



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel

„Antizipatorische Prozesse im Musikalischen“

Verfasserin

Mag. art. Dr. phil. Ursula Hofrichter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, März 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Dr. phil. Emil Lubej

Vorwort

„The unity of the music space demands an absolute and unitary perception“ (Schoenberg 1951, zitiert in Deutsch 1982: 283).

Die Arbeit stellt das Phänomen und den Prozess „Antizipation“, verstanden als Vorgriff auf Zukünftiges, in den Mittelpunkt der Überlegungen. Eng verbunden mit der Frage nach einem musikalischen „Vorwissen“ oder „Vorhören“ sind Fragen nach der Spezifität der musikalischen Zeit, nach raumzeitlichen Verbindungen sowie nach den Modi der Wahrnehmung, der musikalischen Wahrnehmung im engeren, und der ästhetischen Wahrnehmung in einem weiteren Sinne.

Die Arbeit dokumentiert eine Suche nach Zusammenhängen und – analog der angenommenen Eigenzeitlichkeit von Antizipationsprozessen – nach Verdichtungen von Einsichten. Erkenntnisse aus dem Bereich der Tiefenpsychologie, der Kognitionspsychologie und der Neurologie wurden mit Theorien der musikalischen Erwartung, der Gestaltung und des ästhetischen Bewusstseins verbunden. Die Arbeitsmethode versteht sich daher als phänomenologische, der Aufbau der schriftlichen Form erfolgte tendenziell chronologisch.

Der hier zugrundeliegende Musikbegriff orientiert sich, wenn nicht anders angegeben, an einem Bereich, der grosso modo als „tonale Musik“ rangiert, da eine Untersuchung des Phänomens „Antizipation“ unter Verweisen auf „vertraute“ Organisationsprinzipien zielführender schien. Obwohl es empirisch korrekt wäre, die Untersuchung von Antizipationsleistungen bei Strukturen zu beginnen, die solchen entgegenstehen, wurde angesichts des tonalen Bezugs der verwendeten Studien tonale Musik bevorzugt reflektiert.

Angeführte Beispiele, die aus meiner musikalischen Erfahrung (Interpretation, Kommunikation) stammen, dienen der Illustrierung und erheben nicht den Anspruch, als Beweise zu gelten.

Sofern in Zitaten der alten Rechtschreibung gefolgt wurde, wurde dies angemerkt, aber nicht korrigiert.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	3
Inhaltsverzeichnis	4
1 Einblick.....	6
1.1 ...in Begriffliches	6
1.2 ...in vorwegnehmend Musikalisches.....	7
1.2.1 Antizipation als wahrnehmungspsychologische Frage.....	8
1.2.2 „Zeit in der Musik – Musik in der Zeit“	10
1.2.3 Antizipatorisches aus musikästhetischer Sicht	12
1.2.4 Strukturelles	14
2 Das musikalische Jetzt – „der Gegenwartsmoment“ (vgl. Stern 2005).....	17
2.1 Merkmale eines Gegenwartsmomentes	17
2.2 Bewegte Momente	18
2.3 Wahrnehmungslernen	19
2.4 Augenblicke	21
2.5 „Doppelte Gegenwärtigkeit“ oder „Scheinbare Gegenwart“.....	22
2.6 Zwischenbilanz	25
3 Determinanten: Zeit und Raum.....	27
3.1 Versuch zur musikalischen Zeit.....	27
3.1.1 Musik als Darstellung der Zeit?.....	27
3.1.2 Zeitbewältigung und Zeitdarstellung	28
3.2 Zeit und Raum	30
3.3 „Die Vorstellung der Dauer“ – Henri Bergson.....	33
3.3.1 Zeit – Raum – Zahl	34
3.3.2 Dauer.....	35
3.3.3 „Raumzeit“.....	37
3.4 Zeitlosigkeit	37
3.5 Seitenblick: Chronotopos.....	39
4 Wahrnehmung und Erwartung.....	41
4.1 „Implication-Realization Model“	42
4.2 Hierarchische Repräsentationsklassen	44
4.3 Formspezifische Erwartungstendenzen	46
4.4 Gruppierungen: „Local Boundary Detection Model“	48
5 „This is your brain on music“ (vgl. Levitin 2007).....	50
5.1 „schemas“ (Schemata)	51
5.2 Mind the gaps.....	54
5.3 Emotions	55
5.4 Elektrophysiologische Angriffe	58
5.5 Priming-Effekte und musikalische Semantik	61

6 Interpretation.....	64
6.1 Interpretationskonzepte „Big pictures“.....	64
6.2 Kohärenz.....	65
6.3 Spannung.....	67
6.4 Timing.....	68
6.5 „Es spielt“.....	69
7 Kommunikation.....	74
7.1 Entrainment.....	75
7.2 Koenästhetische Kommunikation.....	76
7.3 „Affect attunement“ (vgl. Dornes 2001).....	78
7.4 Apperzeption.....	79
8 Ästhetische Vorgriffe.....	81
Exkurs Bion.....	82
8.1 Brückenobjekte.....	83
8.2 Übergangsphänomene.....	84
8.3 Expecting the unexpected?.....	86
8.4 Ästhetisches Bewusstsein.....	87
9 „Sweet anticipation“(vgl. Huron 2007).....	90
10 Reduktion und Ausblick.....	92
11 Literaturverzeichnis.....	96
Abstracts.....	102
Curriculum vitae.....	103

1 Einblick

1.1 ...in Begriffliches

„Antizipation“ übersetzt aus dem lateinischen „anticipatio“ als „Vorwegnahme“ resp. „Vorgriff“: Man erkennt bereits in diesen beiden Begriffen zwei mögliche Sichtweisen und auch Herangehensweisen. Antizipation verstanden als ein Heranziehen von Zukünftigem (Vorwegnahme), oder im Sinne von Zugreifen auf Zukünftiges aus einem (zu definierenden) gegenwärtigen Sein.

