

GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Markus Neuwirth

›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,
Sebastian Knappe und Sören Sönksen



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Wittgensteins Hase und Roschs Vögel

Sind ›Prototypen‹ ein Thema für die Musiktheorie?

ABSTRACT: Der Begriff des ›Prototypen‹ ist der deutschsprachigen Musiktheorie nicht fremd, ohne dass jedoch seine Implikationen umfassend rezipiert worden wären. Für die Entwicklung der cognitive sciences hat die Prototypentheorie seit den 1970er Jahren eine wichtige Rolle gespielt, indem sie Prozesse der Kategorisierung untersuchte und diese ins Zentrum der Kognition stellte: »We have categories for everything we can think about. To change the concept of *category* itself is to change our understanding of the world.«¹ Ausgehend von einer kurzen Einführung in das Prinzip einer Kategorienbildung mit unscharfen Grenzen, nicht-äquivalenten Exemplaren und flexibler Gewichtung von Merkmalen, skizziert der Beitrag das Potenzial der Prototypentheorie für die Klärung bzw. Weiterentwicklung musiktheoretischer Begriffe und schlägt Kriterien zur Beurteilung ihrer Nützlichkeit vor.

The term ›prototype‹ is not unknown in German music theory. Its implications, however, haven't been thoroughly adopted yet. Prototype theory has played an important part in the development of cognitive sciences since the 1970s by enabling researchers to examine processes of categorization and place them in the center of cognition: »We have categories for everything we can think about. To change the concept of *category* itself is to change our understanding of the world.« (Lakoff) The article begins with a brief introduction into the concept of categories with vague boundaries, non-equivalent samples and adjustable emphasis of characteristics. It outlines the potential of prototype theory to clarify or further develop music theory terms. Finally, there are suggestions for criteria to evaluate their usefulness.

Schlagworte/Keywords: categories; cognition; harmonic functions; harmonische Funktionen; Kategorien; Kognition; music analysis; musikalische Analyse; prototype theory; Prototypentheorie

1 Lakoff 1987, 9. Hervorhebung im Original

We can look at music theory as a picture of an imaginative act that is, in some ways, just as creative as a work of composition.²

1. Konzeptualisierung / Kategorisierung / Prototypen

Ist die Harmonik der Choralsätze Bachs ›modal‹? Ist das Vorspiel zum dritten Aufzug der *Meistersinger* eine Fuge? Endet die Spätromantik mit Mahlers IX. Sinfonie? Wenn wir diese und ähnliche Fragen zu beantworten versuchen, sollten wir wissen, was wir unter den Begriffen ›modal‹, ›Fuge‹ oder ›Spätromantik‹ verstehen. Das heißt, wir sollten die Merkmale kennen, die Musik als ›modal‹, ›Fuge‹ oder ›spätromantisch‹ klassifizieren. Nur wenn eine Musik die für die jeweilige Klassifizierung relevanten Merkmale aufweist, fällt sie unter die betreffende Kategorie – jedenfalls nach der klassischen, aristotelischen Vorstellung von Kategorisierung:

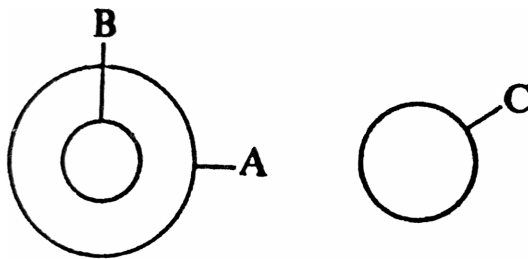


Abbildung 1: Klassische Kategorisierung (Kleiber 1993, 22)

Kategorie A ist definiert als Menge von Merkmalen, die der Gegenstand B besitzt, Gegenstand C hingegen nicht bzw. nicht vollständig. A hat scharfe Kanten, d. h. die kategorialen Merkmale fungieren als notwendige und hinreichende Bedingungen der Zugehörigkeit.³ Alle Gegenstände, die unter A fallen, haben den gleichen Status; es gibt keine Grenzfälle. Zbikowski verwendet für Kategorien dieser

² Spitzer 2004, 2.

³ Was hier zunächst allgemein »Kategorie« und »Gegenstand« genannt wird, kann unter verschiedenen theoretischen Vorzeichen durchaus anders heißen (wobei durch den jeweiligen theoretischen Rahmen das Verhältnis spezifisch akzentuiert wird; Beispiele im Bereich der Musiktheorie siehe Anm. 34, 35, 36).

Art die Bezeichnung ›Type 2 category‹⁴, da sie keineswegs die einzig mögliche Art der Kategorisierung darstellen. Vielmehr führt die Annahme, Kategorien – zumal solche im Bereich der Fachsprachen – seien nur auf die genannte Weise zu bilden, nicht selten zu Problemen. So fragte etwa Dahlhaus in seiner Kritik der Riemannschen Funktionstheorie nach dem »Sinn des Ausdrucks ›Subdominante‹« und suchte diesen in »Merkmale oder Beziehungen«, wobei er unter Merkmalen gemeinsame Töne derjenigen Akkorde verstand, die die Subdominantfunktion in einer bestimmten Tonart repräsentieren.⁵ Nach Riemann sind sowohl der Leittonwechselklang der Dursubdominante als auch derjenige der Mollsubdominante Darsteller der Subdominantfunktion. Die beiden Akkorde haben jedoch keine gemeinsamen Töne, über die die Kategorie ›Subdominante‹ zu definieren wäre. Da auch die Frage nach konstanten Beziehungen, d. h. eine kontextuelle Bestimmung des Subdominantbegriffs, keine allen betreffenden Akkorden gemeinsamen Merkmale ergab, bewertete Dahlhaus Riemanns Argumente für dessen Theorie der ›Scheinkonsonanzen‹ als »brüchig«⁶.

Dahlhaus' Argumentation erscheint schlüssig, solange die Verbindlichkeit von Typ 2-Kategorisierungen nicht in Frage gestellt wird. Das Problem kann jedoch auch in der Art der Kategorisierung gesehen werden. Einen Gegenstand einer Kategorie zuzuordnen, setzt – vom Standpunkt der Kognitiven Semantik gesehen – ein entsprechendes mentales Konzept voraus.⁷ Wer in Abb. 2 eine Ente oder einen

4 Zbikowski 2002, 41. Vielfach finden sich auch die Bezeichnungen ›artifizielle Kategorie‹ und ›objektivistische Definition‹, vgl. Lakoff 1987, 2. Kapitel, Lakoff / Johnson 2008, 142, sowie Zbikowski 2002, 41.

5 Dahlhaus 1968, 45.

6 Dahlhaus 1968, 46. Dahlhaus griff das (scheinbare) Problem des Fehlens gemeinsamer Merkmale bzw. Töne später (1988, 109–110) wieder auf, um zu zeigen, dass erst eine übergeordnete »Systemerfahrung« eine Analogie der Akkorde im Sinne »funktionaler Übereinstimmung« ermöglicht.

7 Die Kognitive Linguistik versteht unter ›Kategorie‹ eine Grundform mentaler Konzepte. Durch Kategorien wird strukturierte Welterfahrung möglich (vgl. Schwarz 1992, 83–87), indem Objekte aufgrund ihrer Eigenschaften als Elemente derselben Klasse bestimmt werden. In der Verwendung der Termini ›Konzept‹ und ›Klasse‹ folge ich Schwarz (1992): Während ›Klasse‹ eine Menge von Objekten bezeichnet, steht ›Konzept‹ für eine mentale Einheit, die z.B. Wissen über relevante Merkmale enthält. Dienen diese Merkmale nicht der Identifikation eines Individuums (›Individuumkonzept‹), sondern der Bildung einer Klasse, so handelt es sich um eine ›Kategorie‹. ›Klassifikation‹ bezeichnet den Prozess der Zuordnung eines Objekts zu einer Klasse aufgrund seiner Merkmale. ›Konzeptualisierung‹ bezeichnet die Bildung eines kognitiven Äquivalents zu einer gegebenen Klasse sowie (allgemein) die Bestimmung eines Gegenstandes auf Grund vorhandener Konzepte. ›Konzept‹ hebt also vor allem intentionale, ›Klasse‹ eher extensionale Aspekte des Gesamtkomplexes ›Kategorie‹ hervor.

