

Reicher · Werk und Autorschaft

► KunstPhilosophie

Herausgegeben von Reinold Schmücker und Axel Spree

Band 11

Maria Elisabeth Reicher

Werk und Autorschaft

Eine Ontologie der Kunst

mentis

PADERBORN

Einbandabbildung unter Verwendung einer Fotografie der Autorin.
© 2019 Maria Elisabeth Reicher-Marek, Aachen.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über
<http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier ISO 9706

© 2019 mentis Verlag, ein Imprint der Brill Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)
Internet: www.mentis.de

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zulässigen Fällen ist ohne vorherige
Zustimmung des Verlages nicht zulässig.

Printed in Germany
Einbandgestaltung: Anna Braungart, Tübingen
Satz: Reinold Schmücker, Münster
Gesetzt aus der Berthold Garamond
Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten
ISBN 978-3-95743-102-8

Inhalt

Vorwort	9
I Das Allgemeine und das Einzelne	11
1 Einleitung	11
2 Musik- und Sprachwerke.....	17
2.1 Warum ein Musikwerk keine Aufführung ist	18
2.2 Warum Musikwerke weder Aggregate noch Klassen von Aufführungen sind	21
2.3 Warum Musikwerke weder Partituren noch Tonträger sind	23
2.4 Warum Musikwerke nicht Gegenstände des Bewusstseins sind	25
2.5 Warum Sprachwerke nicht Aggregate von Schriftzeichen sind	25
2.6 Warum Sprachwerke nicht Erlebnisse der Autor(inn)en oder der Leser(innen) sind	27
2.7 Warum Werke keine Handlungstokens sind	28
3 Dualismus versus Monismus in der Werkontologie	31
3.1 Druckgraphische Werke	32
3.2 Singuläre und multiple Werke	34
3.3 Exemplare und Kopien	35
3.4 Gibt es Werke, die mit materiellen Gegenständen identisch sind?	36
3.5 Gibt es singuläre Werke?	38
3.6 Gibt es singuläre Künste?.....	43
3.7 Werkontologischer Monismus	44
II Werke, Konkretisierungen, Realisierungen.....	45
1 Werke als unvollständige Gegenstände	45
1.1 Eine Skizze einer Werkontologie	45
1.2 Prädikationsweisen und die Typus-Token-Relation.....	47
1.3 Unvollständige Bestimmtheit.....	51
1.4 Veränderlichkeit und Zerstörbarkeit.....	54
1.4.1 Können Werke sich verändern?.....	54
1.4.2 Können Werke vergehen oder gar <i>willentlich</i> zerstört werden?	59

2	Konkretisierungen und Realisierungen	67
2.1	Konkretisierungen	67
2.2	Realisierungen.....	70
2.2.1	<i>Bild- und Tonträger und Partituren.....</i>	71
2.2.2	<i>Was ist eine Realisierung eines Sprachwerks?</i>	74
2.2.3	<i>Nachbemerkung und Vorschau</i>	80
2.2.4	<i>Weitere Fragen.....</i>	80
2.2.4.1	<i>Gibt es Werke, die notwendigerweise realisiert sind?.....</i>	80
2.2.4.2	<i>Können Werke zufällig realisiert werden?.....</i>	82
2.2.4.3	<i>Gibt es Realisierungen ohne Publikum?.....</i>	82
2.2.4.4	<i>Entstehen durch Rezeptionsprozesse neue Werke?</i>	83
3	Das Werk und seine Teile	85
3.1	Konstitutive Typen.....	85
3.2	Quasi-zeitliche und quasi-räumliche Teile.....	88
3.3	Schichten.....	89
3.4	Logische Teile	94
3.5	Genre, Stil und Zitat	95
III	Identität	97
1	Kontextualismus versus Strukturalismus	99
1.1	Bestimmt der Entstehungskontext die Werkidentität?	99
1.2	Instrumentierung und Werkidentität.....	104
1.3	Sprachwerk und Text.....	112
2	Identität über Realisierungen hinweg	114
2.1	Goodmans Autographisch-allographisch-Unterscheidung	114
2.2	Das Problem der falschen Note und die Funktion von Notationen.....	120
2.3	Kann es inkorrekte Aufführungen eines Werks geben?.....	125
3	Übersetzungen und Werkidentität.....	127
4	Computergenerierte und aleatorische Werke.....	131
IV	Werke, Werkwelten und fiktive Gegenstände	135
1	Konstitutive Typen darstellender Werke	135
1.1	Die dargestellte Welt als konstitutives Werkelement	135
1.2	Die Weise des Darstellens und Bedeutungserlebnisse	137
1.3	Relationales und nichtrelationales Darstellen.....	141
1.4	Dargestellte Welten.....	142
1.5	Fiktionale und nichtfiktionale Werke.....	144