Als erkenntnistheoretischer Terminus bezieht sich Antizipation sowohl auf

„vor-begriffliches, im engeren Sinne vortheoretisches Wissen“ als Grundlage für darauf bezogenes begriffliches resp. theoretisches Wissen, als auch auf den „(ausgearbeiteten) Vorgriff auf Situationen, auf die hin sich eine faktische Situation verändert bzw. die in Beurteilungszusammenhängen kontrafaktisch dem Bestehenden entgegengehalten wird.“ (Mittelstraß 2005: 169)

In der ersten Bedeutung begegnet der Begriff als „prolepsis“ in epikureischer und auch in stoischer philosophischer Tradition, hier im Zusammenhang mit den „communes conceptiones“. Letztere – in einer großzügigen Sicht als „Gemeinsinn“ – beziehen sich bei Aristoteles auf das Vermögen, das Gemeinsame des mit den äußeren Sinnen Wahrgenommenen zu erkennen.

In der neuzeitliche Erkenntnistheorie verbindet sich der Begriff mit der „Ausarbeitung apriorischer Elemente auch des Erfahrungswissens“, bei Kant gehören die „Antizipationen der Wahrnehmung“ (Mittelstraß 2005: 169) zu den synthetischen Grundsätzen a priori. Diese Antizipationen der Wahrnehmung bestehen bei Kant in Aussagen über Empfindungen resp. Empfindungsqualitäten, die „für jede Empfindung, als Empfindung überhaupt ([...]) gelten und daher (für jede konkrete Empfindung) >vorwegnehmend< behauptet werden können“ (Mittelstraß 2005: 169, tw. übere. Zitat). „Antizipation“ nennt Kant jenen Erkenntnisbereich einer empirischen Erkenntnis, welcher vorwegnehmend (a priori) bestimm- und erkennbar ist.

Varianten des Antizipationsbegriffes finden sich in der Phänomenologie E. Husserls im Sinne einer „Vorveranschaulichung“ des Unbekannten in der Wahrnehmung“, bei M. Heidegger als „Vor-Struktur des Verstehens“ (Mittelstraß 2005: 169).

Antizipation im Sinne von kontrafaktischen Beschreibungen von Situationen findet sich als Begriff u.a. bei J. Habermas, hier als „Charakterisierung von Vernünftigkeitunterstellungen für Argumente bzw. Diskurse“ (Mittelstraß 2005: 169).

1.2 ...in vorwegnehmend Musikalisches

Einen solchen Einblick gewährt Klaus Mehner in seinem Beitrag „Das Antizipatorische in der Musik als wahrnehmungspsychologisches und ästhetisches Problem“ in der umfassenden Darstellung zum Phänomen „Antizipation“ in Kunst und Wissenschaft in der gleichnamigen Publikation aus dem Jahre 1997 (Mehner 1997 in Gaede und Peres 1997).

Ohne Umschweife erkennt der Autor, dass das Phänomen „Antizipation“ zu den „künstlerischen Existenzbedingungen“ der VertreterInnen der Kunst des Zeitlichen zählt, sowohl bezogen auf Kompositionsprozesse wie auch auf Interpretations- und Rezeptionsprozesse (Mehner 1997: 174).*

Ehe an eine Teilung der Aspekte in jene tendenziell wahrnehmungspsychologischer Natur und jene tendenziell ästhetischer Natur im Sinne des Autors gedacht wird, soll zur Vollständigkeit auf die Antizipation im engeren Sinn, also auf den musiktheoretischer Terminus geblickt werden. Als „Vorwegnahme“ ins Deutsche übersetzt bezeichnet der Begriff einen satztechnischen Sachverhalt, bei dem ein Ton von einem erst folgenden Akkord vorweggenommen wird und somit in dieser harmonischen Umgebung auf unbetonter Zählzeit als dissonantes Ereignis erscheint und als solches wahrgenommen werden kann. Es ist Mehner (1997) recht zu geben, dass mit diesem satztechnischem Phänomen im Bereich des Musikalischen als „Zeitkunst“ das Phänomen als umfassendes bereits angelegt erscheint.

Ein kurzer Seitenblick auf den Sachverhalt, dass Antizipation im Musikalischen auch die weitblickende Vorwegnahme später erscheinender Ideen anderer und somit also „Zukunftsmusik“ (im engeren Sinne des Wortes) bezeichnen kann, ist hier sicherlich ausreichend.

*Der Umstand, dass Mehner (1997) mit einem kurzen Abriss wesentliche Momente und Untersuchungsansätze der Antizipationsfrage aufzeigt, erklärt die Berücksichtigung der Ausführungen im vorliegenden Umfang.