Hasen sieht, kann dies nur, weil er über mentale Konzepte dieser Tiere verfügt.⁸ Wittgenstein spricht von »zwei Arten des Sehens«; er meint damit jedoch nicht die Möglichkeit, in einer solchen Kippfigur zwei verschiedene Gestalten zu erkennen, sondern die Wahrnehmung einer Zeichnung aus Linie und Punkt, die zugleich »als« Ente oder »als« Hase gesehen wird. Diese zweite Art des Sehens, das »Sehen als ...«, nennt Wittgenstein auch das »Sehen des Aspekts«.⁹

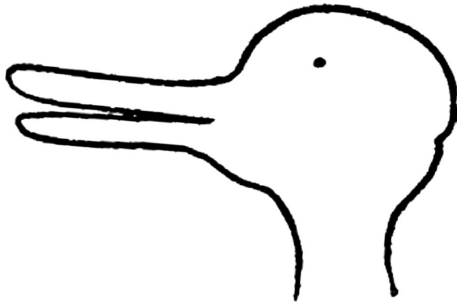


Abbildung 2: ›Hase-Enten-Kopf‹ (Wittgenstein 1984, 520)

Dem »Sehen des Aspekts« können wir kaum ausweichen – es ist jedenfalls schwierig, nur Linie und Punkt ohne den »Aspekt« Hase oder Ente zu sehen. Wer allerdings nur die Ente sieht, kann lernen, den Hasen zu sehen. Das »Sehen als ...« bzw. das »Sehen des Aspekts« vermittelt zwischen dem Wahrnehmungseindruck und vorhandenem Wissen (Konzepten).¹⁰ Unser Vorwissen lenkt die

Auf die Verbindung dieser Termini mit weiteren Kernkonzepten der Kognitionsforschung (›Repräsentation‹, ›Schema‹, ›Verstehen‹ etc.) kann in diesem Rahmen nicht näher eingegangen werden. Auch die starke Verbindung von Konzept und sprachlichem Ausdruck, von der Lakoff / Johnson (2008, 11–12) ausgehen, wird im vorliegenden Beitrag nicht thematisiert. Zur Kritik an dieser Kopplung siehe Zbikowski 2002, 60–61. Zbikowski sieht außerdem in Konzepten nicht nur das Ergebnis von Kategorisierungen, sondern weist darauf hin, dass Konzepte uns mit Wissen versorgen, um gegenwärtige und zukünftige Handlungen zu vollziehen, und dass Konzepte unterschiedlicher Bereiche zu umfangreicheren kognitiven Einheiten verbunden werden können.

8 Wittgensteins Skizze des ›Hase-Enten-Kopfs‹ (1984, 520) zitiert eine Zeichnung aus einer Publikation des US-amerikanischen Psychologen Joseph Jastrow (*Fact and Fable in Psychology*, Boston 1900, 295). Die erste bekannte Veröffentlichung dieser Zeichnung findet sich in der satirischen Zeitschrift *Fliegende Blätter*, S. 147 der Ausgabe vom 23.10.1892.

9 vgl. Spitzer 2004, 9. Für Spitzer bildet das »Sehen« bzw. »Hören als ...« einen Ausgangspunkt seiner Theorie musikalischer Metaphorizität. Wittgenstein (1984, 551) weist auf die Verwandtschaft der Begriffe des »Aspekts« und der »Vorstellung« hin.

10 vgl. Spitzer 2004, 10.

Wahrnehmung, und wir können uns sogar entscheiden, als was wir die Zeichnung jeweils sehen wollen, indem wir ihre Merkmale bewusst mit dem einen oder dem anderen Konzept zusammenbringen.¹¹

Klassifizierungsleistungen wie diese bilden den Ausgangspunkt der Prototypentheorie¹², die jedoch zeigt, dass die kategorialen Merkmale im alltäglichen Verständnis bzw. Sprachgebrauch keineswegs den Status notwendiger und hinreichender Bedingungen haben, wie es Typ 2-Kategorien nahelegen. Abb. 2 zeigt weder einen typischen Hasen noch eine typische Ente, denn sie enthält nur wenige Merkmale, die für diese Tiere relevant sind. Trotzdem kann die Zeichnung »als Hase« oder »als Ente« gesehen werden. Solche alltagssprachlichen Klassifizierungen typischer und weniger typischer Exemplare erforschte Rosch in den 1970er Jahren u. a. an der Kategorie »Vogel« (siehe Abb. 3): Innerhalb der Klasse von Lebewesen, die zu dieser Kategorie¹³ gehören, ist der Spatz ein typischeres Exemplar als die andern genannten, weil er die beste Merkmalskombination aufweist – nicht unbedingt, weil er alle denkbaren Merkmale der Kategorie »Vogel« besitzt. Die übrigen Exemplare besitzen eine schwächere Merkmalsstruktur, aber sie teilen Merkmale mit dem typischeren Exemplar.¹⁴

11 Nach Wittgenstein (1984, 551) unterliegen sowohl das Vorstellen als auch das »Sehen des Aspekts« dem Willen. Im Hinblick auf Musik bzw. Musiktheorie sei hingewiesen auf Riemanns Überzeugung, dass das Verstehen musikalischer Kunstwerke »Übung und guten Willen« erfordere: »Die ›grenzenlose Bildungsfähigkeit des Ohres‹, wie sie Wagner nennt, ist die mit der Übung wachsende Fähigkeit, Tonbeziehungen zu erfassen.« (Riemann 1921, 43, vgl. De la Motte-Haber 2005, 223)

12 Ich beschränke mich in diesem Beitrag auf die Frage kategorialer Strukturen als zentralen Aspekt der Prototypentheorie. Andere, gleichwohl wesentliche Bereiche der Prototypentheorie, z.B. ihre »vertikale Dimension« (Rosch 1976 sowie Kleiber 1993, Kap. II. II.) sowie Varianten der Theorie, die auf bestimmte Schwierigkeiten der »Standardversion« (siehe Kleiber 1993, Kap. IV) reagieren, sind nicht Gegenstand dieses Textes. Zur Anwendbarkeit einer »vertikalen« Struktur von Kategorien auf Musik und Musikanalyse, insbesondere zum Konzept der »basic level categories«, siehe Zbikowski 2002, Kap. 1.1 sowie Spitzer 2004, 32–37.

13 Roschs Gebrauch des Kategorienbegriffs ist weniger strikt als derjenige Schwarz' (1992, vgl. Anm. 7): Rosch (1976) bezeichnet als »Kategorie« einerseits den Gesamtkomplex aus Merkmalsstruktur und Exemplaren, andererseits nur die Exemplare, im Sinne Schwarz' also die Klasse.

14 Die kategoriale Grundstruktur entspricht Wittgensteins Konzept der »Familienähnlichkeit« (1984, siehe auch Kleiber 1993, 116–119), wobei die ursprüngliche Version der Prototypentheorie zusätzlich von einem zentralen Exemplar, eben dem Prototyp, ausgeht, das den Bezugspunkt für alle anderen Exemplare bildet und somit die Kategorie konstituiert. In der »erweiterten Version« (Kleiber) der Prototypentheorie wird die Rolle des Prototypen schwächer bewertet (siehe Kleiber 1993, Kap. IV): Er bildet nicht mehr den Bezugspunkt für alle Exemplare der Kategorie, d. h. er

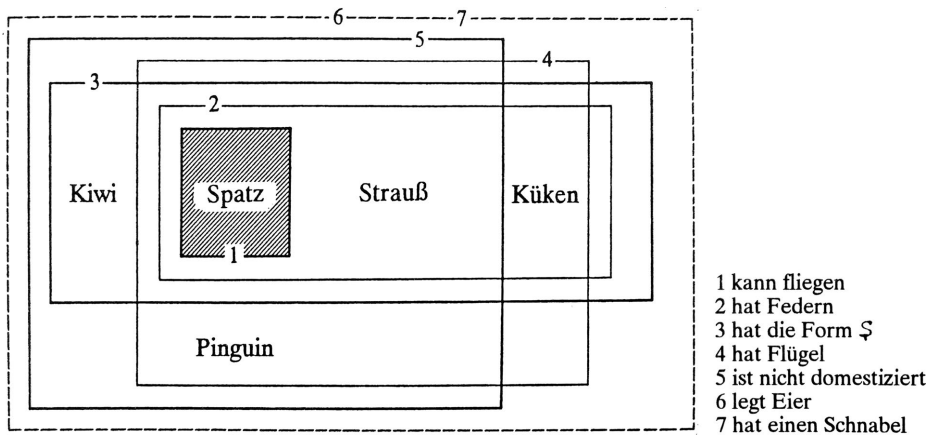


Abbildung 3: Prototypische Struktur der Kategorie >Vogel< (Kleiber 1993, 37, zit. nach Geeraerts 1988)

