen Blätter tragen mehrheitlich Skizzen zum *Allegro risoluto* (4. Satz). Das heute ebenfalls unauffindbare, sogenannte „Boldrini“-Skizzenbuch (Carlo Boldrini war von 1807–1824 Teilhaber des Wiener Verlagshauses Artaria) soll angeblich den Großteil der Skizzen zu den ersten drei Sätzen enthalten. Vgl. Nicholas Marston, *Approaching the Sketches for Beethoven's "Hammerklavier" Sonata*, in: *Journal of the American Musicological Society*, 44/3 (1991), S. 404–450.

64 Aus William D. Whitney (Hg.): *The Century Dictionary. An Encyclopedic Lexicon of the English Language*, Bd. VI, New York 1911, S. 4450.

Obwohl die Apparatur von Scott nicht für eine Wiedergabe der Aufzeichnungen konzipiert war, gelang es jüngst an der Universität Berkeley, die zwar vorliegende, aber bisher nicht dekodierbare Information wieder in Schallereignisse zurückzuwandeln. Gemessen an der ohnehin systemimmanenten Unzulänglichkeit der Aufzeichnung lag bis zu diesem Zeitpunkt ein vollständiger, gemessen am seinerzeit aufgezeichneten Originalschall ein unvollständiger 3.3-Fall vor.

2.3.1. Formalisierung der Epistemischen Fragmentarik

Voraussetzung für EP ist zunächst eine die (gesamte) Beschaffenheit einer Bestimmungsmenge repräsentierende epistemische Proposition \mathbf{w} (eine Aussage der Form „ $x \in \mathbf{w}$ “, lies: x weiß, dass \mathbf{w}). Dabei kann man sich die Proposition \mathbf{w} für eine positive ganze Anzahl n atomarer Bestimmungen b_i als n -stellige Konjunktion von Elementaraussagen über die jeweilige Einzelbestimmung denken, etwa in der Form

$$[x \in b_1] \wedge [x \in b_2] \wedge \dots \wedge [x \in b_n].$$

Weiter ist anzunehmen, dass \mathbf{w} für ein Zeitintervall $[t_1 \dots t_2]$ mit $t_2 > t_1$ *mindestens einem* Individuum in der Weise epistemisch zugänglich ist oder war, dass für alle $t_i \in [t_1 \dots t_2]$ eine Aussage der Form $\exists x (x \in_{t_i} \mathbf{w})$ zutrifft.⁶⁵ Epistemische Fragmentarik liegt vor, wenn zusätzlich die Proposition \mathbf{w} in einem Zeitraum $[t_3 \dots t_4]$ mit $t_4 > t_3 \geq t_2$ niemandem für beliebige t_j aus $[t_3 \dots t_4]$ epistemisch zugänglich ist, demnach eine Aussage der Art

$$\forall t_j [t_3 \dots t_4] \forall x \neg (x \in_{t_j} \mathbf{w})$$

zutrifft. Die Anzahl der Individuen x , die zu t_j „wissen, dass \mathbf{w} “, beträgt dann Null.⁶⁶ Das Zeitintervall $[t_3 \dots t_4]$ verleiht hier dem Umstand Ausdruck, dass für die nicht EN-verur-

65 Diese Zusatzbedingung kennzeichnet lediglich einen hypothetischen Standardfall und gilt nicht in voller Allgemeinheit. Es ist sehr wohl denkbar, dass \mathbf{w} zu *keinem* Zeitpunkt jemandem epistemisch zugänglich ist. Normalerweise verfügt aber wenigstens der Urheber eines Musikstückes/-werkes zu irgendeiner Zeit über entsprechendes Wissen bezüglich \mathbf{w} .

Objektive Kriterien für das Vorliegen dieses Sachverhalts dürften überdies schwer bis gar nicht formulierbar sein, insoweit ein derartiges Wissen stets privat bleiben kann. Es ist nämlich immer denkbar, dass derjenige, der „weiß, dass \mathbf{w} “, diesen Umstand niemandem mitteilt oder gegenüber Dritten sogar in Abrede stellt. Dass ein epistemisches Verfügen über \mathbf{w} tatsächlich vorliegt, ist demnach nur als intersubjektiver Konsens darstellbar, falls nämlich mindestens zwei Individuen gegenseitig darüber einig sind, worin \mathbf{w} besteht. Vergleichbares gilt für die im Haupttext folgende EP-Bedingung $\forall x \neg (x \in_{t_j} \mathbf{w})$. Dass während $[t_3 \dots t_4]$ tatsächlich *niemand* von \mathbf{w} Kenntnis hat, ist gleichfalls nur vermutungsweise verifizierbar. Derjenige, der solche Kenntnisse hat, könnte nämlich diesen Umstand ebenfalls für sich behalten und damit bei Dritten, die über diese Kenntnis nicht verfügen, den *Anschein* erwecken, die EP-Bedingung sei erfüllt (vgl. auch die folgenden Ausführungen zur Haydn-Messe Hob. XXII:2 im Haupttext).

66 Auch dies kennzeichnet lediglich den Idealfall *vollständiger* EP, die dann für beliebig viele Individuen zutrifft. Es kann aber, wie gezeigt, auch sein, dass einerseits manche Individuen existieren, die „wissen, dass \mathbf{w} “ (ohne dies jemandem mitzuteilen), andererseits aber auch solche, die über dieses Wissen nicht nur nicht verfügen, sondern außerdem keine Kenntnis darüber haben, dass es Individuen der erstgenannten Sorte gibt, die man unter Umständen befragen könnte.

schrift erfordert), ist unbekannt. Als gegeben kann dies hingegen für Novello und wenigstens einige der mutmaßlichen Vorbesitzer⁶⁸ des Manuskripts gelten. Ein möglicher EP-Aspekt ist hier in doppelter Hinsicht auszumachen. Einerseits könnte es Personen gegeben haben, denen das Manuskript zugänglich war, die aber die Inskription nicht zu dekodieren vermochten. Für diesen Personenkreis scheint ein SY-Fall vorzuliegen. Andererseits ist eine (zahlenmäßig sehr große) Gruppe zu berücksichtigen, die über keinerlei Kenntnis der Residenz und bis 1955 noch nicht einmal der bloßen Existenz des Haydn-Autographs verfügte bzw. der nicht bekannt war, wer über solche Kenntnisse verfügt (nämlich höchstwahrscheinlich Novello, der mutmaßliche Käufer William O'Neill (vgl. Anm. 68) und wohl auch einige der jeweiligen Erben, Verwandten und Freunde). Für den letzteren Personenkreis ist hingegen AK-Fragmentarik anzunehmen. Deutlich wird für derlei Sachlagen also, dass die Spielarten der Epistemischen Fragmentarik – im Gegensatz zum naturwissenschaftlich objektivierbaren Entropischen Pendant – mit Dispositionen epistemischer Subjekte kovariieren können und entsprechende Klassifikationen diesem Umstand Rechnung zu tragen haben.

Aber noch aus weiteren Gründen kommt die Partitur des mutmaßlichen Werkes Haydns als EP-Vorkommnis (und möglicherweise auch als SK- oder Typ-1-Fragment) in Betracht: Das Autograph erstreckt sich bis zum Ende des ersten Teils des *Gloria* (bis zur Textstelle „propter magnam gloriam tuam“)⁶⁹ und zeigt danach fünf unbeschriebene Seiten desselben Faszikels mit bereits eingezeichneten Notenlinien – ein Befund, der angesichts der kanonischen Vollständigkeitskriterien für Messkompositionen ohne weiteres mit Typ 1 wie auch mit SK in Einklang zu bringen wäre. Gegen Typ 1 spricht allerdings, dass Haydn die Messe eigenhändig in einen Entwurfskatalog eingetragen hat, in welchem, entgegen der Anmutung des Titels, ansonsten ausschließlich regulär fertiggestellte Werke nachweisbar sind. Die Herausgeber der Gesamtausgabe führen – unter der Prämisse, dass Typ 1 deswegen wahrscheinlich nicht in Frage kommt – zwei andere mögliche Gründe für die fünf unbeschriebenen Seiten an, die hier zitiert seien:

1. Das überlieferte Autograph ist eine begonnene Reinschrift, die Haydn nicht zu Ende bringen konnte, weil die vollständige Urschrift der Messe beim Brand seines Eisenstädter Wohnhauses am 2./3. August 1768 vernichtet wurde.
2. Da Messen im generalbassbegleiteten *A-cappella*-Stil überwiegend für die Fastenzeit bestimmt waren, in der kein Gloria zelebriert wird, könnte es sein, dass Haydn, der ursprünglich ein Werk für die Adventszeit (mit Gloria) hatte schreiben wollen, die Ver-

68 Es wird vermutet, dass Novello Haydns Manuskript an den Organisten und Komponisten Baron William O'Neill (geb. Chichester, 1813–1883) verkauft hat. Über den Weg der Erbfolge gelangte es zunächst in den Besitz von John McClintocks Großtante und von dort weiter an dessen Mutter. Ein Bericht über die erwähnte Versteigerung findet sich u.a. in der Fachzeitschrift *Early Music*, (Jg. 12 Nr. 3, August 1984, S. 375). Danach erbrachte die Versteigerung bei einem Schätzwert von £25.000 einen abschließenden Hammerpreis von £140.000.

69 Bei Arthur Searle, dem Autor des erwähnten Artikels in *Early Music*, erweckt dieser Befund den Eindruck „as if Haydn had been interrupted while writing out a fair score of the work“ (a.a.O.).

nung des Gloria nicht fortsetzte, als sich die Bestimmung seines Werkes änderte. Nach dieser Hypothese wären das Credo und die Sätze Sanctus bis Agnus Dei, bei deren Niederschrift Haydn üblicherweise einen neuen Faszikel begann, verloren gegangen.⁷⁰

Sollte 1. zutreffen, so wäre, bezogen auf die hypothetische „vollständige Urschrift“⁷¹ und aufgrund der erwähnten Feuereinwirkung von einem EN-Vorkommnis auszugehen, das, wie üblich, zusätzlich EP vom Typ 3.1 nach sich zieht. Es hätte unter diesen Voraussetzungen nämlich ein gewisses *p* (die „Urschrift“) für einen Zeitraum vor dem Brand des Wohnhauses zum Zeitpunkt t_2 existiert, dessen Zeichencharaktere durch die Feuereinwirkung irreversibel untergegangen wären, so dass sie auch für Haydn selbst nicht wiederherstellbar waren. Ob gleichzeitig Typ 1 erfüllt ist, lässt sich, ungeachtet des zumindest statistisch sehr plausiblen Katalog-Gegenarguments,⁷² nur konjunktural entscheiden – der Brand allein zeitigt jedenfalls keine zwingenden Folgen in Bezug auf einen möglichen Werkstatus. Als Besonderheit wäre diesenfalls auch der Urheber selbst von EP des Typs 3.1 (mit AU-Verursachung) betroffen, so dass Haydn zwar eventuell noch erinnerte, die *Missa* fertiggestellt zu haben (sehr plausibel durch den Katalogeintrag), aber keine ausreichenden Kenntnisse über deren weitere Beschaffenheit mehr besaß – falls wiederum unterstellt werden kann, Haydn habe sich a) nach dem Brand tatsächlich nicht anderweitig an die unter dieser Voraussetzung bereits fertiggestellte *Missa* erinnern können, so dass die für weitere Inskriptionen bereits präparierten Seiten *deshalb* (und nicht aus den angeführten oder sogar völlig anderen, heute unbekanntem Gründen) unbeschrieben blieben und zudem b) keine aus der Erinnerung womöglich doch vorgenommene (ergänzende) Niederschrift ungeachtet ihrer möglichen Existenz zu früheren Zeiten heute noch zugänglich oder überhaupt existent ist.

Nach 2. hingegen wäre mindestens AK (Typ 3.2) im Sinne einer unbekanntem Lokalisierung der Instanzen der fehlenden (Teil-)Information anzunehmen, und zwar in der Weise, dass diese Instanzen bis heute nicht zugänglich sind bzw. unbekannt ist, ob jemand über diese Zugänglichkeit verfügt. Auch kommt, falls sich tatsächlich die „Bestimmung seines Werkes änderte“, exogene SK-Fragmentarik (Typ 4.3) in Frage. Gleichmaßen ist denkbar, dass lediglich die benannten Einzelsätze der *Missa* von der Feuereinwirkung betroffen waren und somit gleichfalls nicht zwingend Typ 1, sondern partielle EN anzunehmen wäre. Auch eine Kombination der benannten Gründe ist bis auf weiteres nicht auszuschließen.

Einigermaßen sicher scheint lediglich, dass *irgendein* Typ von Fragmentarik dieser speziellen Partitur der *Missa* Haydns zukommt – und das auch nur, falls die Gültigkeit des

70 Joseph Haydn, *Messen Nr. 3–4 und Fragment der Missa „Sunt bona mixta malis“*, (Hg.: J. Dack / M. Helms), München 1999, Vorwort und Kritischer Bericht. Gleiche Quelle für die vorstehenden Angaben.

71 Für die im Zitat *en passant* behauptete Vollständigkeit dieser hypothetischen Entität lässt sich übrigens – abgesehen von einem möglichen Auffinden derselben – kein Nachweis führen.

72 Auch die o.a. Herausgeber halten dieses Argument nicht für zwingend (wohl aber für sehr wahrscheinlich) wie sich im Vorwort an der Formulierung „Falls die *Missa* keine Ausnahme hierin bildet [...]“ (bzgl. des Eintrags im Katalog) erkennen lässt.

Hausbrand-Arguments (und, für Typ 1, gleichzeitig auch die Ungültigkeit des Katalog-Arguments) oder ein anderer, bisher unbekannter Sachverhalt vorausgesetzt werden kann.

2.3.2 EP höherer Ordnung (EH)

Klar dürfte an diesem Beispiel geworden sein, dass eine typologisch erschöpfende Einstufung konkreter Einzelfälle von verschiedensten Verursachungskonstellationen abhängig ist, deren Faktizitätsgrad strikt individuell, d.h. unter sorgfältigster Deutung der gesamten Quellenlage zu bewerten bleibt. Oft genug aber lässt eben diese Quellenlage keine über Vermutungen verschiedener Wahrscheinlichkeitsgrade hinausreichenden Erkenntnisse zu. Sofern derartige Wahrscheinlichkeiten, was häufig der Fall ist, ihrem Grade nach annähernd gleich (gering) sind, kommt es vor, dass fragmentologische Fragestellungen als unentscheidbar gelten müssen. *Ob* ein Typ von Fragmentarik (und wenn ja, welcher?) jeweils irgendeiner dafür in Frage kommenden Entität zukommt, kann dann nicht zuverlässig beantwortet werden. Der Typ EH bezieht sich somit nicht direkt auf musikalische Werke oder damit zusammenhängende Sekundärphänomene, sondern auf mögliche Antworten zu fragmentologischen Fragestellungen höherer Stufe.

So kann – um neben Haydns *Missa* ein bekannteres Beispiel anzuführen –, gleichfalls bis heute nicht zuverlässig entschieden werden, ob der *Sinfonie h-moll*, D759 von Franz Schubert Typ-1-Fragmentarik zukommt. Einerseits ist die mit „Wien, den 30. Octob. 1822“ beschriftete Partiturausfertigung der ersten zwei Sätze klar im Schubertschen Reinschrift-Duktus angelegt (u.a. eigenhändig kalligraphiertes und in den Faszikel integriertes Titelblatt), allerdings ohne dass, wie sonst bei Schubert in solchen Fällen üblich, zu diesem Zeitpunkt ein passender Adressat (Verleger, Widmungsträger etc.) benannt wird. Der mit D759 verknüpfte Anlass (Widmung zur Verleihung des Ehrendiploms des Steiermärkischen Musikvereins) wäre erst im September 1823, Vorstufen dazu ab April 1823 gegeben gewesen. Zudem ist ein mutmaßlicher dritter Satz in der Partiturniederschrift offensichtlich unvollständig ausgeführt.⁷³ Der Zustand dieser Inskription hat in der Forschung bisher als Hauptargument für die vorgebliche Fragmentarik der gesamten Sinfonie (als Werk) gedient – wobei dann zusätzlich eine am Formkanon orientierte Drei- oder Viersätzigkeit als von Schubert angestrebt stillschweigend zu unterstellen wäre.

Auch in Schuberts Bekanntenkreis wurde D759 noch lange nach Schuberts Tod als „unvollendet“ aufgefasst.⁷⁴ Allerdings existieren von Schubert selbst – der entscheidenden Instanz, um die Frage einer mutmaßlichen Typ-1-Fragmentarik für D759 zu klären – bislang keine diesbezüglich zweifelsfrei stichhaltigen Quellen (abgesehen von dem in seiner Be-

73 Von dem hier begonnenen mutmaßlichen *Scherzo* sind nur sieben Takte vollständig ausgeführt (wenn man dem „Eindruck“ der Orchestrierung trauen darf). Ein ebenfalls überliefertes Particell bricht wenige Takte später ab.

74 Etwa in einem Brief Josef Hüttenbrenners (dem Schubert später die Partitur immerhin zur Aufbewahrung übersandte) an dessen Bruder Anselm vom April 1842 oder im Programmheft der späteren Wiener Uraufführung am 17. Dezember 1865 unter Johann von Herbeck.

weiskraft umstrittenen, aber tendenziell für eine mindestens kurz bevorstehende Fertigstellung sprechende Formulierung im Dankschreiben an den Musikverein vom 20.09. 1823 „[...] dem löblichen Vereine ehestens eine meiner Sinfonien in Partitur zu überreichen“). Eine Einschätzung Dritter kann für eine Einordnung als fragmentarisches Werk jedenfalls nicht hinreichen. Und warum soll Schubert nicht intendiert haben können, dem steiermärkischen Musikverein ein erstes Exempel des neuartigen Genres „zweisätzliche Sinfonie“ zu präsentieren?⁷⁵ In diesem Fall käme Typ-1-Fragmentarik nicht in Betracht – was im Übrigen auch bestens mit der befriedigenden künstlerischen Wirkung der fertiggestellten Sätze vereinbar scheint. Andererseits findet sich D759 in keinem einzigen der späteren Werkverzeichnisse Schuberts – was noch durch die für Schubert nicht gegebene Verfügbarkeit des Manuskripts oder den Sonderfall einer nur halböffentlichen Verwendung der Komposition erklärbar sein könnte. Zudem scheint aber auch im Freundeskreis nicht von diesem Werk gesprochen worden zu sein – dies hätte sich, wie etwa im Falle der sogenannten *Gasteiner Sinfonie* D849, sicherlich in deren schriftlich überlieferten Erinnerungen niedergeschlagen.

Eine Werk-Fragmentarik für D759 ist nach dem momentan verfügbaren Kenntnisstand bezüglich der assoziierten Inskriptionen und der bisher bekannten Begleitumstände nur bei simultanem Bezug auf eine Epistemische Fragmentarik höherer Stufe (EH) konstatierbar, insoweit der gegenwärtige Kenntnisstand (noch) keine Entscheidung darüber erlaubt, ob ein fragmentarisches Werk (Typ 1) vorliegt oder nicht. Selbst wenn man nach den Maßstäben der vorliegenden Arbeit dazu tendieren müsste, letzteres aufgrund der bis heute nicht zweifelsfrei nachweisbaren Anerkennung Schuberts von D759 als fertiggestelltes Werk vorläufig zu bejahen, könnte die erwähnte Übersendung der Partitur an Hüttenbrenner (vgl. Anm. 74) doch wieder für einen bestimmten, eventuell privaten und nicht zur Veröffentlichung bestimmten Modus der Fertiggestelltheit ins Feld geführt werden.⁷⁶ Die Fragestellung bleibt im Sinne von EH vorläufig unentscheidbar.

75 Zwar ist gemäß den Vorgaben des Genres „Wiener Sinfoniesatz der 1820er Jahre“ eine Zweisätzigkeit kaum vorstellbar. Vergleichbare Vorgaben galten aber „eigentlich“ auch für Klaviersonaten dieser Zeit und wurden nicht nur von Beethoven mehrfach unterlaufen, ohne dass deshalb den entsprechenden Hervorbringungen Fragmentarik bezüglich ihres Werkstatus zugesprochen werden könnte. Hierbei ist allerdings zu bedenken, dass Sinfonien gattungsgeschichtlich als deutlich „gewichtiger“ galten, ein Unterlaufen des Formkanons mag hier mit deutlich größeren Hemmnissen verknüpft und insoweit unwahrscheinlicher (aber nicht unmöglich) gewesen sein als im Fall einer Klaviersonate.

76 Dies in einer vielleicht schwächeren Bedeutung derart, dass zwar D759 kein fertiges Werk darstellt, Schubert aber wenigstens die an Hüttenbrenner übersandten Einzelsätze als fertiggestellt im Sinne einer definitiven Teilmengeneigenschaft in Bezug auf ein mutmaßliches, später noch weiterzuführendes Werk angesehen haben könnte. Auch mögen die zwei Sätze allein eine für Schubert in künstlerischer Hinsicht fertiggestellte Entität repräsentiert haben, vor deren Publikation (nicht aber vor deren womöglich nur privater Anerkennung) als Werk er aber angesichts der zu erwartenden Irritationen bezüglich der Anforderungen des offiziellen Formkanons noch zurückgeschreckt sein könnte – ohne dass dabei die Absicht einer Ergänzung zum kanonkompatiblen Musikwerk dabei jemals gegeben war. Nicht jeder musikalischen Hervorbringung, die für den Urheber als ästhetisch befriedigend gilt, muss eben schon deshalb notwendig Werkstatus zugesprochen werden.

Formal lässt sich EH so deuten, dass in bestimmten Fällen fragmentologische Fragestellungen nicht beantwortbar sind – mithin die Klasse möglicher wahrer Antworten auf solche Fragestellungen unbekannt ist und so einen epistemischen Defekt höherer Ordnung provoziert.

2.4 Typ 4 – Fragmentarik der Inskriptionen (SK) und *non-finito* (NF)

SK gehört bereits zu den nur noch vage darstellbaren, nicht konsistent analysierbaren Typen und bezieht sich auf die mutmaßliche Unvollständigkeit von Inskriptionen.⁷⁷ Zunächst ist auch SK in manchen Fällen durch EN herbeigeführt. Darüber hinaus können aber auch wesentlich trivialere Verursachungsverhältnisse in Frage kommen. SK bezieht sich jedenfalls auf den produktionstechnischen Aspekt eines (zusammenhängenden) intendierten Inskriptionsprojektes, d.h. auf den Vorgang der (absichtlichen) Herstellung der fraglichen Inskription. Diese kann durch den Urheber des Musikstückes, aber auch durch andere (personale) Inskriptoren wie beispielsweise Kopisten, Drucker, Programmierer o.ä. erfolgen. Folgende Fälle sind zu unterscheiden:

- 4.1 **EN-verursachte SK.** Ein Inskriptionsprojekt wird vom Urheber des Musikstückes oder anderen Inskriptoren infolge irreversibler Prozesse – vorzugsweise in Zusammenhang mit AU⁷⁸ – nicht zu Ende geführt, d.h. die Möglichkeit der vollständigen Ausführung des Projektes geht unumkehrbar verloren.
- 4.2 **Endogene SK** durch (grundsätzlich reversiblen) Untergang einer ursprünglich bestehenden Intention des Inskriptors, ohne dass AU oder eine exogene Verursachung vorliegt. Der interne Aspekt dieses Typus ist dabei als sachimmanenter Intentionsuntergang auszulegen, der den Inskriptor beispielsweise aus künstlerischen oder im weitesten Sinne psychologischen Gründen das Projekt abbrechen lässt.
- 4.3 **Exogene SK.** Das Inskriptionsprojekt kann durch äußere, oft triviale Ursachen unterbrochen oder verhindert werden – sowohl bei prinzipiell weiterbestehender Intention (vgl. *non-finito*) als auch mit anschließendem Erlöschen bzw. Vergessen des Inskriptionsprojektes im Sinne von 4.2. Häufig verknüpft mit dem Auftreten von 4.2.

Inwieweit eine Inskription als vollständig gelten darf, scheint dabei weniger vom aktuellen Zustand der Inskription als vielmehr vom Umfang des ursprünglich intendierten Projektes abhängig, womit die meisten Erklärungsvarianten für SK-Fragmentarik von einer hinreichend entwickelten Theorie des Intentionalen abzuhängen scheinen. Ist die Niederschrift

77 Wieder gilt für diesen Typus ein erweiterter Inskriptionsbegriff, so dass jedwedes von Menschen erstellte Produktionsresultat raumzeitlicher Instanzen musikalisch relevanter Zeichencharaktere unter diesen Begriff fällt. Dies umfasst klassische Verschriftlichung ebenso wie elektronische Speicherung und künftige, heute noch nicht bekannte Techniken.