1.6	Mehrdeutige sprachliche Ausdrücke und der Satz vom ausgeschlossenen Dritten	145
2	Darstellende Werke und Werkwelten	147
2.1	Wann stellt ein Gegenstand einen anderen Gegenstand dar?	147
2.2	Mehrdeutige Bilder	151
2.3	Darstellen als Weltenentwerfen	151
3	Werkwelten und fiktive Gegenstände.....	154
3.1	Einige Rätsel	155
3.2	Antirealistische Lösungen	157
3.2.1	<i>So-Tun-als-ob-Theorien</i>	158
3.2.2	<i>Geschichtenoperatoren-Theorien</i>	160
3.2.3	<i>Fiktionalismus in Bezug auf fiktive Gegenstände</i>	162
3.2.4	<i>Fiktive Gegenstände als »abgeschwächt Seiendes«</i>	162
3.2.5	<i>Theorien der ontologischen Neutralität</i>	163
3.2.6	<i>Noneistische Theorien fiktiver Gegenstände</i>	165
3.2.7	<i>Existenzfreie Logiken und Ableitungsblockaden</i>	167
3.3	Realistische Lösungen.....	169
3.3.1	<i>Fiktive Gegenstände als Bewohner nichtaktueller Welten</i>	170
3.3.2	<i>»Neo-meinongianische« Theorien: Fiktive Gegenstände als platonische Entitäten</i>	171
3.3.3	<i>Fiktive Gegenstände als abstrakte Artefakte</i>	173
3.4	Einwände gegen die Theorie der abstrakten Artefakte.....	179
3.4.1	<i>Realitätssinn, Nominalismus und das Prinzip der ontologischen Sparsamkeit</i>	179
3.4.2	<i>Das Prinzip vom ausgeschlossenen Dritten und das Widerspruchsprinzip</i>	180
3.4.3	<i>Identität</i>	182
3.4.4	<i>»Externe« Unbestimmtheit bzw. Widersprüchlichkeit?</i> ...	183
3.4.5	<i>Was ist wahr in einer Fiktion?</i>	185
	Zitierte Literatur	188
	Personenregister	202
	Sachregister	206

Vorwort

Das vorliegende Buch verdankt seine Entstehung der freundlichen Einladung von Reinold Schmücker und Axel Spree, meine 1998 in sehr kleiner Auflage erschienene (und längst vergriffene) Doktorarbeit *Zur Metaphysik der Kunst* für eine Neuauflage in der Buchreihe *KunstPhilosophie* zu überarbeiten.

Zunächst plante ich, die im alten Buch sehr ausführlichen Passagen über Roman Ingarden zu straffen und das Literaturverzeichnis zu aktualisieren, den ursprünglichen Text aber ansonsten weitgehend unverändert zu belassen. Aber schon bald zeigte sich, dass die Änderungen wesentlich umfassender und substantieller ausfallen mussten. Das liegt einerseits daran, dass zur Kunstontologie und verwandten Themen (einschließlich der Theorie der Fiktionalität) in den vergangenen zwanzig Jahren sehr viel Neues publiziert wurde. Es liegt andererseits aber auch daran, dass ich selber auf diesen (und damit zusammenhängenden) Gebieten weiter geforscht habe und darum nun manches anders, teilweise differenzierter und – so hoffe ich jedenfalls – klarer sehe. Verschiedene kleinere und größere Forschungsprojekte haben für mich neues Licht auf die vertrauten kunstontologischen Fragen geworfen: meine Beschäftigung mit Fragen der Ontologie und Philosophie der Logik im Allgemeinen, meine Arbeiten zur Theorie der Artefakte und der Intentionalismus-Antiintentionalismus-Debatte in der Literaturtheorie, aber auch die Teilnahme an der interdisziplinären Forschungsgruppe *Ethik des Kopierens* am Zentrum für interdisziplinäre Forschung (ZiF) in Bielefeld.

Auf diese Weise ist ein Buch entstanden, das mit dem alten noch die Kernthesen und den einen oder anderen Textabschnitt gemeinsam hat, das aber insgesamt ein neues Werk darstellt (und das nicht nur nach den hier verteidigten strengen Identitätskriterien).

Für konstruktiv-kritisches Lesen und Diskutieren verschiedener Versionen des Manuskripts schulde ich Dank den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Forschungskolloquiums am Philosophischen Institut der RWTH Aachen, insbesondere Joachim Bromand, Raoul Bussmann, Christoph Diehl und Rochus Sowa, sowie meinem Mann, Johann Christian Marek. Dank gebührt aber auch Reinold Schmücker und Axel Spree sowie dem Verleger, Michael Kienecker, für die Initiierung und Unterstützung des Projekts und nicht zuletzt für ihre Geduld. Dass Axel Spree die Fertigstellung des Manuskripts und das Erscheinen des Buches nicht mehr erleben kann, bedaure ich sehr.