Die Merkmale besitzen ihrerseits eine unterschiedliche >cue validity<¹⁵, d. h. unterschiedlich starkes Abgrenzungs- und Unterscheidungspotenzial: Das Merkmal »hat Federn« grenzt z.B. die Kategorie »Vogel« besser von anderen Kategorien ab als das Merkmal »legt Eier«, obwohl es keine notwendige Bedingung ist. Kategorien dieser Art sind sowohl extensional (es gibt bessere und schlechtere Exemplare) als auch intensional unscharf (es gibt Merkmale mit unterschiedlicher >cue validity<). Kategoriale Strukturen, in deren Zentrum Exemplare mit zahlreichen und starken Merkmalen stehen, enthalten die Möglichkeit zu ständiger Veränderung, weil sie in permanentem Abgleich mit der Erfahrung der Sprecher stehen. Da sie die häufigste Art der Kategorisierung in unserer alltäglichen Weltorientierung darstellen, nennt Zbikowski sie >Type 1 category<¹⁶.

wirkt nicht mehr als konstitutives Prinzip, das die Kategorie repräsentiert, sondern er stellt sich als »Effekt« einer besonders günstigen Merkmalskonstellation ein. Die Unterscheidung zwischen >Standardversion< und >erweiterter Version< wird im Folgenden nicht thematisiert; die unten verwendete Darstellungsform des >frames< steht der >erweiterten Version< nahe. Gjerdingen zeigt, dass in der musikalischen Analyse >perfect example< und >most typical example< nicht immer klar zu trennen sind (1988, 94). Für eine tiefergehende Klärung des Prototypenbegriffs läge es nahe, den Vorschlag Geeraerts' (1988) aufzugreifen, Prototypizität selbst als prototypischen Begriff aufzufassen.

¹⁵ Rosch 1976.

¹⁶ Zbikowski 2002, 40. Zbikowski schlägt diese technische Bezeichnung vor, um den verbreiteten, aber missverständlichen Ausdruck >natural category< zu vermeiden. Den elementaren Charakter prototypischer Kategorienbildung heben auch Lakoff / Johnson hervor: »Konzepte definieren sich über Prototypen und über typische Beziehungen zu Prototypen.« (2008, 146)

Mit Hilfe sogenannter ›frames‹ kann die kategoriale Merkmalsstruktur feiner dargestellt werden:

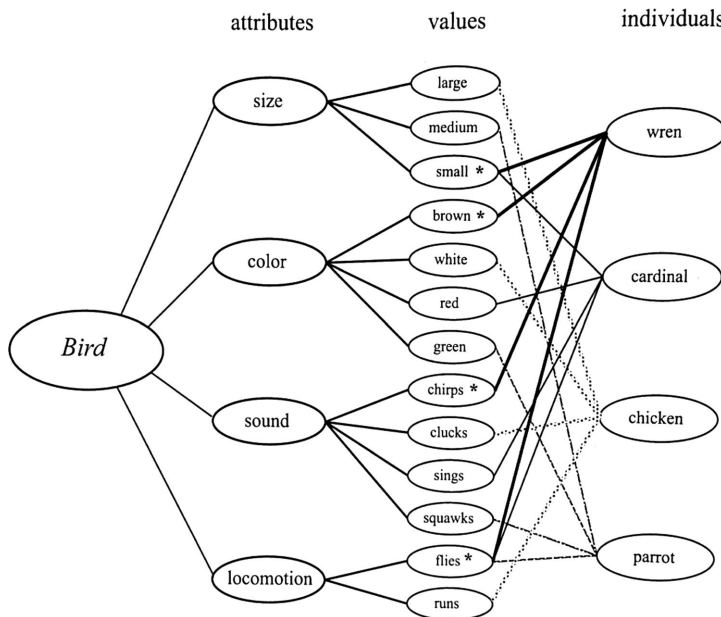


Abbildung 4: ›frame‹ der Kategorie ›Vogel‹ (Zbikowski 2002, 42)¹⁷

In einem ›frame‹ wird zwischen Eigenschaften und den verschiedenen Werten unterschieden, die die Eigenschaften annehmen können. Die hier angegebenen Exemplare weisen zwar jeweils mehrere Werte auf, aber der Zaunkönig (wren) besitzt die mit der höchsten ›cue validity‹. Das macht ihn zum typischsten Vogel der gegebenen Auswahl.

2. Kategorisierung und Prototypen in der harmonischen Analyse

Wittgenstein sieht eine Verwandtschaft zwischen der Unfähigkeit, »etwas *als etwas* zu sehen« – der »Aspektblindheit« –, und dem »Mangel des ›musikalischen Gehörs‹«. ¹⁸ Wenn wir dieser Auffassung folgen und musikalisches Hören

¹⁷ Zbikowski übernimmt sowohl das Konzept des ›frames‹ als auch das konkrete Beispiel – die Kategorie »Bird« – von Barsalou 1992.

¹⁸ Wittgenstein 1984, 551–552.

als permanente Konzeptualisierung, als »Hören des Aspekts« auffassen¹⁹, dann stellt sich die Frage, in welchen Fällen es sinnvoll ist, musikalische bzw. musiktheoretische Klassifizierungsleistungen auf Typ 1-Kategorien zurückzuführen.²⁰ Anhand des oben referierten Problems der Subdominantfunktion soll im Folgenden eine Antwort skizziert werden. Dabei gehe ich von einem dynamisch-relationalen Funktionsbegriff aus, setze also Funktion nicht mit Klang oder Akkord gleich. Um mit Riemann zu sprechen: Ich verstehe ›Funktion‹ nicht als Gegenstand der praktischen Satzlehre, sondern als Begriff der »spekulativen Musiktheorie«, deren Fokus weniger auf der Musik als Objekt liegt als vielmehr auf unserer synthetischen Geistestätigkeit beim Erfassen von Musik.²¹ Kadenzierende Funktionen, wie ich sie hier verstehe, beruhen demnach auf Beziehungen, die erstens im konkreten klanglichen Vollzug erscheinen, und die zweitens zu Gegenständen der Kognition werden, indem sie hörend verglichen und bewertet werden. Ich verstehe also ›Subdominante‹ als Rollenbezeichnung für einen Klang, der auf eine bestimmte Weise in einen ruhenden Klang übergeht und diesen dabei

19 Thorau weist im Anschluss an Zbikowski auf die zentrale Rolle hin, die unter dem kognitivistischen Paradigma dem Kategorisieren für das Verstehen von Musik zukommt (2004, 377). Aus Sicht der modernen Metapherntheorie liegt darin – so unproblematisch die Annahme zunächst scheint – ein starker Angriff auf eine vermeintlich »objektive« Musikbetrachtung (vgl. Lakoff / Johnson 2008, Kap. 25–29).

20 Dahlhaus' Zusammenfassung der Musiktheorie Hugo Riemanns als einer »musikalischen Erkenntnistheorie«, »die das musikalische Objekt als Produkt subjektiver Tätigkeit, als Ergebnis kategorialer Formung versteht« (Dahlhaus 1988, 107), führt direkt zu den hier behandelten Fragen über die Beschaffenheit jener Kategorien. Der im Folgenden hergestellte Rückbezug auf Riemann mag umso triftiger sein, als ein Funktionsbegriff, der als mentales Konzept aufgefasst wird, helfen kann, die verschiedenen Aspekte des Riemannschen Funktionsbegriffs zu verbinden: die Vorstellung von Funktionen als eines bestimmten Typs von Geistestätigkeit einerseits und die von Funktionen als Eigenschaft von Akkorden andererseits. Im ›Konzept‹ werden begriffliche Struktur und ihre Anwendung auf Konkretes verbunden.