78 Im Sinne eines erweiterten AU-Begriffes ist hier jeglicher Urheber einer Inskription gemeint. Dieser kann, muss aber nicht mit dem Urheber des Musikstückes identisch sein.

aber im beabsichtigten Umfang ausgeführt, so fällt sie *nicht* unter Typ 4. Dies gilt zunächst unabhängig von graphologischen, typographischen, semantischen, druck- und satztechnischen oder sonstigen ästhetischen Merkmalen, wie sie (oftmals mit einiger Berechtigung) zur Unterscheidung der verschiedenen Texttypen wie Skizze, Entwurf, Reinschrift, Druck etc. herangezogen werden. Auch beispielsweise Entwürfe oder generell Inskriptionen geringeren Umfangs sollen genau dann als nicht fragmentarisch im Sinne von SK gelten, wenn die Inskription gemessen am intendierten Umfang vollständig genannt werden kann. Insoweit ist dieser Befund auch unabhängig vom jeweiligen subjektiven „Eindruck“, den die Inskription bei entsprechend disponierten Betrachtern hervorrufen mag (im Gegensatz dazu wieder Lindmayr-Brandl (2003), S. 22 passim und die Darstellung im ersten Kapitel dieser Arbeit). Der Eindruck einer solchen Inskription kann sowohl „vollständig“ als auch „defizitär“ sein, ohne dass damit etwas über das Bestehen oder Nicht-Bestehen von SK-Fragmentarik ausgesagt wäre. Gleichzeitig ist klar, dass ein lokal abgeschlossenes Inskriptionsprojekt aus den verschiedensten, auch hochtrivialen Gründen einerseits endgültig nicht weitergeführt, andererseits aber auch zur Grundlage weiterer Niederschriften und den wiederum damit zusammenhängenden Inskriptionsprojekten werden kann. Dies gilt auch für dem Augenschein nach zusammenhängende Inskriptionen, die man sich als aus atomaren Inskriptionsprojekten zusammengesetzt denken kann.⁷⁹ Zusammenhängende Niederschriften jeglicher Art lassen sich also durchaus plausibel als Kombination der Resultate mehrerer lokaler atomarer Inskriptionsprojekte auffassen, wenngleich die empirische Abgrenzung dieser „Projekte“, also das Auffinden von „Schnittmarken“ innerhalb des Schriftflusses, nicht immer möglich sein dürfte.

Inskriptive Vollständigkeit ist dabei nur solange anzunehmen, wie keine weitergehende Inskriptions*absicht* vorliegt (wieder ungeachtet des Tautologie-Einwands von Luhmann in Kapitel 1, Anm. 164, S. 73 vorl. Arbeit). Worin der originäre Entwurfsumfang jedoch bestanden haben könnte, ist an der isolierten Inskription meist nicht zuverlässig festzustellen, sondern bedarf ergänzender Hinweise. Folgende autographe Inskription G. Puccinis scheint in gewisser Hinsicht durchaus geeignet, einen fragmentarischen *Eindruck* zu erwecken (abgerissene Notenlinien unterschiedlicher Länge, der zwar angedeutete, aber nicht weitergeführte zweite Takt etc.). Nur die Zusatzerkenntnis, dass hier – abgesehen von der eigenhändigen Signatur, die vermutlich „Abgeschlossenheit“ der Inskription anzeigt – ein zentrales Motiv der Oper *La Bohème* notiert ist⁸⁰ und dass es sich bei der Niederschrift um

79 Atomare Inskriptionsprojekte wiederum sollten sich zweckmäßigerweise als Menge der Inskriptionsereignisse für den Zeitraum der unterbrechungsfreien Anwendung des Inskriptionsgerätes auffassen lassen – beispielsweise für die Dauer einer kontinuierlichen Bewegung eines Stiftes auf einem Papier.

80 Bei diesem als vollständig anzusehenden Inskriptionsprojekt handelt es sich um ein Selbstzitat (falls die Inskription *nach* Fertigstellung der Oper bzw. des benannten Motivs erfolgte). Die fragmentologisch maßgebliche Nichtexistenz von Konstituenten ist in diesem Fall nicht festzustellen. Sollte auch die SK-Vollständigkeitsannahme zutreffen, kommt Puccinis Inskription keinerlei Fragmentarik zu.

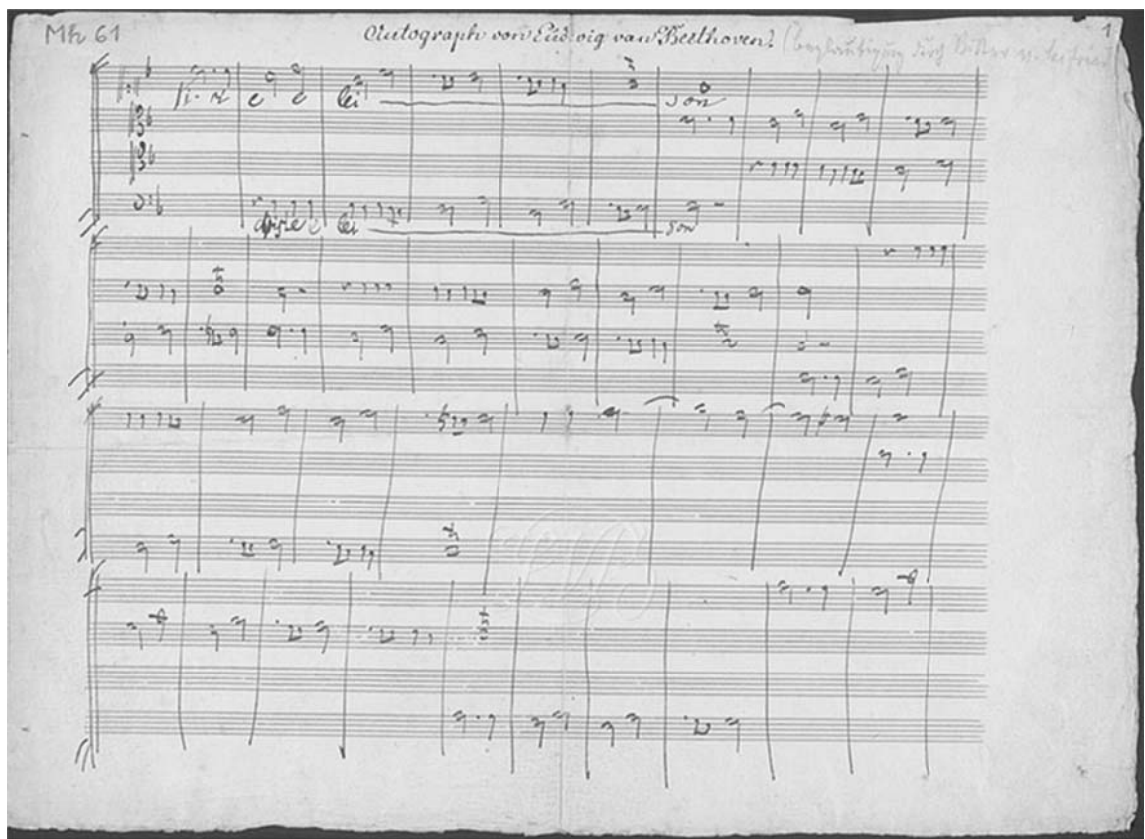
den Eintrag in ein privates Stammbuch handelt, stützt die These, dass das Inskriptionsprojekt wohl als vollständig ausgeführt zu gelten hat – also nicht unter Typ 4 fällt.

Abb. 21. Giacomo Puccini, Stammbucheintrag mit Signatur und „Mimi-Motiv“ aus *La Bohème*



Im nachstehenden Beispiel aus Beethovens Kompositionsunterricht bei J. G. Albrechtsberger (1730–1809) ist die SK-Frage anders zu beurteilen. Neben Ansätzen zu Begleitstimmen sind die vorgesehenen Themeneinsätze wie zur Präparation späterer Ausarbeitung in die Partitur eingetragen.

Abb. 22.: Ludwig v. Beethoven, Entwurf einer Fuge F-Dur für gemischten Chor (Digitales Archiv Beethovenhaus Bonn)



Hier könnte angenommen werden, dass das ursprüngliche Inskriptionsprojekt womöglich nur darin bestanden hat, die Themeneinsätze einer mutmaßlichen Chorfüge (nebst ansatzweise ausgeführtem Kontrapunkt, der ab der dritten Akkolade allmählich ausdünn) zur vorläufigen Strukturierung, vielleicht für die nächste Unterrichtsstunde, niederzuschreiben – und demnach vollständig wäre, was für sich genommen keine Rückschlüsse auf

weitere Inskriptionsvorhaben zulässt. Allerdings kann auch eine zunächst in Angriff genommene detailliertere Ausarbeitung durch (annähernd) beliebige Ursachen unterbrochen worden sein – hierfür sprechen die offensichtlich zu späterer Ausfüllung freigelassenen Takte der restlichen Stimmen. Dass zumindest auf diesem Blatt keine weiteren Inskriptionen vorgenommen wurden, sagt auch hier nichts über das Bestehen weitergehender Inskriptions*absichten*. Ungeachtet der Tatsache, dass mittlerweile – nach Beethovens Ableben – 4.1-Fragmentarik anzunehmen ist (nicht jedoch Typ-1-Fragmentarik, da die Inskription wohl kein Typenobjekt exemplifiziert, das dem in Abschnitt 1.3.8 eingeführten Signifikanzpostulat genügt), spricht einiges für einen ursprünglichen 4.2- oder 4.3-Fall. So scheint es möglich, dass der Unterricht bei Albrechtsberger unterbrochen wurde, Beethoven sich Anderem zuwandte, das Fugenthema von Beethoven für ungeeignet erachtet und/oder aus Zeitmangel nicht weitergeführt wurde etc.

Zu den angesprochenen Vagheiten des Typus SK gehören, wie zu sehen, vor allem die zugehörigen Unvollständigkeitskriterien und damit die Frage nach der Referenz einer mit SK verbundenen Nullaussage. Ob eine Inskription unvollständig, d.h. fragmentarisch im Sinne der Typen 4.1 – 4.3 ist, lässt sich durch eine alleinige Examinierung der Inskription offensichtlich nicht entscheiden.⁸¹ Stützende Erkenntnisse sind stets notwendig, um wenigstens eine Tendenz ausmachen zu können. Für Typ 4.1 müsste Wissen über das Bestehen von AU ebenso verfügbar sein wie darüber, dass das Projekt vor dem Eintritt von AU *nicht* vollständig ausgeführt wurde. Typ 4.2 ist durch das Nichtbestehen einer Inskriptionsabsicht gekennzeichnet – ein Umstand, der sich lediglich durch (glaubhafte) Äußerungen der betreffenden Personen verifizieren lässt und ansonsten unzugänglich bleibt.⁸² Der Zustand der korrespondierenden Inskription sagt über diesen Typus ebenfalls nichts aus. Empirisch noch am besten zu sichern ist vielleicht Typ 4.3, insoweit externe Ursachen für die Nichtfortsetzung einer Niederschrift im Sinne einer modifizierten Intention häufig gut dokumentiert sind.

Wie bereits in der Einleitung angedeutet, liegt es nahe, diesen Typus, insbesondere falls keine Zusatzerkenntnisse vorliegen, wegen seiner vagen, da lediglich hypothetischen Fun-

81 Vielleicht abgesehen von marginalen Indizien wie über das Ende einer Niederschrift hinausragende Haltebögen u.ä. In solchen Fällen *könnte* angenommen werden, dass zumindest für eine gewisse Zeitspanne eine Fortsetzungsabsicht bestanden hat, ohne dass sich diese in einer Fortführung der physischen Niederschrift hätte manifestieren können.

82 Neueste Entwicklungen auf dem Gebiet bildgebender neurologischer Verfahren lassen einen empirischen Zugriff zumindest auf die mit „Absichtlichkeit“ mutmaßlich korrelierten Gehirnzustände nicht mehr gänzlich ausgeschlossen erscheinen. Bis dahin jedenfalls bestehen zwischen den Begriffen „Intention“, „Absicht“, „Handlung“ etc. vielfältige Problemrelationen, wie sie beispielsweise unter dem Stichwort „konsequentielle Abwegigkeit“ bekannt sind. Hier *kann* die unterstellte Absicht zwar als Ursache für ein entsprechendes Handeln verstanden werden, trotzdem aber nur aufgrund „zufälliger“, d.h. für Absicht und Handlung nicht in Betracht gezogener äußerer Umstände zum „beabsichtigten“ Resultat führen (zum Problemkreis vgl. Donald Davidson. *Handlung und Ereignis*, Frankfurt a. M. 1990).

dierung, deren entscheidende Größen⁸³ intersubjektiv unzugänglich bleiben, aus dem fragmentologischen Apparat zu eliminieren. Um Missverständnissen vorzubeugen: Die für differenzierte Quellenbeurteilung wichtigen graphologischen Erkenntnisse über die situationsabhängigen Inskriptionsgewohnheiten (wie Erste Niederschrift, Umarbeitungsschrift, Entwurf, Reinschrift etc.) eines bestimmten Komponisten oder Kopisten behalten auch nach einer SK-Elimination ihren unzweifelhaften Wert und können oftmals Hinweise auf andere fragmentologische Sachverhalte liefern. Der unvollständige Eindruck einer Inskription alleine vermag dies aber gerade nicht.

2.4.1 Formalisierung der SK-Fragmentarik

Eine Formalisierung scheint aus diesen Gründen ebenfalls schwierig. Umgangssprachlich ließe sich an etwas der folgenden Art denken: Inskriptive Fragmentarik liegt vor, wenn die gemäß einem Inskriptionsprojekt \mathcal{I} zu erwartenden Inskriptionsresultate \mathcal{I}_R zu einem Zeitpunkt t einen geringeren Umfang aufweisen, als sie bei vollständiger Ausführung von \mathcal{I} hätten haben müssen. Eine entsprechende Nullaussage bezieht sich demnach darauf, dass die Anzahl der Dinge, die unter einen Begriff \mathcal{I} fallen und demnach als Exemplifikation des vollständigen Inskriptionsresultats in Frage kommen, gleich Null ist. Dies soll schon dann als erfüllt gelten, wenn es Inskriptionen x gibt, die lediglich echte Teilmengen der Erfüllungsklasse des durch \mathcal{I} bezeichneten Begriffs darstellen (so dass gilt: $\exists x (x \subset \mathcal{I})$). Nur für den Fall, dass \mathcal{I} vollständig ausgeführt ist, liegt keine SK-Fragmentarik vor. Dies zu belegen, erforderte allerdings Nachweise über Art und Umfang entsprechender Inskriptionsvorhaben, was innerhalb einer empirisch motivierten wissenschaftlichen Methodik zumindest gegenwärtig ausgeschlossen scheint.

2.4.2 Das *non-finito* (NF)

Der Terminus wurde vor allem von der kunsthistorischen Forschung um Michelangelo Buonarroti (1475–1564) geprägt und bezeichnet – im Unterschied zum willentlich aufgegebenen Werk – das Fortbestehen einer Fertigstellungsabsicht, die aber meist aufgrund einer urheberseitigen Selbstüberforderung durch das zugrundeliegende Projekt – häufig in Verbindung mit AU durch nachlassende „Schaffenskraft“⁸⁴ des Urhebers – keine Realisie-

83 Dies sind *Umfang* und *Beschaffenheit* des ursprünglichen Inskriptionsprojekts bzw. dessen intentionale Korrelate.

84 Die Musikgeschichte kennt einige Beispiele und Vorstufen dieser Variante, die auch offiziell fertiggestellte Werke betreffen kann – erwähnt sei die deutlich zutage tretende kompositorische Impotenz im Spätwerk des Sergej Prokoffief (ungefähr ab der 9. Klaviersonate op. 103 von 1947 und den meist fragmentarischen Kompositionen der folgenden letzten Lebensjahre), des durch mehrere Schlaganfälle in produktionstechnischer Hinsicht stark beeinträchtigten, in seinen künstlerischen Fähigkeiten gleichwohl nur wenig nachlassenden Alfred Schnittke, des künstlerisch gleichfalls unbeeinträchtigten, jedoch mit Einschränkungen des Gesichtssinnes kämpfenden York Höller oder auch des infolge einer

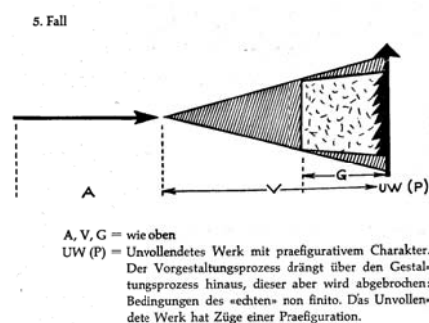
nung erfährt bzw. sich nur auf „Präfigurationen“⁸⁵ bezieht. Als typisch für das *non-finito* gelten Teilinstanzierungen zuzüglich Materialüberschuss: im Falle der Bildhauerei etwa weisen Skulpturen oftmals unbearbeitete Partien auf, während auf musikalischem Gebiet an ein gewisses quantitatives Übergewicht von Skizzen und Entwürfen gegenüber solchen Realisierungen zu denken wäre, die mit einiger Sicherheit auch Teilmenge des (hypothetischen) Werkes sind.

Etwaige Instanzen dieses in gewisser Weise zwischen den Kategorien FW und SK gelagerten Typs sind *prima facie* von denjenigen des Typ 1 (FW) kaum zu unterscheiden. Bei näherer Betrachtung zeigt sich als gemeinsames Merkmal von SK und NF zunächst eine Beschreibungsmöglichkeit anhand unterstellter intentionaler Zustände der Urheber: Kennzeichnend für SK ist das Erlöschen einer ehemals bestehenden Inskriptionsabsicht, für NF hingegen das Weiterbestehen einer Fertigstellungsabsicht eines Werkprojektes ohne Manifestation eines – über das bereits Hervorgebrachte oder „Vorgestaltete“ (vgl. Anm. 85) hinausgehenden – physischen Resultats als Folge dieser Absicht, wodurch sich eine Einordnung an dieser Stelle begründet.

Vom *non-finito* ist dann auszugehen – und darin unterscheidet sich NF von Typ 1 –, wenn die Konzeption eines (Werk-)Projektes das Realisierungsvermögen des Urhebers übersteigt, das Werkprojekt aber ungeachtet dessen nicht aufgegeben und *aus diesem Grund* keine Werk-Anerkennung vollzogen wird. NF-Vorkommnisse, die, im Gegensatz zu aufgegebenen Werken, durch diese fortbestehende Fertigstellungsabsicht des Urhebers charakterisiert sind, mutieren mit dem Untergang des Urhebers gleichfalls zu AU- bzw. FW-Fällen. Das zu Lebzeiten des Urhebers lediglich latente NF kann durch Eintritt von AU in die irreversible Variante überführt werden – allerdings nur bei bestehender Fortführungsabsicht bis zum Eintritt von AU, ansonsten handelt sich um ein aufgegebenes Werk und damit um einen Typ-1-Fall zu Lebzeiten. Das *non-finito* lässt sich somit als FW-Fragmentarität mit verschärfter Intentionalitätsbedingung darstellen, derart, dass mindestens bis zum Eintritt von AU eine Weiterführungsabsicht bezüglich des NF-Projektes besteht. Grundsätzlich aber zählt das *non-finito* – dies sei erneut betont – trotz seines Status

Alzheimer-Erkrankung auf die Hilfe von Assistenten angewiesenen Iannis Xenakis. Siehe auch den Abschnitt zu Typ 5.

85 Die Prägung geht zurück auf K. Conrad und J. Gantner in Schmoll (1959, S. 175). Dort ist der Prozess graphisch wie folgt dargestellt (hier steht „A“ für „Anstoss“, „V“ für „Vorgestaltung“ (im Innern des Künstlers)“ und „G“ für „Gestaltung“):



als *terminus technicus* in der kunsthistorischen Forschung aufgrund seiner Abhängigkeit von subjektinternen propositionalen Einstellungen zu einer ähnlich vagen und also eliminierungsbedürftigen Kategorie, wie dies bereits für SK nahe gelegt wurde.

NF changiert zudem mit jeweils guten Gründen zwischen der Zugehörigkeit zu Typklasse I und II. Für Typ-1-Fragmentarik (Klasse I) spricht, dass es sich hier mindestens um ein fertiggestelltes Konzept (eine Art Basis-Bestimmungsmenge) handelt, dessen Details jedoch nicht hinreichend ausgearbeitet wurden und für das entsprechend keine Werk-Anerkennung vorliegt. Eine hierauf bezogene Nullaussage kann wenigstens vorübergehende Gültigkeit beanspruchen. Der Umstand, dass NF meist auch mit größeren Vorgestaltungen und physischen Manifestationen einhergeht, lässt eine partielle Einordnung dieser „Präfigurationen“ in Klasse II ebenso plausibel erscheinen. Da die nicht realisierte oder realisierbare Grundidee häufig vom Urheber selbst hinreichend detailliert beschrieben vorliegt, so dass an den jeweiligen Ausarbeitungen NF-Fragmentarik in Bezug auf ebendiese Grundidee klar belegbar ist, gehören die Konstituenten von NF sowohl Klasse I (fehlende Werk-Anerkennung bei bestehender Fortführungsabsicht) wie Klasse II (vorhandene physische Teil-Ausarbeitung) an.

Überdies ließe sich an eine NF-Deutung unter dem Aspekt der Akrasie (Willensschwäche) denken – schließlich mangelt es typischerweise an ausreichendem willentlichem Vermögen, um das in Rede stehende Projekt fertigzustellen. In diesem besonderen Fall ist die Akrasie vom Urheber oft durch willentliche Selbstüberforderung in Form besonders schwierig zu realisierender künstlerischer Ansprüche herbeigeführt, so dass der „Wille zum Scheitern“ denjenigen zur Fertigstellung schlussendlich überwiegt.

Unter den prägnanten NF-Beispielen ist, neben der bereits erwähnten *Universe Symphony* von Ch. Ives und Arnold Schönbergs Opern-Dreiaakter *Moses und Aaron*, an das *Mysterium* von A. Skrjabin (1871–1915) zu denken, eine nicht nur sämtliche Künste, sondern auch vielfältige Formen organisierter Sinneserfahrungen inklusive Haptik und Olfaktorik umfassende Ritual-Konzeption von etwa siebentägiger Dauer, die nach Skrjabins Vorstellungen an den südlichen Hängen des Himalaya nach und nach vor der gesamten Menschheit aufgeführt werden sollte, um den buchstäblichen (durch Feuer bewirkten) Untergang der gegenwärtigen Welt zugunsten eines neuen Zeitalters der „Ekstase“ herbeizuführen. Für dieses Projekt wollte Skrjabin zeitweise nicht nur eigens konzipierte Architekturkomplexe in den Ebenen Nordindiens errichten lassen und eine neuartige Notation für lediglich imaginierte Klänge benutzen, sondern zudem auf der Basis des Sanskrit eine neue Universalssprache entwickeln – somit nimmt es nicht wunder, dass dem Projekt als echtem *non-finito* nur Präfigurationsstatus zuzubilligen ist.⁸⁶

86 Als Skrjabin zu der Einsicht gelangte, dass die Menschheit für ein derartiges Ereignis noch nicht reif sei, konzipierte er eine *Acte préalable*. Von dieser „Vorbereitenden Handlung“ zum *Mysterium* haben sich einige Libretto- und Musikentwürfe erhalten. Dass er selbst die Unrealisierbarkeit des Hauptprojektes ahnte und dennoch daran festhielt (somit der für NF charakteristische Fortbestand der Fertigstellungsabsicht vorliegt), zeigt seine überlieferte Bemerkung: „Ich würde es nicht überleben, wenn ich zu der Überzeugung gelangte, das Mysterium nicht schreiben zu können“ (vgl. Leonid Sabanejew, *Er-*

Selbst bei erfolgreicher Fertigstellung des Konzepts scheint es hochwahrscheinlich, dass eine Aufführung wenigstens zu Skrjabin Zeit nicht hätte realisiert werden können.⁸⁷ Somit liegt gleichzeitig, wie nachfolgend erläutert, ein latenter PE-Fall zugrunde.

2.5 Typ 5 – Performative und Rezeptive Fragmentarik (PE / RZ)

Unter den Kennzeichen PE und RZ ist diejenige Fragmentarik klassifiziert, die Aufführungen oder Rezeptionsvorgängen von Musikstücken zukommen kann. Sofern der Urheber nicht nur kontingenter-, sondern notwendigerweise „Unmögliches“ zur Ausführung oder zur Rezeption bestimmt, liegt ein Sonderfall der Intendierten Fragmentarik (IN, Typ 7) vor. Die Vorkommnisse dieses Typus können daher sowohl zu Klasse II (kontingent) als auch zu Klasse III (notwendig) gerechnet werden.

PE-Fragmentarik liegt demnach vor, wenn ein Musikstück so beschaffen ist, dass eine Aufführung, gemessen an den Anforderungen der Bestimmungsmenge, notwendigerweise nicht oder nur unvollständig realisierbar ist.

Dies kann technische (Über-)Komplexität ebenso betreffen wie instrumentenbauliche, aufführungspraktische, klangtechnische oder organisatorische Aspekte. So mag ein Urheber die aufführungstechnischen Anforderungen derart verschärfen, dass Menschen oder sogar beliebige Maschinen diese grundsätzlich nicht bewältigen können, oder er mag Klangereignisse mit besonderen Eigenschaften bestimmen, für deren Erzeugung die entsprechende Technologie noch nicht oder – wie inzwischen bei speziellen elektronischen Tonband- und Schallplattenwerken der frühen Moderne – nicht mehr verfügbar ist.⁸⁸ Schließlich sind noch Bestimmungsmengen denkbar, deren Typenobjekte Eigenschaften enkodieren, die mit physikalischen Gesetzmäßigkeiten unvereinbar sind.

innerungen an Alexander Skrjabin (= musik konkret, Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik, Bd. 14, Berlin 2005, S. 229 u. 242). Skrjabin selbst rechnete indes das mögliche Resultat des Projekts offenbar nicht zur Kategorie der Kunstwerke, wie aus Sabanejews Gesprächsaufzeichnungen indirekt hervorgeht: „[...] im Unterschied zum *Mysterium* handelt es sich ja hierbei [der *Acte préalable*, Anm. W. S.] um ein Kunstwerk [...]“ (Sabanejew 2005, S. 375). – Zu den produktionstechnischen Schwierigkeiten von *Mysterium* und weiteren Details der Skizzen zur *Acte préalable* vgl. Simon Morrison, *Scriabin and the Impossible*, in: *Journal of the American Musicological Society* (Vol. 51, Nr. 2) 1988, S. 283–330.

87 Beispielsweise verlangte Skrjabin ein zur Entstehungszeit noch nicht verfügbares „Farbenklavier“. Auch die erwähnten Architekturkomplexe sollten keineswegs aus gewöhnlichen Baumaterialien, sondern aus (Weih-)Rauch und farbigen Lichtsäulen bestehen. In ähnlicher Weise waren „Duftsäulen“ in den Aufführungsapparat zu integrieren.