1.2.1 Antizipation als wahrnehmungspsychologische Frage

An erster Stelle präsentieren sich hier Beobachtungen und allgemein nachvollziehbare Feststellungen zu Erwartungshaltungen betreffend musikalische Strukturen. HörerInnen mit gewissen Erfahrungen – Erfahrungen in musikalischer Literatur aus bestimmter kultureller und zeitlicher Umgebung – vermögen in sich pausenlos ablaufende Vorwegnahmen des künftig Klingenden in Form der eigentlichen Hörspannung als eigentliches Movens des Musikhörens feststellen. So können periodische Strukturen als Frage-Antwort-Struktur, bestimmte dynamische Prozesse auf Grund der bisherigen Wechsel „vorgewusst“ werden, und das Beispiel, in dem die gesamte Zuhörerschaft das Wie und Wann eines Kadenzschlusses voraussagen mag und mit einem entsprechenden Verhalten (Einatmung, Körperhaltung) dieses Wissen auch signalisiert, ist den meisten MusikerInnen vertraut. Ohne das „Voraushören“ bestimmter Klangereignisse sind satztechnische Erscheinungen wie der Trugschluss wenig sinnvoll: Er trägt die antizipierte klingende Tonika als „Vergleichsmoment“ sozusagen in sich.

Verstärkt erscheint das Vorgehen auf später Klingendes in der Form von Einführungsvorträgen resp. -texten, die sich als tatsächliche wenn auch sprachliche Vorgriffe auf eine klingende Zukunft etablierten und dadurch – vor allem bei den „versierten“ MusikhörerInnen – durch Angaben über spezifische formale Ordnungen Antizipationen bestimmte Bahnen weisen, wobei wiederum rückwirkend Erwartetes mit dem Gehörten verglichen wird. Einsichtig ist, dass eine musikalische Gestaltung (kompositorisch wie interpretatorisch) sich im Spielraum der Erwartungen bewegt, d.h. zwischen Verweigern oder Erfüllen von Erwartungshaltungen bezogen auf den Folgeklang resp. auf strukturelle Zusammenhänge.

Angesichts der Tatsache, dass die Gestalten, welche hier verglichen werden zeitliche und zum Zeitpunkt des möglichen Vergleichs stets verklungene Gestalten sind, ist dies kein einfacher Prozess. Es ist einsichtig, dass MusikerInnen unterschiedlicher Kompetenzen und Erfahrungen ohne bewusste Aufmerksamkeit musikalische Verläufe antizipieren, da ohne diese Fähigkeit keine „einsame“ musikalische Gestaltung und auch keine gemeinsame musikalische Gestaltung möglich wäre. Es ist Mehner in dieser Hinsicht zuzustimmen, dass Erklärungsansätze und Darstellungsmodelle der

Gestaltpsychologie wie z.B. gehörter Vordersatz, geahnter Nachsatz etc. in Sachen Antizipation viel zu kurz greifen. Wesentlich bleibt die Frage: Was geschieht im Falle der geistigen (klingenden?) Vorwegnahme eines ganzen Sinfoniesatzes oder einer ganzen Sinfonie, wie sie DirigentInnen vermutlich zu leisten vermögen und ebenso wichtig: Was bewirkt die gemeinsame Ausrichtung auf zukünftig Klingendes, die synchronisierte Antizipation im Ensemble?

(Diese beiden Fragen können noch um eine weitere ergänzt werden: Was veranlasst z.B. eine Begleiterin/einen Begleiter bei einer Erstbegegnung auf ein Ritartando der Solistin/des Solisten „vorwissend“ zu „reagieren“. Ein tatsächlich wahrgenommenes Ritartando käme im wahrsten Sinn des Wortes begleitend zu spät.)

Sehr nachvollziehbar erweist sich der gedankliche Weg von der Perzeption (durchaus auch im Sinne Leibniz') zur Apperzeption im Sinne einer „bewussten Sammlungs-, Beziehungs- und Vergleichstätigkeit“ (Mehner 1997: 176) – man könnte auch von einem „Dazu Wahrnehmen“ sprechen. Wesentlich ist auch das Spannungsmodell zwischen eher spontanen und damit tendenziell unbewussten Projektionen auf Kommendes und Erwartungshaltungen, die einer bewusstseinsorientierten Vorwegnahme geschuldet sind. Sind im ersten Falle – wie am Beispiel der Sequenz als Gestaltungsmittel erläutert – „natürliche“ Antizipationen im Spannungsbereich zwischen Konstanz und Abwandlung zu erwarten, sind im zweiten Falle, im Fall der „gedanklichen Vorwegnahme“, Modellfindungen auf Basis struktureller Beziehungssuche anzunehmen (Mehner 1997: 176).

An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass sowohl die von Mehner als natürlich bezeichneten, tendenziell unbewussten Antizipationen wie auch die Modi gedanklicher Vorwegnahme auf Prozessen basieren, die sich im Wesen vermutlich als Verdichtungsleistungen präsentieren. Es soll der Frage nachgegangen werden, wie eine Gestalt, die sich in der Zeit etabliert, „komprimiert“ werden kann und es muss hierbei berücksichtigt werden, dass Verdichtungsprozesse auch im Bereich des Traumes, der Ekstase, des Rausches etc. evident sind.

