

Universität Duisburg - Essen
Labor für Organisationsentwicklung – OrgLab
Fakultät für Bildungswissenschaften

Christopher Dell

**Nelson Goodman:
Kunst als epistemologische Praxis – Musik als Modus von
Exemplifikation**

Arbeitspapier aus dem Verbundprojekt MICC
MICC Working-Paper Nr. 5 12/2009

Herausgeber: Labor für Organisationsentwicklung – OrgLab
Fakultät für Bildungswissenschaften
der Universität Duisburg-Essen

Kurztitel: Dell, Christopher (2009). Organisationen musikalisch denken.
Arbeitspapiere aus dem Projekt MICC,
Nr. 5, Universität Duisburg-Essen

Druck: Universität Duisburg-Essen - Universitätsdruckerei

Autor: Christopher Dell
Institut für Improvisationstechnologie, Berlin

Projekt MICC
Universität Duisburg-Essen
Labor für Organisationsentwicklung – OrgLab
Fakultät für Bildungswissenschaften
Universitätsstr. 13
45141 Essen

© Universität Duisburg-Essen, Fakultät für Bildungswissenschaften, Labor für Organisationsentwicklung – OrgLab, 2009.

Hinweis zum Projekt MICC: Weitere Informationen zum Projekt MICC und Ansprechpartner unter www.micc-project.org

Das dieser Publikation zugrunde liegende Vorhaben wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, des Europäischen Sozialfonds für Deutschland und der Europäischen Union unter dem Förderkennzeichen 01FM0804D gefördert.

Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

MICC – Nelson Goodman: Kunst als epistemologische Praxis – Musik als Modus von Exemplifikation

Christopher Dell
ifit Input 05

Im MICC Working-Paper Nr. 9 wird gesagt: „Wenn wir eine Partitur malen, so nehmen wir an, verweist diese Partitur auf etwas anderes als sich selbst, nämlich auf die Organisation oder darauf, wie wir uns vorstellen, dass eine Organisation klingt, wenn sie von Musikern gespielt würde.“¹ Wie aber funktioniert diese Bezugnahme und was bewirkt sie?

Um dies zu erhellen möchten wir, sozusagen als weitere Ebene unseres Versuchs, das musikalische Denken als epistemologische Praxis der Organisationstheorie einzuführen, die Konzeption Nelson Goodmans einbringen.

Nach Goodman ist das übergeordnete Ziel sowohl sprachlicher als auch nichtsprachlicher Praktiken „der Drang nach Wissen. Was uns Freude bereitet ist die Entdeckung.“² Auf der Basis dieser Argumentationslinie unternimmt Goodman den Versuch einer Aufwertung der Künste. Diese stehen nicht mehr nur als Solitäre der *l'art pour l'art* für sich, sondern können, vor dem Hintergrund einer „lernenden Erfahrung“ in die Erkenntnistheorie Eingang finden. Goodman fordert damit, dass „Künste als Modi der Entdeckung, Erschaffung und Erweiterung des Wissen [...] ebenso ernst genommen werden müssen, wie Wissenschaften.“³ Sein Hauptargument liegt in der Frage nach der Produktion von Wissen überhaupt.⁴ Nach Ansicht Goodmans ist Wahrnehmung der Wirklichkeit nicht einfach gegeben, sondern mit einem Akt der Herstellung von Welt verknüpft. Jede Wahrnehmung ist zugleich Interpretation von spezifischen Erfahrungen, und ist durch subjektive Vektoren wie Neigungen und Interessen beeinflusst: „[...] Rezeption und Interpretation lassen sich als Vorgänge nicht trennen; sie sind vollständig voneinander abhängig.“⁵ Dinge können auf viele unterschiedliche Weisen wahrgenommen werden. Bezogen auf die Produktivität von Kunst heißt dies, dass sie erst gar nicht versucht objektive Wahrnehmung hervorzurufen, noch wählt sie unter allen vorstellbaren Interpretationen beliebig aus. Goodman betont vielmehr den Produktionsaspekt dieses Vorgangs: „Wenn wir einen Gegenstand repräsentieren, dann kopieren wir nicht solch ein Konstrukt oder eine Interpretation - wir stellen

¹ Dell, Christopher, *Musik und Sinn revisited*, Essen, MICC Working-Paper Nr. 9, 12/2009.