88 So etwa im Fall von *Imaginary Landscape No. 1* von John Cage für Schallplatten verschiedener Umdrehungszahl, chinesisches Becken und (präpariertes) Klavier aus dem Jahr 1939. Cage verwendet hier eigens für das Stück hergestellte, heute nicht mehr verfügbare Testschallplatten, bei denen augenscheinlich verabsäumt wurde, sie rechtzeitig in ein heute noch lesbares Format zu überführen, und über deren gewünschte Klangeigenschaften die 1960 gedruckte „Partitur“ nur ungenügende Auskunft erteilt.

Ein frühes Beispiel dieses Typus findet sich in den *Variationen über den Namen Abegg* op. 1 von Robert Schumann. Im Finale dieser 1829/30 infolge einer Anregung durch eine (möglicherweise fingierte) Widmungsträgerin namens Meta Abegg⁸⁹ komponierten Variationen fordert Schumann unter anderem nicht nur, das schrittweise Aufheben der Einzeltöne eines b-e-g-Akkords in der rechten Hand zu „akzentuieren“, sondern ebenso das dabei ligierte g' durch „Unterakzente“ auf Ganzen Noten hervorzuheben, *ohne* dabei den Ton erneut anzuschlagen. Den Vorgang des Verklingens akustisch hervorzuheben, ist zumindest auf mechanischen Klavieren herkömmlicher Bauart ebenso unmöglich, wie die Lautstärke eines ligierten Tones nach Tastenanschlag zu ändern:⁹⁰

Abb. 23: Robert Schumann, *Variationen über den Namen Abegg* op. 1, Finale



PE-Fälle, die auf spieltechnische Überkomplexität zurückgehen, finden sich relativ häufig im Werk von Iannis Xenakis (1922–2001), dessen „stochastisches“ Kompositionsprinzip oftmals große „Massen“ von Einzeltönen generiert, ohne dabei Rücksicht auf manuelle Ausführbarkeit zu nehmen.⁹¹ Beispielhaft sei hier der Klavierpart aus *Synaphai* (1969) angeführt, der notationsbedingt bereits außerordentlich komplex zu dechiffrieren, geschweige

89 Ob eine „Meta Abegg“ (eventuell identisch mit einer gleichnamigen Mannheimer Pianistin, *1810, †1835) tatsächlich als Widmungsadressatin gedient hat, ist bis heute umstritten. So heißt es zwar in der Biographie A. Reissmanns, Abegg sei eine „junge, hübsche Dame“ gewesen, „deren Bekanntschaft Schumann auf einem Balle in Mannheim gemacht hatte“ (vgl. August Reissmann, *Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1865, S. 35). Möglicherweise ist „Meta“ aber auch als unvollständiges Anagramm für „Thema“ zu lesen. In der durch Clara Schumann edierten Druckausgabe erscheint hingegen eine „Comtesse Pauline v. Abegg“ als Widmungsträgerin. Nach A. Mayeda scheint der Name allerdings auf den an der Heidelberger Universität lehrenden Philologen und Theologen Johann Friedrich Abegg und ein mutmaßliches studentisches Treffen Schumanns mit einem der Söhne Abeggs im Jahre 1830 zurückzugehen (vgl. Akio Mayeda, *Schumann in Heidelberg*, in: *Musik in Heidelberg 1777–1885*, Heidelberg 1985, S. 181–188).

90 Es sei denn, Schumann hätte insbesondere für die Akzent-Zeichen eine andere (etwa gestisch motivierte) Lesart intendiert. Hinweise darauf liegen bis heute aber nicht vor. Annähernd lässt sich der gewünschte Effekt einer akustischen Markierung verklingender Einzeltöne eventuell über einen Klangfarbenwechsel durch Pedaleffekte realisieren – allerdings ist ein solcher Pedaleinsatz von Schumann erst auf dem letzten Akzent vorgesehen. Die nach Beginn stets abnehmende Lautstärkekurve eines Klaviertones wäre höchstens durch nachträgliche elektronische Bearbeitung im von Schumann gewünschten Sinn zu ändern.

91 Xenakis' Schaffensbiographie gehört zudem dem latenten, d.h. bereits zu Lebzeiten manifesten AUTypus an. Seinen eigenen mentalen Zustand nach Ausbruch einer Alzheimer-Symptomatik um 1997 schildert er wie folgt: „A desert ... an endless desert ... where nothing can grow any longer“ (zit. nach: James Harley, *Xenakis: His life in music*, New York 2004, S. 253).

denn adäquat auszuführen ist. Xenakis notiert hier das Solo-Klavier auf bis zu zehn Systemen, noch dazu mit fein abgestufter Dynamik. Dass der Komponist selbst von vollständiger Ausführbarkeit nicht ausgegangen zu sein scheint, zeigt seine Bemerkung im Vorwort der Partitur: „Le pianiste joue toutes les lignes s’il le peut“.⁹²

Abb. 24: Iannis Xenakis, *Synaphai* für Klavier und 86 Instrumente (1984), Klavierpart, T. 355ff.



Ähnliches gilt für die Klavier- und Bläserstimmen aus *Eonta* (1963), *Evryali* (1973), den Solo-Violinpart aus *Dox-Orkh* (1991) und für zahlreiche andere Beispiele aus Xenakis' Œuvre. Immerhin scheint Xenakis das aufführungspraktische Scheitern der ausführenden Musiker bis zu einem gewissen Grad mitkomponiert zu haben, wie an seiner wiederholten Zurückweisung der Möglichkeit einer Verteilung der „unspielbaren“ Stellen auf mehrere Interpreten und Instrumente ersichtlich ist.

Abb. 25: Iannis Xenakis, *Evryali* für Klavier (1973), Ausschnitt S. 10 der Partitur mit manuell nicht korrekt synchronisierbaren Mehrklängen.



92 Iannis Xenakis, *Synaphai pour piano et orchestre*, Editions Salabert, Paris 1969, Vorwort, S. III.

Auch die ihrer Faktur nach eher konventionell⁹³ zu nennenden Werke des bereits erwähnten K. S. Sorabji weisen vergleichbar dimensionierte Schwierigkeiten auf, die sich noch durch eine bedeutende zeitliche Ausdehnung potenziert sehen. So haben einige der bisher noch unaufgeführten Werke wie die *Symphonic Variations* (1935–1937) für Klavier eine geschätzte Aufführungsdauer von neun bis zehn Stunden.⁹⁴ Immerhin etwa acht Stunden erfordert eine Aufführung der 1940–1944 komponierten *100 Transcendental Studies*, ebenfalls für Klavier. Den immensen konditionellen und mentalen Herausforderungen stellen sich hier äußerste pianistische Ansprüche zur Seite, die im gewünschten scharfen Tempo von Menschen kaum noch ausführbar sind. Ein für Sorabjis Stil typischer Ausschnitt aus der letzten der *Studies*, einer sechsstimmigen Quintupelfuge von 82 Seiten Umfang,⁹⁵ mag dies verdeutlichen:

Abb. 26: Kaikhosru Shapurji Sorabji: *100 Transcendental Studies* für Klavier (1940–44), Nr. 100 (*Fuga a cinque soggetti*).



- 93 Typischerweise finden sich hypertrophe Varianten überkommener Formmodelle wie Passacaglia, Variation, Toccata, Interludium etc. sowie in beinahe jedem größeren Werk ausgedehnteste Fugen, die intensiven Gebrauch von kontrapunktischen Standard-Optionen machen (Spiegelung, Augmentati-on, Diminution, Krebs etc.). In spieltechnischer Hinsicht dominiert allerdings traditionelle, (spät-)romantische, wenn auch extrem übersteigerte Virtuosenpianistik gegenüber wirklichen Neuerungen.
- 94 Nach einer fernmündlichen Mitteilung von Alistair Hinton, dem Leiter des Sorabji-Archivs in Eaton Bishop, Hereford, England.
- 95 So jedenfalls in der von Alexander Abercrombie besorgten Neuauflage der *Studies* Nr. 64–100.

In Arnold Schönbergs „Drama mit Musik“ *Die glückliche Hand* op. 18 findet sich mit der Forderung nach verfügbarkeitsabhängiger Verstärkung der Fagotte durch noch zu konstruierende, zukünftige Instrumente ein Fall instrumentenbaulicher und damit letztlich klangtechnischer PE-Fragmentarik, bei der Schönberg nur kontingenterweise in Kauf genommen hat, dass Teile der für das Werk konstitutiven Klangeigenschaften mit der seinerzeit verfügbaren Aufführungstechnik noch nicht optimal realisiert werden konnten.⁹⁶

Karl-Heinz Stockhausen äußert in einem späten Interview ebenfalls den Wunsch nach einer bis zu seinem Tod im Dezember 2007 noch nicht verfügbaren Technik, die es erlaubte, elektronische Klänge von beliebigen Stellen im Raum zu emittieren und diese Emissionsstellen wiederum auf beliebigen Bahnen durch diesen zu bewegen.⁹⁷ Ob von der Nichtverfügbarkeit dieser Technik konkrete Werkprojekte Stockhausens betroffen waren, ist bislang nicht erforscht.

Die für PE-Fragmentarik einschlägige extensionale Nullaussage bezieht sich demnach auf Exemplifikate einer Bestimmung b (als Element einer Bestimmungsmenge), von welcher gilt, dass sie notwendigerweise⁹⁸ in keiner Realisierung r exemplifiziert ist, mithin keine Exemplifikate existieren können:

$$\exists b \forall r \square \neg (r \Downarrow b) \supset \text{PE}.$$
⁹⁹

Die Anzahl der unter den Begriff „Exemplifikat von b “ fallenden Gegenstände ist demnach notwendig Null. In Sonderfällen (z.B. durch Fortschritte der Aufführungstechnik) wäre diese Bedingung noch zeitlich zu begrenzen, so dass PE mit der erforderlichen Notwendigkeit nur für ein endliches Zeitintervall als erfüllt gelten kann.

RZ-Fragmentarik liegt vor, wenn Rezeptionsvorgänge (von Aufführungen) notwendig defizitär bleiben. Zu den möglichen Gründe zählen extreme Komplexität und Dauer, sehr ge-

96 Schönberg vermerkt in der Partitur: „Wenn es einmal ein Baß-Instrument geben sollte, das ähnlich „neutralen“ Klang-Charakter hat (wie hier die Fagotte) und sehr stark klingt, so könnte es hier und an verwandten Stellen zur Verstärkung herangezogen werden. Wo es möglich ist, sind die Fagotte mehrfach zu besetzen.“ (Arnold Schönberg, *Werke* (Hg. Ullrich Scheideler), Reihe A, Bd. 6 (= Bühnenwerke I), Mainz 2000, S. 165).

97 „Man müsste erreichen, einen Klang so präzise im Raum zu bewegen, dass man als Klangregisseur einer Dame im Publikum einen Klang genau an der Nase vorbeiführen könnte [...] Ich würde dann den Klang vor ihr als Spirale herumdrehen, bis sie zu schnupfen und zu niesen beginnt. Verstehen Sie: Diese Technik will ich haben: Den Klang genau dahin bewegen, wo ich will“ (Pay-Uun Hiu und Alcedo Coenen: *Karlheinz Stockhausen im Gespräch über „Oktophonie“* in: *Musiktexte* 116 (Februar 2008), S. 57). Mittlerweile existieren Ansätze dazu mithilfe der sogenannten „Wave Field Synthesis“ (für eine Erläuterung des Funktionsprinzips siehe die URL http://www.hauptmikrofon.de/theile/WFS_Theile_Wittek_0107.pdf).

98 Die limitierende Modalbedingung dient der Exklusion derjenigen Fälle, bei denen b nur kontingenterweise nicht exemplifiziert ist – beispielsweise bei unzulänglich geschulten Interpreten. Für PE ist die Nichtexemplifikation hingegen in dem Sinne als notwendig anzunehmen, dass eine Exemplifikation mit den jeweils verfügbaren Mitteln unmöglich ist.

99 „ \Downarrow “ in der Bedeutung „exemplifiziert“.

ringe oder sehr große Lautstärke, Infra-/ Ultraschall usw.¹⁰⁰ In Bezug auf komplexe musikalische Information dürften bereits Werke wie das *Concerto for Orchestra* von Elliot Carter von den meisten Menschen nicht mehr adäquat zu rezipieren sein – dies hängt allerdings von der Hörfähigkeit der Rezipienten ab und lässt sich durch geeignetes Training nachhaltig verbessern. Beispiele nicht behebbarer RZ und PE zeigen hingegen wieder einige der *Studies for Player Piano* von Conlon Nancarrow (sofern diese von heutigen Exemplaren der Spezies *homo sapiens* ausgeführt oder adäquat rezipiert werden sollen) und auch einiges im Werk von John Cage, beispielsweise *Organ2/ASLSP* von 1987. Nimmt man dessen Tempo-Anweisung „As slow as possible“ wörtlich, so erfordert eine Aufführung eine zeitliche Ausdehnung, die mindestens der Dauer derjenigen Welt gleichkommt, in welcher die Aufführung stattfindet.¹⁰¹ Dies überschreitet bei weitem die bisher erreichbaren Lebensdauern menschlicher Rezipienten. Formal gilt für RZ, dass sämtliche korrekten Exemplifikate $E(k)$ einer Bestimmung k notwendigerweise nicht wahrgenommen werden:

$$\forall E(k) \square \neg \exists x (x \text{ rezipiert } E(k)) \supset \text{RZ}$$

Die Anzahl der Individuen, die $E(k)$ wahrnehmen (können), ist demnach Null. Auch für RZ ist zwischen einer relativen, zeitlich begrenzten und einer uneingeschränkten Variante zu unterscheiden.¹⁰²

2.6 Typ 6 – Referenzielle Fragmentarik (RF) mit Verweis auf (vorgestellte) Referenzmodelle

Die bisher abgehandelten Typen 1–5 beziehen sich sämtlich auf spezielle Zustände raumzeitlicher Dinge oder auf zwischen diesen bestehende Sachverhalte, die diejenigen Subjekte, welche solches zu erkennen trachten, mit einer irreduziblen epistemischen und manchmal auch ontologischen Lücke konfrontieren, die – unabhängig von der Geistesverfassung der Subjekte – nicht ohne weiteres geschlossen werden kann. Die nunmehr unter der Bezeichnung „referenziell“ rubrizierten Phänomene zeichnen sich im Vergleich dazu durch eine

100 „Rezeption“ soll hier äquivalent zu „bewusster Wahrnehmung“ im weitesten Sinne verstanden sein, also zu einer durch die Sinnesorgane und das Gehirn vermittelten Repräsentation der (akustischen) Realität des eigenen Körpers und der Umwelt im Bewusstsein.

101 Ungeachtet dessen läuft seit dem 5. September 2001 eine auf lediglich 639 Jahre terminierte Aufführung auf der neu erbauten Orgel in der Sankt-Burchardi-Kirche in Halberstadt, was nach Angaben der Initiatoren auf die Zeitdifferenz zwischen dem zunächst geplanten Aufführungsbeginn im Jahre 2000 und der Fertigstellung des Vorgängerinstrumentes im Halberstädter Dom – übrigens die erste mit zwölftöniger Tastatur gebaute Orgel – im Jahre 1361 verweisen soll. Bereits diese relativ kurze Version ist von keinem Menschen zur Gänze nachverfolgbar.

102 Auch dieser Typus könnte sich als zeitlich begrenzt erweisen, sollten die biologischen Grundbedingungen und organischen Fähigkeiten des Menschen irgendeine Art von technisch herbeigeführter Verbesserung erfahren, wie dies zur Zeit unter dem Stichwort *human enhancement* diskutiert wird. Musikwerke, deren Aufführung exponentiell länger dauert, als das bekannte Universum mutmaßlich existieren wird, existieren vom Verfasser vorliegender Arbeit. Für derartige Aufführungen ist dann unlimitierte PE und RZ zu konstatieren.

verminderte Objektivierbarkeit, um nicht zu sagen, eine immanente Gebundenheit der behaupteten Lücke an bloße Vorstellungsgegenstände aus, die nicht in der gleichen, relativ gesicherten Weise als Element der Realität gelten können, wie dies raumzeitlichen Dingen und deren Beziehungen untereinander gewöhnlich zugestanden wird. Die für letzteres maßgeblichen Theorien, nämlich diejenigen der Physik, deuten die (makroskopischen¹⁰³) Dinge der Alltagserfahrung meist so, dass für deren Existenz gerade eine weitgehende Unabhängigkeit von den Vorstellungsinhalten erkennender Subjekte angenommen wird.

Nicht so bei den unter Typ 6 fallenden Gegenständen. Dabei geht die Auslegung zwar nicht so weit, die RF-erzeugenden Phänomene selbst lediglich imaginierten oder fiktiven Entitäten gleichzusetzen. Sie bezieht aber das fiktive Moment, das hier zur Ableitung von IM-Fragmentarik bemüht wird, auf ein imaginiertes ästhetisches oder teleologisches Konstrukt, auf das jeweils separat zu verweisen ist, um eine Begründung für die gefolgerte Fragmentarizitätsbehauptung zu liefern. Im Gegensatz zum IN-Typus (vgl. Kapitel 3), dessen Fragmentarik vom Urheber intentional herbeigeführt wird und die Anerkennung als fertiggestelltes Werk voraussetzt, konstituiert sich RF als rezeptionell motivierter Vorstellungsakt Dritter – *nicht* des Urhebers – und kann damit auch dann vorliegen, wenn eine fragmentarische Suggestion vom Urheber nicht intendiert gewesen ist (wie, im Gegensatz dazu, für Typ 7, Intendierte Fragmentarik, einschlägig). Der Vorgang kann folgendermaßen umrissen werden:

Anhand einer raumzeitlichen Instanz \mathfrak{p} , die entweder, analog zum Typ EN, Information über die Beschaffenheit eines Musikstückes bereitstellt oder aber ein Klangereignis ist, wird im Hinblick auf ein imaginiertes, mit \mathfrak{p} in Zusammenhang gebrachtes Vollständigkeitsmodell \mathfrak{M} in dem Sinne Fragmentarik konstatiert, dass \mathfrak{p} eine instantiale Defektvariante von \mathfrak{M} darstellt.¹⁰⁴ \mathfrak{M} gilt also bezüglich der durch \mathfrak{p} repräsentierten Struktur als vollständig, \mathfrak{p} bezüglich \mathfrak{M} hingegen als unvollständig. Die von \mathfrak{M} suggerierte Totalität ist in \mathfrak{p} daher nur teilweise realisiert, \mathfrak{p} exemplifiziert somit einige (aber weniger als alle) der für \mathfrak{M} konstitutiven Merkmale nicht. Für mindestens ein solches Merkmal $m \in \mathfrak{M}$ gilt demnach, extensio-

103 Handelt es sich bei den Erfahrungsgegenständen um Quantenobjekte, auf die wenigstens mithilfe entsprechender Meßapparaturen so etwas wie ein empirischer Zugriff besteht, so scheint diese Unabhängigkeit zumindest zweifelhaft. Daher ist ausdrücklich von makroskopischen Dingen der gewöhnlichen Alltags-Erfahrungswelt die Rede. Für eine Darstellung der Verhältnisse bei Quantenobjekten vgl. Ulrich Nortmann, *Unschärfe Welt? Was Philosophen über Quantenmechanik wissen möchten*, Darmstadt 2008.

104 Hierbei ist zusätzlich das Bestehen einer Ähnlichkeitsrelation anzunehmen, um eine bestimmte umfangreiche Klasse andernfalls folgender erkenntnistheoretisch insignifikanter Aussagen zu eliminieren. Diejenigen Momente von \mathfrak{p} , die gegenüber \mathfrak{M} als *nicht* fragmentarisch ausgelegt werden, müssen hierzu als echte Teilmenge der Exemplifikate der unter \mathfrak{M} verstandenen (Teil-)Struktur gelten. Ansonsten würde unerwünschterweise folgen, dass beliebige \mathfrak{p} , und das heißt: auch solche \mathfrak{p} , die überhaupt keine Teilmenge der durch \mathfrak{M} gegebenen Struktur exemplifizieren, fragmentarische Instanzen beliebiger \mathfrak{M} sind – beispielsweise wären dann Aussagen der Art zu berücksichtigen, dass die (ohnehin als fragmentarisches Werk geltende) *Universe Symphony* von Charles Ives eine Defektvariante des *Brandenburgischen Konzerts Nr. 4* von J. S. Bach darstellt, oder, von vergleichbarer Abseitigkeit, dass Messvertonungen unter anderem als fragmentarische Streichquintette anzusehen wären.

nal gesprochen, dass die Anzahl der Dinge, die unter den Begriff „Exemplifikat von m in \mathfrak{p} “ fallen, gleich Null ist, während alle anderen (und mindestens eines der) Merkmale von \mathfrak{M} exemplifiziert sind. Folgende, nicht streng voneinander abgrenzbare Varianten von \mathfrak{M} kommen in Frage:

- 6.1 Ästhetische Fragmentarik (ÄS),
- 6.2 Formale oder strukturelle Fragmentarik (FO/ST)
- 6.3 Semantische Fragmentarik (SE)

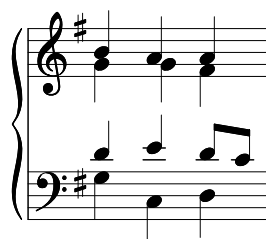
Eine Argumentation gemäß FO wäre beispielsweise heranzuziehen, wenn man, wie es einige in Anlehnung an Thomas Mann (alias Theodor W. Adorno¹⁰⁵) in literarischer Spiegelung sinngemäß unternommen haben, Beethovens *Klaviersonate* op. 111 aufgrund ihrer Zweisätzlichkeit Fragmentarik zuschreiben wollte. Es wäre dann auf ein Modell \mathfrak{M} zu verweisen, das unter anderem ein formales Kriterium $m \in \mathfrak{M}$ impliziert, wonach die Anzahl der Sätze vollständiger Klaviersonaten des frühen 19. Jahrhunderts in der Regel größer als zwei ist – was schon aus den genannten Gründen (vgl. Anm. 222, S. 100) abwegig erscheint.

SE hingegen bezieht sich auf Semantiken im Sinne des jeweils verwendeten musikalischen Vokabulars. Hier sind – abseits der bloß syntaktischen Geltung und Wohlgeformtheit von Zeichenfolgen – Bedeutungen und Bedeutungshierarchien zu formulieren und heranzuziehen. Deren Auswertung bedarf dann einer sorgfältigen Beurteilung des Einzelfalls. Semantisch defekt wirkende, dabei aber regulär formte Gebilde gehen in aller Regel – falls der als defizitär eingeschätzte Zustand vom Urheber nicht als fertiggestelltes Werk anerkannt ist – neben Typ 1 auch mit einer FO-Fragmentarik einher, insoweit der vorhandene Teil ein prinzipiell erfüllbares formales oder ästhetisches Telos impliziert oder zu implizieren scheint. Auch hier verhält es sich meistens so, dass die fragliche Semantik in genügendem, statistisch signifikantem Umfang an bereits bekannte, dabei als vollständig geltende Modelle erinnert.

Aus Gründen der Komplexitätsreduktion mag dies an einem äußerst einfachen Beispiel illustriert sein. Auf dem Sektor der Harmonik gilt für Kadenzvorgänge, dass deren Einschätzung als vollständig in der Regel vom Auftreten statistisch hinreichend etablierter Klangfolgen (bzw. von der Abwesenheit unüblicher Varianten) und dem entsprechend kanonisierten Erreichen bestimmter Zielklänge abhängt. So wäre die harmonische Progression (a)¹⁰⁶

105 Für die Äußerungen des Wendell Kretzschmar in Thomas Manns *Doktor Faustus* (der im Übrigen dafür argumentiert, op. 111 könne aus künstlerischen Gründen gar keinen dritten Satz haben) war vor allem Adornos Aufsatz *Spätstil Beethovens* maßgeblich (T.W. Adorno, *Spätstil Beethovens*, in: *Der Auftakt*, Jg. 17, Prag 1937, S. 67 (Heft 5/6). Auch scheint Mann ein briefliches Beratungsverhältnis während der Vorarbeiten zum Roman mit Adorno etabliert zu haben (Christoph Gödde / Thomas Sprecher (Hg.) *Theodor W. Adorno, Thomas Mann: Briefwechsel 1943–1955*, Frankfurt a. M., 2002).

106 Es handelt sich um eine Elementarkadenz mit der Funktionsfolge $T - S^{65} - D^{8-7} - [T]$.



historisch genügend etabliert, um durch den quintlosen Folgezielklang *G-Dur* (hier mit der selteneren Terzverdoppelung), der in (b) eine Schlusswirkung herbeiführt,



„Vollständigkeit“ dieser harmonischen Elementarkadenz anzuzeigen (und insoweit das von (a) suggerierte Referenzmodell \mathfrak{M} darzustellen), während eine Fortführung mit (c)



kaum auf musikhistorisch etablierte Modelle verweisen könnte. Die dann bestenfalls „überraschende“, also fremdartige oder regelwidrige Semantik gibt über den Vollständigkeitsgrad des Gebildes keinen hinreichenden oder nur im Sinne von RF gültigen Aufschluss – dies gilt allerdings auch für die regelkonforme Fortführung.