Es erscheint nicht allzu verwegen, einen kognitiven Funktionsbegriff bei Riemann angelegt zu sehen, wenn dieser auch einen solchen nicht im Detail entwickelt hat. De la Motte-Haber (2005, 204) beschreibt Riemanns Gegenstand als »kognitive Beziehung« zwischen Akkorden. Belege für diese Auffassung bieten u. a. Riemanns »Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen« (1914/15) sowie seine *Grundlinien der Musikästhetik* (1921). Auch Pearce, der die Entwicklung des Funktionsbegriffs bei Riemann nachzeichnet, zeigt, dass Riemanns Funktionsbegriff aus der Rezeption Kants und Stumpfs hervorgeht und verweist auf die Relevanz der Arbeiten Riemanns für die Verbindung von Musiktheorie und jüngerer Kognitionsforschung. (2008, 81–82)

21 De la Motte-Haber beschreibt diese Geistestätigkeit als ein »In-Beziehung-Setzen eines Nachfolgenden zu einem Vorausgehenden und beider Zusammenschluss zu einer höheren Einheit.« (2005, 218)

stabilisiert.²² Vor allem im Übergang zwischen den Klängen suche ich die Merkmale, die die Kategorie ›Subdominante‹ ausmachen, um sie in einem ›frame‹ darzustellen.

Als ›attributes‹ für subdominantische Progressionen kommen in Frage²³:

- die Bewegung von Tönen »als« Skalentönen
- die Bewegung von Tönen »als« Harmonietönen
- die rhythmisch-metrischen Positionen der beteiligten Klänge
- Markierungen der Akkordstruktur, die den Akkord bereits vor dem Vollzug der Progression als S-Darsteller prädestinieren

Jede dieser Eigenschaften kann verschiedene Werte aufweisen und somit subdominantisches Verhalten darstellen, z.B.:

- Bewegung von Tönen »als« Skalentönen: Skalenton $\hat{1}$ bleibt liegen und Skalenton $\hat{4}$ geht zum Skalenton $\hat{1}$.
- Bewegung von Tönen »als« Harmonietönen: Die Terz der Harmonie geht einen Sekundschrift abwärts, die sixte, sofern vorhanden, einen Sekundschrift aufwärts.
- Rhythmisch-metrische Positionen: Der S-Darsteller ist leichter als der T-Darsteller. (Ein Merkmal mit schwacher ›cue validity‹, da es auch für D-T gilt. In den folgenden Beispielen, die zwar keine Taktvorzeichnung aufweisen, ist dieses Merkmal dennoch als zutreffend angegeben, da kadenzierende Bewegungen grundsätzlich zur Etablierung taktmetrischer Abstufungen beitragen.)

22 Es soll an dieser Stelle nicht entschieden werden, ob es sinnvoll ist, von einer subdominantischen Funktion auch dann zu sprechen, wenn dem betreffenden Akkord ein Dominantdarsteller folgt, wenn also weitgehend andere Progressionsmerkmale vorliegen, als sie für die Verbindung S-T relevant sind. Im Kontext des hier vorgetragenen Funktionsbegriffs erscheint die zweifache Verwendung des Terminus ›Subdominante‹ keineswegs naheliegend. Einen Akkord der IV. Stufe unabhängig von seiner Progression als ›Subdominante‹ zu bezeichnen, illustriert lediglich die fragwürdige Praxis einer Identifikation von Funktionen mit Stufen.

23 Jeder dieser Bereiche ist von diversen Autoren behandelt worden. Einen auf Skalentönen basierenden Funktionsbegriff schlägt z.B. Harrison (1994) vor. Mein Konzept von Funktion unterscheidet sich von demjenigen Harrisons insofern, als dieser den Skalenstufen unabhängig von ihrer Progression funktionalen Gehalt zuweist. Ich betrachte im Folgenden die Skalenstufen dagegen nur im Hinblick auf ihr Progressionsverhalten. Beiläufig verwendet Harrison auch den Prototypenbegriff, um eine besonders starke Form des »ST discharge« hervorzuheben (1994, 91).

Bezüglich des Markierungsbegriffs ist auf Hatten (2004) zu verweisen, bei dem die Markierung eines Ausdrucks eine asymmetrische Opposition von markiertem und nicht-markiertem Ausdruck erzeugt: Der markierte Ausdruck hat einen engeren Bedeutungsbereich.

- Markierung: Sixte ajoutée oder Dur-Sextakkord mit Terzverdopplung (als typische Form des neapolitanischen Sextakkords – ebenfalls ein Merkmal mit schwacher ›cue validity‹, da die plagale Kadenz keineswegs die einzige plausible Progression des Neapolitaners darstellt. Dass der neapolitanische Sextakkord hier als »Dur-Sextakkord mit Terzverdopplung« bezeichnet wird, soll lediglich eine naheliegende Auffassung dieses Klangs charakterisieren. Bei der folgenden Analyse der Progressionsmerkmale wird wie beim Dreiklang mit sixte ajoutée der Basston als Prim interpretiert; darin zeigt sich eine harmonische Zweideutigkeit des Neapolitaners, die an dieser Stelle nicht weiter behandelt werden soll.)

Als besonders starke Eigenschaft der Kategorie ›Subdominante in einer plagalen Kadenz‹ darf die Bewegung von Tönen »als« Skalentönen gelten. Diese ist hauptverantwortlich dafür, dass sich beim erreichten Klang die geforderte Ruhewirkung einstellt. Die weiteren Eigenschaften beziehen ihre Kraft vor allem aus der Kombination mit den Skalenbewegungen und verstärken diese. Aus den genannten Eigenschaften lässt sich ein ›frame‹ der Kategorie ›Subdominante in einer plagalen Kadenz‹ bilden.²⁴ Eine Akkordverbindung, die diese Kategorie intuitiv stark repräsentiert, weist entsprechend viele Merkmale auf (Abb. 5).²⁵

24 Die Zahlenkombinationen unter ›Harmoniebewegung‹ sind zu lesen als Bewegung aus der jeweiligen harmonischen Tonfunktion (1 = Prim usw.) um ein bestimmtes Sukzessivintervall (4 ♭ = fallende Quarte usw.). Der Platzhalter steht als Hinweis auf die Kontextsensitivität rhythmisch-metrischer Merkmale, die vielfältiger werden, sobald übergeordnete Strukturen greifen. Die Merkmalsstruktur steht in Wechselwirkung mit übergeordneten Konzepten, ist also – wie die übrigen Merkmale nahelegen könnten – kein reines bottom up-Verfahren.

25 Agmon (1995) geht, unter Bezugnahme auf die erste Version der Prototypentheorie, von einem bestimmten Akkord als Prototyp aus, der die relevanten Merkmale der Kategorie festlegt. Eine merkmalgestützte Konzeption der Kategorie, wie ich sie hier skizziere, bietet demgegenüber mehrere Vorteile. Erstens postuliert sie keine Verwandtschafts- bzw. Substitutionsverhältnisse, die im konkreten Fall oftmals kaum nachvollziehbar erscheinen; zweitens können Merkmale (z.B. Markierungen: alterierte/neapolitanische gegenüber nicht-alterierter Sexte) aufgeführt werden, die zwar nicht gemeinsam auftreten, jedoch beide für die Kategorie relevant sind; drittens lassen sich auch Progressionsmerkmale integrieren, die Agmon aus dem Bereich der Funktionstheorie vollständig ausschließt.