Kleist betrachtet in seinem Dialog „Über das Marionettentheater“ Antizipationen einerseits als Leistung des Unbewussten, andererseits als Teil der unendlichen oder absoluten Vernunft, als „göttliche Vorsehung“ (Gaede et.al. 1997: [1]). Da

in dem aktuellen Rahmen weder der Raum noch die Zeit für göttliche Vorsehungen vorgesehen ist und Erkenntnisse von Kugelmann (vgl. Kugelmann 1986) zur Begriffsgeschichte im theologischen Forschungsrahmen hier kaum einfließen können, verbleibt die Einsicht, dass sich im Prozess der Antizipation bewusste und unbewusste Anteile einer inneren, geistigen und/oder psychischen Bewegung, finden lassen, und auch, dass es sich dabei vermutlich um eine Verdichtungsleistung handelt, die eine strukturelle Verwandtschaft zur körperlichen Geste hat, welche ihr Ziel und damit Zukünftiges in sich trägt.

1.2.2 „Zeit in der Musik – Musik in der Zeit“

Musik als Zeitkunst, als „Kunst, die zum einen in der Zeit abläuft und zum anderen Zeit in sich zu enthalten scheint“ (Mehner 1997. 176) ist in diesem Zusammenhang eine Herausforderung, ebenso wie die Einsicht Fiskes zum elementaren Widerspruch zwischen Zeit- und Objektcharakter der Musik (vgl. Fiske 2008). Offensichtlich gibt es betreffend das Spannungssystem Musik und Zeit zwei gleichzeitig (!) bestehende Verhältnisse: Zum einen braucht Musik als Zeitkunst die physikalische Zeit um zu entstehen und um zu vergehen, zum anderen scheinen die Musik und noch mehr die Ausführenden musikalischer Ereignisse diese Zeit respektlos „zu verwenden“ zur Gestaltbildung. „In time“ und „off beat“ sind aktuelle Begriffe, die Synkope eher eine uralte Erscheinung (vgl. Lubej 1996) und doch leben diese Erscheinungen von einem geistigen Spannungsgefüge, das sich diesseits und jenseits des Gegenwartsmomentes (sofern überhaupt bestimmbar) musikalisch etabliert hat und das im Wesen ein vermutlich mehrschichtiges Beziehungsgefüge ist:

„Auch die sinnvolle Wahrnehmung von Musik wäre nicht möglich, wenn es außer der Chance des Vorgriffs, der Erwartung und Antizipation nicht ebenso die des Festhaltens oder des Rückgriffes gäbe.“ (Mehner 1997: 177)

Mehner verweist hier auf E. Husserl, auf Zusammenhänge zwischen der zeitlichen Strukturiertheit und der zeitlichen Wahrnehmung, zwischen äußerem Zeitablauf und innerer Zeitorganisation und im Konkreten auf die Fähigkeit zur „Protention“ (Vorgriff) und zur „Retention“ (Rückgriff), die ihren existenziellen Zusammenhang in einer „Urimpression“ haben (Mehner 1997: 177). Es lässt sich angesichts dieser offensichtlich überzeitlichen Urimpression fragen, wie diese

sich im Musikalischen denken lässt, also „Wie wohnt die Musik in uns?“ – um es bewusst einfach zu formulieren.

Es besteht auch die Möglichkeit über diese innere Existenzform der Musik anhand des musikalischen Tuns von Kindern nachzudenken, das noch keine kunstmusikalische Rasterung erlitten hat. Zur Illustration: Gembris (vgl. Gembris 2009) verweist mehrfach auf die Neigung von (Vorschul-)Kindern, Intervalle jenseits der Quint ohne Zögern und ohne „Fehlerbewusstsein“ zu stauchen, also z.B. eine Oktav durch eine Quint oder Sext (oder etwas Vages dazwischen) zu ersetzen, da große Tonabstände (in beiden Dimensionen) offensichtlich noch nicht gespeichert und/oder ausgeführt werden können. – Anstatt über eine Unfähigkeit der Kinder nachzudenken wäre zu fragen: Ist dieses Zusammenziehen für musikalische Impressionen symptomatisch? Komprimiert wird ja hierbei in zweifacher Hinsicht: in zeitlicher Hinsicht und hinsichtlich der Frequenz, was ja wiederum ein zeitliches Verdichten bedeutet. Ein Beispiel aus der „Gegenrichtung“: Bei etwa 16 Impulsen pro Sekunde kippt die Wahrnehmung von Einzelereignissen um in die Wahrnehmung von Tonhöhen (vgl. Lubej 1996) – Zeitliches und Räumliches lässt sich in der Betrachtung musikalischer Existenz offenbar nicht trennen.

Analog führt Mehner das Zusammentreffen zweier Erscheinungen in der musikalischen Bewegung an: die verräumlichte Zeit („temps espace“) trifft auf die dynamische Innenstruktur („temps durée“) (Mehner 1997: 178). Mit dem Zeitgerüst der Musik entsteht nach Auffassung des Autors die Möglichkeit der Vor- und Rückschau:

„Wichtigstes musikalisches Mittel dafür war zumindest seit dem 18. Jahrhundert die Entwicklung ihrer metrischen Struktur, verbunden mit bestimmten harmonischen und dynamischen Beziehungen“, welche die „Grundlagen für weitgehende Vorhersehbarkeit wie ebenso Erinnerbarkeit darstellt.“ (Mehner 1997: 178)

Wird die Verpflichtung zur Annahme von klassischen Strukturen (i.w.S.) vernachlässigt, so interessieren die Überlegungen von Klaus Trapp (1997) zu „Moment und Kontinuum“, welche als „Formen der Zeiterfahrung“ Grenzsituationen markieren, wie sie die Neue Musik im Laufe ihrer Entwicklung erreicht hat. Anhand von Karlheinz Stockhausens „Kontakte“ aus dem Jahr 1960 als „Momentform“ begriffen und von György Ligetis „Continuum“ (1968) werden exemplarisch zeitliche Grenzsituationen gegenübergestellt: Moment und Momentgruppen als musikalische „Jetzpunkte“, die sozusagen nicht über sich

hinausweisen gegenüber dem stetigen Zeitfluss und den verschiedenen Zeitschichten des Cembalostückes von Ligeti, in welchem äußerste Geschwindigkeit in scheinbaren Stillstand umschlägt.