Die „überraschenden“ Wendungen tragen indes nichts zu einer Fragmentarik des Gebildes im Sinne der in dieser Arbeit verwendeten Begriffsdeutung bei. Dass von mindestens einer Konstituente der jeweiligen Gestalt deren Nichtexistenz ausgesagt werden kann, ist hier lediglich von den Beispielen (a) und (c) und das auch nur im suggestiven Verständnis der Referenziellen Fragmentarik eingelöst. Zwar exemplifizieren (a) (und rhythmisch leicht variiert auch (c)) eine echte Teilmenge des durch (b) repräsentierten Modells \mathfrak{M} , verfehlen jedoch in Hinblick auf das Ende der Progression dessen Vorgaben. Das Ende der Inskription und also das (ersatzlose) Nichterklingen bzw. das Erklingen von etwas Unerwartetem anstelle der offenbar erwarteten und damit antizipierend imaginierten Tonikafunktion darf als Beleg hierfür gelten. Die Anzahl derjenigen Dinge, die unter den Begriff erwarteter bzw. imaginativ antizipierter „Folgeklang“ fallen, ist somit Null. Gegenüber Figur (b), die hier das für RF obligate Referenzmodell \mathfrak{M} vollständig instanziiert, ist die vorangehende Gestalt demnach defizitär. \mathfrak{M} selbst wird dabei (qua Erinnerung an bereits Gehörtes) als lediglich vorgestellter Referenzgegenstand imaginativ mobilisiert.

Die „überraschende“ Wendung (c) hingegen vermag die Nichtexistenz des erwarteten Referenzgegenstandes lediglich zu symbolisieren. Um RF-Fragmentarität zu begründen, ist dann noch die Annahme beizuziehen, (a) wohne ein durch (b) repräsentiertes, auf \mathfrak{M} gerichtetes „Telos“ inne. Der begründenden Annahme kommt allerdings nur der Status eines Postulats zu. Schließlich ist es, wie an Figur (c) und den nachfolgenden Beispielen leicht abzulesen, keineswegs zwingend, dass lediglich die erwarteten (und das heißt wohl nicht mehr als: die gemäß musikhistorischer Statistik mehrheitlich etablierten) Klangfolgen eintreten. Musikalisch Neues, das bis zu einem gewissen Grade stets durch einen entsprechend geringeren Erwartungswert seines Eintretens gekennzeichnet ist, hat hier seinen angestammten Ort. Das in diesem Sinne Neue beleuchtet, wo es denn erscheint, das verdrängt Fragmentarische des sattsam Bekannten.

Wie wenig derartige Urteile über semantische Fragmentarität – abgesehen von mehr bis minder starken Konjekturen – auszusagen vermögen, zeigt sich schon daran, dass solche Irregularitäten bereits während der Hochblüte der durmolltonalen Musik auch innerhalb fertiggestellter Werke gelegentlich vorkamen. So endet das erste Stück aus dem Liederzyklus *Dichterliebe* op. 48 von Robert Schumann nach Texten von Heinrich Heine mit einem Dominantseptakkord auf Cis-Dur zur (ohnehin nur vage etablierten) Tonika fis-moll. Die kanonisch zu erwartende Auflösung der offenen Septime *b'* als letztem erklingenden Ton unterbleibt (analog zum o.a. Beispiel (a)). Sie findet erst mit dem Beginn des zweiten Stückes statt und überführt den Cis-Dur-Septakkord in einen vagierenden Klang, von dem zumindest für die Dauer der ersten beiden Achtel unklar bleibt, ob er als quintloser Dreiklang der Paralleltonart A-Dur (gehörmäßig wahrscheinlicher) oder aber als grundtonlose fis-moll-Ruine zu interpretieren ist.

Abb. 27: Robert Schumann, *Dichterliebe* op. 48, Ende des ersten Stückes und Übergang zur Nr. 2

The image displays two systems of musical notation for Robert Schumann's *Dichterliebe* op. 48. The first system, labeled 'Sehnen und Verlangen.', features a vocal line and piano accompaniment. The piano part ends with a dominant seventh chord on C major, marked with 'ritard.'. The second system, labeled 'II.', begins with the vocal line and piano accompaniment for 'Aus meinen Thränen spriessen viel blühende Blumen hervor, und meine Seufzer'. The tempo marking 'Nicht schnell.' is present. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p* and *pp*.

Wo bei Schumann die ins Offene und Nichtfinalisierte tendierende Harmonik noch durch Aspekte der Textausdeutung (unerfülltes „Verlangen“) und die Verdeutlichung der Zyklus-Zugehörigkeit des Stücks nebst einer eventuell hier maßgeblichen romantischen Fragment-Ästhetik im Sinne Schlegels begründbar erscheint, so beendet W. A. Mozart sein ohnehin mit kompositorischen und satztechnischen Absonderlichkeiten verschiedenster Subtilitätsgrade gespicktes Divertimento *Ein musikalischer Spaß* KV 522 mit einer pentatonalen Schlussbildung, in der die Tonzentren B, Es, A, G und C in ungemilderter Dramatik kollidieren. Kein nachfolgender Satzanfang relativiert mehr, wie noch im Schumann-Beispiel, die offen „destruktive“ Gestaltung dieses Endes.¹⁰⁷

Abb. 28: Wolfgang A. Mozart, *Ein musikalischer Spaß* für zwei Violinen, Viola, Baß und zwei Hörner, KV 522, Schluss des 4. Satzes.¹⁰⁸



107 „Destruktiv“ und damit RF- und wohl auch IN-fragmentarisch (da fertiggestelltes Werk) jedenfalls im Hinblick auf die Desiderate historisch etablierter, genrekonformer Kadenzbildungen und harmonischer Progressionen.

108 *Neue Mozart-Ausgabe*, Serie VII /18, Kassel u. a. 2004, S. 254. Eine neuere Publikation unternimmt den Versuch einer psychoanalytischen Aufarbeitung u.a. von KV 522 und interpretiert die zahlreichen kompositorischen Regelverstöße des zwar schon vor dem Tod von Mozarts Vater Leopold am 28. Mai 1787 entstandenen, aber erst einige Wochen danach in sein Werkverzeichnis eingetragenen Divertimentos als postume Kastrationsattacke gegen diesen (vgl. Bernd Oberhoff: *Mozart. Eine musikpsychoanalytische Studie*, Gießen 2008, S. 470ff.).

Typ 7 – Intendierte Fragmentarik (IN)

These fragments I have shored against my ruins.
(Thomas Stearns Eliot, *The Wasteland*)

Im abschließenden Kapitel bleiben vollständigshalber die in den musikalischen Künsten vergleichsweise seltenen Vorkommnisse intentional¹ herbeigeführter fragmentarischer Erscheinungsformen innerhalb fertiggestellter Werke zu beleuchten.

Eine ontologische Besonderheit kommt den IN-Fällen nicht zu, überwiegend handelt es sich klarerweise um fertiggestellte Werke, die fragmentarische Aspekte (günstigenfalls) zu suggerieren vermögen.² Eine essentielle Eigenschaft dieses Typus, die aber hier nicht erschöpfend behandelt wird, sondern auf die nur zu verweisen sein kann, besteht im notwendig mimetischen Charakter der korrespondierenden Werkgestalten in Bezug auf deren jeweils Fragmentarik suggerierende (Teil-)Aspekte. Das äußerst mannigfaltige Spektrum solcher mimetischer Formen reicht vom Eigen- oder Fremdzitat,³ der unmittelbaren Darstellung ästhetischer Defektivität (meist mit dem Ziel der Destruktion eines unterstellten Illusionscharakters alles bloß ästhetisch Schönen zur Freilegung von „Wahrheit“, oder des provozierten „Schocks“ mittels musikalischer „Hässlichkeit“) über den mit werkimmanenten Mitteln generierten geschichtsutopischen Verweis auf ein unerreichbar abwesendes, dennoch latentes *Ganzes* als Antifiktion des Fragments (z.B. in der Philosophie Adornos), die Dekonstruktion überkommener, an ein bestimmtes Material oder einen bestimmten musikhistorischen Topos gebundener „Semantiken“ (etwa im Werk Helmut Lachenmanns) bis hin zu einer Mimesis des irreversiblen Zerfalls als Antizipation einer Endphase der Kultur-, Sozial- und Naturgeschichte und weiteren Dekohärenzkonstrukten unterschiedlich-

-
- 1 Vor dem Hintergrund der höchst uneinheitlichen analytischen Befunde des Intentionalitätsbegriffs in der philosophischen Diskussion soll hier mit dem Ausdruck „intentional“ lediglich der Umstand gekennzeichnet sein, dass die in Rede stehende fragmentarische Struktur zum einen vom Urheber als Bestandteil eines Werkes (oder mindestens eines *mutmaßlichen* Werkes, vgl. „Signifikanzpostulat“, S. 112f d. vorl. Arbeit) anerkannt ist und zum anderen die an ihr abzulesende suggestive Fragmentarik auch dem Urheber bewusst gewesen ist – also nicht nur versehentlich oder unbemerkt (im Sinne einer submersiven Eigenschaft, vgl. Kapitel 1) in die Bestimmungsmenge Eingang gefunden hat.
 - 2 Ungeachtet dessen ist sehr wohl möglich, dass einer als IN-Fall angelegten Komposition zusätzlich Typ-1-Fragmentarik zukommen kann – womit die IN-Eigenschaft im hier verstandenen Sinn dann allerdings nicht mehr oder nur noch für den Fall vorliegt, dass das entsprechende FW auch Teilmenge des mutmaßlichen IN-Werkes gewesen wäre. Auch Typ-1-Fragmente können demnach in ästhetischer Hinsicht IN-Fragmentarik suggerieren, allerdings kann hierbei die definitionsgemäß erforderliche Legitimation durch den Urheber mindestens im Sinne der benannten Teilmengeigenschaft fraglich sein.
 - 3 Solche Zitatechniken müssen keineswegs auf den ersten Blick als solche kenntlich sein, sondern dienen häufig als Materialvorlage, die in für Dritte nur schwer bis gar nicht nachvollziehbarer Weise gewisse Aspekte des zitierenden Werkes determinieren (so beispielsweise in Teilen von Peter Ruzickas 1990 entstandenem Orchesterwerk *Metamorphosen über ein Klangfeld von Joseph Haydn*, das auf einem kurzen Bläusersatz-Zitat aus Haydns Passionsmusik *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (die originale *Instrumentalmusik* Hob. XX/1:A bzw. das hierauf basierende Oratorium Hob. XX/2) beruht.

ter Abstraktionsgrade. Aufgrund der enormen Vielfalt der jeweiligen Darstellungsformen und -möglichkeiten kann hier nur ein cursorischer Abriss anhand einzelner repräsentativer Beispiele gegeben werden; eine begriffsgeschichtlich detailliertere Darstellung fragmentogener Semantiken und deren künstlerischer Motivationsgeschichte in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts muss – wiewohl wünschenswert – einer separaten Studie vorbehalten bleiben.

Was die für IN infrage kommenden künstlerischen Verfahrensweisen anlangt, so zeigt sich eine definitionsbedingte Verwandtschaft zur Referenziellen Fragmentarik (Typ 6). Auf welchen Aspekt IN im Einzelfall auch immer beziehbar sein soll: damit die mimetische Suggestion von Unvollständigem überhaupt gelingen kann, ist auch hier der Verweis auf ein *signifikantes* Vollständigkeits-Referenzmodell \mathfrak{M} (oder, in verschärfter Form, auf dessen suggestiv demonstrierte Abwesenheit) mitzudenken, dem gegenüber die fragmentarischen Aspekte des IN-Vorkommnisses erkennbar werden oder werden sollen. Wie schon für den Fall des fragmentarischen Werks ausgeführt⁴ scheint auch hier eine Signifikanzforderung an das Referenzmodell \mathfrak{M} unumgänglich, um Annahmen über das Bestehen von Fragmentarik nicht gehalten oder beliebig erscheinen zu lassen: Schließlich sind für jedes fertiggestellte musikalische Werk vielfältige Aspekte benennbar (oder, wenn man möchte, willkürlich konstruierbar), in Bezug auf welche das jeweilige Werk dann nur trivialerweise fragmentarisch erscheint. So könnte das schon mehrfach bemühte op. 106 von Ludwig v. Beethoven in Bezug auf hypothetische Vollständigkeitskriterien wie „hat eine durchschnittliche Aufführungsdauer von weniger als zwei Minuten“ oder „ist eine doppelchörige Motette im Palestrina-Stil“ als fragmentarisch gelten. Um solche Trivialwahrheiten zu eliminieren, ist offensichtlich an die auf ein Referenzmodell zu beziehende fragmentarische Struktur die Anforderung zu stellen, dass (1) deren Elemente eine (hinreichend umfangreiche) zusammenhängende Teilmenge der Elemente des Referenzmodells bilden und vor allem, dass (2) die Suggestion einer Beziehbarkeit auf \mathfrak{M} mit den Absichten des Urhebers in Hinblick auf die von ihm jeweils intendierte Fragmentarik vereinbar ist.

Der maßgebliche Unterschied von IN-Fragmentarik zu Typ 6 (RF) besteht offensichtlich nicht nur darin, dass die fragmentarische Bildung und damit die Beziehbarkeit auf Vorstellungsgegenstände wie \mathfrak{M} durch den Urheber selbst (und *zunächst* eben nicht durch Dritte à la RF) suggestiv herbeigeführt wird – wahrscheinlich in der Hoffnung, etwaigen Rezipienten möge die als Bestandteil seines Werkes anerkannte (Teil-)struktur in der vom Urheber gewünschten Hinsicht als fragmentarisch erscheinen –, sondern vor allem auch darin, dass die in Rede stehende fragmentarische bzw. Fragmentarik suggerierende Struktur ungeachtet dessen als fertiggestelltes Werk anerkannt wurde, was für den Typus RF – wiewohl ebenfalls möglich – gerade *keine* notwendige Bedingung darstellt. Weiter lehnt sich das implizierte Referenzmodell meistens eng an die positiv gegebenen (d.h. qua Notentext instanziierten) Strukturen des IN-Werkes an. Nur in Bezug auf bereits instanziierte und demnach

4 Vgl. den Abschnitt „Signifikanzpostulat“ in Kapitel 1 der vorliegenden Arbeit

für eine entsprechende Einschätzung auch signifikante Strukturen soll IN-Fragmentarik ableitbar sein. So können abseitigere Argumentationen der oben angeführten Art zwanglos ausscheiden, jedenfalls solange, wie keine ernstzunehmenden Hinweise darauf vorliegen, Beethoven habe womöglich doch im Sinn gehabt, Entsprechendes zu demonstrieren.

Einen gewissermaßen materialen IN-Sonderfall bilden, wie im Typologie-Kapitel bereits angedeutet, solche Aspekte eines Werkes, die als bleibend Performative Fragmentarik (PE) angelegt sind – ohne dass dabei dessen mögliche Partituren (wohl aber dessen Aufführungen) in satztechnischer, formaler oder kunstästhetischer Hinsicht notwendig fragmentarisch erscheinen.⁵

Zwei Instanzenklassen sind historisch voneinander abzugrenzen. Eine IN-Fragmentarik der vormodernen⁶ Epochen, für welche die Abgeschlossenheit des betreffenden musikalischen Werkes als Ganzes nicht grundsätzlich in Frage steht, ist fast nie auf Evokation von Unvollständigkeit bezüglich eines solchen *Werkganzen* hin angelegt. Vielmehr finden sich im weitesten Sinne als „fragmentarisch“ deutbare Bildungen innerhalb fertiggestellter und

5 Das bedeutet, der PE-Aspekt bleibt auch dann als gültiges Element der Bestimmungsmenge des Musikstücks erhalten, wenn es etwa infolge aufführungstechnischer oder sonstiger Fortschritte denkbar schiene, die fraglichen Bestimmungen doch noch zu exemplifizieren, ungeachtet dessen diese Möglichkeit vom Urheber aber abgelehnt wird.

6 In Bezug auf die fragmentarische Relevanz sollen mit dem von mir eher qualitativ als musikhistorisch-chronologisch verwendeten Ausdruck „vormodern“ solche Werke gekennzeichnet sein, für die – gemessen an den traditionellen Desideraten einer Schönheits- und Nachahmungs-Ästhetik – eine wie immer geartete Opposition gegen die formale und ästhetische Abgeschlossenheit eines Werkes als Ganzes mit künstlerischen und also kompositorischen Mitteln noch nicht denkbar ist. Diese Möglichkeit tritt, wie schon im einleitenden Kapitel dieser Arbeit bemerkt, erst relativ spät mit den für die musikalische Moderne charakteristischen ästhetischen Umdispositionen ein, also etwa mit dem Ende des 19. Jahrhunderts (wobei man von historisch früheren Erscheinungen wie gewissen Einzelaspekten der Spätwerke Beethovens – z.B. in den *6 Bagatellen* op. 126 – abzusehen hat). Aber selbst in späterer Zeit sind die intendiert fragmentarischen Werke der Komponist(inn)en im Vergleich zu den Hervorbringungen der Nachbarkünste deutlich in der Unterzahl und zudem kunsthistorische „Spätzünder“. Obgleich R. Zimmermann das früheste bekannte Beispiel für den Bereich der Architektur bereits auf 1535 datiert (Reinhard Zimmermann: *Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form*, Wiesbaden 1989, S. 81), lassen sich architektonische IN-Exempel allerspätestens mit den künstlichen Ruinen der Barockzeit (z.B. die sogenannte *Magdalenenklause* im Münchener Nymphenburgpark, erbaut um 1725 von Joseph Effner für den bayrischen Kurfürsten Max Emanuel) und auf literarischem Sektor noch wesentlich früher beispielsweise mit den *rerum vulgarium fragmenta* eines Petrarca (geschrieben um 1348, beginnend mit der Zeile: „Voi ch’ascoltate in rime sparse“) oder auch dem *Gargantua*-Zyklus eines François Rabelais (†1553) angeben. Bereits deutlich ausgeprägt und künstlerisch funktionalisiert erscheint ein frühromantischer literarischer Fragmentarismus bei Lawrence Sterne (1713–1768) und dessen mehrbändigem Opus *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* oder bei Samuel Taylor Coleridge (1772–1834) im (angeblich unter Opium-Einfluss verfassten) Gedicht *Kubla Khan*. – Unter den neben den Gebrüdern Schlegel bedeutendsten *Theoretikern* eines frühen und somit noch schönheitsästhetisch fundierten Fragmentarismus ist hier unbedingt der Hegel-Schüler Johann Karl Friedrich Rosenkranz (1805–1879) und dessen 1853 publizierte Schrift *Ästhetik des Häßlichen* zu erwähnen, die eine frühe Kontradoktrin zur seinerzeit maßgeblichen Lehrmeinung der *Aesthetica* (1750/58) eines Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) und der Gottsched-Wolff-Kant-Schule bietet.

auch in kunstästhetischer Hinsicht durchaus vollständig anmutender Werke, und zwar typischerweise auf zeitlich begrenzten wie formal untergeordneten lokalen Skalierungsebenen. Es bietet sich daher an, die „vormodernen“ IN-Fälle nach Art und Umfang desjenigen Aspekts des musikalischen Satzes zu typisieren, in Bezug auf welchen IN-Fragmentarik ableitbar sein soll.

Die zweite Klasse besteht aus Werken mancher Komponisten der Moderne, denen eine generellere, nicht nur lokal auftretende Funktionalisierung des Fragmentarischen eignet. Hierunter fallen insbesondere solche Hervorbringungen, die ästhetischen Totalitäts- und Finitheitsvorstellungen musikalischer Werkbegriffe opponieren, spontanen „Momentformen“, musikphilosophischen, kunstsoziologischen und auch politischen Positionen zu künstlerischem Ausdruck verhelfen möchten oder defektive Strukturen aus ironisierenden Gründen darzustellen suchen. Auch sind Vertonungen und untextierte kompositorische Kommentare zu fragmentarischer (insbesondere antiker⁷) Literatur⁸ und teilweise auch zu Bildender Kunst insoweit zu berücksichtigen, wie die Unvollständigkeit der Vorlage kompositorische Analogien (oder im weitesten Sinne musikalisch motivierte Korrelationen) zeitigt.

3.1. Lokale IN-Fragmentarik

Die musikgeschichtlich frühesten Vorkommnisse einer lokalen IN-Fragmentarik, die gleichzeitig den geringsten Einfluss auf eine Fragmentarik des korrespondierenden Werkes *in toto* haben, dürften im weitgefächerten Repertoire der musikalischen Figurenlehre auszumachen sein, wobei unter dem Begriff der Figur (vom lat. *figura*) nicht, wie noch in den mittelalterlichen Schriften, einzelne Notenzeichen verstanden sein sollen, sondern hier einfach spezifische Gruppen und Zusammenstellungen von Noten- und Vortragszeichen als individuelle Gestalten mit jeweils charakteristischen Merkmalen gemeint sind.⁹ Diese sind in der Regel nur für kürzere, lokal begrenzte Abschnitte des jeweiligen musikalischen Satzes fragmentierend wirksam. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien die Kandidaten für den

7 Eine gute Übersicht für den Zeitraum 1700–1978 findet sich in Joachim Draheim, *Vertonungen antiker Texte vom Barock bis zur Gegenwart (mit einer Bibliographie der Vertonungen für den Zeitraum von 1700 bis 1978)*, Amsterdam 1981.

8 Hier sind drei Varianten zu differenzieren: die (literarische) Vorlage kann (1) vom Urheber des In-Werkes selbst durch Auswahl verschiedener Segmente aus fertiggestellten literarischen Werken in eine neue, fragmentierte Anordnung gebracht werden, (2) ihrerseits (als literarisches Werk) unter Typ1-Fragmentarik fallen, oder aber (3) infolge des Zustands ihrer Instanzen vom sekundären, meist Entropischen Typ sein; letzteres ist häufig bei älteren Vorlagen der Fall. Vgl. die Ausführungen in den folgenden Abschnitten, insbesondere zu Morton Feldman. Kombinationen der Typen (1)–(3) sind zusätzlich denkbar. Als vierter Typus treten gelegentlich auch kompositorische Reaktionen auf zeitgeschichtliche Katastrophen auf, z.B. in der Klavierphantasie *Die Brandruinen von Wiener Neustadt* op. 345 von Carl Czerny.

9 Im Vokabular der zu Beginn von Kapitel 2 erwähnten „materialen Ästhetik“ wäre hier von „superisierten“ Kontexten zu sprechen. Unter einer solchen „Superisation“ versteht Bense den Übergang von „Zeichen zu Zeichengestalten und Zeichenstrukturen bzw. zu Superzeichen“ (Bense 1969, S. 11).

fragmentarischen und pseudofragmentarischen Typus in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt:¹⁰

Die **Abruptio** (aus lat. *abruptere*: *wegreißen, abbrechen*) zeigt eine deutliche Verwandtschaft zur *Aposiopesis* (s.u.). Während aber bei der *Aposiopesis* der Focus auf der nachfolgenden Stille eines abgebrochenen Klanges liegt, bezieht sich die *Abruptio* auf den Moment des Abbruchs selbst. Sie kennzeichnet demnach die akustische Bruchlinie eines plötzlich endenden Klangverlaufs. Vor allem im sogenannten *stylo recitativo* fand sie häufig Verwendung. Der spätbarocke Theoretiker Meinrad Spieß definiert die Figur wie folgt:

Abreissung, Abbrechung, ist, wann einer oder mehrere Stimmen zu Ende eines Periodi nach Erforderung des Texts die Harmoniam plötzlich, und zwar ohne Erwartung einer Cadenz abbrechen.¹¹

Erwähnenswert ist der hier *expressis verbis* ermöglichte Ausschluss eines Erwartungsgegenstandes, insbesondere kadenzieller Art. Zwar ist als naheliegender Moment für den Eintritt der *Abruptio* das „Ende eines Periodi“ angegeben. Der Abbruch kann sich offenbar aber auch mitten im musikalischen Verlauf (in relativer Nähe eines Periodenendes) ereignen, ohne dass, wie im nachfolgenden Beispiel, zuvor eine solche Erwartung explizit aufgebaut oder suggeriert worden wäre.¹² An der Textstelle „nichts“ des nachstehenden Beispiels erscheint die *Abruptio* keineswegs zwingend notwendig, sondern wirkt insbesondere durch die stark motorische und nicht auf eine bestimmte Zielharmonik weisende vorangehende Baßsequenz äußerst überraschend.¹³

Abb. 29: J. S. Bach, Kantate *Christ lag in Todesbanden*, BWV 4, Versus 3:

The image shows a musical score for J.S. Bach's Cantata BWV 4, Versus 3. It consists of three staves: a vocal line (Soprano), a basso continuo line, and a basso continuo line. The tempo is marked 'Adagio' and 'Allegro'. The lyrics are: 'da blei- bet nichts denn Tod's - - - ge- stalt,'. The music shows a clear abruptio at the end of the phrase 'nichts denn Tod's'.

- 10 Die folgenden Charakterisierungen der verschiedenen Figuren sind essentiell vage und überschneiden sich teilweise in ihrem Bedeutungsspektrum. So lassen sich manche Merkmale der *Aposiopesis* ebenso gut mit solchen der *Pausa (generalis)* oder auch der *Tmesis* befriedigend erklären.
- 11 Meinrad Spieß, *Tractatus musicus compositorio practicus*, Augsburg 1745, S. 155.
- 12 Ob dies in Strenge zutreffen kann, erscheint jedoch zweifelhaft. Damit das Ende eines Klangverlaufs als „Abbruch“ und nicht vielmehr als „Cadenz“ im Sinne einer Schlussbildung wahrgenommen wird, scheint zumindest die – dann enttäuschte – Suggestion einer kadenziellen Kontinuitätserwartung des Gehörten unabdingbar.
- 13 Gleichzeitig erfüllt das Beispiel auch die weiter unten gegebene Definition der *Aposiopesis*, da sämtliche beteiligten Stimmen plötzlich abbrechen. Rhetorische Figuren können – wohl infolge ihrer vagen Definition – durchaus mehrfach in einem einzigen musikalischen Moment realisiert sein.