² Goodman, Nelson, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt a.M., 1995 (1976), S. 237.

³ A.a.O., S. 127.

⁴ A.a.O., S. 19/20, S.23/24.

⁵ A.a.O., S. 20.

sie her.“⁶ Nach Goodman sind Kunstwerke ebenso real, wie die Dinge, auf die sie Bezug nehmen, da das, was wir allgemein als ‚wirkliches Ding‘ bezeichnen einem relationalen Wechselspiel von Wahrnehmung und Deutung unterliegt.

Die Philosophie der Künste wird von Goodman also als epistemologische Praxis eingeordnet. Das Scharnier zwischen beiden Gattungen bildet für ihn der Begriff des Symbols. Nach Goodman können alle Formen der Kommunikation (Sprache, Kunst, Wissenschaft) als Symbolsysteme aufgefasst werden. Ausgehend von dieser These versucht Goodman die Charakteristika des Symbolsystems der Kunst herauszuarbeiten, um so eine Brücke von der Kunst zur Erkenntnistheorie zu bauen. Goodman beschreibt die spezifischen symbolischen Eigenschaften der Kunst als Symptome des Ästhetischen: Syntaktische Dichte, semantische Dichte, syntaktische Fülle und Exemplifikation.⁷ Zwar sind Symptome weder notwendige noch hinreichende Bedingungen für ästhetische Erfahrung. Jedoch kommen sie in der Kunst verstärkt vor: „Wahrscheinlich sind die vier Symptome in ästhetischer Erfahrung eher zu finden, als dass sie fehlen, und normalerweise nehmen sie eine hervorragende Stellung ein; aber jedes von ihnen kann in der ästhetischen Erfahrung fehlen oder in der nichtästhetischen zu finden sein.“⁸ An diesem Charakteristikum macht Goodman eine weitere Verbindung zwischen Kunst und Wissenschaft aus: Auch in der Wissenschaft lassen sich, so Goodman, häufig Symptome des Ästhetischen finden. Kunst und Wissenschaft ähneln sich nicht nur darin, dass sie mit Symbolen agieren, sondern auch darin, wie sie dies tun: ästhetische Merkmale können „in den feinen qualitativen und quantitativen Unterscheidungen, die für den Test wissenschaftlicher Hypothesen erforderlich sind, eine herausragende Rolle spielen. Kunst und Wissenschaft sind einander nicht völlig fremd.“⁹ Aus dieser Erkenntnis leitet Goodman eine Mengenlehre der symbolischen Charakteristika ab, die sich gegen die allgemeine Auffassung wendet, Emotionalität charakterisiere die Kunst und Rationalität oder Wahrheit die Wissenschaft: „Der Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft ist nicht der zwischen Gefühl und Tatsache [...], sondern eher ein Unterschied in der Dominanz bestimmter spezifischer Charakteristika von Symbolen.“¹⁰ Die Differenz zwischen Kunst und Wissenschaft reduziert sich damit darauf, dass Wissenschaft zwar zum Teil die Kunst kennzeichnenden Symptome benutzt, sich aber durch einen stärkeren Anteil an wissenschaftstypischer Symbolisierungsweisen auszeichnet.

Sowohl künstlerische, wie auch wissenschaftliche Ausdrucksweisen können also nach Goodman

⁶ Ebda.

⁷ A.a.O., S.232 – 235.

⁸ A.a.O., S. 234.

⁹ Ebda.