Auch lassen Verbindungen von musikalischen (Einzel-)Ereignissen wie Arnold Schönbergs Klavierstücke op.19 – in der Ansicht Mehners „Grenzfälle musikalischer Strukturbildung“ – die Frage nach einem „Davor und Danach“ vergessen (1997: 179). Anzumerken ist, dass das Phänomen des Rauschens – bildlich und akustisch – Unbehagen durch die abhanden gekommene zeitliche Struktur auslösen kann.

Eine Auflösung musikalischer Zeitgerüste versucht – zumindest theoretisch – Bernd Alois Zimmermann in seinem Modell von der Kugelgestalt der Zeit: Abgesehen von der Herausforderung einer zeitlosen klanglichen Realisation (?) bleibt zu erwähnen, dass eine Kugelgestalt nicht die Aufhebung zeitlicher Momente sondern weit mehr eine Vereinigung derselben darstellt (m.A.).

Anzufügen sind Einsichten Justin Londons (2001: 479) zum Phänomen „Zeit“ als „essential medium for music and musical performance“ (man beachte die Unterscheidung) – Musik als Zeitkunst reflektiert naheliegend „temporal sensibilities of its cultural milieu“. Der Hinweis auf epochen- und kulturspezifische musikalische Zeitbestimmungen kann bei Überlegungen betreffend Antizipationsleistungen nicht außer Acht gelassen werden.

1.2.3 Antizipatorisches aus musikästhetischer Sicht

Die Frage nach einer generellen antizipatorischen „Anlage“ der Musik als Zeitkunst führte nach meiner Ansicht zu Missverständnissen. Es ist schwer darstellbar, inwieweit ein musikalisches Werk zukünftige Entwicklungstendenzen vorwegnehmend „erklingen“ lässt. Auch Mehner betont die Problematik einer solchen „Zukunftsmusik“ am Beispiel der Neunten Sinfonie Ludwig van Beethovens, er bezweifelt das Unternehmen, das Antizipatorische des Freudenmotivs eindeutig (!) auszumachen:

„Die zunächst gefundenen konstruktiven Lösungen, die wirklich vorwärts weisen in die zukünftige Sinfonieentwicklung, werden zugunsten einer recht einfachen Struktur, noch dazu unter Zuhilfenahme des Wortes, im Finale zurückgenommen, ja in seinen Einleitungstakten förmlich zerschlagen.“ (Mehner 1997: 179)

Auch das neu in der Sinfonie erscheinende Wort, „Träger“ des Freudenmotivs, welches einem Brüderlichkeitsideal des 18. Jahrhunderts geschuldet ist, kann wenig Anspruch auf Vorweisendes erheben: Wenn das Wort „Freude“ durch „Freiheit“ ersetzt wird – so geschehen anlässlich des Mauerfalles in Berlin Ende 1989 in einer Aufführung unter der Leitung von Daniel Barenboim – so hat dieses keine Auswirkung auf die Rezeption des Stückes; zudem erweisen sich Aufführungen in bekannter Konzerttradition allemal als Rückgriffe (unfreiwillige Heterophonien und Improvisationen sind davon ausgenommen doch inwieweit zukunftssträchtig?)

Weitaus einsichtiger erscheint die Annahme von kompositorischen Strukturen, welche – Mehner verweist auf die Weiterentwicklung der Reihentechnik bei Olivier Messiaen und Pierre Boulez – sozusagen modellhaft zukünftige Entwicklungen in anderen Bereichen vorwegnehmen können. Gerade angesichts einer Entgrenzung des Zeitbegriffes – Mehner erwähnt neben der „alten“ linearen Zeit (offenbar ein theoretisches Zugeständnis), die zyklische oder kreisförmige Zeit, die gekrümmte Zeit, Zeitschleifen etc. – besteht die Möglichkeit, dass musikalische Ablaufmodelle zukünftige Ordnungen vorwegnehmen und auch auf notwendige Entgrenzungen z.B. der Künste verweisen.

Wenn der Autor unter anderem Eduard Hanslick in seiner Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ zitiert (1854), in welcher dieser vom Komponieren als von einem „Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“ (Mehner 1997: 181) spricht, so lassen sich grundsätzlich zwei Überlegungen anfügen: Es könnte die Geistfähigkeit eines Materials hinterfragt werden – was im geg. Rahmen nicht aussichtsreich ist, und es muss die Einsicht gelten, dass nicht nur der elitäre Vorgang des Komponierens, sondern jede musikalische Gestaltung im Sinne der Interpretation und Darstellung ein Schaffensprozess, also „Arbeiten des Geistes“ ist. Durch eine Vorwegnahme („Gestaltung“) der zukünftig klingenden Gestalt ist dieser Prozess wie jedes Design ein antizipatorischer. Es kann zudem überlegt werden, dass ein hörbares Ereignis, welches z.B. in einem Niederdrücken von Tasten zu einem mehr oder weniger vorausfühlbaren Zeitpunkt besteht, zumeist nicht als Musik, zumindest nicht als musikalische Aussage, als „Ausdruck“ begriffen wird: Ereignissen, die zuvor nicht als eine wie auch immer komprimierte klangliche Zukunft in den geistigen Augen oder Ohren der InterpretInnen und gegebenenfalls der DirigentInnen gelebt haben, fehlt im Allgemeinen die Fähigkeit zur Berührung. Nach wie vor kann jedoch gelten, dass

Musik – nicht nur die am klassischen Ideal orientierte – gerade aus einem Grunde gemacht wird, nämlich um etwas zu bewegen und um zu berühren.