Während Spieß' Definition noch die auch in früheren Quellen¹⁴ zu findende Beschränkung auf textgebundene Musik aufrechterhält, findet sich schon 1732 bei Walther der erweiternde Einschluss von „Instrumental-Sachen“:

Abruptio (*lat.*) eine Abreissung; ist eine musicalische Figur, da gemeiniglich am Ende eines Periodi die Harmonie plötzlich (wenn es nemlich der Text, oder in Instrumental-Sachen andere Umstände also erfordern) abgebrochen und abgeschnappt wird.¹⁵

Die **Apokope** (aus griech. *απο*: *weg* und *κοπτειν*: *schlagen*) bezeichnet mehrheitlich das (vorübergehende) Abbrechen einer Stimme eines polyphonen Satzes in der Weise, dass ein erwarteter Ton einer melodischen Linie nicht oder, wie im nachfolgenden Beispiel, erst durch eine Pause verzögert erklingt¹⁶ und also anstelle des Erwarteten eine Pause gesetzt wird. In die extensionale Redeweise übertragen bedeutet dies analog zu den früheren Beispielen, dass die Anzahl der Gegenstände, die zu einem bestimmten (musikalischen) Zeitpunkt unter den Begriff des erwarteten Schlusstons fallen, gleich Null ist.

Abb. 30: Heinrich Schütz (1585–1672), *Wohl dem, der den Herren fürchtet*, SWV 30, T. 9–11, Apokope in T. 10, 1. Halbe im Alto, andere Stimmen auf der 2. Halben.

The image shows a musical score for Heinrich Schütz's 'Wohl dem, der den Herren fürchtet'. It consists of four staves. The first staff is the alto part, and the other three are the second halves of the soprano, tenor, and bass parts. The alto part has a measure with a whole rest, while the other parts continue with their respective notes. The lyrics 'der den Her-ren fürch - tet,' are written below each staff.

14 So etwa bei Christoph Bernhard (1628–1692): „Abruptio ist, wenn für erwartender Consonantz, so zur Ergänzung erfordert wird, der Gesang zerrißen, oder gar abgerißen wird.“ (Christoph Bernhard / Jan Müller-Blattau (Hg.), *Tractatus compositionis augmentatus. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel 1963, Cap. 39, zit. nach Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985, S. 76).

15 Johann Gottfried Walther (1684–1748), *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek*, Leipzig 1732, S. 2. In dem mir zugänglichen Digitalisat des Originaldruck des o.a. Zitats ist nicht eindeutig zu bestimmen, ob hinter dem Wort „plötzlich“ ein (kleines) Komma gesetzt ist, ich habe es daher weggelassen.

16 In Ausnahmefällen fällt auch das *Verkürzen* eines Finaltons unter diese Figur, so z. B. bei J. Thuringus: „Quid est Apocope: Est, cum finalis notula prorsus auffertur, & cum nota minima cantus terminatur, ut non erit finis.“ (Joachim Thuringus, *Opusculum bipartitum de primordiis musicis*, Berlin 1624, S. 127).

Die **Aposiopesis** (aus griech. *απο*: *weg* und *σιώπησις*: *Schweigen*) lässt sich als Verwandte der Apokope mit Focus auf der dem Abbruch nachfolgende Stille auffassen, die sich zudem auf sämtliche Stimmen des musikalischen Satzes bezieht. So definiert etwa J. Burmeister die Aposiopesis als ein

[..] totale omnium vocum silentium quocunque signo datum¹⁷,

also als ein absolutes Schweigen aller Stimmen, das an der entsprechenden Stelle durch ein Zeichen angezeigt ist. Walther unterscheidet zwei Typen dieser Figur (Homœoteleuton und Homœoptoton, d.h. mit einer bzw. ohne eine dem Abbruch vorangehenden Kadenz) wie folgt:

[...] (1. wenn in der Mitte eines Stücks, vermittelt einer vorhergehenden Final-Cadenz, und darauf folgenden ganzen oder halben Tact-Pause, dergleichen gemacht wird; welche Art sodann insonderheit Homœoteleuton heisset. (2. wenn gleichfalls, vermittelt einer ganzen, halben, oder Viertels-Tact-Pause, ohne aber dabey einen formalen Schluß oder Cadenz zu machen, dergleichen Stillschweigen angebracht wird; diese Gattung heisset insonderheit Homœoptoton.¹⁸

Nicht auf Resultate kompositorische Vorgänge, sondern auf bestimmte Zustände des elementaren Tonmaterials bezieht sich die nur selten erwähnte **Apotomia** (aus griech. *απο*: *weg* und *τομος*: *Schnitt, Schnittstück*). Sie meint den *semitonus maius* der altgriechischen Musiktheorie, der hier als ein „abgeschnittenes“ Stück des in neun *commata* unterteilten Ganztones Hieraus wiederum resultieren zwei Halbtöne unterschiedlicher Größe mit vier bzw. fünf *commata*. Den größeren dieser Halbtöne benennen M. J. Vogt¹⁹ und J. G. Walther²⁰ als „Apotomia“ bzw. als „Apotome“.

Auch andere Tondistanzen wurden bisweilen ausdrücklich als defizitär oder unvollständig gekennzeichnet. So findet sich der Ausdruck „Tertia deficiens“ für eine verminderte

17 Joachim Burmeister, *Hypomnematum musicae poeticae*, Rostock 1599 (zit. nach Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985, S. 105).

18 Johann Gottfried Walther *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig 1732, S. 42.

19 „Apotomia Major pars semitonii. Spectat inter theoremata musicae amplius, quam inter figuras. Instruatur hic canens, ut ad \sharp cruculam accipiat quinque commata, & non quatuor, similiter descendendo ad \flat accipiat commata quinque prae quatuor, ut bene, & notabiliter durificet cruces, & bene emolliat \flat “ (Mauritius Johann Vogt (1669-1730), *Conclave thesauri magnae artis musicae*, Prag 1719, S. 151). Vogt benennt zudem ungewöhnliche Strategien zur Förderung des kompositorischen Einfallereichtums – so empfiehlt er den Einsatz von Würfeln, um Intervalle zu bestimmen, oder rät dem Komponisten zu Alkoholgenuss (vgl. D. Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln (University of Nebraska Press) 1997, S. 78).

20 „[...] also nannten die Griechen ihr in proportione super 139 partiente 218 bestehendes Semitonium majus [...] weil es ein abgeschnittenes Stück vom ganzen Tone ist“ (Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig 1732, S. 41).

Terz oder übermäßige Sekunde in Chr. Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus*²¹ und kann im Sinne der o.g. Charakterisierung als „Apotomia“ der kleinen Terz aufgefasst werden (und analog für andere Intervallbildungen).

Zu den Auslassungsfiguren abstrakterer Provenienz zählt ferner die **Ellipsis**. Mehrereorts wird diese Figur als Auslassung einer vom harmonischen Verlauf her erwarteten Konsonanz verstanden, so bei Bernhard²² und Walther²³. Scheibe,²⁴ an diesen anknüpfend auch Forkel,²⁵ deuten die Figur hingegen entweder 1) als das unvermutete Abbrechen eines ganzen Satzes und dessen Fortführung mit einem anderen „Gedanken“ oder 2) als „Ausfliehen der Cadenz“ (Scheibe) bzw. „ausfliehende Cadenz“ (Forkel). W. A. Mozarts *Fantasie* in d-moll, KV 397 enthält einige Passagen, die dem ersteren Typus annähernd entsprechen, indem der Satz gleich mehrfach „unvermuthet abbricht und stille hält, endlich aber mit einem ganz fremden Gedanken aufs neue wieder anhebt“ (Scheibe):²⁶

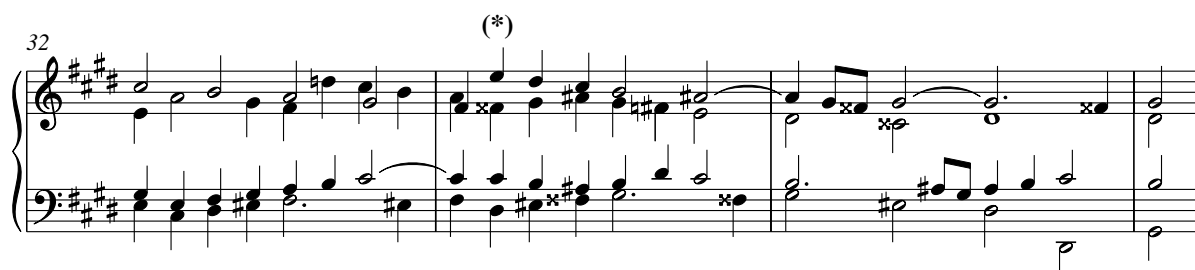
-
- 21 Christoph Bernhard / Jan Müller-Blattau (Hg.) *Tractatus compositionis augmentatus. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel 1963. Es heisst dort (S. 131): „Tertia deficiens ist ein Intervallum, so noch nicht gar eine Tertia minor ist [...]“.
- 22 „Ellipsis ist eine Auslaßung der sonst erfordernten Consonantz“ (Bernhard, *Tractatus*, S. 121).
- 23 „Ellipsis ist eine Auslaßung oder Verschweigung einer Consonanz, welches geschieht 1) wenn anstatt der Consonanz eine Pause stehet, und auf diese eine Dissonanz folget, 2) Wenn in einer Cadenz die 4ta durch die 3tia nicht resolviret wird, sondern unbeweglich liegen bleibet“ (Johann Gottfried Walther, *Praecepta der musicalischen Composition*, Weimar 1708, zit. nach Bartel 1985, S. 154).
- 24 „Sie [die Ellipsis] geschieht auf zweyerley Art. Erstlich, wenn man in dem heftigsten Affecte und mitten in einem angefangenen Satze unvermuthet abbricht und stille hält, endlich aber mit einem ganz fremden Gedanken aufs neue wieder anhebt. (2) Oder auch, wenn man am Schlusse eines Satzes den gewöhnlichen Schlußton verändert, und in einen ganz fremden und unerwarteten Accord fällt. Dieses letztere nennen die Componisten: das Ausfliehen der Cadenz.“ (Johann Adolf Scheibe, *Critischer Musicus*, Leipzig 1737–1740, S. 687 (zit. Bartel 1985, S. 154)).
- 25 „Diese Figur wird Ellipsis genannt. [...] nemlich 1) wenn ein nach und nach zu einer großen Lebhaftigkeit angewachsener Satz unvermuthet abbricht, sodann mit einem ganz veränderten Gedanken aufs neue wieder anfängt [...] 2) Wenn ein ebenfalls nach und nach sehr lebhaft gewordener Satz bis zu einer Art von Cadenz fortgeführt wird, anstatt aber diejenige Cadenz zu machen, die sich aus der vorhergehenden Modulation hätte erwarten lassen, in eine sogenannte ausfliehende Cadenz fällt, und dadurch den Faden der Modulation abreißt“ (Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Göttingen 1788, S. 56).
- 26 Relativierend ist anzumerken, dass die *cantabile*-Gestalt der zweiten Akkolade des Beispiels bereits die transponierte Variante eines früheren Auftretens darstellt, der „Gedanke“ somit kein „ganz fremder“ mehr ist.

Abb. 31: W. A. Mozart, *Fantasia* d-moll für Klavier, KV 397, T. 25–34



Ein Beispiel für den zweiten Typus:

Abb. 32: J. S. Bach, *Fuga* E-Dur, BWV 878, T. 32–35



Der Beginn der „ausfliehenden Cadenz“ ist im Beispiel mit (*) gekennzeichnet. Der unmittelbar vorangehende, seinerseits mit einer Zwischendominante²⁷ eingeführte fis-Moll-Klang übernimmt hier die Funktion einer Subdominante zur Paralleltonart cis-Moll, deren somit zunächst zu erwartendes späteres Auftreten konventionellerweise über einen nachfolgenden Dominantseptakkord (*gis-his-dis-fis*) vorzubereiten wäre. Stattdessen eröffnet bei (*) der unvorbereitet eintretende quintlose Dis-Dur-Septnonenakkord eine „ausfliehende Cadenz“ zum Tonikagegenklang gis-Moll, der schließlich in T. 35 – nach zweimaligem vorbereitendem Eintritt (zunächst T. 33, 5. Viertel nach doppeldominantischer Wendung²⁸ und

27 Wie in den meisten Fällen tritt die Zwischendominante auch hier als Quintsextakkord mit kleiner Septime (*b*) auf. Der Basston (*eis*, T. 32, letztes Viertel) erlaubt als Leitton die Führung in den Subdominantgrundton *fis* (erstes Viertel T.33). – Auf Folgendes ist hinzuweisen: Eine exklusive Angemessenheit des funktionsharmonischen Analysevokabulars für Werke polyphoner Musik des sogenannten Spätbarock besteht schon deshalb nicht, weil die aus linear-kontrapunktischem Denken resultierenden Aspekte der Stimmführungsverhältnisse dabei untergewichtet erscheinen. Zur alleinigen Veranschaulichung der *harmonischen* Zusammenhänge des Beispiels scheint derartiges Vokabular gleichwohl geeignet.

28 Gemeint ist der Klang *eis-h-gis-dis* (T. 33, 3. Viertel), der hier als verkürzter (Doppel-)Dominantseptnonenakkord auf *ais* mit (unaufgelöstem) Quartvorhalt (das *dis* im Diskant) und Quinte im Bass

verkürztem Dominantseptakkord mit Leitton im Bass; das zweite Mal in T. 34, 1. Viertel nach D^V) – über gerade eine solche dominantische Kadenz erreicht und bestätigt wird, wie sie durch die Ellipsis für die Parallelltonart zuvor vermieden wurde.

Die **Tmesis** (griech.: Schnitt, Einschnitt) gehört zunächst dem Figurenrepertoire textgebundener Musik an und dient dort der Verdeutlichung einzelner Wörter, die durch den Einschub von Pausen in mehrere Teile „zerschnitten“ erscheinen. Spieß (und Vogt) geben folgendes Beispiel:²⁹



Der fragmentarische Aspekt bezieht sich – wie schon im Fall der *Abruptio* – zunächst auf das fiktive Referenzmodell einer gegebenen, also bereits bekannten wortsprachlichen Silbenfolge, die in Anwendung der tmetischen Figur insoweit als aufgehoben gilt, wie der erwartete nahtlose Anschluss des nächsten Wortteils durch eine Pause (oder allgemein durch das Ausbleiben des erwarteten Wortteils) verzögert wird. Einer Ausweitung auf untextierte Musik steht indes nichts im Wege. Damit die *Tmesis* als solche erkennbar wird, ist das (meist als melodische Gestalt erscheinende) Referenzmodell allerdings vor oder nach der tmetischen Variante in der jeweils pausenfreien Gestalt explizit oder implizit anzugeben. Ein Beispiel für den expliziten Typus stellt Beethovens Klaviersonate Nr. 31 op. 110 bereit, deren dritter Satz die barocken Formmodelle *Arioso* und *Fuge* in wechselseitig kommentierende Beziehung setzt und in der italienisch-deutschen Satzbezeichnung ohnehin Reminiscenzen an die ursprüngliche Text- und damit Stimmabhängigkeit³⁰ der offenbar vokal angelegten Faktur des *Arioso dolente* erkennen lässt:³¹

zu deuten ist und insoweit die Führung in den nachfolgenden verkürzten Dominantseptakkord mit Terz (Leitton) im Bass legitimiert. Ferner käme auch eine Auffassung als Tonika mit großer Sexte im Bass als Durchgangsnote in Betracht. Die Mehrdeutigkeit solcher Auslegungen verweist ebenfalls auf die erwähnte Unangemessenheit der Funktionstheorie für eine mit funktionstheoretischen Konzepten nicht vollständig analysierbare Musik.

- 29 Meinrad Spieß, *Tractatus musicus compositorio practicus*, Augsburg 1745, S. 156. Vogt gibt das gleiche Beispiel zuzüglich einer hier nicht wiedergegebenen, da für das Verständnis der Figur unerheblichen Baßstimme (Mauritius Johann Vogt, *Conclave thesauri magnae artis musicae*, Prag 1719, S. 152).
- 30 Der Beginn des Beispiels 33 a) (T. 9–10) zitiert in der Oberstimme den transponierten und rhythmisch leicht veränderten Beginn der Alt-Arie *Es ist vollbracht* aus der *Passio Secundum Johannem* BWV 245 von J. S. Bach. Womöglich könnte diese das individuell-personale Moment betonende Kennzeichnung als *Gesang* auch auf eine IN-typische Suggestion der *Abwesenheit* der wortsprachlichen Unterlegung des *Klagenden Gesangs* nebst des dazugehörigen Timbres der menschlichen Stimme und damit als indirekte Fragmentierungsstrategie höherer Stufe aufgefasst werden. Sollte dies zutreffen, so forderte Beethoven vom Hörer hier nicht nur die adäquate Wahrnehmung des positiv Erklingenden, sondern auch das Gewahren der Nichtpräsenz derjenigen Aspekte, auf die eine solche Suggestion verweisen könnte.
- 31 Hiermit soll nicht gesagt sein, Beethoven habe explizit die Figur der *Tmesis* komponiert, sondern lediglich, dass die melodische Gestalt b) der (ohnehin systematisch mehrdeutigen) Charakterisierung

Abb. 33 a/b: Ludwig v. Beethoven, Sonate für Klavier Nr. 31 As-Dur, op. 110, 3. Satz, a) T. 9–11, b) T. 116–118.

a)

Klagender Gesang
Arioso dolente



b)

Ermattet, klagend
Perdendo le forze, dolente



Wie zu sehen, zeigt die Oberstimme aus Beispiel 33 b) eine von den verwendeten Intervallrelationen her annähernd gleiche melodische Grundidee, diese ist allerdings gegenüber a) einen Halbton tiefer notiert und dazu mit Vorhaltsrepetitionen (z.B. T. 116, 6. und 7. Sechzehntel der Oberstimme), Dauerverkürzungen (z. B. ebd., 7. Sechzehntel, im Vergleich zu Beispiel 33 a) halbiert, das nachfolgende b' somit 1/16 früher) und Pauseneinschnitten angereichert.

Globale IN-Fragmentarik

Dieser Ausdruck bezieht sich auf fragmentarische Phänomene, die nicht nur auf lokalen, strukturell untergeordneten Skalierungsebenen wirksam sind, sondern sich latent auf ein wie immer geartetes Werk Ganzes oder doch mindestens auf für dieses Ganze wichtige Momente beziehen. Einige Beispiele sollen hier cursorisch vorgestellt sein.

Insbesondere unkonventionelle Schlussbildungen vom offenen, die Schlusswirkung nicht affirmativ bekräftigenden Typ finden sich gerade in der Dur-Moll-tonalen Vormoderne relativ häufig (für den „affirmativen“, Typ vgl. auch das Mozart-Beispiel am Schluss von Kapitel 2 vorliegender Arbeit). Außerdem lassen sich für diese historische Phase noch gewisse Übergangsformen ausmachen, die IN-Fragmentarik bevorzugt als kompositorische Strategie zur Darstellung musikalischer Ironie oder des „Witzes“ einsetzen. Ein Beispiel aus dem 18. Jahrhundert verdeutlicht den letzteren Typ:

dieser Figur entspricht, falls man Gestalt a) als Referenzmodell verwendet. Analoges gilt für das vorangehende Bach-Beispiel.

Abb. 34: Joseph Haydn, *Streichquartett* Es-Dur op. 33 Nr. 2, Hob.III:38 (publiziert 1782 in Wien), T. 148–172, Schluss des letzten Satzes.

The image shows a musical score for the end of the last movement of Joseph Haydn's String Quartet in E major, Op. 33 No. 2. The score is divided into three systems. The first system (measures 148-154) is marked 'Adagio' and 'Presto' and includes dynamics like 'f' and 'p'. The second system (measures 155-166) features 'G.P.' (General Pause) markings and a first ending bracket. The third system (measures 167-172) includes a second ending bracket, 'G.P.' markings, and ends with 'pp' and 'Fine'.

Einer konventionellen Es-Dur-Schlusswirkung stehen schon die zahlreichen Generalpau-seneinschnitte entgegen. Zwar wird eine entsprechende tonikale Finalkadenz in T. 165–166 herbeigeführt, allerdings gefolgt von einer weiteren Generalpause, nun disproportional auf das Dreifache verlängert. Im Anschluss erscheint (durch die Länge der vorgeschalteten Pause, die für einen Moment schon an das Ende des Satzes denken läßt, höchst „überr-schend“) noch einmal wörtlich (von der veränderten Dynamik abgesehen) der Passus Auf-takt T. 153–154. Da dies die im Folgenden unerfüllt bleibende Anmutung einer weiteren Fortführung des Satzes evoziert (der erwähnte Passus bildet zugleich den Beginn des gesam-ten Satzes), liegt hier eine Fragmentarik der Redundanz vor – nicht Fehlendes, sondern Überschüssiges „ruiniert“ die Schlussbildung von Haydns Quartett. Mit anderen Worten: Der Satz endet mit seinem Beginn. Somit finden sich sowohl die suggerierte Erwartung des

Satzendes (T. 166–169) wie auch die gegenteilige eines Satzfortgangs und sogar diejenige einer wörtlichen Wiederholung des gesamten Satzes (T. 170–172) auf kürzestem Raum gleichermaßen enttäuscht.

Dem Typ des offenen Schlusses entspricht beispielsweise Frédéric Chopins *Mazurka* op. 17 Nr. 4. Nominell im Rahmen einer a-Moll-Tonalität entworfen,³² endet das Stück – und damit auch das gesamte opus 17 – auf einem Dreiklang, der entweder als Tonika mit un aufgelöstem Quartvorhalt oder – dies wahrscheinlicher – als Sextakkord der Subdominante parallel zu interpretieren wäre. Vor dem Hintergrund der ästhetischen Standards für kleinformatige Klavierstücke der 1830er-Jahre (die vier Stücke des op. 17 wurden 1834 in Leipzig veröffentlicht und entstanden um 1832/33) signifiziert dieses Ende sowohl eine harmonische Ambiguität in der Schlussbildung wie auch eine klare Suggestion der weitgehenden Abwesenheit eines eindeutig tonikalen Klanges über größere Bereiche des gesamten Werkes (dessen Anwesenheit insbesondere bei der Schlussbildung eben den erwähnten Standards entsprechen würde).³³

Abb. 35: Frédéric Chopin, *Mazurka* a-Moll, op. 17 Nr. 4, T. 101–114



Eines der frühen Beispiele für einen zweiten Typ, der formale Kohärenz zugunsten collageartiger (Selbst-)zitate ironisch zu relativieren sucht, stammt von G. Rossini (1792–1868). In seiner späten Sammlung *Péchés de vieillesse* (um 1857/58, von Rossini zu Lebzeiten übrigens nicht zur Publikation vorgesehen) findet sich ein *Marche et Réminiscences pour mon dernier voyage*.

32 Diese Tonika erscheint ohnehin nur in den Takten 20, 36, 90, 98 und 106–109 in vollständiger Form. Ansonsten wird auf sie lediglich durch ihre Hauptfunktionen verwiesen (v.a. durch den Subdominante-, seltener den Dominantbereich, lose miteinander verbunden durch chromatische Rückungen).

33 Für den in der Dur-Variante konzipierten Mittelteil gilt diese Behauptung nicht. Hier findet sich eine klare Präsenz der A-Dur- „Zwischentonika“.

Abb. 36: Gioachino Rossini, *Marche et Réminiscences pour mon dernier voyage*, Ausschnitt mit Selbstzitaten aus den Opern *Conte Ory*, *Guillaume Tell* und (in den ersten beiden Takten) dem Ende des Hauptmotivs aus *Semiramide*.



Lose zusammengehalten von einem Trauermarsch, der sich an dem entsprechenden Formmodellen bei Beethoven oder dem späteren Wagner der *Götterdämmerung* zu orientieren scheint, und einem übertrieben ausgedehnten, signalartigen Motiv des Anklopfens an die Himmelpforte (Partituranzeige: *frappons*) erscheinen Zitate aus Rossinis früheren Erfolgen als Opernkomponist, die aber stets von Trauermarsch- und Anklopfmotiv unterbrochen werden. Der fragmentarische, bruchstückhafte Aspekt bleibt hier auf die Unvollständigkeit der Selbstzitate beschränkt und dient zusammen mit der bis zum Ende ungebrochenen Dominanz des Trauermarsches der verstärkt selbstironischen Anmutung des Satzes.

Ein weiteres relativ frühes Beispiel, das ebenfalls vor dem Hintergrund ironisierender Haltung zu deuten sein dürfte, stammt von Friedrich Nietzsche (1844–1900). In seiner kurzen Komposition *Das Fragment an sich* vom Oktober 1871³⁴ vollzieht sich die Suggestion des Unfertigen auf mindestens zwei Ebenen. Zum einen findet sich – ungeachtet des eindeutig tonalen musiksprachlichen Ansatzes – kein klar etabliertes tonikales Zentrum:

34 Zu den Entstehungszusammenhängen vgl. Albrecht Riethmüller, *Friedrich Nietzsches „Fragment an sich“*, in: Danuser, H. et al. (Hg.): *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber 1988 S. 565–577.