Aachen, im Oktober 2018

Maria Elisabeth Reicher

I Das Allgemeine und das Einzelne

1 Einleitung

Was ist ein Werk? Zu welcher Kategorie von Gegenständen gehören jene Gegenstände, die wir als Werke zu betrachten pflegen, also etwa Werke der Literatur und Musik, der Architektur und der bildenden und darstellenden Künste? Diese Werke (jedenfalls viele von ihnen) werden in der Regel zu den Kunstwerken gezählt. Aber bei weitem nicht alles, was ich hier unter einem Werk verstehen will, gehört zum Bereich der Kunst. Einige Beispiele: wissenschaftliche Abhandlungen und Theorien, Erfindungen (*die Schreibmaschine, der Pflug...*), Verfahren und Techniken (*der Buchdruck, die Photographie...*), aber auch Gegenstände der Alltagskultur (*die Sachertorte, das Nierentischchen, der Reifrock...*). Meine Ausgangshypothese lautet, dass Werke, trotz aller Verschiedenheit, in ontologischer Hinsicht wesentliche Gemeinsamkeiten haben, so dass es angemessen ist, sie als eigene ontologische Kategorie zu behandeln.¹

Von allen Werken sind die Kunstwerke diejenigen, denen sich die Philosophie bisher am meisten gewidmet hat. Auch ich werde meine Beispiele vorwiegend aus diesem Bereich wählen und einige speziellere Themen behandeln, die insbesondere Kunstwerke betreffen. Aber der Anwendungsbereich der Theorie, die hier verteidigt wird, geht über das Gebiet der Kunst weit hinaus.

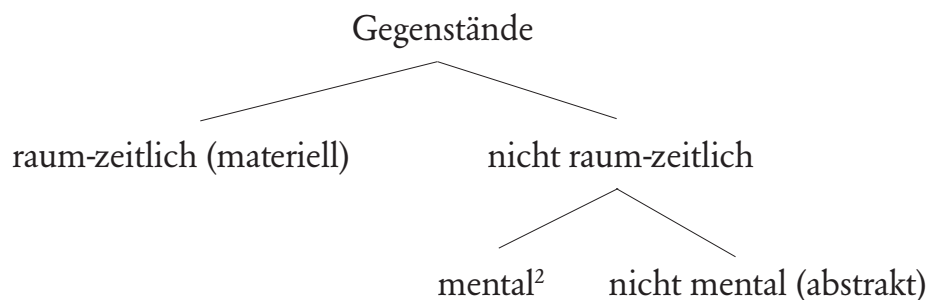
Was ich hier in Angriff nehme, ist also eine Ontologie einer ganz speziellen Klasse von Gegenständen. Die Untersuchung beginnt mit der Frage, welcher Kategorie von Gegenständen Werke zuzuordnen sind. Aber welche Kategorien von Gegenständen gibt es überhaupt?

Man kann zu sehr verschiedenen Kategorieneinteilungen gelangen, je nachdem, welche Einteilungsgesichtspunkte man wählt. Ich wähle als ersten Einteilungsgesichtspunkt das Merkmal der raum-zeitlichen Lokalisierbarkeit. Also unterscheide ich zunächst Dinge, die räumlich und zeitlich lokalisier-

¹ Der Werkbegriff, den ich in dieser Arbeit zugrunde lege, kommt jenem des Urheberrechts sehr nahe. Die Beziehung zwischen Ontologie und Urheberrecht ist von etlichen Autor(inn)en thematisiert worden. Siehe etwa TROLLER 1967, KUMMER 1968, BARRON 2006b, HICK 2009b, 2011 und 2013, WILSON 2010, WREEN 2010, REICHER 2016. Eng verwandt ist der hier zugrunde gelegte Werkbegriff auch mit dem Begriff des Artefakts. Zum Artefaktbegriff und seiner Beziehung zum Werkbegriff siehe ISEMINGER 1973, DIPERT 1986 und 2003, HILPINEN 1992, 1993 und 2011, HOUKES/VERMAAS 2010, JANSEN 2013, REICHER 2013 a.

bar sind (diese nenne ich »materielle Gegenstände«), von solchen, die nicht räumlich *und* zeitlich (wohl aber eventuell nur zeitlich) lokalisierbar sind.

Eine besondere Gattung nicht räumlich lokalisierbarer Gegenstände sind die Gegenstände des Bewusstseins, auch *mentale Gegenstände* genannt. Zu den mentalen Gegenständen gehören Bewusstseinsvorgänge und -zustände (also etwa Sinnesempfindungen, Gedanken, Phantasievorstellungen, Emotionen) sowie Teile derselben (also etwa der Inhalt einer Vorstellung oder eines Gedankens). Die Kategorieneinteilung, die mir als Ausgangspunkt dient, sieht so aus:



Ich nenne materielle und mentale Gegenstände *konkret*, und alle übrigen Gegenstände (also alle, die weder materiell noch mental sind) nenne ich *abstrakt*. Meine Ausgangsthese lautet, dass Werke abstrakte Gegenstände sind, die zu konkreten Gegenständen in einer bestimmten Relation stehen bzw. stehen können. Ich verwende für diese Relation den Terminus »Realisierung«. Konkrete Gegenstände sind also niemals selbst Werke, sondern nur Realisierungen von Werken. Welche konkreten Gegenstände genau Realisierungen welcher Werke sind, wird noch zu untersuchen sein.