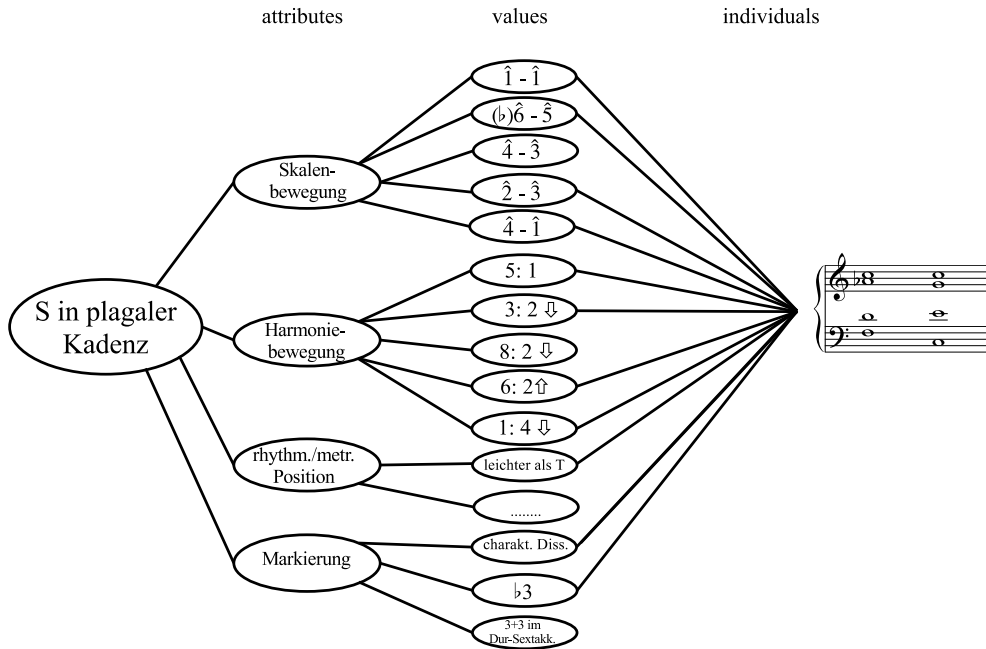


Abbildung 5: Anwendung des ›frames‹ der Kategorie ›Subdominante in einer plagalen Kadenz‹ auf ein starkes Exemplar

Es wäre jedoch falsch, dies als Zeichen von Redundanz zu sehen; wer sich beim Nachdenken über die Merkmale von ›Vogel‹ einen Spatz vorstellt, für den ist selbstverständlich umgekehrt der Spatz ein typischer Vogel. Interessanter ist stets die Klassifizierung der weniger typischen Exemplare. Zuvor wäre allerdings die ›cue validity‹ subdominantischer Merkmale zu bestimmen. Selbstverständlich wiegen Merkmale mit hoher Distinktivität schwerer – solche also, die nur für plagale und nicht für authentische Kadenzen gelten, d. h. vor allem Harmoniebewegungen wie 1: 4 \downarrow . Außerdem gibt es Merkmale, die durch Kombination verstärkt werden, z.B. ist die Skalenbewegung $\hat{1} - \hat{1}$ dann stark, wenn dieselben Töne auch die Harmoniebewegung 5: 1 darstellen. Eine Verstärkung innerhalb der Eigenschaft ›Skalenbewegung‹ erfolgt, wenn $\hat{2} - \hat{3}$ zusammen mit $\hat{1} - \hat{1}$ auftritt. Dies korrespondiert mit dem Merkmal ›Charakteristische Dissonanz‹. Die Bewegung $\hat{4} - \hat{3}$, intuitiv stark, wird zu einem Merkmal für ›Subdominante‹ erst durch Kombination mit $\hat{6} - \hat{5}$.²⁶

26 In Kombination mit $\hat{7} - \hat{8}$ wäre $\hat{4} - \hat{3}$ ein Merkmal zur Kategorisierung des ersten Akkords als ›Dominante‹.

Eine Abstufung des jeweiligen Gewichts der Merkmale ergibt sich außerdem durch die konkrete Darstellung: Lage, Dynamik, Instrumentation etc. Insbesondere ist hier der offene oder latente Vollzug einer relevanten Stimmführung (in derselben Stimme oder durch Stimmwechsel) zu berücksichtigen.²⁷

Dahlhaus' Problem der beiden Leittonwechselklänge ohne gemeinsamen Ton stellt sich im ›frame‹ folgendermaßen dar (Abb. 6).

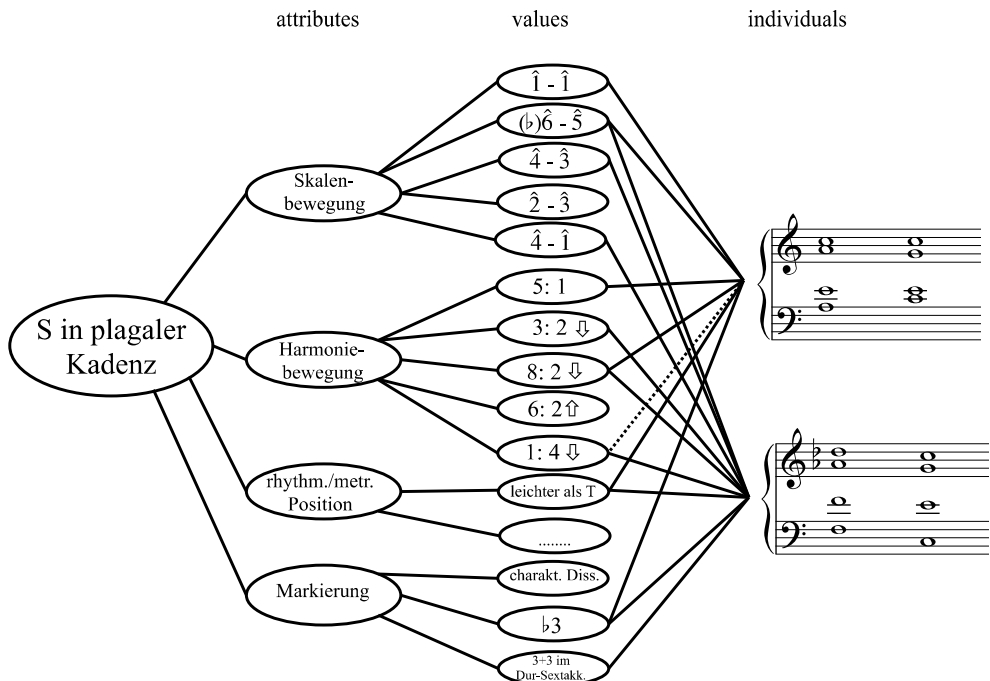


Abbildung 6: Exemplare der Kategorie ›Subdominante in einer plagalen Kadenz‹ im Vergleich

Die Akkorde weisen jeweils mehrere relevante Merkmale auf, wobei sich auf Grund ihrer unterschiedlichen Zusammensetzung allerdings kaum gemeinsame Merkmale im Bereich der Skalenbewegungen ergeben.²⁸ Im Verhalten der Har-

²⁷ Latenter Vollzug einer relevanten Stimmführung wird in den folgenden ›frames‹ durch eine gepunktete Linie dargestellt.

²⁸ Fragen der Alteration von Skalen- bzw. Harmonietönen sind hier nur aus Platzgründen ausgespart. Selbstverständlich sind auch Alterationen merkmalsrelevant. Im Fall des neapolitanischen Sextakkords wäre eine Verstärkung des Merkmals 6̂ - 5̂ durch b6̂ zu konstatieren, während das Merkmal 2̂ - 3̂ durch b2̂ so sehr geschwächt wird, dass es hier nicht als latente Bewegung eingetragen ist. Dasselbe gilt für das Harmoniebewegungs-Merkmal 6: 2 ↑.

monien jedoch gibt es Ähnlichkeiten: Beide Primen fallen um eine Quarte, wenngleich die des a-Moll-Akkords nur in latenter Bewegung. Bei a-Moll gibt es außerdem keine Verstärkung durch Kombinationsmerkmale aus Skalen- und Harmoniebewegung, im Fall des Neapolitanischen Sextakkords dagegen schon, sofern wir *f* als Prim verstehen. Kategorial entsprechen die beiden Akkorde etwa Pinguin und Huhn: Sie besitzen nur wenige gemeinsame Merkmale und gehören dennoch beide zu derselben Klasse.