¹⁰ A.a.O., 243.

als symbolische Äußerungen bezeichnet werden. Was aber versteht Goodman unter Symbolen? Symbole sind dadurch gekennzeichnet, dass sie auf etwas Bezug nehmen können. Der Akt der Symbolisierung ist das Verfahren, anhand dessen es dem Künstler gelingt den Bezug zwischen dem Kunstwerk und dem, was es bedeutet, herzustellen. Dazu stehen nach Goodman zwei Hauptmodi der Bezugnahme zur Verfügung: *Denotation* und *Exemplifikation*. Bilder oder Sprache werden im Modus der Denotation interpretiert: Symbole treffen auf Gegenstände zu, die sie auszeichnen oder beschreiben, wobei für Goodman unter Gegenstände sowohl materielle Dinge, wie auch Ereignisse fallen. Interessant ist, dass Goodman die Repräsentation von der Mimesis zu befreien sucht und ihr eine höhere Form der Abstraktion zubilligt. Zwar muss ein z.B. Bild ein Symbol für einen Gegenstand sein, um ihn repräsentieren zu können. Ähnlichkeit zum Gegenstand ist jedoch weder hinreichende noch notwendige Bedingung: „fast alles kann für fast alles andere stehen. Ein Bild das einen Gegenstand repräsentiert – ebenso wie eine Passage die ihn beschreibt – nimmt auf ihn Bezug und, genauer noch: denotiert ihn.“¹¹ Der Begriff der Repräsentation erfährt hier eine Erweiterung: Es handelt sich dann nicht mehr um Abbildung, sondern um „symbolische Beziehung,..... die relativ und variabel ist.“¹²

Exemplifikation und Muster

In diesem Kontext hebt Goodman die Sonderstellung der Musik heraus, die im Modus der Exemplifikation funktioniert. Goodman grenzt Exemplifikation durch einen „Unterschied im Bezugsnamegebiet (domain)“¹³ von Denotation ab. Die Symbolfunktion der Exemplifikation wird definiert als "Besitz plus Bezugnahme": Ein Symbol exemplifiziert eine Eigenschaft, wenn es diese sowohl besitzt als auch auf sie Bezug nimmt. „Repräsentation ist also eine Frage der Denotation, Ausdruck dagegen [...] eine Frage des Besitzes“¹⁴ während im Modus der Denotation die Richtung der Bezugnahme vom Symbol (einem Bild oder einem Ausdruck) zum Gegenstand oder Referenten verläuft, wird das Symbol bei der Exemplifikation von einem Prädikat denotiert, das auf dieses Symbol zutrifft; die Bezugnahme verläuft also in die umgekehrte Richtung. Ein Bild ist z.B. grau und denotiert dadurch das Prädikat „grau“. Das Werk funktioniert nicht selbst als Prädikat (wie es bei Denotation der Fall wäre). „Das Bild denotiert nicht die Farbe grau, sondern wird von dem Prädikat grau denotiert.“¹⁵ D.h. für die Musik: Musikalische Symbole verweisen anhand der Eigenschaften die sie besitzen auf andere Eigenschaften, demonstrieren sie, stellen sie

¹¹ A.a.O., S. 17.

¹² A.a.O., S. 50.

¹³ A.a.O., S. 53 – 57.

¹⁴ A.a.O., S. 58.

¹⁵ A.a.O., S. 58.

aus. Bezogen auf die tertiären Hauptparameter der Musik könnte ein musikalisches Werk „also einige seiner harmonischen, melodischen und rhythmischen Eigenschaften exemplifizieren.“¹⁶

In Bezug auf unser Konzept der Mustersprache ist interessant, dass Goodman neben der Musik als Beispiel für die Exemplifikation die Stoffprobe im Musterbuch eines Polsterers heranzieht. Die Funktion des Musters besteht darin, als Symbol bestimmte Eigenschaften zu exemplifizieren, aber nicht alle. So ist das Stoffmuster „eine Probe der Farbe, der Webart, der Textur und des Musters, aber nicht der Größe, der Form oder absoluten Gewichts oder des Wertes.“¹⁷ Die Stoffprobe exemplifiziert daher nur diejenigen Eigenschaften, die sie einerseits besitzt und auf die sie andererseits Bezug nimmt: Exemplifikation ist Besitz und Bezugnahme.¹⁸ Wichtig ist, dass Goodman darauf hinweist, dass nicht jedes Material als Probe dient. Bezogen auf unsere Partituren hieße das: Nicht jede Stelle der Partitur kann als Muster für den Organisationsverlauf dienen. Es ist also Teil der Interpretation der Partitur, die „exemplifizierenden“ Stellen, Muster herauszuarbeiten.