An diesem Punkt lässt sich die Frage stellen nach dem entscheidenden (meistens ein point of no return) Einsetzen des Gestaltungswillens im Laufe einer musikalischen Entwicklung, nach dem entstehenden Bedürfnis nach Kommunikation mit und in der erzeugten und gehörten Klanggestalt. Beständen hier tiefere entwicklungspsychologische Einsichten, ließe sich (nun spekulativ) behaupten, dass eben hinsichtlich eines antizipierten neuen Bildungsverständnisses eine „musikalische“ Didaktik nicht einen Grenzfall darstellt, wie im heutigen Bildungssystem, sondern den Idealtypus einer Didaktik, sozusagen eine Art „Universaldidaktik“.

Weitaus komplexer lesen sich Einsichten Mihai Nadins (1991) zur „geistigen Arbeit“: So bestimmt er in seinen Ausführungen zu „Mind – Anticipation and Chaos“ den grundsätzlich antizipatorischen Charakter von „mind“ (der Begriff „mind“, wenn überhaupt übersetzbar, bezieht sich auf das Substrat der geistigen Tätigkeit des Menschen in einer integrierenden Funktion):

„Er [mind] ‚weiß‘ – oder scheint zu wissen – wie der Phasenraum des Gehirns gelenkt und wie seine Aktivität optimiert wird. Er ‚ist‘ in Antizipation von Vorgängen und kontrolliert die intellektuelle Identität der Person.“(Nadin 1991: 101)

1.2.4 Strukturelles

Nach dem Versuch, einige wesentliche Aspekte und Zugangsweisen zum Phänomen oder auch zur künstlerischen Leistung „Antizipation“ aufzuzeigen, muss festgehalten werden, dass im Folgenden auf einige wenige idealtypische antizipatorische Prozesse reflektiert wird.

Aus der Sicht des „Naheliegenden“ muss eingeräumt, dass die Fähigkeit (und vermutlich auch die Bereitschaft) zu antizipieren entsprechend der formalen Strukturiertheit musikalischer Ereignisse ab- resp. zunehmen wird: Reflektiert man die Reihe der formgebenden Mittel nach Clemens Kühn (Kühn 1998: 13) „Wiederholung, Variante, Kontrast, Verschiedenheit, Beziehungslosigkeit“**, so

** Hier ist anzumerken, dass von mir eine Umstellung der Reihung vorgenommen wurde. Im Original setzt Kühn (1998: 13) die Verschiedenheit vor den Kontrast. Natürlich könnte ohne grundlegende Konsequenz für die Fragestellung hier auch auf formschaffende Prozesse im Sinne Adornos (Adorno 1970) wie Setzung, Fortsetzung, Kontrast, Auflösung, Reihung, Entwicklung Wiederkehr zurückgegriffen werden.

ist analog in dieser Reihenfolge mit einer Abnahme der Antizipationskraft in musikalisch-struktureller Hinsicht zu rechnen.

Antizipationsleistung als Grundlage musikalischer Gestaltung sollte und kann auch situationsspezifisch differenziert betrachtet werden: So entspringt dieser Prozess in einer musikalischen „Erstbegehung“ (Blattspiel) eher einer Überlebensstrategie (Varianz- versus Invarianzorientierung) und ähnelt vermutlich den vorgehenden Zügen im Sport. In einer vorbereiteten Interpretation lebt das betreffende Werk vermutlich in Form einer inneren Repräsentanz in der/dem Interpretin/en, so dass die vorgestaltende Kraft („Vorwissen aus Erfahrung“) auf die Gesamtheit der zukünftig klingenden Gestalt projiziert werden kann. Es muss hier angemerkt werden, dass eine Orientierung an einer umfassenden musikalischen Gestalt wie z.B. bei der Ausführung einer Sonate oder bei einem Dirigat einer Symphonie kein Verweilen – besser noch: keine Rückkehr – in ein zeitliches Jetzt erlaubt. Einigermaßen spekulativ kann das zeitliche „Sein“ der Ausführenden und in einem noch höheren Maß der DirigentInnen sozusagen phasenverschoben in einem Zeitraum (!) zwischen einem aktuell und zukünftig Klingendem vermutet werden.

Weitere Überlegungen erforderten antizipatorische Synchronisationsleistungen wie im Ensemblespiel, hier wiederum kann unterschieden werden zwischen einem Großensemble mit Dirigat als bestimmende Ausrichtung und einem idealtypischen Kammermusikensemble, in welchem ein Gestaltungswille erarbeitet wurde und vermutlich von koenästhetischen Kommunikationsprozessen transportiert wird (vgl. Spitz 1967).