Mehrere Male kreist die harmonische Progression in reichlich gesucht wirkenden und handwerklich fragwürdig gesetzten Sequenzen um *cis-moll*, das zwar mit einem konventionellen Dominantklang (*Gis-Dur* in T. 8, 12 u. 22) jeweils evoziert wird, ohne dass aber diese Erwartung durch einen eindeutig auf *cis-moll* zu beziehenden Folgeklang eingelöst und somit dessen Tonikacharakter bestätigt würde. In T. 13, 1. Viertel erscheint diese „Tonika“ zwar, allerdings nur in einer klanglich unbefriedigenden Variante mit dreifacher Quinte; in T. 14, 1. Viertel nur mit nachfolgend aufgelöstem Quartvorhalt und unter Vorschaltung einer „falschen“, nur zur Paralleltonart E-Dur passenden Dominante (H-Dur-Septakkord, T. 13, letztes Achtel). Analog zu dieser harmonischen Beinahe-Aporie bleibt zudem jegliche (auch unkonventionelle) Schlussbildung verwehrt: Nietzsches Anweisung *da capo con malinconia* verurteilt die aphoristische Skizze zu end- und ausweglosem, durchaus depressivem Kreisen in und um sich selbst (ein Ende des Stückes durch *fine* oder äquivalente Bezeichnungen scheint nicht vorgesehen³⁵). Die Vermutung, der Philosoph könnte hier durch den Werktitel, mit den Mitteln kompositionstechnischer Ironie und der suggerierten Abwesenheit jeglicher Schlussbildung die (vermutlich) immerwährende erkenntnistheoretische Unzugänglichkeit des Kantischen *Ding an sich* dargestellt haben wollen, scheint nicht völlig unplausibel.³⁶

35 Bereits die *Mazurka* op. 7 Nr. 5 von F. Chopin könnte womöglich dem Typ des „endlosen Werks“ entsprechen (diese Auffassung vertritt jedenfalls Leo Treitler: *History and the Ontology of the Musical Work*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Jg. 51 Nr. 3, *Philosophy and the Histories of the Arts* (1993), S. 483–497, hier S. 486). Es ist allerdings umstritten, ob Chopins Anweisung *Dal Segno senza Fine* endlose Wiederholung meint oder lediglich auf das Fehlen eines (sonst oft einschlägigen) *fine* im Notentext hinweisen möchte.

36 Riethmüller (a.a.O., S. 567) führt in diesem Zusammenhang eine Bemerkung von Curt Paul Janz (Herausgeber des musikalischen Nachlasses von Nietzsche) an, nach welcher „Kants »Ding an sich« in jenen Naumburger Herbsttagen ein ernsthaft-launiges Diskussionsthema gewesen“ sei (Nietzsche hatte sich vom 28.09. bis zum 22.10.1871 bei Familie und Freunden in Naumburg aufgehalten).

Abb. 37: Friedrich Nietzsche, *Das Fragment an sich* (16.10.1871)

The image shows a musical score for Friedrich Nietzsche's piece 'Das Fragment an sich' (16.10.1871). It consists of three systems of piano music. The first system is marked 'Sehr langsam' and 'p'. The second system is marked 'anschwellend'. The third system is marked 'da capo con malinconia'. The music features complex chordal textures and chromatic movement.

Abseits einer lediglich ironisierenden Haltung zeigen einige der späteren Werke Franz Liszts (1811–1886) gegen Ende des 19. Jahrhunderts gleichfalls IN-Aspekte, und zwar solche, die auf die verschärfte Form der Abwesenheit des für IN einschlägigen Referenzmodells \mathcal{M} verweisen (vgl. S. 224). Diese erstrecken sich insbesondere auf die Suggestion der Abwesenheit etablierter kompositorischer Merkmale, insoweit diese nur noch auffällig reduziert auftreten. Auf satztechnischem Sektor weicht der zeittypische Anspruch adäquater Vielfalt etwa der harmonischen Progression einer gewissen aporetisch-obsessiven Spiralbewegung, die aus der repetitiven Minimalvariation einiger weniger Grundstrukturen hervorgeht. Im folgenden Ausschnitt aus dem Klavierstück *Unstern! Sinistre, Disastro* aus dem Jahre 1881 (S 208³⁷) findet sich eine chromatisch ansteigende Folge übermäßiger Dreiklänge über einem Orgelpunkt auf *f*, abgelöst von einer Passage, in der übermäßige und verminderte Dreiklänge³⁸ gleichzeitig auftreten. Historisch ehemals stark funktionalisierte Akkordbil-

37 „S“ meint hier und bei anderen auf das Œuvre Liszts bezogenen Stellen den Eintrag im von Humphrey Searle besorgten Liszt-Werkverzeichnis.

38 Innerhalb der Dur-Moll-tonalen Musik gelten übermäßiger und vermindertes Dreiklang als besonders variabel und mehrdeutig im Hinblick auf eine mögliche (bei Liszt aber nicht stattfindende) dominante Fortführung.

dungen treten hier – solcher Funktionalität vollständig beraubt – nur noch als gleichsam entkernte Ruinen der Dur-Moll-tonalen Harmonik in Erscheinung.

Abb. 38: Franz Liszt, *Unstern! Sinistre, Disastro* (S. 208), T. 58–84



3

Der Beginn des dreisprachig textierten *Ossa arida* für Männerchor und Orgel zu vier Händen von 1879 (S 55) zeigt zu Beginn die Grundidee „aufsteigende Terzschichtung“ in mehrfacher Wiederholung ohne klaren tonartlichen Bezug, die Melodik des hinzutretenden Männerchors beschränkt sich auf Sekundgänge (gelegentlich durchbrochen von elementaren Quart- und Quintsprüngen).

Abb. 39: Franz Liszt, *Ossa arida* (S 55), Beginn

Ossa arida
für Männerchor und Orgel zu 4 Händen (mit Pedal).

Franz Liszt.
(Komponiert 1879.)

Lento.

Chorus virorum.
Tenores et Bassi
unisoni.

Männerchor.
Tenöre, Bässe
einstimmig.

Chœur d'hommes.
Tenors, Basses
à l'unisson.

Primo.

Orgel.

Secondo.

Pedale.

p sotto voce

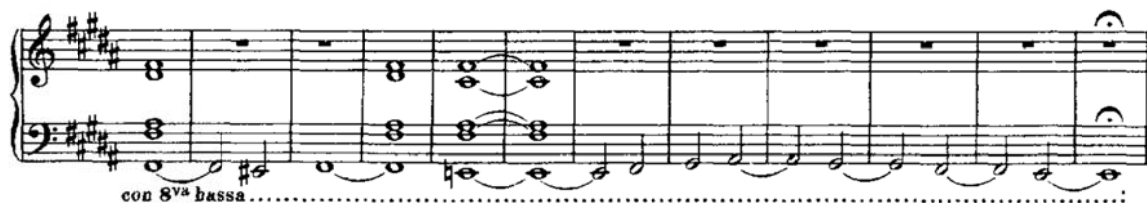
Os . . sa a . . ri . da,
Ihr . . ver . . dor . re . ten Ge . bei . ne,
Os . se . ments a . . ri . . des,

ff

ff

Auch zum Typus des „offenen“ Schlusses hat Liszt eindrückliche Beispiele beigetragen. Im bereits erwähnten *Unstern!* desintegriert die musikalische Faktur ausgehend von einem *quasi organo* auszuführenden Dis-moll-Sextakkord über einen Fis-Dur-Sekundakkord in eine auf und absteigende Ganztonfolge, die noch einmal das zentrale Tritonus-Motiv des Beginns *unisono* vorführt, um dann in einem „leeren“ Oktavklang auf e im tiefsten Register des Klaviers harmonisch dekohärent zu erlöschen.³⁹

Abb. 40: Franz Liszt, *Unstern! Sinistre, Disastro* (S 208), Schluss:



Schließlich illustriert die *Mephisto-Polka* (S 217) aus den Jahren 1882/83 in – gemessen am Chopin-Beispiel aus Abb. 35 – wesentlich radikalerer Manier, was A. Walker als „abandoning a work in mid-air“ charakterisiert.⁴⁰

Abb. 41: Franz Liszt, *Mephisto-Polka* (S 217), Schluss:



Zwei Beispiele für die zahlreichen „aphoristischen“ Formen des 20. und 21. Jahrhunderts⁴¹ seien hier ebenfalls angeführt. In den Jahren 1962–63 komponierte Kaikhosru Sor-

39 Die Intervallidentität mit dem *locus classicus* der zum Tritonus aufsteigenden Ganztonfolge, nämlich Johann Sebastian Bachs Choralharmonisierung *Es ist genug* (aus der Kantate *O Ewigkeit, du Donnerwort*, BWV 60) dürfte unbeabsichtigt sein. Die letzte E-Oktave hat weder mit der gis-moll (H-Dur)-Vorzeichnung noch mit den vorausgegangenen Akkordbildungen mehr als nur entfernte (subdominante) Verwandtschaft, daher die Kennzeichnung als „dekoherent“.

40 Vgl. Alan Walker, *Franz Liszt: The Final Years*, New York 1997, S. 442. Im Original ist das Wort *abandoning* in Anführungszeichen gesetzt.

41 Die relative zeitliche Kürze solcher Kleinformen alleine reicht noch nicht hin, um Fragmentarik im Sinne von IN abzuleiten. Hierzu ist vielmehr die intendierte Suggestion eines fragmentarischen Aspekts erforderlich. Dass aphoristische Kleinformen keineswegs notwendig mit Fragmentarik einher-

abji (1892–1988) seine als *Frammenti Aforistici* (KSS 86⁴²) bezeichnete erste Sammlung kurzer Klavierskizzen, die bis ca. 1972 um eine zweite Kollektion mit dem Titel *Frammenti Aforistici (Sutras)* mit weiteren 104 Stücken (KSS 90) erweitert wurde. Im für Sorabjis Œuvre typischen, oft hypervirtuosen und klanglich massiven Stil konzipiert, wirken die *Frammenti* wie kurz Ein- und Ausblendungen aus größeren Werken. Sie sind aufgrund ihrer Kürze von oft nur wenigen Sekunden in Sorabjis ansonsten häufig aus mehrstündigen Großkompositionen bestehendem Werkkatalog singulär – eine bei anderen Komponisten häufig zu beobachtende Anpassung der „aphoristischen“ Textur an die formalen Bedingungen solcher Kleinformen (wie z.B. in Beethovens op. 126 oder in *Fünf Stücke für Orchester* op. 10 von Anton v. Webern) durch tendenziell transparente und sparsame Satztechniken findet bemerkenswerterweise nicht statt.⁴³

Abb. 42: Kaikhosru Shapurji Sorabji, *Frammenti Aforistici* KSS 86 (*Frammenti* LXIX a–c, Autograph)



gehen, betont bereits Jürg Stenzl, *Fragment als musikalisches Werk*, gekürzt erschienen als: Ders., (Übers. Enrico de Angelis) *Frammento come opera musicale*, L'Asino d'oro Nr. 3 (1992), S. 90–113 (für die postalische Überlassung der deutschen Fassung des Aufsatzes danke ich Herrn Jürg Stenzl).

42 „KSS“ ist die vom Sorabji-Archiv in Eaton Bishop, Hereford, UK eingeführte Abkürzung für das Sorabji-Werkverzeichnis.

43 Viele der *Frammenti* enden mit der ersten oder (seltener) der zweiten Notenzeile.

Abb. 42: Keilhoernu Shanurii Sorabii *Exammonti Afavietici* KCS 90 (*Exammonti* XV-XIX)

Piccio Cantabile

XV.

Symmetico

XVI.

XVII.

This section of the manuscript contains three systems of musical notation. The first system, labeled 'XV.', is titled 'Piccio Cantabile' and consists of two staves with complex rhythmic patterns and slurs. The second system, labeled 'XVI.', is titled 'Symmetico' and features a single staff with a more melodic line. The third system, labeled 'XVII.', continues the notation with two staves. The handwriting is fluid and characteristic of early 20th-century manuscript notation.

Multistrinor Vivace molto

XVIII.

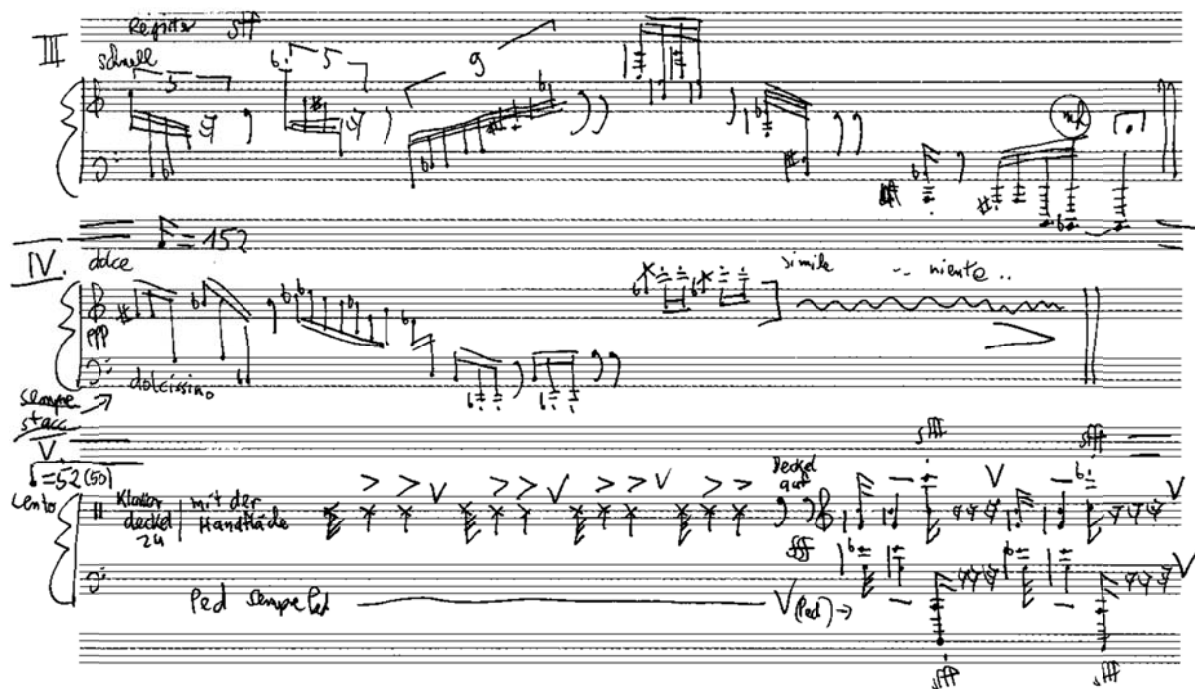
Suave e leggiero

XX.

This section contains three systems of musical notation. The first system, labeled 'XVIII.', is titled 'Multistrinor Vivace molto' and shows two staves with intricate rhythmic figures. The second system, labeled 'XX.', is titled 'Suave e leggiero' and consists of two staves with a more lyrical feel. The third system, labeled 'XX.', continues the notation with two staves. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Die Tradition des „aphoristischen“ Komponierens bleibt indes bis in die jüngere Gegenwart lebendig. So weisen noch die im Jahr 2000 entstandenen 13 *Negationen* für Klavier des in Hamburg lebenden mazedonischen Komponisten Andrej Koroliov (*1982) eine mit Sorabjis *Frammenti* vergleichbare Kürze auf. Die ebenfalls nur wenige Sekunden dauernden Stücke⁴⁴ werden von Koroliov als „selbstnegierend[e]“⁴⁵ musikalische Prozesse aufgefasst. Demnach verhindert die (meist betont gestisch wirkende) Faktur den Aufbau ausgedehnter musikalischer Entwicklungen.

Abb. 44: Andrej Koroliov, *Negationen* für Klavier (2000), *Negationen* III–V (Autograph)



Nicht lediglich aphoristisch motivierte Zeugnisse für IN-Fragmentarik begegnen in der früheren Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts nur vereinzelt. Jürg Stenzl identifiziert das bereits im ersten Teil vorliegender Arbeit erwähnte *Fragment* von G. Ligeti und insbesondere das dritte Stück *Fragment* für Kammerorchester und Stimme aus Dieter Schnebels Frühwerk *Versuche* von 1955 als „Geburtsurkunde“ des „musikalischen Fragmentarismus“.⁴⁶

44 Eine Ausnahme hiervon bilden die *Negationen* XI und XIII, deren Aufführungsdauer zwischen zehn und fünfundzwanzig Minuten liegt.

45 Nach einer brieflichen Mitteilung an den Verfasser. Aus dieser Mitteilung geht zudem ein autobiographischer Bezug der *Negationen* hervor, wonach Koroliov in den einzelnen Stücken gewisse Vorkommnisse im Rahmen seiner Bekanntschaft mit einem ehemaligen Lektor der Musikverlage Sikorski in Hamburg kompositorisch reflektiert.

46 Jürg Stenzl, *Fragment als musikalisches Werk* (hier S. 7 der mir freundlicherweise postalisch überlassenen deutschsprachigen Erstfassung). In der italienischen Fassung heißt es: „Se deve esserci una primogenitura del frammentismo musicale, essa ha allora la sua certificazione nei *Versuche* di Dieter Schnebel.“ (*Frammento come opera musicale*, L'Asino d'oro Nr. 3 (1992), S. 97).

Eine gewisse Häufung fragmentästhetisch orientierter Werke zeigt sich ungefähr ab den 1970er Jahren,⁴⁷ so etwa für größere Bereiche des Œuvres von Peter Ruzicka (* 1948). Insbesondere weisen bereits dessen Werktitel auffallend häufig die in Anm. 47 beschriebene Beschaffenheit auf und sind auch ansonsten als genuine IN-Fragmente aufzufassen.⁴⁸ Diese Werke Ruzickas sind offenbar einer explizit den theoretischen Ansätzen Theodor W. Adornos geschuldeten Fragment-Ästhetik verpflichtet. Der Musikwissenschaftler Thomas Schäfer stellt den Zusammenhang folgendermaßen dar:

Für Ruzicka lag es als Konsequenz der Entwicklungen der zeitgenössischen Musik der siebziger Jahre nahe, „ganz zu verstummen oder allein noch Musik für vorstellbar zu halten, die über die Unmöglichkeit reflektiert, weiter Musik zu schreiben“. Der musikalische Fortschritt hatte spätestens hier die für den Begriff konstitutive Bindung an ein historisches Telos verloren, weshalb Ruzicka „Komposition“ in dieser Zeit wesentlich als „Dekomposition“ verstand, als intensive „Befragung“ des Materials, als Zersetzungs-, oder deutlicher, als Liquidationsprozess intakter Strukturen, gar als Möglichkeit, ästhetisches Scheitern als einzigen authentischen Sinn im Werk selbst zur Darstellung zu bringen. Die Funktion [...] zeitgenössischer Kunst findet sich also in einer Ästhetik der Negativität, die ihrerseits einzig im Fragmentarischen des Komponierten ihre adäquate Spiegelung erkennen konnte. [...] Für Ruzicka hat Adornos Aphorismen

47 Diese Behauptung übersieht keineswegs die inflationäre Zunahme von Musikwerken insbesondere des späten 20. und 21. Jahrhunderts, die im Titel wortsprachlich auf Fragmentarik, zerstörte und verschleierte Zusammenhänge, elliptische Formen oder andere Aspekte indefiniter Vorläufigkeit hinweisen möchten – was den Komponisten Moritz Eggert im Jahre 2006 „zur Rettung des deutschen Musiklebens“ folgende Forderung aufstellen ließ: „Jede/r deutsche Komponist/in zahlt einen Euro für jedes seiner/ihrer Stücke mit dem Titel „Bruchstücke“, „Fragmente“ bzw. 3 Euro für jeden Stücktitel mit 3 Punkten am Anfang oder am Ende“. Allerdings gilt für viele derart beschaffene Werke, dass eine IN-Fragmentarik kaum zu konstatieren ist, insoweit der suggestive Verweis auf ein Referenzmodell, demgegenüber IN abzuleiten wäre, gar nicht erst stattfindet. Hingegen finden sich aphoristische Formmodelle, „Essays“ und Bruchstücke aus den jeweiligen Kompositionswerkstätten, die ohne die Intention größerer, eine spezifische Fragmentarik suggerierender Zusammenhänge vereinzelte musikalische Ereignisse collagierend zusammenstellen oder teilweise sogar aus purem Desinteresse an der Weiterführung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, ohne dass dabei eine erkennbare Absicht bestünde, diese Gebilde zu fertiggestellten Werken zu erklären. In derartigen Fällen liegt jedenfalls keine dezidierte Suggestion von Unfertigem vor, wie dies für IN einschlägig ist.

48 Im Einzelnen sind dies in alphabetischer Reihenfolge: *Abbrüche. Neun Phasen für großes Orchester – Die Sonne sinkt. Acht Gesänge nach Fragmenten von Nietzsche – Annäherung und Stille. Vier Fragmente über Schumann für Klavier und 42 Streicher* – „... den Impuls zum Weitersprechen erst empfinde“. *Musik für Viola und Orchester* – „... der die Gesänge zerschlug“. *Stele für Paul Celan nach Gedichten aus „Zeitgehört“* – „... fragment ...“ *Fünf Epigramme für Streichquartett (2. Streichquartett)* – *Fünf Bruchstücke für großes Orchester – Gestalt und Abbruch. Sieben Fragmente für Stimmen – In processo di tempo... Materialien für 26 Instrumentalisten und Violoncello* – ... *Inseln, randlos ... Musik für Violine, Kammerchor und Orchester* – ... *Ins Offene ... Musik für 22 Streicher – Nachtstück (– Aufgegebenes Werk)* – „... sich verlierend“ (4. Streichquartett) – *Torso. Materialien für großes Orchester* – ... *über ein Verschwinden (3. Streichquartett)* – „... und möchtet ihr an mich die Hände legen ...“ *Fünf Fragmente von Hölderlin für Bariton und Klavier* – „... Vorgefühle ...“ – *Zeit. Fragment für Orgel* – „... Zurücknehmen ...“ *Erinnerungen für großes Orchester*. Auch andere Werke Ruzickas widmen sich einer Fragmentästhetik, ohne dies im Titel in der gezeigten Weise anzudeuten, namentlich: *Versuch. Sieben Stücke für Streichorchester – Befragung. Fünf Stücke für großes Orchester – Metastrofe. Versuch eines Ausbruchs für 87 Instrumentalisten. – Klangschatten (für Alfred Schlee) für Streichquartett*.

mus „Das Ganze ist das Unwahre“ fundamentale Bedeutung erlangt und wurde zum Kanon der eigenen Ästhetik“.⁴⁹

Dementsprechend suggerieren beispielsweise Ruzickas *Fünf Bruchstücke für Orchester* fragmentarische Schlussbildungen (durch abruptes Abreißen des Klanges), die umso eindringlicher „gescheitert“ wirken, als zuvor durchaus die Erwartung eines weiter ausgreifenden, oftmals virtuos aufgeladenen musikalischen Zusammenhangs komponiert zu sein scheint.

Abb. 45: Peter Ruzicka, *Fünf Bruchstücke für Orchester* (1984–1987), Schluss von Nr. 2



49 Vgl. Thomas Schäfer, *Annäherung und Entfernung. Anmerkungen zum musikalischen Denken von Peter Ruzicka*, in: Jürgen Köchel / Helmut Peters (Hg.), *Peter Ruzicka – Festschrift zum 50. Geburtstag*, Internationale Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg 1998, S. 6 f.

Abb. 46: Peter Ruzicka, *Fünf Bruchstücke für Orchester* (1984–1987), Schluss von Nr. 1

This image shows a page of handwritten musical notation for the end of the first movement of Peter Ruzicka's *Fünf Bruchstücke für Orchester*. The score is arranged in a system of 12 staves, divided into three groups of four staves each. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as *pp* and *pppp*. There are also some performance instructions in German, including "(nach Smetana)" and "di. am". The piece concludes with a final chord marked *pppp* in the lower staves.

Für Ruzicka selbst wird solche „abgerissene“ Virtuosität

zum einen als extreme Verkörperung des emotionalen Ausdrucks eingesetzt; zum anderen wird sie lediglich als Attitüde, als etwas Scheinhaftes – man könnte sagen –, „vorgeführt“ [...], ein Versuch, die Dialektik der Virtuosität bewußt zu machen.⁵⁰

Kompositionstechnisch zeitigt dieser Ansatz u.a. folgende Merkmale:

Allen Stücken gemeinsam ist ein Moment des „Abbruchs“, der Verweigerung: Zunächst ganz geradlinig verlaufende Entwicklungen brechen plötzlich ab, die Musik scheint wie auf sich selbst zu hören, einen Spiegel auf sich zu richten, sich infragezustellen – das jeweils nur fragmentarisch aufgeblendete musikalische Material wird „befragt“.⁵¹

–

IN-Fragmentarik erscheint gelegentlich als auskomponierte Antiklimax unter Einschluß des Versuchs einer „Brechung“ überkommener semantischer Besetztheiten gewisser musiksprachlicher Materiale; so etwa in Helmut Lachenmanns erstem Streichquartett *Gran Torso*, (1971/72, Neufassung 1978, revidiert 1988) dessen (nicht nur auf die Schlussbildung bezogener) negativer Höhepunkt annähernd buchstäblich an den Grenzen einer Nicht-Musik anzusiedeln ist. Lachenmann selbst bemerkt dazu:

Das Negativ – die de-strukturierte, musiklose Situation – beschwört das Nichts, die Leere, die Stille, wo es keine Sprache mehr gibt. Aber diese Situation ist alles andere als belastend, sie ist schön. Wenn hier etwas zerschlagen oder zerstört wird, dann im Hinblick darauf, daß wir besser wahrnehmen können, was es in sich birgt, und um dieses freizusetzen. Das Trümmerfeld wird zum Kraftfeld.⁵²

Nicht nur in der prägnanten, beinahe musiklosen „Negativität“ solcher Höhepunkte, sondern auch im annähernd vollständigen Fehlen konventioneller, bis dahin streichquartettüblicher Tonerzeugung könnte (auf den ersten Blick) für *Gran Torso* von IN-Fragmentarik gesprochen werden.⁵³ Anstelle derartig konventionalisierter Tonbildung steht eine nur durch hochspezialisierte Techniken und eingehendes Studium der Lachenmannschen Anweisungen zu realisierende Geräuschproduktion im Vordergrund.

50 Zit. nach: Peter Ruzicka, *Werkverzeichnis*, Internationale Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg 2011, S. 5.

51 Zit. nach Thomas Schäfer, *Anti-Moderne oder Avantgarde-Konzept? Überlegungen zur musikalischen Postmoderne*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Ausg. 26 Nr. 2 (1995), S. 215.