Die Anwendung des Subdominant-›frames‹ auf verschiedene Verbindungen zeigt deren Differenzen und verdeutlicht zugleich die Struktur der Klasse. Die extensionale Unschärfe des Konzepts ›Subdominante in einer plagalen Kadenz‹ zeigt sich einerseits in der Abstufung besserer und schlechterer Exemplare, andererseits in kategorialen Überschneidungen. Die Funktionsanalyse der Kadenz aus T. 30–32 von Tschaikowskys Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia* (Abb. 7) bereitet unter strikter Verwendung von Typ 2-Kategorien Probleme. Das exponierte Auftreten des Leittons *e* (wenngleich von den Flöten im Sprung nach as^2/as^3 aufgelöst) könnte den Ausschlag zugunsten einer Deutung des ersten Akkords als Dominantdarsteller geben. Die Anwendung eines Dominant-›frames‹ würde jedoch zeigen, dass die Darstellung der Dominantfunktion, vor allem auf Grund der Abwesenheit der Töne *c* und *g*, nicht sehr stark ist.

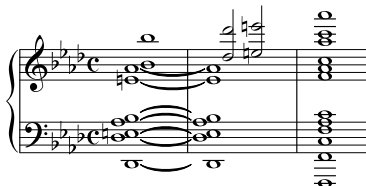


Abbildung 7: Tschaikowsky, Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia*, T. 30–32

Die Anwendung des Subdominant-›frames‹ dagegen zeigt, dass eine überraschend große Zahl von ›values‹ erfüllt ist, allerdings manche nur latent und unter konsequenter Vermeidung von Kombinationsmerkmalen aus Skalen- und Harmoniebewegung²⁹.

29 Wie in Abb. 6 ist hier der Basston des ersten Akkords als Prim aufgefasst. Außerdem wird der Zielakkord f-Moll als stabil vorausgesetzt. Alternativ wäre es möglich, den ersten Akkord als stabilen Teil der Verbindung zu verstehen, d. h. im oben gezeigten Sinne als starken Subdominant-Darsteller in einer As-Dur/Moll-Kadenz. Es wäre dann der f-Moll-Akkord, der die Eigenschaften eines Tonika-Darstellers in einer plagalen As-Dur/Moll-Kadenz nur teilweise, jedenfalls nicht prototypisch erfüllt. Aus dieser Perspektive wäre es sinnvoll, von einem ›plagalen Trugschluss‹ zu sprechen.

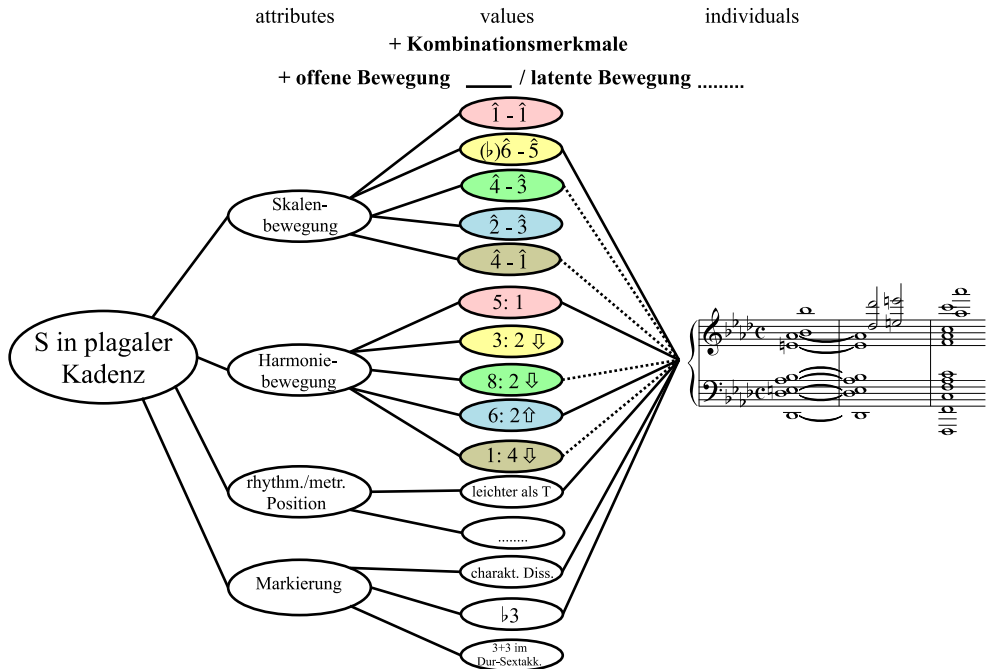


Abbildung 8: Tschaikowsky, *Fantasie-Ouvertüre Romeo und Julia*, T. 30–32 als Exemplar der Kategorie ›Subdominante in einer plagalen Kadenz‹ (Kombinationsmerkmale farblich hervorgehoben)

Es gibt zwar die latente Skalenbewegung $\hat{4} - \hat{1}$ und gleichzeitig die latente Harmoniebewegung $1: 4 \Downarrow$, aber diese Bewegungen betreffen einerseits *b-f* und andererseits *des-as*. Auch für die Konzeptualisierung der Verbindung als ›plagale Kadenz‹ gilt daher: Relevante Merkmale sind zwar vorhanden, ein besonders starkes bzw. repräsentatives Exemplar der Kategorie ist die Verbindung jedoch nicht.

Die Kadenz kann also durch Hervorhebung der jeweiligen Merkmale authentisch oder plagal klassifiziert werden, analog zu Wittgensteins Zeichnung: Ente oder Hase.

3. Kriterien

Die Frage, ob Prototypen ein Thema für die Musiktheorie seien, zielt auf die Struktur musiktheoretischer Begriffe und lautet konkret, ob und wann es sinnvoll ist, Typ 1-Kategorisierungen vorzunehmen. Unter welchen Umständen könnte bzw. sollte bei der Beschreibung von Musik mit Begriffen gearbeitet werden, die nicht durch notwendige und hinreichende Bedingungen definiert, sondern im Sinne der Prototypentheorie unscharf gehalten sind?

3.1 Begriffsstruktur und -verwendung

Bei etlichen Kategorien (auch solchen der Musiktheorie) stellt sich die Frage nach einer Typ 1-Struktur nicht. Oft ist die Auffassung von Merkmalen als notwendigen und hinreichenden Bedingungen angemessen und unproblematisch, oder aber die konkrete Kommunikationssituation klärt die Frage relevanter Merkmale: »Beethovens Sinfonien« oder »Bachs Söhne« werden in der Regel als Typ 2-Kategorien aufgefasst.³⁰ Die Begriffsverwendung im Sinne einer Typ 1-Kategorie setzt also voraus, dass die Merkmalsstruktur weder sehr einfach noch allzu unübersichtlich ist.³¹ Erst wenn mehrere, aber nicht zu viele relevante Merkmale und deren unterschiedliche ›cue validity‹ identifizierbar sind, sind Typ 1-Kategorisierungen sinnvoll.

Die Entstehung der Prototypentheorie im Umfeld der Kognitionswissenschaften wirft zudem die Frage auf, ob das Konzept prototypischer Kategorienbildung auf solche Theorien beschränkt sei, die Musik explizit im Kontext kognitiver Phänomene untersuchen. Eine solche Beschränkung erscheint jedoch unangebracht. Auch wenn das Prinzip der Typ 1-Kategorie im Rahmen experimenteller Kognitionsforschung näher untersucht wurde, so ist doch Kategorisierung ein alltäglicher Vorgang in sachbezogenen Aussagen. Es ist durchaus nicht einzusehen, warum Aussagen, die nicht explizit auf die *Konzeptualisierung* eines Gegenstandes, sondern auf diesen selbst *als Gegenstand* gerichtet sind, von diesem Prinzip keinen Gebrauch machen sollten.³² Typ 1-Kategorien können überall dort eingesetzt werden, wo merkmalsbasierte Kategorienbildung vorliegt, sei diese auch noch so objektivistisch eingebettet. Die Flexibilisierung des Verhältnisses von Kategorie und Gegenstand ist insofern von grundsätzlicher Bedeutung, als praktisch keine Theorie bei der Erläuterung ihrer Begriffe ohne die Benennung relevanter Merkmale aus-

30 Eine Kategorie wie »Beethovens Sinfonien« erhält erst dann eine prototypische Struktur, wenn die Frage aufgeworfen wird, ob es unter diesen besonders typische Exemplare gebe.

31 Manche intensionalen Strukturen sind so komplex, dass sie sich einer Auflistung ihrer relevanten Merkmale widersetzen, siehe Gjerdingen 1991. Andererseits kann prototypische Kategorienbildung dazu beitragen, die Unübersichtlichkeit zu minimieren, vgl. Robert Hattens Definitionen von »prototypical gesture« und »prototypical temporal gestalt for music« (Hatten 2004, 101).