Wiederum anders präsentieren sich Antizipationen im Prozess der Improvisation, der vermutlich innerhalb eines zeitlich (in beide Richtungen) projizierten harmonischen Rahmen sich bewegt.

Zudem bieten sich verschiedene Blickpunkte auf das Phänomen an: Als Verdichtungsleistung in (in klanglicher, zeitlicher Hinsicht) mit geistiger und/oder psychischer Heimat kann es aus Sicht der Kognitionspsychologie (vgl. bei Mehner 1997 „Wahrnehmungspsychologie“) und auch der Tiefenpsychologie betrachtet werden. Berücksichtigt man das „Klangobjekt“, so ist zu fragen, ob eine klangliche Gestalt an sich eine wie auch immer verdichtete Zukunft in sich trägt oder auch: Liegt im künstlerischen Mehrwert einer musikalischen, klingenden Aussage ihre Fortsetzung spürbar begründet?

Es ist auch zu fragen, in wie weit Antizipationsprozesse zwischen Ausführenden und Zuhörenden (bewusst, vorbewusst?) angeglichen werden. Hier kann eine näher zu bestimmende musikalische „Empathie“ oder auch eine musikalisch relevante „intersubjektive Matrix“ (vgl. Stern 2005) gesucht werden, schließlich sollten hinsichtlich der Erwartungshaltungen im Musikalischen Untersuchungen aus dem Bereich der Neurobiologie und der Tiefenpsychologie einbezogen werden.

Sofern nicht anders angegeben wird im Folgenden aus Gründen der Darstellung und der Nachvollziehbarkeit (eigentlich der Machbarkeit) auf eine idealtypische Situation des Antizipierens im Sinne eines musikalischen Gestaltens als geistiger Vorgriff und auf eine Bezugnahme auf zukünftige Klangereignisse reflektiert.

Konsequenterweise sollte (im Sinne einer strengeren Empirie) ein Seitenblick auf fehlende antizipatorische Leistungen bzw. auf die Unmöglichkeit strukturbezogenen Antizipierens gemacht werden wie im Falle aleatorischer Prozesse oder im Strukturmoment „Beziehungslosigkeit“ (vgl. Kühn 1998).

Abgesehen von der Tatsache, dass auch die Unvorhersehbarkeit als Gestaltungselement wiederum eine Antizipationsleistung des „Designers“ darstellt, verweist eine solche unwillkürlich in ein wie auch immer aufgewertetes „Jetzt“.

2 Das musikalische Jetzt – „der Gegenwartsmoment“ (vgl. Stern 2005)

Dieses Jetzt wird wie o.a. sicherlich erhöht im Falle bewusster Reduktion auf Einzelereignisse, es kann aber als „Ort“ des akustischen Erscheinens auch sein Fehlen in sich tragen. Als Moment der Stille – so ist erfahrungsgemäß zu sagen – muss ihm ein Mindestmaß an zeitlicher Dehnung zugestanden werden, welche das Gewährwerden resp. Bewusstwerden einer „Abwesenheitsspannung“ erlaubt.

Der Gegenwartsmoment als „psychische Einheit“ (Stern 2005: 50) gilt als zentrale Einheit in der Phänomenologie der Wahrnehmung (vgl. Stern 2005 in Anlehnung an Merleau-Ponty 1945, 1966) und ebenso in aktuellen Konzeptualisierungen des Bewusstseins. Ansätze im Bemühen um Erkenntnis bezogen auf ein subjektives Gegenwartserleben erweisen sich als tendenziell bedeutungsorientiert, wahrnehmungsorientiert oder eben bewusstseinsorientiert.

2.1 Merkmale eines Gegenwartsmomentes

Obwohl Stern (2005) als Psychologe und Psychotherapeut auf Merkmale eines eher klinisch relevanten Gegenwartsmoment reflektiert, soll eine Auswahl der von ihm exemplarisch dargestellten Zuschreibungen in einer möglichen Bedeutung für das musikalische „Jetzt“ überlegt werden:

Stern erkennt ein Gewährsein als notwendige Voraussetzung für den Gegenwartsmoment, ohne dass dieser mit Bewusstsein gleichzuhalten ist. Weiter gilt dieser Moment als ursprünglich erlebte Erfahrung und nicht als verbale Schilderung einer solchen. Genauer:

„Die gefühlte Erfahrung des Gegenwartsmoments ist all das, dessen ich mir jetzt, während ich den Moment lebe, gewahr bin“ (Stern 2005: 51).

Einsichtig ist, dass eine subjektive Erfahrung das Bewusstsein weder passiv noch in vorgefertigter Gestalt erreicht, subjektive Erfahrung erscheint vielmehr „durch die Zusammenarbeit unserer Psyche und unseres Körpers konstruiert“ (Stern 2005: 51), obwohl – so räumt der Autor ein – aktuelle psychische (!) Inhalte eines Gegenwartsmoments subjektiv unbemerkt in das Gewährsein gelangen. Ein auf den Gegenwartsmoment folgender definiert sich oftmals durch den Versuch, den eben vergangenen durch Nachdenken zu „objektivieren“, was dem Versuch gleichkommt, zum eben Erlebten die Position einer dritten Person zu beziehen. – Hier wurzelt E. Husserls „epoche“, also das Phänomen, dass wir (phänomenale)

Erfahrung „einklammern“ um sie zu untersuchen: Geschieht hier so etwas wie eine (prämelodische) Phrasierung?