52 Josef Häusler (Hg.): *Helmut Lachenmann, Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Wiesbaden 1996, S. 209.

53 Hierbei muss unklar bleiben, ob Lachenmann neben den im Zitat zu Anm. 52 benannten Gründen beabsichtigt hat, diese Suggestion eines fragmentarischen Aspektes als Element der Bestimmungsmenge von *Gran Torso* anzuerkennen. Mindestens als submersive Eigenschaft scheint dieser Aspekt aber formulierbar. IN-Fragmentarik im hier verstandenen Sinn setzt jedoch die erste, stärkere Bedingung einer urheberseitig beabsichtigten Suggestion als gegeben voraus – was aber ausweislich des nachfolgenden Zitats im Haupttext zumindest für die dort anklingende „Fragmentarik des Verzichts“ (wenn auch evtl. nicht für eine Fragmentarik konventioneller Tonerzeugung) als erwiesen gelten darf.

Abb. 47: Helmut Lachenmann, *Gran Torso. Musik für Streichquartett*, Partitur S. 10–12 („negativer“ Höhepunkt).

Handwritten musical score for strings, measures 10-12. The score includes staves for Violin I (I), Violin II (II), Viola (B), and Cello/Double Bass (C). Annotations include "arco stop" for the violins, "auf Umpolung Weichen" for the viola, and "tempo rubato (♩ 40-96 geschw.)" for the cello/bass. The Cello/Double Bass part is marked "pppp flaut".

Handwritten musical score for strings, measures 13-16. The score includes staves for Violin I (I), Violin II (II), Viola (B), and Cello/Double Bass (C). Annotations include "arco stop (Bogen stehen lassen)" for the violins, "arco hohes Corpus-Rand (Zange)" for the violas, and "a tempo" for the cello/bass. Time signatures include 7/4, 3/4, 2/4, and 1/4. The Cello/Double Bass part is marked "pppp flaut".

7/8 tempo rubato (wie ab Takt 104)

2/4 a tempo

3/4

I

II

B

C

196

197

198

199

200

201

202

tempo rubato (wie zuvor)

-12-

durch minimale Balken-Dicke in Absicht Richtung beim Aufheften des Partiturs autschreibend fahrend

Abb. 48: Helmut Lachenmann, *Gran Torso. Musik für Streichquartett*, Partitur S. 19 mit zahlreichen „Geräuschweisungen“

2/4 Piu mosso

3/4 1 bb ca

2/4

3/4

I

II

B

C

194

195

196

197

198

199

200

201

202

-19-

mit der auf IX angeführten Begriffsfolge nachfolgender II, III, I bezeichnen ist in den Schritten bringen

Die fragmentoide Kennzeichnung als *Gran Torso* kommt dem Werk tatsächlich aber aus einem anderen Grund zu, der als solcher nicht unmittelbar hör- oder aus der Partitur ableitbar wäre, sondern in eine Fragmentarik der (noch) nicht realisierten Möglichkeiten genreuntypischer Klangerzeugung infolge des expliziten Verzichts auf deren Realisierung mündet. Solches geht aus einem Einführungstext Lachenmanns hervor:

Gran Torso, 1971/72 komponiert und 1978 revidiert, gehört mit *Air*, *Kontrakadenz*, *Pression* und *Klangschatten* zu einer Werkreihe, deren Materialbegriff sich von der Konvention zu lösen versucht, indem er statt vom Klang von den mechanischen und energetischen Bedingungen bei der Klang-Erzeugung ausgeht und von dort strukturelle und formale Hierarchien ableitet. Klar ist, daß ein solcher Ausbruchsversuch nicht einfach „gelingt“: Der Apparat, die vorgegebenen Mittel, der Klangkörper selbst als Verkörperung von Konventionen sträuben sich (die verfremdeten Spieltechniken markieren nur die Spitze eines Eisbergs von tiefgehenden Widersprüchen, wo der bürgerliche Künstler sich am eigenen Schopf aus dem Graben ziehen möchte). Hinter solcher Auseinandersetzung aber und darin zugleich steht ein Anspruch ästhetischer Prägnanz, ein Angebot, wenn man so will, von Schönheit, die sich nicht abfindet. „Torso“ heißt das Stück deshalb, weil all die strukturellen Bereiche, die berührt werden, deutlich die Möglichkeit in sich tragen, selbständig in sich weiter fortentwickelt zu werden. Auf diese Möglichkeit, die jeglichen realistischen Rahmen einer Aufführung im Konzert sprengen würde (wo es doch seine Wirkung tun soll), wird gleichsam „widerstrebend“ verzichtet: deshalb „Gran Torso“.⁵⁴

Wie eingangs erwähnt, begegnen zudem kompositorische Auseinandersetzungen mit literarischen Vorgaben (vgl. Anm. 8, S. 226).

Zum ersten der dort benannten Typen zählt etwa das Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima* von Luigi Nono (komponiert 1979/80) unter Verwendung von Textsegmenten Friedrich Hölderlins. In Bezug auf die Hölderlin-Texte – nicht unbedingt auf die musikalische Faktur⁵⁵ – scheint der Titelbestandteil „Fragmente“ indes verfehlt, handelt es sich doch um zitierte und von Nono zusammengestellte Ausschnitte (Teile, Segmente) aus an sich fertiggestellten literarischen Werken (vorwiegend aus Gedichten sowie einigen Briefen) Hölderlins.⁵⁶ Eine Anmutung von Fragmentarik ergibt sich u.a. aus dem von Nono geforderten Umgang mit diesen Textausschnitten:

54 A.a.O. (Häusler (1996), *Musik als existentielle Erfahrung*) S. 386.

55 Diese besteht im Wesentlichen aus isolierten „Klanginseln“, die von Phasen längerer, detailliert auskomponierter Stille umgeben sind. Zur erheblichen Bedeutungsaufwertung der kompositorischen Komponente „Stille“ in der musikalischen Moderne vgl. David Metzger, *Modern Silence*, in: *The Journal of Musicology*, Vol. 23, Nr. 3 (2006), S. 331–374.

56 W. Frobenius konstatiert, Nono habe die 53 Hölderlin-Zitate aus insgesamt „17 Texten (fast ausschließlich Gedichten)“ zusammengestellt (vgl. Wolf Frobenius, *Luigi Nonos Streichquartett „Fragmente – Stille, An Diotima“* in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 54. Jahrg., H. 3. (1997), S. 181). Die Hölderlin-Quellen sind im Vorwort der Partitur im Einzelnen angegeben. Wie dort zu sehen, verstärkt Nono die fragmentarische Anmutung der Zitate durch jeweils voran- und nachgestellte Auslassungspunkte, die im Hölderlinschen Original *nicht* vorkommen.

I frammenti iscritti nella partitura:

- in nessun caso da esser detti durante l'esecuzione
- in nessun caso indicazione naturalistica programmatica per l'esecuzione
ma molteplici attimi pensieri silenzi ,canti'

di altri spazi di altri cieli

per riscoprire altrimenti il possibile non ,dire addio alla speranza' (da lettera di F. Hölderlin a Susette Gontard – Novembre 1799)

Gli esecutori li ,cantino' internamente nella loro autonomia

nell'autonomia dei suoni tesi a un' ,armonia delicata della vita interiore' (da lettera di F. Hölderlin a Susette Gontard – Settembre 1799)

- forse anche altro ripensamento a Lili Brink e a Vladimir Majakowskij⁵⁷

Die Fragmente sind jeweils als Beischrift verschiedenen Abschnitten der Partitur hinzugefügt, jedoch nicht umstandslos mit *musikalischen* Formabschnitten identisch⁵⁸ und zudem ohnehin nur für „die inneren Ohren der Ausführenden“⁵⁹, also für eine gewisse Formung und Anregung des mentalen Zustands der Interpreten bestimmt. Für die nach Nonos Äußerungen (vgl. Anm. 57 und 62) mutmaßlich nicht direkt bestehende Verbindung der Hölderlin-Zitate⁶⁰ mit den musikalischen Vorgängen lässt sich demnach eine im weiteren Sinn auf die Suggestion fehlender syntaktischer Kohärenz abzielende Fragmentarik feststellen. Dieser Eindruck verstärkt sich auf musikalischer Ebene noch durch das weitgehende

57 Luigi Nono, *Frammente – Stille, An Diotima per quartetto d'archi*, Partitur Ricordi 1981 (Vorwort). Die deutsche Partitur gibt den (dort problematisch und fehlerhaft übersetzten) Passus wie folgt wieder: „Die Fragmente, alle aus Gedichten von F. Hölderlin, die in die Partitur aufgenommen sind, // – sollen in keinem Falle während der Aufführung vorgetragen werden, / – in keinem Falle als naturalistischer, programmatischer Hinweis für die Aufführung verstanden werden // aber in vielfältigen Augenblicken sind Gedanken schweigende »Gesänge« / aus anderen Räumen, aus anderen Himmeln, / um auf andere Weise die Möglichkeit wiederzuentdecken, nicht »Das [sic!] wir entschieden der Hoffnung das Lebewohl sagten« / Die Ausführenden mögen sie »singen« ganz nach ihrem Selbstverständnis, nach dem Selbstverständnis von Klängen, die auf »die zarten Tönen [sic!] des innersten Lebens« hinstreben. / – Vielleicht auch eine andere Rückbesinnung auf Lili Brik und Vladimir Majakowskij“ – Auch gegen einen Abdruck in Programmheften etwaiger Aufführungen soll sich Nono ausgesprochen haben, um jegliche Herstellung „naturalistischer“ Zusammenhänge zwischen Text und musikalischem Abschnitt zu verhindern. Nono selbst bezeugt außerdem, die Liste der Hölderlin-Fragmente erst *nach* Fertigstellung des Quartetts angelegt und in die Partitur eingetragen zu haben (Frobenius 1997, S. 182).

58 Für diese scheinen – mehr noch als die konventionellen 52 Partiturziffern – Nonos drei verschiedene Typen von Abschnittsmarkierungen (A–F, I–III und α – Γ) maßgeblich.

59 Frobenius 1997, S. 182.

60 Ebenfalls lassen sich zitartartige Allusionen zu Giuseppe Verdis *Quattro pezzi sacri* (die von Verdi für das erste Stück verwendete „scala enigmatica“ dient auch bei Nono einer gewissen Strukturierung der Tonhöhen), Beethovens *Streichquartett* op. 132 (von Nono entlehnte Vortragsangaben wie „mit innigster Empfindung“ – wobei letztere übrigens auch in der Klaviersonate op. 109 vorkommt) und zu einem von verschiedenen Autoren bemerkten, dem Johannes Ockeghem (ca. 1410–1497) zugeschriebenen Chanson-Zitat (*Malor me bat*) bei der Partiturziffer 48 nachweisen (vgl. hierzu Carola Nielinger-Vakil, *Quiet Revolutions: Hölderlin Fragments by Luigi Nono and Wolfgang Rihm*, in: *Music & Letters* 81 Nr. 2 (2000), S. 245–274).

Fehlen kadenzialer rhythmischer Bildungen und die auffällige amotivische Kürze⁶¹ der tatsächlich klingenden Abschnitte, die stets von Phasen ausgedehnter „Stille“ durchbrochen und so voneinander in der Hörwahrnehmung isoliert werden.⁶² Hinzu treten ebenso zahlreiche wie kontinuierliche Tempoänderungen sowie metrum- und taktstrichfreie Notation über größere Strecken des Werkes.

Abb. 49: Luigi Nono, *Fragmente – Stille, An Diotima*. Partitur (Beginn)

- 61 Diese korrespondiert durchaus der relativen Kürze der meisten Hölderlin-Fragmente. Diese sind mehrheitlich zwischen einem und fünf Worten lang – zuzüglich zweier Ausnahmen von sechs bzw. sieben Worten („... wenn in einem Blick und laut ...“ aus *Diotima* und „... wenn ich trauernd versank, ... das zweifelnde Haupt ...“ aus *Ihre Genesung*, letzteres an der Stelle mit dem Ockeghem-Zitat, Partiturziffer 48).
- 62 Nach den Ausführungen von Walter Levin (Primarius des LaSalle-Quartetts, das 1980 die Uraufführung besorgte) forderte Nono für diese klanglosen Abschnitte extreme, in einer späteren Revision teilweise mit der Vortragsangabe „ENDLOS“ beschriftete Dauern (vgl. Frobenius 1997, S. 187). Die Werkkomponente „Stille“ ist überdies durch eine Vielzahl differenziert notierter Fermaten (rund, dreieckig, rechteckig, ein- bis vierfach u.a.) höchst variabel organisiert. „Stille“ bedeutet für Nono keineswegs „Leere“, sondern die musikalische Pause ist „vielmehr wirklich intensiv: man lebt dort gerade wie in einem Kreuzpunkt: dort schweigt man, man sieht, man muss wach sein nach allen Richtungen“ (zit.: Nielinger-Vakil (2000), S. 254). Im Vorwort der Partitur erläutert Nono die Bedeutung der Fermaten wie folgt: „– Le corone sempre da sentire diverse con libera fantasia // – di spazi sognanti // – di estasi improvvisate // – di pensieri indicibili // – di respiri tranquilli // e di silenzi da „cantare“ „intemporal“.“

Für den zweiten Haupttyp literarisch motivierter IN-Fragmentarik, der sich kompositorisch auf defekte Inskriptionen von ehemals höchstwahrscheinlich fertiggestellten Texten bezieht, steht beispielsweise das Orchesterwerk *the turfan fragments* von Morton Feldman (1926–1987) ein. Dieses 1980 fertiggestellte Werk wurde angeregt durch die bedeutende Sammlung zentralasiatischer Inskriptionen (auf fast durchgängig EN-fragmentierten Trägermaterialien) der Staatsbibliothek Berlin aus den Oasen der Provinz Xinjiang in der heutigen V.R. China (v.a. aus den Siedlungen Turfan und Dunhuang) entlang der historischen Seidenstraße. Bei den meisten Objekten der Sammlung handelt es sich um nur wenige Zentimeter große Papierstücke mit in der Regel zahlreichen fehlenden Teilen (Löcher im Trägermaterial, irregulär fragmentierte Ränder u. dergl.), die dazu in den unterschiedlichsten Sprachen und Alphabeten beschriftet sind.⁶³

Abb. 50 a/b: Zwei Turfan-Fragmente aus der Berliner Sammlung.⁶⁴
a) soghdisch (recto / verso, 90° GUZ gedreht, verso)



63 So finden sich u.a. mitteliranische, soghdische, chinesisch-ugurische, baktrische, khotansakische, tumshuksakische, mongolische und persische Texte, diese u.a. in brahmitischer, heptalitischer, manichäischer und nestorianischer Schrift.

64 Im Einzelnen handelt es sich um die Inventar-Nummern So10100q und chu6026 (Depositum der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften in der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Orientabteilung, Online-Zugriff jeweils unter:

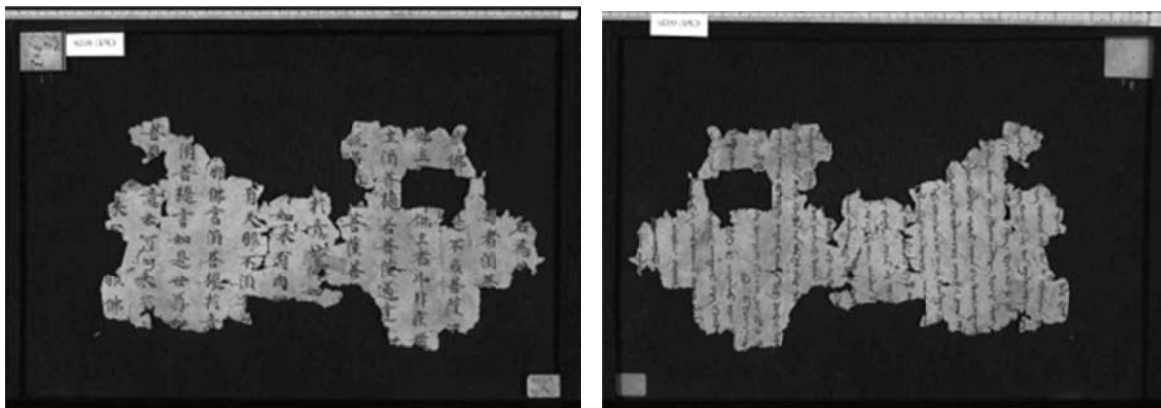
http://www.bbaw.de/forschung/turfanforschung/dta/so/images/so10100q_seite1.jpg

http://www.bbaw.de/forschung/turfanforschung/dta/so/images/so10100q_seite2.jpg

http://www.bbaw.de/forschung/turfanforschung/dta/ch_u/images/chu6026rectototal.jpg

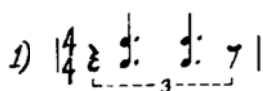
http://www.bbaw.de/forschung/turfanforschung/dta/ch_u/images/chu6026versototal.jpg

b) chinesisch-uirgisch (recto / verso)



Es darf angenommen werden, dass *the turfan fragments* nicht konkret auf den semantischen Gehalt der erhaltenen Textteile, sondern vielmehr auf den visuellen *Gesamteindruck* der einzelnen Fragmente Bezug nimmt. Feldman, der wesentliche Anregungen zu seinem Werk der persönlichen Bekanntschaft mit Malern wie Robert Rauschenberg oder Mark Rothko zu verdanken hat, gilt bekanntlich als Erfinder der Komposition mit *patterns* – meist relativ kurzen, annähernd (aber eben nicht exakt) symmetrisch angelegten musikalischen Einheiten, die untereinander keinen unmittelbaren Bezug aufweisen, sondern vom Komponisten nach Art der *visuellen* rhythmischen Struktur etwa eines Teppichgewebes zusammengeknüpft werden. Feldman erläutert sein Verfahren wie folgt:

The most interesting aspect for me, composing exclusively with patterns, is that there is not one organizational procedure more advantageous than another, perhaps because no one pattern ever takes precedence over the others. The compositional concentration is solely on which pattern should be reiterated and for how long, and on the character of its inevitable change into something else. I enjoy working with patterns that we feel are symmetrical [...] but present them in a particular context:



Example 1 is characteristic of a vertical pattern framed by silent beats; in this instance, the rests on either end are slightly unequal.⁶⁵

Eine diesem Verfahren analoge, von ihm als „crippled“ bezeichnete Symmetrie bemerkt Feldman in gewissen Farb- und Muster-Irregularitäten anatolischer Teppiche:

In the Anatolian village and nomadic rugs there appears to be considerably less concern with the exact accuracy of the mirror image than in most other rug-producing areas. The detail of an Anatolian symmetrical image was never mechanical, as I had expected, but idiomatically drawn.⁶⁶ [...]The color-scale of most nonurban rugs appears more extensive than it actually is, due to the great variation of shades of the same color (abrush) – a result of the yarn having

65 Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, in: *RES: Anthropology and Aesthetics*, Nr. 2 (1981), S. 94.

66 A.a.O., S. 91.

been dyed in small quantities. As a composer, I respond to this most singular aspect affecting a rug's coloration and its creation of microchromatic overall hue.⁶⁷

Die beschriebene Überlagerung von symmetrischen, regulären Mustervorgaben mit irregulärer, daher besonders nuancenreich wirkender Form- und Farbgebung bei der realen Teppichproduktion lässt sich auch für das Verhältnis von *Schrift* und *Trägermaterial* der Turfan-Fragmente konstatieren. Der tendenziell eher dem regulär-symmetrischen Bereich zugehörige Schriftduktus führt zusammen mit der charakteristischen EN-Fragmentierung des Papiers (und dessen Farbschattierungen) zu einem Gesamteindruck, der der irregulär-symmetrisierten *pattern*-Symmetrie Feldmans – also der Einbettung symmetrischer Gestalten in eine asymmetrische Umgebung – zu entsprechen scheint. Analog dazu ist die Partitur angelegt.⁶⁸ Insgesamt 72 *pattern*⁶⁹ folgen übergangslos und ohne kohärenzstiftende Entwicklung nacheinander. Einige der kürzeren *pattern* werden zudem mehrfach (drei- bis siebzehnfach) wiederholt. Es finden sich sowohl monochrom, mit kleineren Ensembles und auch *tutti* orchestrierte Passagen.⁷⁰ Da die jeweiligen Ton- und Pausendauern minimalen symmetriebrechenden Veränderungen unterworfen sind, ergeben sich außerdem erhebliche aufführungspraktische Schwierigkeiten in der Ensemblekoordination – ein Umstand, der in der Regel zu kleineren Aufführungsunschärfen – also minimalen PE-Varianten beiträgt.

67 A.a.O., S. 94.

68 Es ist hervorzuheben, dass Feldman nicht zuletzt vor dem Hintergrund seiner intensiven Auseinandersetzung mit Bildender Kunst stets auch dem graphisch-visuellen Aspekt eines Notats musikalische Bedeutung *unabhängig* vom Klang etwaiger Aufführungen einzuräumen gewillt war: „Though these patterns exist in rhythmic shapes articulated by instrumental sound, they are also in part *notational images* [Kursivierung original] that do not make a direct impact on the ear as we listen.“ Und entsprechend: „[...] my notational concerns have begun to move away from any preoccupation with how the music functions in performance.“ In der Konsequenz bleibt für Feldman offen, inwieweit der graphische Aspekt einer Notation eher durch den Vorgang „different music inventing different notation“ veranlasst ist, oder aber sich visuell autonomer als „different notations creating a new music“ charakterisieren lässt (Alle Zitate a.a.O., S. 97 f).

69 Diese sind von Feldman mit Ausnahme des ersten *pattern* mit Partiturnummern (1–71) gekennzeichnet. An manchen Stellen bleibt unklar, ob die Zifferangaben mit den eigentlichen *pattern* exakt korrelieren.

70 Beispiele für „monochrom“ sind etwa das *pattern* bei Ziffer 15, viertletzter Takt, für „Ensemble“ das *pattern* bei Ziffer 44, für „tutti“ das *pattern* bei Ziffer 9. Die Besetzung ist: Fl. / Ob. / Cl. / Fag. / Hr. / Trp. / Pos. (jeweils á 2), tiefe Streicher (0.0.6.4.4).

Abb. 51: Morton Feldman, *the turfan fragments* (1980), Partiturziffern 4-6

The image displays a page of a musical score for Morton Feldman's *the turfan fragments* (1980), specifically measures 4 through 6. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument. The instruments listed on the left are: FL. (Flute), OB. (Oboe), CL. (Clarinet), BN. (Bassoon), HN. (Horn), TRP. (Trumpet), TBN. (Trombone), VLA. (Viola), VC. (Violin), and CB. (Cello). The score is organized into three systems, each corresponding to measures 4, 5, and 6. Each system begins with a boxed measure number (4, 5, or 6) above the first staff. The notation is highly detailed, featuring numerous accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (such as *mf*, *ff*, *pp*) throughout the piece. The music is written in a complex, non-representational style characteristic of Feldman's work.

Abb. 52: Morton Feldman, *the turfan fragments* (1980), Partiturziffern 69–71 (Schluss).

Musical score for measures 69 and 70. The score is for a full orchestra, including Flute (FL), Oboe (OB), Clarinet (CL), Bassoon (BN), Horn (HN), Trumpet (TRP), Trombone (TBN), Viola (VLA), Violin (VC), and Cello (CB). Measure 69 features a 3x5 pattern in the woodwinds and strings. Measure 70 shows a 5/8 time signature and complex rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and phrasing.

Musical score for measure 71. The score is for a full orchestra, including Flute (FL), Oboe (OB), Clarinet (CL), Bassoon (BN), Horn (HN), Trumpet (TRP), Trombone (TBN), Viola (VLA), Violin (VC), and Cello (CB). Measure 71 features complex rhythmic patterns and dynamics, including *ppppp* and *pppp*. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and phrasing. The measure ends with a double bar line and a repeat sign. The score is dated 9/27.

Literaturverzeichnis

- Adlington, Robert: *The music of Harrison Birtwistle*, Cambridge 2000.
- Adorno, Theodor W.:
– *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1970.
– *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main, 1958.
- Agostini, Franca d': *There is no truth – There might be nothing. Elenchos of Meta-Theoretical Negative Statements*, in: *La Filosofia Analitica en el Cambio de Milenio*, Santiago de Compostela, 1999, S. 169–180.
- Anscombe, Gertrude E. W.: *Intention*, Harvard University Press 2000.
- Aristoteles: *Categoriae et Liber de Interpretatione* (Hg. L. Minio-Paluello / F. G. Kenyon), Oxford 1956.
- Austin, Larry: *John Cage's Williams Mix (1951–3)*, in: Hall, Patricia / Sallis, Friedemann (Hg.): *A Handbook to Twentieth Century Musical Sketches*, Cambridge 2004.
- Baldwin, Thomas: *There might be nothing*, in: *Analysis* 56 (4) (1996), S. 231–238.
- Baltensperger, André: *Iannis Xenakis und die stochastische Musik*, Bern/Stuttgart/Wien, 1996.
- Bartel, Dietrich:
– *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985.
– *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln (University of Nebraska Press) 1997.
- Bense, Max: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg, 1969.
- Berkeley, George: *Eine Abhandlung über die Prinzipien der menschlichen Erkenntnis*, Übers. v. F. Überweg, Hamburg 1964.
- Bertini, Benoît Auguste: *Stigmatographie, ou l'art d'écrire avec des points, suivie de la mélographie, nouvelle manière de noter la musique*, Paris 1812.
- Birkhoff, George David: *Aesthetic Measure*, Cambridge/Mass., Harvard University Press 1933.
- Blau, Ulrich: *Die dreiwertige Logik der Sprache*, Frankfurt am Main, 1967.
- Boehner, Philotheus: *Notitia intuitiva of non-existents according to Peter Aureoli, O.F.M. (1322)*, in: *Franciscan Studies* 6, S. 388–416 (1948).
- Brandt, Myles: *Intending and Acting. Toward a naturalized action theory*, Cambridge (Mass.) 1984.
- Braun, Michael: „Hörreste, Sehreste“: *Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan*, Köln u.a. 2002.
- Bremer, Manuel: *Wahre Widersprüche: Eine Einführung in die parakonsistente Logik*, St. Augustin 1998.
- Brentano, Franz v.: *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, Hamburg 1974.
- Bromberger, Sylvain: *On What We Know We Don't Know: Explanation, Theory, Linguistics, and How Questions Shape Them*, Chicago 1992.
- Brüntrup, Gerhard: *Das Leib-Seele-Problem*, Stuttgart 1996.
- Burmeister, Joachim: *Hypomnematum musicae poeticae*, Rostock 1599.
- Camion, Arlette / Drost, Wolfgang u.a. (Hg.): *Über das Fragment. Band IV der Kolloquien der Universitäten Orleans und Siegen*, Heidelberg 1999.
- Campbell, Keith: *Abstract particulars*, Oxford 1990.
- Carnap, Rudolf,
– *Logische Syntax der Sprache*, Wien 1934.
– *Induktive Logik und Wahrscheinlichkeit*, (Bearb.: W. Stegmüller), Wien 1959.
- Černý, Miroslav K.: *Wann kann man vom Musikwerk sprechen?*, in: *Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno*, Bd. 10, Brno 1985, S. 193.