32 Dass die Rede vom »Gegenstand selbst« im Fall von Musik ohnehin problematisch ist und nach Dahlhaus' Ansicht von »unangekränkelter philosophischer Naivität« (1988, 107) zeugt, soll hier nicht vertieft werden.

kommt.³³ Es verwundert daher nicht, dass sich ein Denken in unscharfen Kategorien in verschiedenen musiktheoretischen Kontexten findet, z.B. in der semiotischen Musiktheorie³⁴, in der Schema-Theorie³⁵ oder in der Satzmodell-Diskussion³⁶. Die flexiblere Kategorisierung nach dem Typ 1-Prinzip erhebt jedoch nicht den Anspruch, den Gegenstand umfassend und ein für allemal zu bestimmen. Typ 1-Kategorien fragen nicht nach allen überhaupt identifizierbaren, sondern nach *relevanten* Eigenschaften. Ein Gegenstand wird daher in der Regel weitere Eigenschaften aufweisen, die aber für den Moment nicht von Interesse sind: »Die Kategorisierung stellt ein natürliches Verfahren dar, eine *Art* von Objekt oder Erfahrung zu identifizieren, indem bestimmte Eigenschaften beleuchtet, andere heruntergespielt und wieder andere verborgen werden.«³⁷ Die Auswahl relevanter Eigenschaften sowie deren Gewichtung werden vom Kontext bestimmt, in dem die Kategorisierung eingesetzt wird: »Welches Moment einer Kategorie in den Vordergrund rückt,

33 Dabei spielt es prinzipiell auch keine Rolle, ob die von der jeweiligen Theorie verwendeten Begriffe historisch sind. Dies mag zwar im konkreten Fall für die Ermittlung relevanter Merkmale von Interesse sein. Aus Sicht eines merkmalsbasierten Verhältnisses von Kategorie und Gegenstand weisen historische Termini jedoch keine andere Struktur auf als neu eingeführte, auch wenn die Musik, auf die die Termini angewendet werden, ihrerseits historisch ist.

34 Für Agawu besitzt der zentrale Begriff ›sign‹ eine unscharfe Struktur: »To insist on a single and stable definition of musical sign is, to my mind, to falsify the semiotic enterprise even before it has begun« (1991, 16). Thorau ordnet Agawus musikalische Semiotik dem älteren, durch die Kognition abgelösten, linguistischen Paradigma zu (2004, 377). Agawus prototypische Bestimmung des Zeichenbegriffs ist somit ein weiterer Beleg für die Ubiquität unscharfer Kategorisierungen auch jenseits der Kognitionsforschung.

35 Gjerdingen beschreibt die Schema-Theorie als Verfahren, bei dem ausgelöst durch einzelne Merkmale aktiv nach weiteren Merkmalen des Schemas gesucht wird (1988, 6–7). Die Merkmale, die ein Schema charakterisieren, sind variabel im Sinne der Prototypentheorie: »At least in theory one can place all phrases that are instances of a schema on a measured scale of typicality.« (1988, 96) Merkmalsschwächung führt in der Regel dazu, dass die Merkmale eines anderen Schemas zunehmen: »Thus an alternative schema will probably present itself when typicality becomes very low« (1988, 96). Bezugnehmend auf Gjerdingen führt Spitzer den Nutzen der Prototypentheorie für die musikalische Analyse weiter aus, indem er das Schema als konzentrische, prototypisch strukturierte »basic level category« beschreibt (2004, 46).

36 Das Verhältnis von Modell und Instanz basiert nicht nur auf der Unterscheidung strukturell relevanter, »determinierender« (Schwab-Felisch 2007, 300) Eigenschaften, sondern determinierende Eigenschaften können ihrerseits in unscharfen Konstellationen auftreten, in solchen also, die das betreffende Modell nur unvollständig repräsentieren. Schwab-Felisch spricht in solchen Fällen von Instanzen »transformierter« Satzmodelle (2007, 301).

37 Lakoff / Johnson 2008, 187 (Hervorhebung im Original).

hängt davon ab, zu welchem Zweck wir die Kategorie benutzen.«³⁸ Nicht zuletzt die konkrete Verwendung entscheidet also darüber, ob eine gewählte Kategorisierung angemessen ist.³⁹

3.2 Kategorialer Kontext: Konkurrierende Konzepte

Wittgenstein weist darauf hin, dass es wenig Sinn hätte, beim Anblick von Messer und Gabel zu sagen: »Ich sehe das jetzt als Messer und Gabel.«⁴⁰ Der Satz wäre zwar nicht falsch, aber uninteressant oder sogar unverständlich. Interessant wäre er nur, wenn es Alternativen gäbe. Typ 1-Kategorien können demnach aufschlussreich sein, wenn es mehrere in Frage kommende Konzepte gibt, die zueinander in Opposition stehen, so dass die kategoriale Analyse statt eines Entweder-oder ein Sowohl-als-auch ermöglicht, z.B. Subdominante / Dominante, Periode / Satz, Strophenlied / durchkomponiertes Lied usw.

3.3 Richtung der Kategorisierung

Man kann den sprachlichen Ausdruck A, der für das Konzept steht, benutzen, um einen Gegenstand B zu benennen: »Sieh mal den Vogel!« – eine schlichte Denotation.

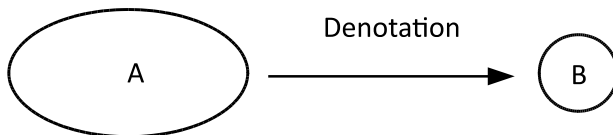


Abbildung 9: Kategorisierung als Grundlage der Benennung

Das »Sehen als« bzw. das »Aufleuchten des Aspekts«, das Wittgenstein beschreibt, ist aber ein aktiveres Handeln des Bewusstseins als eine solche Denota-

³⁸ Lakoff / Johnson 2008, 189.

³⁹ Es ist hier nicht der Ort, der Frage nach einem übergeordneten Standpunkt nachzugehen, von dem aus die Angemessenheit oder Korrektheit von Kategorisierungen grundsätzlich zu entscheiden wäre (z.B. die Frage »korrekter« Akkordbezeichnungen). Zweifel an derartigen Grundsatzentscheidungen sind angebracht. »Denn für ein Kategoriensystem braucht nicht gezeigt zu werden, dass es wahr ist, sondern was es leisten kann.« (Goodman 1990, 157)

⁴⁰ Wittgenstein 1984, 521.

tion, es ist »halb Seh-Erlebnis, halb ein Denken«⁴¹. Mit der Metapher des »Aufleuchtens« hebt Wittgenstein das Gegenstück zur einfachen Denotation hervor: die aktive Zuordnung von B zu A aufgrund wahrgenommener und als relevant beurteilter Merkmale.⁴²

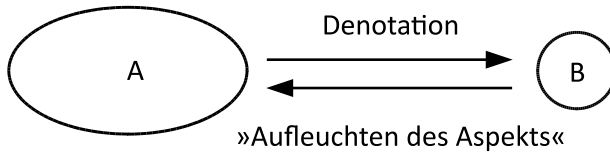


Abbildung 10: Reflexion der kategorialen Struktur durch Hervorhebung relevanter Merkmale

Der Anteil des Denkens liegt darin, dass die Merkmalhaltigkeit von B reflektiert und aktiv auf A bezogen wird. Ob wir eine Kategorie im Sinne einer Typ 1-Struktur verstehen, ist also vor allem eine Frage unseres Erkenntnisinteresses.⁴³ Immer wenn uns die *Art und Weise* interessiert, auf die z.B. ein Klang eine harmonische Funktion repräsentiert, wenden wir uns aktiv einer kategorialen Merkmalsstruktur zu.⁴⁴ Wir geben uns dann nicht mit der Benennung zufrieden, sondern ermitteln Details, die wir zueinander ins Verhältnis setzen, so dass ein »Aspekt aufleuchtet«. Dabei klären wir die kategoriale Merkmalsstruktur und erkennen, ob wir mit einer Kategorisierung vom Typ 1 arbeiten (und arbeiten wollen). Indem wir Details reflektieren, setzen wir den Gegenstand zugleich in Beziehung zu anderen Gegenständen derselben Klasse: »[...] was ich im Aufleuchten des Aspekts wahrnehme, ist nicht eine Eigenschaft des Objekts, es ist eine

41 Wittgenstein 1984, 525. Die Kreativität, die im Kategorisieren liegt, bildet für Spitzer die Verbindung zur Metapherntheorie. Was in der Prototypentheorie schlicht »kategorisieren« heißt, ist bei Spitzer ein »act of metaphorical mapping« (2004, 21). Wittgenstein steht in seinem Insistieren auf dem anspruchsvollen kognitiven Akt, der im Wahrnehmen des Aspekts liegt, Agawus strukturalistischer Theorie nahe, nach der die Wahrnehmung von »topics« eine Klassifizierungsleistung darstellt (1991, 49), vgl. Hattens Definition von »topics«: »patches of music that trigger clear associations with styles, genres and expressive meanings« (2004, 2).