Zunächst ist aber die Behauptung zu verteidigen, dass Werke abstrakte Gegenstände sind. Die Strategie ist, in groben Zügen, folgende: Ich beginne mit zwei WerkGattungen, für die die Abstraktheitsthese am leichtesten plausibel zu machen ist, nämlich mit Musik- und Sprachwerken.³

Ich versuche, eine vollständige Aufstellung aller Arten von konkreten Gegenständen, mit denen man diese Werke eventuell identifizieren könnte, zu geben und für jede von ihnen zu zeigen, warum diese Identifikation nicht adäquat erscheint. Mein Ausgangspunkt ist dabei eine Reihe gewöhnlicher,

² Ich setze hier voraus, dass mentale Zustände und Vorgänge nicht identisch sind mit physikalischen Vorgängen und Zuständen.

³ Den Terminus »Sprachwerk« verwende ich selbstverständlich für literarische Werke, aber auch für wissenschaftliche Abhandlungen, Reden, Zeitungsartikel usw. In diesem Sinn ist von Sprachwerken auch im deutschen Urheberrecht die Rede. Vgl. dazu auch Bernard Bolzanos »Künste des bloßen Gedankens« (BOLZANO 1972, §§ 13 u. 15).

im Alltag und auch im wissenschaftlichen Diskurs im Großen und Ganzen allgemein akzeptierter und in unserem Denken fest verwurzelter Ansichten. Ich werde argumentieren, dass diese Ansichten unverträglich sind mit der Ansicht, dass Musik- und Sprachwerke konkrete Gegenstände sind; und daher werde ich vorschlagen, diese Werke als abstrakte Gegenstände aufzufassen.

Sehr viele jener vortheoretischen Auffassungen, auf die sich meine Argumentation stützt, lassen sich in Sätzen der Form »a ist F« ausdrücken (wobei »a« für einen singulären und »F« für einen allgemeinen Term steht). Ich setze voraus, dass ein Satz der Form »a ist F« nur wahr sein kann, wenn der singuläre Term an der Stelle von »a« etwas bezeichnet. Dieses Prinzip bezeichne ich als *das Prädikationsprinzip*.⁴ Gemäß dem Prädikationsprinzip ist jemand, der eine Prädikation als wahr akzeptiert, festgelegt auf die Annahme der Existenz eines bestimmten Individuums. Mit anderen Worten: Wer »a ist F« als wahr akzeptiert und zugleich glaubt, dass a nicht existiert, dessen Überzeugungssystem ist widersprüchlich.

Das Prädikationsprinzip ist ein unabdingbarer Baustein meiner Argumentation. Man könnte also meine Werkontologie angreifen, indem man das Prädikationsprinzip angreift. Es gibt aber auch eine andere Argumentationsstrategie zur Schwächung meiner Position, die sich nicht gegen das Prädikationsprinzip richtet, sondern dieses sogar benutzt. Ich nenne diese Strategie die »Paraphrasierungsstrategie«. Diese besteht, kurz gesagt, darin, einen Satz der Form »a ist F«, welcher (gemäß dem Prädikationsprinzip) eine unerwünschte ontologische Festlegung impliziert, so umzuformulieren, dass die betreffende Festlegung verschwindet. Zum Beispiel:

- (1) Die durchschnittliche österreichische Familie hat 1,4 Kinder.

Wörtlich genommen impliziert (1), dass es genau einen Gegenstand gibt, der die bestimmte Beschreibung »die durchschnittliche österreichische Familie« erfüllt. Nun könnte man aber behaupten, dass (1) nicht wörtlich, sondern etwa in folgendem Sinn zu verstehen sei:

- (2) Nimmt man die Anzahl aller österreichischen Kinder und dividiert sie durch die Anzahl aller österreichischen Familien, dann erhält man als Resultat die Zahl 1,4.

⁴ Für eine ausführliche Verteidigung des Prädikationsprinzips siehe REICHER 2005, insbesondere Kap. II.3., wo die Auffassung diskutiert wird, dass Äußerungen außerhalb explizit ontologischer Kontexte generell »ontologisch neutral« sind, also keinerlei ontologische Festlegungen implizieren. Diese »Neutralitätsthese« findet sich etwa in CARNAP 1950, JACKSON 1980, HORGAN 1986 und CAMERON 2008. Bei Cameron ist diese Auffassung mit einem Antirealismus in Bezug auf Musikwerke verknüpft: Cameron leugnet ausdrücklich die Existenz von Musikwerken. Allerdings akzeptiert er die Existenz platonischer (abstrakter, notwendigerweise existierender) Klangstrukturen.