Dies kann durchaus auch metaphorisch geschehen. Goodman setzt der buchstäblichen Bezugnahme der Exemplifikation den Ausdruck als Form der metaphorischen Bezugnahme entgegen, und zwar als metaphorische Exemplifikation. So besitzt ein Bild, das Trauer zum Ausdruck bringt, diese Trauer nicht buchstäblich, sondern metaphorisch. Ausdruck und Exemplifikation können als jene Symbolfunktionen gelten, die besonders in den Künsten eine Rolle spielen. Die metaphorische Exemplifikation erlaubt es auch solchen Kunstwerken, die in traditioneller Redeweise gar keine Symbolfunktion mehr aufweisen (wie beispielsweise abstrakte Gemälde), noch eine symbolisierende und damit erkenntnisproduzierende Wirkung zuzuschreiben. Wollen wir vor dem metaphorischen Hintergrund ein Werk verstehen, so „müssen wir nicht wissen, welche Eigenschaften es gerade besitzt, sondern welche von ihnen es exemplifiziert.“¹⁹ Partituren sind dann Inskriptionen, Schriften dessen, was wir beim „antizipatorischen“ Hören von Organisation „als Musik“ analysieren, organisieren und registrieren. Grundlage dessen ist jedoch, dass die Partituren keine besonderen Eigenschaften mit der Musik gemeinsam haben müssen.²⁰

¹⁶ Goodman/ Elgin, *Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften*, Frankfurt a.M. 1988, S. 36.

¹⁷ Goodman, *Sprachen*, a.a.O., S. 59.

¹⁸ A.a.O.; S. 60.

¹⁹ Goodman/Elgin, a.a.O., S. 36.

²⁰ Goodman sagt hierzu: „Psychologen und Linguisten haben die allgegenwärtige Beteiligung von Handlung and der Wahrnehmung im allgemeinen, den frühen und extensiven Gebrauch gestischer, sensomotorischer oder enaktiver Symbole und der Rolle solcher Symbole in der kognitiven Entwicklung herausgehoben. Für

Folgen wir Goodmans Argumentation, so bleibt dennoch eine Lehrstelle bestehen. Mit Vogel ist zu fragen: Welche belastbare Relation lässt sich zwischen Exemplifikation und Erkenntnis herstellen?²¹ Denotative Beziehungen sind anfällig: Die Relation zwischen einem Symbol und einem Gegenstand kann scheitern, kann nicht brauchbar (valabel) sein. Eine Grenze in einem Territorium kann in Wirklichkeit anders verlaufen als sie in der Karte eingezeichnet ist. Vogel macht darauf aufmerksam, dass es ja gerade zum grundlegenden Status von Erkenntnis gehört, dass z.B. eine Karte als Symbol einen Sachverhalt „richtig“ darstellt, wir zwischen wahr und unwahr unterscheiden können. Während dieser Status im Blickfeld der Denotation aufrechterhalten werden kann, ist er im Bereich der Exemplifikation ausgeschlossen, ja gar nicht angestrebt. Es liegt bereits in der metaphorischen Eigenschaft des Musters, der Probe, dass es eben keine eindeutige Zuordnung gibt. Das kann m.E. auch gar nicht gehen, weil sich die Exemplifikation auf Prädikate bezieht: „Das Bild denotiert nicht die Farbe grau, sondern wird von dem Prädikat grau denotiert.“²² Falschheit eines Musters wäre also, wie Vogel konstatiert, „systematisch von der Falschheit denotativer Sätze, wie ‚dein Teppich hat dieselbe Farbe wie diese Probe‘ abhängig.“²³ Die Probe selbst hat kein Potential richtig oder falsch zu sein, sie ist immer von dem Relationsgeflecht von geltenden Sätzen abhängig. Ein Muster kann nicht auf die Differenz von Wahrheit und Falschheit aufbauen, eine Differenz die für Erkenntnis von Gegenständen jedoch grundlegend ist. Ein Ausdruck kann funktionieren, indem er in der Lage ist, einen Sachverhalt auszudrücken, er kann aber trotzdem unwahr sein. Ein Muster „kann nicht daran scheitern eine [seiner] Eigenschaften zu exemplifizieren, aber es kann daran scheitern zugleich [ein Muster] für eine Eigenschaft zu sein die etwas anderem zukommt.“²⁴ Erkenntnis heißt, etwas „aus sich“ verstehen können, Exemplifikation eines Musters ist jedoch immer an relationales Denken gekoppelt: Es muss immer in den Zusammenhang einer Aufgabenstellung überführt werden, der ergänzend zu beschreiben ist. Das heißt z.B., dass ein musikalisches oder ein Partitur-Muster sein erkenntnistheoretisches Potential im Kontext von MICC nur entfalten kann, wenn wir vorab bestimmen, welches seiner Eigenschaften es exemplifizieren soll. Wir schlagen deshalb mit Vogel vor, die Argumentation zu drehen: Die Muster, die Musik, die Partituren könnten dazu verwendet werden uns Eigenschaften vergegenwärtigen, auf die wir uns auch unabhängig von diesen Darstellungsmöglichkeiten beziehen können.