42 Das »Aufleuchten des Aspekts« als Gegenstück zur Denotation entspricht in einigen Punkten der »Exemplifikation« nach Goodman (1997, 59–60), z.B. hinsichtlich des Ausblendens jener Eigenschaften, die gerade nicht »aufleuchten«.

43 vgl. Meyer 1989, 39, Anm. 2. Lakoff / Johnson (2008, 137–139) zeigen, dass der Wunsch nach schärferer Definition von Konzepten zur metaphorischen Anwendung einfach strukturierter Erfahrungsbereiche auf die betreffenden Konzepte führen kann.

44 Die Situationen, in denen diese Frage sinnvoll ist, sind zahlreich, z.B. bei der Stabilisierung eines tonalen Zentrums am Beginn eines Stücks oder in Modulationen.

interne Relation zwischen ihm und anderen Objekten.«⁴⁵ Solche Relationen werden durch die Reflexion der kategorialen Strukturen beschreibbar.

Die Ausgangsfrage wäre demnach zwar nicht pauschal, jedoch unter den genannten Voraussetzungen zu bejahen. Mit Hilfe prototypischer Kategorien wird z.B. eine Top down-Analyse tonaler Harmonik mit einer gegenläufigen, atomistischen Sicht konfrontiert. Harmonische Funktion wird dann nicht allein als Platzierung im System gelesen, sondern zugleich und vor allem als Konzeptualisierung klanglicher Details.⁴⁶ Die Analyse rekonstruiert die Art und Weise, in der die Dinge uns erscheinen oder, um mit Frege zu sprechen, »die Art ihres Gegebenseins«⁴⁷. »Hase« und »Ente« bezeichnen unterschiedliche »Arten des Gegebenseins« ein und derselben Zeichnung, und das heißt nach Frege: deren Sinn.⁴⁸ Nach dem »Sinn des Ausdrucks ›Subdominante‹«⁴⁹ zu fragen heißt erstens, das Konzept ›Subdominante‹ intensional, d. h. seine relevanten Merkmale, deren Interaktion und Wertigkeit, zu bestimmen, und zweitens, einen Klang in seiner konkreten Umgebung daraufhin zu befragen, auf welche Weise er diese Kategorie repräsentiert. Das Konzept der Prototypizität vermeidet folglich neben der unerwünschten Egalisierung feiner Unterschiede auch die Gefahr einer bloß gewohnheitsmäßigen Anwendung von Begriffen, indem es die Reflexion kategorialer Merkmale fordert. Ein Begriffsverständnis im Sinne der Prototypentheorie eröffnet somit Perspektiven für eine ebenso kontextsensitive wie differenzierte Beschreibung von Musik.

45 Wittgenstein 1984, 549.

46 In wechselndem Auf- und Absteigen werden Merkmale der musikalischen Oberfläche mit den kategorialen Merkmalen verglichen. Insofern hätte eine »kognitionswissenschaftlich informierte Musiktheorie« unmittelbare methodische Folgen und wäre nicht allein Theorie der Theoriebildung (vgl. Thorau 2004, 385–386).

47 Frege 1892, 25.

48 Nach Frege wäre der Sinn variabel, die Bedeutung hingegen (die Zeichnung selbst) bliebe gleich.

49 Dahlhaus 1968, 45.

Literatur

- Agawu, Victor Kofi (1991), *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press.
- Agmon, Eytan (1995), »Functional Harmony Revisited: A Prototype-Theoretic Approach«, *Music Theory Spectrum* 17/2, 196–214.
- Barsalou, Lawrence W. (1992), »Frames, Concepts, and Conceptual Fields«, in: *Frames, Fields, and Contrasts: New Essays in Semantic and Lexical Organization*, hg. von Adrienne Lehrer und Eva Feder Kittay, Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Dahlhaus, Carl (1968), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel: Bärenreiter.
- Dahlhaus, Carl (1988), »Musiktheorie«, in: *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, hg. von Carl Dahlhaus, Laaber: Laaber-Verlag, 93–132.
- De la Motte-Haber, Helga (2005), »Musikalische Logik: Über das System von Hugo Riemann«, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft Bd. 2: Musiktheorie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 203–223.
- Frege, Gottlob (1892), »Über Sinn und Bedeutung«, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, Bd. 100/1, Leipzig: Pfeffer, 25–50.
- Geeraerts, Dirk (1988), »Prototypicality as a Prototypical Notion«, *Communication and Cognition* 21, 343–355.
- Gjerdingen, Robert O. (1988), *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gjerdingen, Robert O. (1991), »Defining a Prototypical Utterance«, *Psychomusicology* 10, 127–139.
- Goodman, Nelson (1990), *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Goodman, Nelson (1997), *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Harrison, Daniel (1994), *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Hatten, Robert S. (2004), *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington: Indiana University Press.
- Kleiber, Georges (1993), *Prototypensemantik*, Tübingen: Narr.
- Lakoff, George (1987), *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, George / Mark Johnson (2008), *Leben in Metaphern*, Heidelberg: Carl-Auer-Systeme.
- Meyer, Leonard B. (1989), *Style and Music*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Pearce, Trevor (2008), »Tonal Functions and Active Synthesis: Hugo Riemann, German Psychology, and Kantian Epistemology«, *Intégral* 22, 81–116.
- Riemann, Hugo (1921), *Grundlinien der Musikästhetik*, Berlin: Max Hesses Verlag.
- Riemann, Hugo (1914/15), »Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen«, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1914/15*, Leipzig: Peters, 1–26.

- Rosch, Eleanor (1971), »Focal« Color Areas and the Development of Color Names«, *Developmental Psychology* 4, 447–455.
- Rosch, Eleanor (1975), »Cognitive Reference Points«, *Cognitive Psychology* 7, 532–547.
- Rosch, Eleanor / Carolyn B. Mervis (1975), »Family Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories«, *Cognitive Psychology* 7, 573–605.
- Rosch, Eleanor u. a. (1976), »Basic Objects in Natural Categories«, *Cognitive Psychology* 8, 382–439.
- Rosch, Eleanor (1978), »Principles of Categorization«, in: *Cognition and Categorization*, hg. von Eleanor Rosch und Barbara B. Lloyd, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 27–48.
- Schwab-Felisch, Oliver (2007), »Umriss eines allgemeinen Begriffs des musikalischen Satzmodells«, *ZGMTH* 4/3, 291–304.
- Schwarz, Monika (1992), *Einführung in die kognitive Linguistik*, Tübingen: Francke.
- Spitzer, Michael (2004), *Metaphor and Musical Thought*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Thorau, Christian (2004), »Hinter den Hierarchien. Konsequenzen einer kognitionswissenschaftlichen Musiktheorie«, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft Bd. 2: Musiktheorie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 377–388.
- Thorau, Christian (2012), *Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse*, Hildesheim: Georg Olms.
- Wittgenstein (1984), *Philosophische Untersuchungen*, Werkausgabe Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Zbikowski, Lawrence M. (2002), *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford: Oxford University Press.

© 2020 Stefan Mey (stefan.mey@hmtm-hannover.de)

Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover

Mey, Stefan (2020), »Wittgensteins Hase und Roschs Vögel. Sind »Prototypen« ein Thema für die Musiktheorie?«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 563–583.
<https://doi.org/10.31751/p.32>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020