Der letzte Satz impliziert keine ontologische Festlegung auf die durchschnittliche Familie mehr (dafür aber vielleicht eine Festlegung auf Zahlen, aber das ist ein anderes Problem).

Wenn man die Annahme abstrakter Entitäten vermeiden will, könnte man versuchen, alle Sätze über Symphonien, Streichquartette, Abhandlungen usw. in Sätze über Aufführungen, Partituren, Bücher und Manuskripte, eventuell auch über mentale Akte oder Zustände umzuformulieren. Gelänge dies, dann, so scheint es jedenfalls, gäbe es keinen Grund mehr, Werke als eigenständige Gebilde anzunehmen, und somit würden schwierige Fragen bezüglich des ontologischen Status von Werken gar nicht erst entstehen.⁵

Ich meine jedoch, dass das Problem des ontologischen Status von Musik- und Sprachwerken nicht auf diese Weise vermieden werden kann.⁶ Paraphrasierungsstrategien werfen folgende grundlegende Schwierigkeit auf: Ein Problem mit einer unerwünschten Festlegung hat folgende Struktur: Es gibt einen Satz P_1 , so dass gilt: (a) P_1 wird als wahr akzeptiert. (b) P_1 impliziert einen Existenzsatz E , der nicht als wahr akzeptiert wird. Wenn eine Paraphrasierungsstrategie dieses Problem lösen soll, dann müssen zwei Bedingungen erfüllt sein: P_1 wird in einen Satz P_2 umformuliert, so dass gilt: (a) P_2 muss bedeutungsgleich mit P_1 sein (sonst wäre P_2 keine adäquate Paraphrasierung von P_1). (b) P_2 darf nicht E implizieren (sonst verfehlt die Paraphrasierungsstrategie ihren Zweck, eine bestimmte ontologische Festlegung zu vermeiden).

Es ist leicht zu sehen, dass keine Paraphrasierung eines beliebigen Satzes beide postulierten Bedingungen erfüllen kann. Es kann keinen Satz geben, der bedeutungsgleich mit einem Satz P_1 ist, aber nicht dieselben Implikationen hat wie P_1 . Folglich ist jede Paraphrasierung entweder nicht adäquat (sie drückt nicht dasselbe aus wie der ursprüngliche Satz), oder aber sie impliziert genau dieselben ontologischen Festlegungen wie der ursprüngliche Satz. In beiden Fällen ist die Strategie nicht erfolgreich.⁷

Dieses Dilemma kann aufgelöst werden, indem man die erste der beiden oben formulierten Adäquatheitsbedingungen für Paraphrasierungen aufgibt, so dass eine Paraphrasierung nicht dieselbe Bedeutung wie der Ausgangssatz haben muss. Statt dessen könnte Folgendes postuliert werden: P_2 ist eine adäquate Paraphrasierung von P_1 genau dann, wenn P_2 das in korrekter Weise ausdrückt, was ein Sprecher mit P_1 gemeint, aber nicht korrekt ausgedrückt hat.

⁵ Für eine solche Strategie siehe RUDNER 1949/50, für literarische Werke auch PETERSSON 1984.

⁶ Für eine ausführliche Diskussion von Paraphrasierungsstrategien siehe REICHER 2005, Kap. II.1.

⁷ Siehe ALSTON 1958.

Wenn man die Bedingung der Bedeutungsgleichheit in meiner ursprünglichen Beschreibung der Paraphrasierungsstrategie durch diese Adäquatheitsbedingung ersetzt, dann entsteht das aufgezeigte Dilemma nicht. Allerdings kann man dann mit Paraphrasierungen nicht zeigen, dass bestimmte ontologische Annahmen generell nicht gerechtfertigt sind. Im besten Fall kann man dann mit Paraphrasierungen einzelne Personen davon überzeugen, dass ihre ontologischen Annahmen nicht gerechtfertigt sind, nämlich, indem man sie davon überzeugt, dass die Sätze, von denen sie ihre ontologischen Annahmen abgeleitet haben, inadäquate Formulierungen dessen waren, was sie eigentlich meinten, und dass die korrekten Formulierungen dessen, was sie meinten, die betreffenden Implikationen nicht haben.