Jaques-Dalcroze ist der Gebrauch dieser Aktivitäten für das Erfassen von Musik ein fundamentaler Faktor in der musikalischen Erziehung.“ A.a.O., S. 68.

²¹ Vogel, Matthias, Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns, in Becker/Vogel (Hg.), 2007, S. 350.

²² A.a.O., S. 58.

²³ A.a.O., S. 350.

²⁴ Ebda.

Damit bleibt aber weiterhin unklar, welche Konditionen wir dieser Wirkung zu Grunde legen können. An diesen Tatbestand schließt die Strategie von MICC an: „dass Musik etwas anschaulich oder erfahrbar und uns somit kognitiv zugänglich macht, das wir begrifflich noch gar nicht erfassen.“²⁵ Wenn wir, wie oben beschrieben, über das ästhetische Medium der Musik, sei es in hörender oder antizipierender (Partituren) Form, einen bestimmten Wahrnehmungskanal in Bezug auf Organisation öffnen wollen, so ist genau dies gemeint. Es geht darum einen Wahrnehmungsraum zu schaffen, der in der Lage ist, Atmosphären, Verläufe, Prozesse auszudrücken, die wir begrifflich noch gar nicht fassen können. Auf das erkenntnistheoretische Level könnten diese Artikulationen dann gehoben werden, wenn wir damit Vorgänge, Ereignisse identifizieren könnten, die wir entweder mit begrifflichen Beschreibungen versehen (die Beschreibung einer Technologie der Improvisation könnte ein Beispiel sein) oder Beschreibungen zuordnen, die wir schon haben, also z.B. erkennen, dass ein Mitarbeiter X in einer Partitur eine ganz andere Funktion einnimmt und dadurch klar wird, dass X in seiner Funktion, die als solche beschreibbar ist, neu wahrgenommen und in Organisationsereignissen neu eingeordnet wird. Musik fungiert dann als Modell: Erkenntnis wird an einem mit der Musik korrelierenden Gegenstand gewonnen – der Organisation. D.h. aber nicht, wie Vogel vermutet, dass diese Form der Homologie von den Eigenschaften von Prozessen und Musik immer dem physischen Moment der Wahrnehmung nachgeschaltet sein muss. So sagt eine Workshopteilnehmerin²⁶: „Wenn ich mir die Organisation als Musik vorstelle, geht es ganz leicht. Die Situation wie sie ist, wie ich sie im Kopf habe.“ Und ein weiterer konstatiert: „Ich habe den Eindruck, dass der Reflexionsprozess bereits durch das Zeichnen der Partitur in Gang gesetzt wird, eigentlich muss das gar nicht mehr von einem Musikensemble ‚gespielt‘ werden.“ Wir können also sagen, dass in der Öffnung des musikalischen Kanals als Wahrnehmungs- und Aufmerksamkeitsfeld bereits die Möglichkeit liegt, das Modell als antizipatorisches Fokusfeld für eine Erkenntnis bezüglich der Organisation zu instrumentalisieren. Man könnte also von einer Übung im relationalen Denken sprechen, das uns dazu befähigt, die Relationen zwischen zwei Tätigkeiten – in unserem Fall dem Musikmachen und dem Organisieren als Form, Struktur und Funktion eines Tuns – als performativen Verlauf in den Blick zu nehmen.