- Charlton, William: *Weakness of Will. A philosophical Introduction*, Oxford 1988.
- Chisholm, Roderick M.: *On Metaphysics*, Minneapolis 1989.
- Conrad, Klaus: *Das Problem der Vorgestaltung*, in: J.A. Schmoll, gen. Eisenwerth (Hg.), *Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposium*, Bern/Mn. 1959, S. 35–49.
- Crittenden, Charles:
 – *Thinking about Non-Being*, *Inquiry* 16 (1993), S. 290–312.
 – *Unreality. The metaphysics of fictional objects*. Ithaca, Cornell University Press 1991.
- Dalfen, Joachim: *‘Dasselbe ist Denken und Sein’. Ist es dasselbe? Die Ontologie des Parmenides als philosophisches Problem*, in: *Liebe zum Wort. Beiträge zur klassischen und biblischen Philologie*, Salzburg 1993.
- Dällenbach, Lucien / Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): *Fragment und Totalität*, Frankfurt am Main, 1984.
- Danuser, H. u.a. (Hg.): *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber 1988.
- Davidson, Donald:
 – *Handlung und Ereignis*, Frankfurt a. M. 1990.
 – *How is Weakness of the Will Possible?*, in: J. Feinberg (Hg.), *Moral Concepts*, Oxford 1970.
- Davies, Stephen: *Musical Works and Performances. A Philosophical Exploration*, Oxford (New York) 2004.
- Degen, W., Heller, B., Herre, H., Smith, B.: *GOL: Towards an Axiomatized Upper-Level Ontology*, in: *Proceedings of FOIS*, 2001, S. 45–58.
- Deliège, Célestin: *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM*, Sprimont, 2003.
- Denett, Daniel: *The Intentional Stance*, Cambridge (MA) 1987.
- Dentler, Hans Eberhard: *Johann Sebastian Bachs ‘Kunst der Fuge’ – Ein pythagoreisches Werk und seine Verwirklichung*, Mainz 2004.
- Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1985.
- Deutsch, Harry: *The Creation Problem*, in: *Topoi*, Bd. 10/2, 1991, S. 209–225.
- Dibelius, Ulrich: *Ligeti. Eine Monographie in Essays*, Mainz 1994.
- Diels, Hermann: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Bd. I, zehnte Auflage, Hg. v. Walter Kranz, Berlin 1961.
- Dipert, Randall R.: *Artifacts, Art Works and Agency*, Philadelphia 1993.
- Draheim, Joachim: *Vertonungen antiker Texte vom Barock bis zur Gegenwart (mit einer Bibliographie der Vertonungen für den Zeitraum von 1700 bis 1978)*, Amsterdam 1981.
- Duse, Ugo: *Musik und Schweigen in der „Kunst der Fuge“* in: *Johann Sebastian Bach. Das spekulative Spätwerk* (= Musik-Konzepte Bd. 17/18, Hg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn), München 1981.
- Eggebrecht, Hans-Heinrich: *Opusmusik*, in: *Festschrift für Zofia Lissa*, Warschau 1973.
- Ehrenfels, Christian v.: *Über Gestaltqualitäten*, in: *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14 (1890), S. 249–292.
- Eisen, Cliff / Seiffert, Wolf-Dieter (Hg.), *Mozarts Streichquintette: Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen*, Stuttgart 1994, S. 165f.
- Elias, Camelia: *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre*, Bern 2004.
- Everett, Anthony / Hofweber, Thomas (Hg.), *Empty Names, Fiction and the Puzzles of Non-Existence*, Stanford 2000.
- Feldman, Morton: *Crippled Symmetry*, in: *RES: Anthropology and Aesthetics*, Nr. 2 (1981), S. 91–103.

- Fetscher, Justus: Artikel *Fragment* in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart 2001, Bd. 2, S. 551–588.
- Fietz, Lothar: *Strukturalismus*, Tübingen 1982.
- Fink, Arthur-Hermann: *Maxime und Fragment. Grenzmöglichkeiten einer Kunstform. Zur Morphologie des Aphorismus*, München 1934.
- Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., völlig neu bearbeitete Ausgabe, Stuttgart 1994 ff.
- Fischer, Kurt Rudolf (Hg.): *Österreichische Philosophie von Brentano bis Wittgenstein*, Wien 1999.
- Floros, Constantin: *Die Entzifferung der Kondakarien-Notation*, in: *Musik des Ostens* III (1965), S. 7–71 und *Musik des Ostens* IV (1967), S. 12–44.
- Forkel, Johann Nikolaus: *Allgemeine Geschichte der Musik*, Göttingen 1788.
- Frank, Helmar: *Informationsästhetik – Kritischer Rückblick auf einen kybernetischen Ansatz*, in: Rudolf Haller (Hg.), *Ästhetik. Akten des 8. Internationalen Wittgenstein-Symposiums*, Teil 1, Wien 1984, S. 65–71.
- Frege, Gottlob:
 – *Logische Untersuchungen*, Hg. und eingeleitet von Günter Patzig, Göttingen 1993.
 – *Funktion, Begriff, Bedeutung*, Hg. und eingeleitet von Günter Patzig, Göttingen 1993.
 – *Grundlagen der Arithmetik*, Stuttgart 1987.
 – *Dialog mit Pünjer über Existenz*, in: *Schriften zur Logik und Sprachphilosophie*, Hamburg 2001, S. 1–22.
- Frobenius, Wolf: *Luigi Nonos Streichquartett „Fragmente – Stille, An Diotima* in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 54., (1997), S. 177–193.
- Gödde, Christoph / Sprecher, Thomas (Hg.): *Theodor W. Adorno, Thomas Mann: Briefwechsel 1943–1955*, Frankfurt a. M., 2002.
- Goethe, Johann Wolfgang v.: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Hg. von Ernst Beutler, Zürich u. Stuttgart 1948ff.
- Goodman, Nelson:
 – *Sprachen der Kunst*, Frankfurt a. M., 1995.
 – *Ways of Worldmaking*, Hassocks (Sussex) 1978.
- Groeben, Norbert / Vorderer, Peter: *Leserpsychologie: Textverständnis – Textverständlichkeit*, Münster 1982.
- Haller, R. / Kindinger, R. (Hg.): *Alexius Meinong, Gesamtausgabe*, Graz 1968 ff.
- Harley, James: *Xenakis: His life in music*, New York 2004.
- Harries, Elisabeth Wanning: *The Unfinished Manner. Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*, University of Virginia, 1994.
- Häusler, Josef (Hg.): *Helmut Lachenmann. Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Wiesbaden 1996.
- Hayflick, Leonard:
 – *Entropy Explains Aging, Genetic Determinism Explains Longevity, and Undefined Terminology Explains Misunderstanding Both*, PLOS-Genetics 2007, Online-Publikation unter <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2134939/?tool=pubmed>.
 – „Wir wissen grundsätzlich, was im Körper schiefgeht“, Interview mit Emily Singer in: *Technology Review*, 07/2009.
- Heil, John / Mele, Alfred (Hg.), *Mental Causation*, Oxford 1993.
- Heller, Mark: *The ontology of physical objects. Four-dimensional hunks of matter*, Cambridge 1990.
- Henrich, Heribert: *Das Werk Jean Barraqués. Genese und Faktur*, Kassel 1997.

- Hintikka, Jaakko: *Are there nonexistent objects? Why not: but where are they?*, in: *Synthese* 60 Nr. 3, (1984), S. 451–458.
- Hirsbrunner, Theo: *Geschlossene und offene Formen in der Musik*, in: Dällenbach, Lucien / Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): *Fragment und Totalität*, Frankfurt am Main, 1984.
- Hirst, G.: *Existence assumptions in knowledge representation*, in: *Artificial Intelligence* 49 (1991), S. 199–242.
- Horstmann, Rolf-Peter: *Ontologie und Relationen*, Königstein/Ts. 1984.
- Hubig, Christoph: *Ontologie des musikalischen Kunstwerks?*, in: Danuser, H. u.a. (Hg.): *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber 1988, S. 85.
- Hume, David: *Traktat über die menschliche Natur. (Treatise on human nature). Ein Versuch, die Methode der Erfahrung in die Geisteswissenschaft einzuführen.*, Leipzig/Hamburg 1912.
- Hüntelmann, Rafael: *Existenz und Möglichkeit*, in: *Metaphysica. International Journal for Ontology & Metaphysics*, Sonderheft 2, Dettelbach 2002.
- Hutter, Kolumban: *Fluid- und Thermodynamik: Eine Einführung*, Berlin 2002.
- Ingarden, Roman: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen 1962.
- Jäcker, Friedrich: »Der Dilettant und die Profis«. *Scelsi, Tosatti & Co.*, in: *MusikTexte*, Heft 104, Köln 2005, S. 27–40. Auch in: *Katalog Wien Modern 2005*, (hg. von Berno Odo Polzer u. Thomas Schäfer), Saarbrücken 2005, S. 53–63.
- Jacquette, Dale:
 – *Meinongian logic: the semantics of existence and nonexistence*. Berlin 1996.
 – *Meinong's theory of defective objects*, in: *Grazer Philosophische Studien* 15, S. 1–19 (1982).
- Keil, Geert: *Handeln und Verursachen*, Frankfurt a. M., 2000.
- Kerling, Marc M., „O Wort, du Wort, das mir fehlt“ – *Die Gottesfrage in Arnold Schönbergs Oper „Moses und Aron“*, Mainz 2004.
- Kerman, Joseph: *Contemplating music. Challenges to musicology*, Cambridge (Mass.) 1985.
- Köchel, Jürgen / Peters, Helmut (Hg.): *Peter Ruzicka – Festschrift zum 50. Geburtstag*, Internationale Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg 1998.
- Konrad, Ulrich:
 – *Bemerkungen zu Problemen der Edition von Mozart-Skizzen* in: *Die Musikforschung* 44 (1991), S. 331–345.
 – *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992.
- Kramer, Richard: *Unfinished Music*, Oxford University Press, 2008.
- Kritzman, Lawrence D. (Hg.): *Fragments – Incompletion and Discontinuity* (New York Literary Forum Bd. 8/9), New York 1981.
- Krukowski, Lucian: *Art and Concept. A Philosophical Study*, University of Massachusetts Press 1987.
- Kučukalić, Zija: *Die Identität des künstlerischen Musikwerks*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 18, No. 2, Zagreb 1987, S. 181.
- Kultermann, Udo: *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*, Darmstadt 1987.
- Künne, Wolfgang: *Abstrakte Gegenstände. Semantik und Ontologie*, Frankfurt a. M. 1983.
- Kutschke, Beate: *Wildes Denken in der Neuen Musik. Die Idee vom Ende der Geschichte bei Theodor W. Adorno und Wolfgang Rihm*, Würzburg 2002.
- Lindmayr-Brandl, Andrea: *Franz Schubert. Das fragmentarische Werk*, Wiesbaden 2003.
- Lippky, Wolfgang: *Der geistesranke Robert Schumann*, Norderstedt 2005.
- Lissa, Zofia: *Einige kritische Bemerkungen zur Ingardenschen Theorie des musikalischen Werkes*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 3, Nr. 1 (1972), S. 75–95.

- Livingston, Paisley:
 – *Art and Intention. A Philosophical Study*, Oxford 2005.
 – *Counting Fragments, and Frenhofer's Paradox*, in: *The British Journal of Aesthetics* 39/1 (1999), S. 14–23.
- Lowe, E. J.: *Kinds of Being. A study of individuation, identity and the logic of sortal terms*, Blackwell 1989.
- Lüdeking, Karlheinz: *Analytische Philosophie der Kunst. Eine Einführung*, München 1998.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995.
- Mally, Ernst: *Grundgesetze des Sollens*, Dordrecht 1971.
- Mandelbrot, Benoît: *The Fractal Geometry of Nature*, New York 1982.
- Margolis, Joseph:
 – *Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities*, in: *British Journal of Aesthetics* 14 (1974), S. 187–196.
 – *The Deviant Ontology of Artworks*, in: Carroll, Noël (Hg.), *Theories of Art Today*, Madison (Wisconsin) 2000.
- Marston, Nicholas: *Approaching the Sketches for Beethoven's "Hammerklavier" Sonata*, in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 44 Nr. 3 (1991), S. 404–450.
- Mayeda, Akio: *Schumann in Heidelberg*, in: *Musik in Heidelberg 1777–1885*, Heidelberg 1985.
- Mazzola, Guerino (zus. mit Stefan Göller und Stefan Müller): *The Topos of Music. Geometric Logic of Concepts, Theory, and Performance*, Basel 2002.
- Meinong, Alexius Ritter von Handschuchsheim: *Über Gegenstandstheorie*, in: Fischer, Kurt Rudolf (Hg.): *Österreichische Philosophie von Brentano bis Wittgenstein*, Wien 1999.
- Meixner, Uwe: *Einführung in die Ontologie*, Darmstadt 2004.
- Metzer, David: *Modern Silence*, in: *The Journal of Musicology*, Vol. 23, Nr. 3 (2006), S. 331–374.
- Morrison, Simon: *Scryabin and the Impossible*, in: *Journal of the American Musicological Society* (Vol. 51, Nr. 2) 1988, S. 283–330.
- Mukařovský, Jan: *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt 1970.
- Müller, Herrmann-Christoph: *Zur Theorie und Praxis indeterminierter Musik. Aufführungspraxis zwischen Experiment und Improvisation*, (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 179 Kassel 1994).
- Müller-Blattau, Jan (Hg.), Christoph Bernhard: *Tractatus compositionis augmentatus. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel 1963.
- Müller-Blattau, Jan: *Das Problem des Fragmentarischen in der Musik*, in: J.A. Schmoll, gen. Eisenwerth (Hg.), *Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposium*, Bern/Mn. 1959.
- Münch, Dieter: *Intention und Zeichen. Untersuchungen zu F. Brentanos und zu E. Husserls Frühwerk*, Frankfurt am Main, 1993.
- Nachtigäller, Roland / Scharf, Friedhelm / Stengel, Karin (Hg.) *Wiedervorlage d5 – Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972*, Kassel/Ostfildern 2001.
- Newen, Albert / v. Savigny, Eike, *Analytische Philosophie. Eine Einführung*, München 1996.
- Nielinger-Vakil, Carola: *Quiet Revolutions: Hölderlin Fragments by Luigi Nono and Wolfgang Rihm*, in: *Music & Letters* 81 Nr. 2 (2000), S. 245–274.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie . Oder: Griechentum und Pessimismus*, in: *Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe* (Hg.: Giorgio Colli / Mazzino Montinari) Bd. 3, Berlin 1972.
- Nißlmüller, Thomas / Volp, Rainer (Hg.): *Raum als Zeichen: Wahrnehmung und Erkenntnis von Räumlichkeit*, Münster 1998.
- Nortmann, Ulrich: *Unschärfe Welt? Was Philosophen über Quantenmechanik wissen möchten*, Darmstadt 2008.
- Oberhoff, Bernd: *Mozart. Eine musikpsychoanalytische Studie*, Gießen 2008.

- Orenstein, Arbie: *Ravel: Man and Musician*, Mineola N.Y., 1991.
- Ostermann, Eberhard: *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*, München 1991.
- Parsons, Terence: *Nonexistent Objects*, New Haven / London 1980.
- Patzig, Günther:
 – *Über den ontologischen Status von Kunstwerken*, in Schmücker, Reinold (Hg.): *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst*, Paderborn 2003, S. 107–120.
 – Artikel *Relation* in: *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, Berlin 2003 (S. 97-1 – 97-10).
- Peirce, Charles Sanders: *Prolegomena to an Apology for Pragmatism*, in Hartshorne/Weiss (Hg.): *Collected Papers of C.S. Peirce*, Harvard 1933, Bd. IV.
- Perszyk, Kenneth J.: *Non-existent Objects: Meinong and Contemporary Philosophy*, Dordrecht/Boston 1993.
- Picht, Georg: *Wahrheit, Vernunft, Verantwortung. Philosophische Studien*, Stuttgart 1969.
- Platon: *Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch* (Hg. Günther Eigler), Darmstadt 1970 ff.
- Porck, Henk J. / Teygeler, René (Hg.): *Preservation Science Survey, An Overview of Recent Developments in Research on the Conservation of Selected Analog Library and Archival Material*, publ. durch das European Council on Library and Information Resources, Washington D.C. / Amsterdam 2000.
- Priest, G.; Routley, R.; / Norman, J. (Hg.): *Paraconsistent Logic: Essays on the Inconsistent*, München 1989.
- Quine, Willard v. Orman:
 – *Ontological Relativity and Other Essays*, New York 1969.
 – *From a Logical Point of View*, New York 1963.
 – *Word and Object*, New York 1960.
 – *Whither Physical Objects?*, in: Cohen, Feyerabend, Wartofsky (Hg.), *Boston Studies in the Philosophy of Science* 39 S. 497–504.
- Rapoport, Paul: *Sorabji. A critical celebration*, Cambridge 1996.
- Reicher, Maria E.: *Zur Metaphysik der Kunst. Eine logisch-ontologische Untersuchung des Werkbegriffs*, Graz 1998.
- Reissmann, August: *Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke, dargestellt von August Reissmann*, Berlin 1865.
- Rosen, Charles, *The Romantic Generation*, Harvard University Press 1995.
- Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg 1853.
- Runggaldier, Edmund u. Kanzian, Christian: *Grundprobleme der Analytischen Ontologie*, Paderborn 1998.
- Ruzicka, Peter: *Erfundene und gefundene Musik*, Hofheim 1998.
- Ruzicka, Peter: *Werkverzeichnis*, Internationale Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg 2011.
- Sabanejew, Leonid: *Erinnerungen an Alexander Skrjabin* (= musik konkret, Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik, Bd. 14) Berlin 2005.
- Sattler, D. E. (Hg.): *Historisch-Kritische Ausgabe von Hölderlins Werken*, Frankfurt a. M., 1975 ff.
- Schäfer, Thomas:
 – *Annäherung und Entfernung. Anmerkungen zum musikalischen Denken von Peter Ruzicka*, in: Jürgen Köchel / Helmut Peters (Hg.), *Peter Ruzicka – Festschrift zum 50. Geburtstag*, Internationale Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg 1998.
 – *Anti-Moderne oder Avantgarde-Konzept? Überlegungen zur musikalischen Postmoderne*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Ausg. 26 Nr. 2 (1995)
- Scheibe, Johann Adolf (Hg.): *Critischer Musicus*, Leipzig 1737–1740.

- Schlegel, Friedrich Wilhelm: *Fragmente* in: *Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Ersten Bandes Zweytes Stück*. Berlin 1798.
- Schmücker, Reinold:
 – *Was ist Kunst? Eine Grundlegung*, München 1998.
 – (Hg.) *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst*, Paderborn 2003.
- Scholz, Heinrich: *Eine Topologie der Zeit im Kantischen Sinne*, in: *Dialectica* 9 (1955).
- Sciannameo, Franco: *A personal memoir: Remembering Scelsi*, in: *The Musical Times*, Vol. 142, Nr. 1875 (2001), S. 22–26.
- Scruton, Roger:
 – *The Aesthetics of Music*, Oxford (New York) 1997.
 – Artikel *Aesthetics* in: *The new Encyclopedia Britannica*, Bd. 13, S. 15–28.
- Searle, John: *Intentionalität. Eine Abhandlung zur Philosophie des Geistes*, Frankfurt a. M. 1996.
- Seidel, S. (Hg.): *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, München 1984.
- Seidel, Wilhelm: *Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs*, in: Carl Dahlhaus (Hg.), *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur neuen Musik*, Mainz 1978.
- Shannon, Claude Elwood *A Mathematical Theory of Communication* in: *Bell System Technical Journal*, Bd. 27, Juli / October, 1948, S. 379–423 und 623–656.
- Sonderegger, Erwin: *Bemerkungen zu Aristoteles, De interpretatione 3, 16b 22f.*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 43 (1989).
- Spieß, Meinrad: *Tractatus musicus compositorio practicus*, Augsburg 1745.
- Stebbing, Lizzie Susan: *Sounds, Shapes and Words*, in: *Proceedings of the Aristotelian Society*, Suppl. Jg. 14 (1935), S. 1–21.
- Stenzl, Jürg: *Fragment als musikalisches Werk* (postalisch überlassene Photokopie des deutschsprachigen Originalmanuskripts an den Verfasser). Gekürzte italienische Fassung zuerst in: Ders., *Frammento come opera musicale*, L'Asino d'oro Nr. 3 (1992, Übers. Enrico de Angelis), S. 90–113.
- Stjernberg, Fredrik: *An Argument against the Trope Theory*, in: *Erkenntnis* 59 Nr. 1 (2003), S. 37–46.
- Stockhausen, Karl-Heinz: Interview *Karlheinz Stockhausen im Gespräch über „Oktophonie“* in: *Musiktexte* 116 (2008, Interviewer: Pay-Uun Hiu / Alcedo Coenen).
- Strawson, Peter F.:
 – *Individuals*, London 1964.
 – *Entity and Identity and other essays*, Oxford 1997.
- Tadday, Ulrich (Hg.): *Musikphilosophie (= Musik-Konzepte neue Folge)* Sonderband November 2007, München 2007.
- Tegtmeier, Erwin: *Grundzüge einer kategorialen Ontologie. Dinge, Eigenschaften, Beziehungen, Sachverhalte*, Freiburg / München 1992.
- Theill, Gustav Adolf, *Die Markuspassion von Job. Seb. Bach (BWV 247). Entstehung – Vergessen – Wiederentdeckung – Rekonstruktion*, Kall 1981.
- Thuringus, Joachim: *Opusculum bipartitum de primordiis musicis*, Berlin 1624.
- Tosatti, Vieri: *Giacinto Scelsi, c'est moi*, Interview in *Il giornale della Musica* Nr. 35 (Januar 1989, ohne Autorenangabe).
- Treitler, Leo: *History and the Ontology of the Musical Work*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Jg. 51 Nr. 3, *Philosophy and the Histories of the Arts* (1993), S. 483–497.
- Ueding, Gert (Hg.) u.a.: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Darmstadt 1992ff.
- Uitti, Frances-Marie: *Preserving the Scelsi Improvisations*, in: *Tempo, New Series*, Nr. 194, (italienische Ausgabe (Oktober 1995), S. 12–14.
- Vogt, Mauritius Johann: *Conclave thesauri magnae artis musicae*, Prag 1719.

- Vohwinkel, Antje: *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst*, Würzburg 1995.
- Walker, Alan: *Franz Liszt: The Final Years*, New York 1997.
- Walter, Henrik: *Neurophilosophie der Willensfreiheit*, Paderborn 1999.
- Walther, Johann Gottfried,
 – *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek*, Leipzig 1732.
 – *Praecepta der musicalischen Composition*, Weimar 1708.
- Weizsäcker, Carl Friedrich v.: *Zeit und Wissen*, München 1992.
- Werner-Jensen, Arnold: *Joseph Haydn*, München 2009.
- Wißmann, F., Ahrend Th., Loesch, H. v. (Hg.), *Vom Erkennen des Erkannten. Musikalische Analyse und Editionsphilologie*, Festschrift für Christian Martin Schmidt, Wiesbaden 2007
- Withney, William D. (Hg.): *The Century Dictionary. An Encyclopedic Lexicon of the English Language*, New York 1911.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, dt.-engl. Ausg. [Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations] Oxford / New York., 1953; dt. in: *Werkausgabe der Schriften Ludwig Wittgensteins in 8 Bänden*, Bd. I, Frankfurt a. M. 1984.
- Wollheim, Richard: *Art and its Objects. An Introduction to Aesthetics*, New York 1968.
- Zalta, Edward N. u. Linsky, Bernard: *Naturalized Platonism versus Platonized Naturalism*, in: *The Journal of Philosophy* 117 (1995).
- Zalta, Edward N.:
 – *Principia Metaphysica*, Stanford 1998.
 – (zus. mit Alan McMichael) *An Alternative Theory of Nonexistent Objects*, in: *Journal of Philosophical Logic* 9, 1980, S. 297–313.
 – *The Road Between Pretense Theory and Abstract Object Theory*, in: Everett, Anthony / Hofweber, Thomas (Hg.), 2000, S. 117.
- Ziff, Paul: *Art and the „Object of Art“* in: *Mind* 60/240 (Okt. 1951), S. 466–480. Deutsche Übersetzung als: *Kunst und das Objekt der Kunst*, in: Schmücker (2003), S. 11–27.
- Zimmerli, Walther Ch.: *Die vielen Gesichter des Kunstwerks. Marginalien zur Musikästhetik*, in: Willi Oelmüller (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 3, Paderborn 1983.
- Zimmermann, Reinhard: *Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form*, Wiesbaden 1989.