Der Streit um Paraphrasierungen dreht sich um die Frage, was die wahre logische Form gewisser Sätze ist. Sind beispielsweise Namen für Werke das, was sie zu sein scheinen, nämlich echte Eigennamen, oder ist es nur die grammatikalische Oberflächenstruktur gewisser Sätze, die manche zu dieser irrigen Annahme verleitet? Sind Ausdrücke wie »ist eine Aufführung von« oder »ist ein Exemplar von« wirklich zweistellige Prädikate, die eine Relation zwischen einem Werk und einer Realisierung des Werks ausdrücken, oder beruht diese (von mir hier vertretene) Auffassung auf einem mangelnden Verständnis der wahren logischen Struktur der Sätze, die solche Ausdrücke enthalten?

Man kann offenbar nicht mehr tun, als eine Analyse vorzuschlagen und zu zeigen, dass diese in einem bestimmten Kontext (innerhalb einer Theorie etwa) dazu beiträgt, etwas besser zu verstehen, Widersprüche und Paradoxien zu beseitigen, Intuitionen zu klären usw. Genau das werde ich im Folgenden tun. Streng genommen lassen sich so nur Indizien für die Richtigkeit einer Analyse beibringen, keine Beweise. Aber das ist alles, was man in der Metaphysik erwarten kann.

Ich gehe aus von einer Klasse von Sätzen und nehme deren grammatikalische Struktur als ein im Wesentlichen adäquates Abbild ihrer logischen Struktur. Diese Sätze sind sozusagen mein Datenmaterial, und ich versuche, die Daten zu erklären, und nicht, sie zu eliminieren. Darum habe ich kein Motiv, nach Paraphrasierungen für diese Sätze zu suchen. Natürlich sind andere Zugänge möglich. Wenn man eine bewährte Theorie hat und gewisse Sätze über Werke nicht in diese Theorie passen, dann scheint es vernünftig, nach Paraphrasierungsmöglichkeiten Ausschau zu halten, ebenso, wenn ein Satz oder eine Klasse von Sätzen intuitiv suspekt erscheint (wie möglicherweise der Beispielsatz über die durchschnittliche österreichische Familie). Aber die meisten gewöhnlichen Sätze über Werke erscheinen intuitiv überhaupt nicht suspekt, und darum gibt es *prima facie* keinen Grund, sie nicht

wörtlich zu nehmen, es sei denn, es stellt sich heraus, dass sich daraus theoretische Probleme ergeben, für die keine zufriedenstellende Lösung in Sicht ist.

Um das Resultat dieser Überlegungen zusammenzufassen: Paraphrasierungen sind niemals das machtvolle Instrument zur Eliminierung unerwünschter Entitäten, als das sie manchmal gesehen werden.⁸ Damit sie überhaupt etwas bewirken, muss man die philosophischen Gegner(innen) erst davon überzeugen, dass ihre Redeweisen nicht das ausdrücken, was sie eigentlich meinen; und selbst wenn das gelingt, dann hat man nur gezeigt, dass eine bestimmte Person zu einer bestimmten Zeit nicht ontologisch festgelegt ist auf die Annahme der fraglichen Gegenstände. Keineswegs ist damit gezeigt, dass die ontologische Festlegung auf die betreffenden Entitäten ganz allgemein und objektiv überflüssig oder gar schädlich ist.

Ich kenne im Moment keinen Paraphrasierungsvorschlag, der mich davon überzeugt, dass alles Reden über Musik- und Sprachwerke eigentlich als Reden über Bücher, Partituren, Aufführungen oder andere konkrete Entitäten zu verstehen ist. Dabei kann ich natürlich nicht ausschließen, dass andere ihre Sätze »über« Musik- und Sprachwerke als Sätze über Partituren usw. meinen. Aber ich meine sie nicht so, und meine Auffassung scheint mir – das ist eine empirische Hypothese – die Commonsense-Auffassung zu sein. Daher nehme ich an, dass es Werke gibt, und im Folgenden werde ich diese Annahme nicht mehr hinterfragen.

Manche versuchen, die ontologische Festlegung auf abstrakte Gegenstände (oder andere umstrittene Arten von Entitäten) wenn schon nicht zu vermeiden, so doch zumindest abzuschwächen, indem sie verschiedene »Weisen des Seins« unterscheiden, etwa Existenz als die eigentliche bzw. stärkste Seinsweise und Subsistenz als uneigentliche bzw. abgeschwächte Seinsweise.⁹

Diese Unterscheidung kann jedoch das Gewünschte nicht leisten, und zwar deshalb, weil sie (jedenfalls in den mir bekannten Varianten) leer ist; man unterscheidet eigentlich immer nur Kategorien von Gegenständen (zum Beispiel Abstrakta und Konkreta), und dann führt man für das Sein jeder Gegenstandsart einen eigenen Terminus ein (zum Beispiel »Existenz« und »Subsistenz«). So scheint es, dass die so genannten »Seinsweisen« sich lediglich darin unterscheiden, dass sie jeweils Gegenständen verschiedener Kategorien zukommen.¹⁰

⁸ Siehe zum Beispiel KÜNNE 1990.