In dieser Bezugnahme auf das Performative würde auch ein anderer Mimesisbegriff gelten: Nicht würde, wie der Repräsentation durch Nachahmung etwas direkt abgebildet, sondern der Vorgang des Nachahmens als Nachvollzug würde neues eröffnen, sozusagen als Milieu für Innovation der Immanenz fungieren. Man müsste nichts neu erfinden, sondern würde sich dazu befähigen,

²⁵ A.a.O., S. 351.

²⁶ Workshop „Musikalischer Sinn und Organisation“ bei der MICC-Fachtagung am 13.11.2009.

Potentiale von Situationen deuten, hervorholen zu können. Aus dem Nachahmen und Nachvollziehen organisationaler Prozesse via musikalischem Denken bewirken wir eine neue Haltung zum Gegenstand Organisation: Wir kommen in gewisser Weise in die Lage, den Prozess der Organisation tätig in seiner Relationalität (als Bedingung der Erkenntnis durch Muster) zu erfassen. Die Partitur ist dann das öffentlich zugängliche Produkt, das wir befragen können, in welcher relationaler Hinsicht, auf welche spezifischen Organisationszusammenhänge hin es eine epistemologische Wirkung entfaltet, wir also Erkenntnisse über die Organisation gewinnen. Da es sich dabei um einen ästhetischen Vorgang handelt, spielt das Imaginative des Nachvollzugs eine Rolle, das wir, als Rahmen und imaginatives Mittel zweiter Ordnung durch Beschreiben oder Handlungen zugänglich machen können. Der Kern dieser Arbeit liegt dann im strukturellen Nachvollziehen von Vorgängen: „Der Nachvollzug ist daher in der Wahl seiner Mittel freier, seine Beziehung auf den Gegenstand nimmt nicht am Eintreten vergleichbarer Effekte Maß, sondern an den Strukturen und Erschließung des Gegenstands, und zwar entlang von Eigenschaften, die der Gegenstand durch den Nachvollzug gewinnt und nicht schon aufweisen muß.“²⁷ Das Entscheidende beim Zeichnen von Partituren ist ja, dass wir etwas von der Organisation über den Kanal der Musik zum Ausdruck bringen, exemplifizieren wollen. In Erweiterung zum mimetischen Vorgang, der voraussetzt, dass der nachzuahmende Gegenstand bereits bestimmt ist, öffnet uns die Kategorie des Nachvollzugs ein Feld neuer Erkenntnisse über die Organisation als strukturiertes Ereignis (also als Muster im Sinne von Alexander). Wir gewinnen Einsicht in Struktur, über die wir unabhängig von dem Nachvollzug über die Partitur gar nicht verfügt hätten. Man muss deshalb der Partitur neben der analytischen auch eine kreative oder produzierende Ebene zusprechen. Die Lust wäre dann die, die Form des organisatorischen Tuns nicht nur analytisch zu erfassen, sondern auch kreativ weiterzudenken, gerade indem man diese Form reinstantiiert. Das würde uns vor allem in denjenigen organisationalen Situationen helfen, die dadurch charakterisiert sind, dass sie uns strukturlos und damit als nicht nachvollziehbar erscheinen (und die, so können wir konstatieren, gegenwärtig in ihrer Zahl zunehmen). Der springende Punkt könnte im Bezug auf diese Fragestellung gerade in metaästhetischer Hinsicht vorliegen: Wir werden nicht nur auf Grenzen unseres Nachvollzugs aufmerksam gemacht, sondern kommen ins Spiel, diese Grenzen zu erweitern und die Vielfalt der Wahrnehmungen in relationaler Weise so aufeinander zu beziehen, dass wir sie als Sinnzusammenhang erfahren. Entscheidend am musikalischen Kanal ist dabei, dass die Musik an sich für uns nichts sagt, aber aus der Konstellation ihrer wahrnehmbaren Eigenschaften einen Sinn für uns entfaltet. Was wir also an der Partitur und der Bezugnahme zur Musik lernen, wäre vor allem ethischer Natur: Eine Haltung einzunehmen,