⁹ INGARDEN (1972) zum Beispiel unterscheidet zwischen »eigentlichem« und »uneigentlichem« Sein.

¹⁰ So erklärt etwa RUSSELL (1967, Kap. 9), dass Existenz die Seinsweise konkreter und Subsistenz die Seinsweise abstrakter Gegenstände sei. Quine argumentiert dagegen,

Wenn sich der Unterschied zwischen Existenz und Subsistenz aber darin erschöpft, dass das Sein konkreter Gegenstände »Existenz« genannt wird und das Sein abstrakter Gegenstände »Subsistenz«, dann lässt »a subsistiert« sich auflösen in »a ist ein abstrakter Gegenstand und a hat Sein« und »a existiert« in »a ist ein konkreter Gegenstand und a hat Sein«. So sieht man deutlich, dass der angebliche Unterschied der Seinsweisen sich auf einen Unterschied der Gegenstände reduziert. Es bleibt also davon nichts weiter übrig als eine bloße terminologische Vereinbarung, die etwa darin bestehen kann, das Wort »Existenz« nur auf Gegenstände einer bestimmten Klasse anzuwenden. Das kann man natürlich tun, aber dann ist es eine Trivialität (und nicht eine tiefe Einsicht mit weitreichenden Implikationen, wie manche zu glauben scheinen), dass nur Gegenstände bestimmter Kategorien existieren und andere eine andere Art des Seins haben. Ich sehe keinen besonderen Grund für eine derartige terminologische Vereinbarung, und daher verzichte ich darauf, Seinsweisen zu unterscheiden.¹¹

2 Musik- und Sprachwerke

Was für eine Art von Gegenstand ist ein Musikwerk? Wir haben es in der Musik mit einer Reihe von verschiedenen konkreten Gegenständen zu tun, nämlich mit Partituren (bzw. Kopien von Partituren), mit Handlungen von Komponist(inn)en und mit Aufführungen (also mit Ereignissen, die in Raum und Zeit lokalisiert sind) sowie mit Tonträgern verschiedener Art. Außerdem gibt es noch die Bewusstseinsvorgänge der Komponist(inn)en bei der Schaffung ihrer Werke sowie die Bewusstseinsvorgänge der Hörer(innen) beim Hören. Warum sollten wir das Musikwerk nicht mit einer oder mehreren dieser Entitäten identifizieren können?

Bücher und Manuskripte sind Teil der materiellen Welt; materielle Komponenten haben auch die konkreten Schreibhandlungen der Autor(inn)en. Außerdem gibt es die Bewusstseinsvorgänge der Autor(inn)en beim Schreiben ihrer Werke und die Bewusstseinsvorgänge der Leser(innen) beim Lesen. Warum können diese Gegenstände nicht mit den Sprachwerken identifiziert werden?

ganz in meinem Sinne, dass es nur verschiedene Arten von Gegenständen gibt, nicht verschiedene Arten des Seins (siehe QUINE 1959, § 33 und QUINE 1979).

¹¹ Für eine ausführliche Diskussion der Seinsweisenunterscheidung siehe REICHER 2005, Kap. II.4.

2.1 Warum ein Musikwerk keine Aufführung ist

Es gibt eine ganze Reihe von Gründen, die gegen die Identifizierung des Musikwerks mit einer Aufführung sprechen.¹² Zunächst ist festzustellen, dass wir gewohnt sind, von verschiedenen Aufführungen eines Werks zu sprechen. Wir sagen etwa, dass eine Aufführung besser oder schlechter gewesen sei als eine andere. Diese Redeweisen werden sinnlos, wenn wir das Werk mit einer Aufführung identifizieren.

Außerdem sprechen wir von unaufgeführten Werken. Es scheint nicht logisch unmöglich zu sein, dass ein Werk niemals aufgeführt wird, was aber der Fall sein müsste, wenn Werk und Aufführung eines wären.

Überdies ist bereits der Begriff der Aufführung selbst nur dann überhaupt sinnvoll, wenn man Werke von Aufführungen unterscheidet. Denn wenn die Aufführung das Werk wäre, wovon wäre sie dann eine Aufführung?

Zudem betrachten wir in vielen Fällen die Komponist(inn)en als die alleinigen Schöpfer(innen) ihrer Musikwerke. Aber oft bringen die Komponist(inn)en ihre Werke gar nicht selber zur Aufführung, jedenfalls nicht allein und ausschließlich.

Darüber hinaus wäre es, wenn das Werk mit einer Aufführung identisch wäre, unmöglich, ein Werk öfter als ein Mal aufzuführen. Denn jede Aufführung ist ein individuelles Ereignis und als solches unwiederholbar.

Außerdem können wir bei einer Aufführung zeitliche Teile unterscheiden, wobei – aufgrund der ereignishaften Natur der Aufführung – diese Teile nur nacheinander existieren können. Es scheint zwar, dass wir auch beim Werk selbst Teile zu unterscheiden haben, analog den Teilen der Aufführung (etwa die Sätze einer Sonate). Doch kann es sich dabei nicht um zeitliche Teile im eigentlichen Sinn handeln, denn offenkundig existiert ein einmal geschaffenes, d. h. fertiggestelltes Werk, solange es existiert, als Ganzes. Mit anderen Worten: Die Teile eines musikalischen Werks existieren alle gleichzeitig.

Darüber hinaus zeigt sich der Unterschied zwischen Aufführung und Werk in den jeweils unterschiedlichen verursachenden Prozessen bzw. Ereignissen. Eine Aufführung etwa einer Klaviersonate entsteht durch das Anschlagen von Klaviertasten. Die Klaviersonate selbst könnte hingegen entstanden sein, ohne dass die Komponistin ein Klavier berührt hat.

¹² Siehe dazu insbesondere INGARDEN 1962 und PRICE 1982. Streng genommen müsste man übrigens Aufführungen im eigentlichen Sinne von Abspielungen von Tonträgern unterscheiden. Die meisten der folgenden Argumente lassen sich jedoch auf beides anwenden. Aus Gründen der Ökonomie verzichte ich darauf, das explizit zu tun, und bitte die Leser(innen), an den entsprechenden Stellen »Aufführung bzw. Abspielung eines Tonträgers« zu denken, auch wenn im Text nur »Aufführung« steht.

Außerdem sind Aufführungen, wie schon erwähnt, räumlich lokalisiert. Man kann von einer Aufführung sagen, dass sie in dem-und-dem Saal dieses-und-dieses Theaters in der-und-der Stadt stattfindet. Das Werk selbst aber können wir überhaupt nicht räumlich lokalisieren.

Schließlich muss hier noch etwas erwähnt werden, worüber später noch in größerer Ausführlichkeit gehandelt werden wird, nämlich das Phänomen der Unbestimmtheit musikalischer (und anderer) Werke. Vorläufig müssen einige wenige Bemerkungen hierzu genügen: Wenn wir, der Einfachheit halber, vorläufig annehmen, dass das musikalische Werk ausschließlich durch seine Partitur bestimmt ist, dass also in der Partitur alle qualitativen Bestimmungen des Werks festgelegt sind,¹³ dann zeigt sich, dass das musikalische Werk nicht vollständig bestimmt ist. Bezüglich der Tonfarbe, des Tempos, der Dynamik und der Betonung enthalten die meisten Partituren nur sehr vage oder gar keine Bestimmungen. Daher kann es viele verschiedene Aufführungen ein und desselben Werks geben. In diesem Sinne sind musikalische Werke teilweise unbestimmt bzw. nicht vollständig bestimmt. Im Gegensatz dazu ist jede einzelne Aufführung natürlich vollständig bestimmt.

Wir können also ein musikalisches Werk nicht mit einer einzelnen Aufführung identifizieren, sofern wir an den angeführten Commonsense-Annahmen festhalten und die erwähnten Redeweisen ernst nehmen wollen – und dafür plädiere ich.

Es gibt übrigens nur wenige Musikphilosophen, die die These vertreten, dass ein Musikwerk mit einer einzelnen Aufführung identisch ist.¹⁴ Dennoch gibt es zumindest ein Argument für diese Auffassung, das nicht stillschweigend übergangen werden soll: Wir sagen doch, dass wir ein Musikwerk hören. Aber eine abstrakte Entität können wir nicht hören (ebenso wenig wie eine Partiturskopie oder Bewusstseinsvorgänge); nur Aufführungen können wir hören.¹⁵

Darauf entgegne ich, dass wir ein Musikwerk tatsächlich hören können, wenn »ein Musikwerk hören« so viel heißt wie »ein Musikwerk mit Hilfe des Hörsinns erfassen«. Nur ist dieses Erfassen ein mittelbares, vermittelt eben

¹³ In Kapitel III, Abschnitt 2.2 wird diese Annahme kritisch diskutiert werden.

¹⁴ Ich konnte diese Position in Reinform nur in JACOBS 1990 vertreten finden. Eine Variante davon vertritt David DAVIES (2004, Abschn. 9.3). Davies identifiziert Werke generell mit Handlungstoken, genauer: mit Handlungen der Autoren. Ein Musikwerk wäre demnach primär identisch mit dem Prozess der Komposition. Allerdings plädiert Davies dafür, im Fall von Musikwerken und Dramen zusätzlich die einzelnen Aufführungen als Werke aufzufassen. Demnach gibt es, wenn ein solches Werk aufgeführt wird, zwei Werke, nämlich das aufgeführte Werk und die Aufführung. Auf die Auffassung von Werken als Handlungen komme ich in Abschnitt 2.7 dieses Kapitels zurück.

¹⁵ Siehe JACOBS 1990.