²⁷ Vogel, a.a.O., S. 360.

die man mit Vogel als „Bereitschaft zu diesen Nachvollzügen beschreiben kann.“²⁸ Ist diese Haltung am Modell der Musik etabliert, so ist sie, das ist unsere Überzeugung, nicht an Musik gebunden, auch wenn sie sich an ihr entwickelt hat. Die „Regieanweisung“ zum Partiturenzeichen ist vielmehr von der These geleitet, dass eine solche Form der Haltung ermöglichen hilft, auch die Wahrnehmung anderer Gegenstände, wie z.B. Organisationen in anderer Weise zu strukturieren und unsere Perspektiven bezüglich Organisationen verändern helfen. Daraus lässt sich jedoch kein epistemischer Vorrang der Musik gegenüber anderen Künsten ableiten, noch kann Partiturenzeichen als Garant für Transformation gelten. Der Perspektivwechsel stellt sich nur dort ein, wo Nachvollzug von Organisation als musikalisch gedachter Vorgang konstruktiv in Erfahrung sich integrieren lässt.

In diesem Zusammenhang macht es Sinn, bei der „Spiegelung“ der Partituren durch Musiker „improvisierte“ Musik einzusetzen, die selbst in ihrem Organisationsverlauf Praktiken zeitgenössischer Organisationsformen der Selbstorganisation, Unbestimmtheit und Ermöglichung in sich aufnimmt und „besitzt“. Sie exemplifiziert, wie Goodman in Bezug auf den modernen Tanz ausführt, „keine normalen oder vertrauten Handlungen sondern vielmehr Rhythmen, Strukturen und dynamische Figuren.“²⁹ Und darin liegt genau der Mehrwert, den sie für die Reflexion von Organisation produziert: „die exemplifizierten Strukturen und Eigenschaften können die Erfahrung reorganisieren, indem sie normalerweise nicht miteinander verknüpfte Handlungen miteinander in Beziehung setzen oder andere, gewöhnlich nicht differenzierte voneinander unterscheiden.“³⁰ Auf diese Weise macht die improvisierte Musik nicht nur Anspielungen reicher und schärft so unsere Urteilskraft – sie schafft auch Raum für eine Atmosphäre der Innovation.

²⁸ A.a.O., S. 365.

²⁹ Goodman, Sprachen, a.a.O., S. 70.

³⁰ Ebda.

Literatur

DELL, CHRISTOPHER: MUSIK UND SINN REVISITED, ESSEN, MICC WORKING-PAPER NR. 9, 12/2009.

GOODMAN, NELSON (1995). SPRACHEN DER KUNST, FRANKFURT A.M.: SUHRKAMP.

GOODMAN, NELSON / ELGIN, CATHERINE Z. (1988). REVISIONEN. PHILOSOPHIE UND ANDERE KÜNSTE UND WISSENSCHAFTEN, FRANKFURT A.M.: ROUTLEDGE.

VOGEL, MATTHIAS (2007). NACHVOLLZUG UND DIE ERFAHRUNG MUSIKALISCHEN SINNS. IN: ALEXANDER BECKER; MATTHIAS VOGEL (HG.), MUSIKALISCHER SINN. BEITRÄGE ZU EINER PHILOSOPHIE DER MUSIK. FRANKFURT A.M.: SUHRKAMP.

WORKSHOP „MUSIKALISCHER SINN UND ORGANISATION“ BEI DER MICC-FACHTAGUNG AM 13.11.2009.