Wesentlich wichtiger als die Feststellung, dass Gegenwarts Momente von kurzer Dauer sind, ist die Einsicht Sterns (vgl. Stern 2005: 52), dass sie eine psychische Funktion haben.

„Der Gegenwarts Moment birgt eine implizite Intention in sich, das Neuartige zu assimilieren oder zu akkommodieren oder das Problem [welches?] zu lösen. Dies kann so wahrgenommen werden, als bewege man sich voran, auf ein verborgenes [sic] aber progressiv einbezogenes Ziel zu, während der Gegenwarts Moment durchlaufen wird.“ (Stern 2005: 52)

Die „psychische Arbeit“ (Stern 2005: 53), die ein Gegenwarts Moment zu leisten hat, impliziert eine Intentionalität, eine gerichtete mentale Aktivität, die einen Endzustand (zumindest einen zukünftigen Zustand) involviert und versteht sich in der Verbindung kleinster Sequenzen (Vorgänge von Sekundenbruchteilen) zu kohärenten Einheiten, die, so bleibt anzunehmen, Grundlage der Wahrnehmung und in Folge der notwendigen Akkommodationen sind.

2.2 Bewegte Momente

Ein Gegenwarts Moment mutiert bei Stern schließlich zur „Wahrnehmungsgegenwart“ (!) in der Musik und diese wiederum zu einer „... Zeitstrecke [...], während deren die Inhalte der Gegenwart aktiv und ohne jede Vermittlung durch die Erinnerung direkt verfügbar sind.“ (Stern 2005: 62)

In der Ansicht Sterns wird eine Wahrnehmungsgegenwart durch eine als Gestalt wahrgenommene Phrase ausgefüllt. Unter Bezugnahme auf Fraisse (1978) bestimmt der Autor eine solche Gegenwartsdauer mit max. fünf Sekunden. Weitere Recherchen (vgl. Stern 2005) bescheinigen sozusagen der Wahrnehmungsgegenwart in der Musik eine Dauer von zwei bis acht Sekunden.

Abgesehen von der Einsicht, dass der Ablauf einer Phrase als Bewegung und/oder als musikalische Kontinuität weit eher empfunden wird, sagt solche sich entwickelnde (unter Zuhilfenahme progressiver und regressiver Prozesse) Gegenwart wenig über ihre Existenz in der Gestaltung, im planenden Tun. Soll dem Professionisten gefolgt werden, so umschließt ein solcher Gegenwarts Moment im „Bewusstsein“ des Dirigenten

„... zumindest den aktuellen Halbtakt, die anstehende Phrase sowie den jeweiligen Satz des erklingenden Werkes“ (Zitat aus einem Gespräch mit W. Danzmayr

27.2.2009). Idealerweise – auch das ist einzuräumen – bleibt das ganze Werk in seiner Gestalt doch als Rahmen innerhalb einer solchen Gegenwart präsent.

Der Aussage Danzmayrs ist im Hinblick auf die Fragestellung deshalb Gewicht beizumessen, da sie auch von der langjährigen Erfahrung eines Aufnahmeleiters (ORF Landesstudio Salzburg) getragen wird, der aus klingendem (oder schweigendem) Jetzt ein akustisches „Immer“ resp. „Immer Wieder“ macht.

Offensichtlich ist ein solches Jetzt in seinem dehnbaren (?) Umfang nicht genau auszumachen – zumindest nicht unabhängig von einer Wahrnehmungssituation. Und doch ist die Wahrnehmung einer Kontinuität in der Musik (als Vorwärtsbewegung und ggf. als Entwicklung gesehen) nur gegeben, wenn innerhalb eines Zeitraumes (von etwa drei Sekunden) mindestens zwei Töne zu hören sind, andernfalls entsteht der Eindruck des Stillstandes (vgl. Stern 2005: 63).

Wird ergänzend das Medium Sprache bemüht, so erkennt man in der deutschen „Zeit“ wie im lateinischen „tempus“ (aus dem griechischen „temnein“) die Bedeutung „teilen“ resp. „zerschneiden“, zu verstehen als ein Schnitt in einem Kontinuum. Zeit erscheint somit als „Stillstehen“, und erklärt auch eine neurophysiologische Grundvoraussetzung der Wahrnehmung: Erst ab einer Dauer von etwa drei Sekunden können offenbar Ereignisse als Wahrnehmungsgestalten zusammengefasst: die Drei-Sekunden-Segmentierung als neuronales Korrelat der Aufmerksamkeit, auch bezogen auf die Wahrnehmung von ästhetischen Objekten als ästhetische Objekte (vgl. Gelhard et al. 2002: [7]f.).

Mehr als die Infragestellung der exakten drei Sekunden (die Zeitspanne ist sicherlich individuell unterschiedlich groß zu setzen) interessiert an dieser Stelle die deutliche Raumbezogenheit einer solchen Wahrnehmung: Zwei (wenigstens zwei oder mehr) Einzelereignisse (Klänge, Schläge etc.) müssen gleichzeitig vor dem inneren Auge resp. dem „inneren Ohr“ gehalten werden, um beziehungsstiftend (Melodie, Gestalt) wirken zu können.

2.3 Wahrnehmungslernen

Nach Marc Leman (in Kleinen 1999: 1842ff) geschieht Wahrnehmungslernen „nach Art eines sich selbst organisierenden neuronalen Netzwerks“, dessen

Funktion in der Verbindung zwischen „stabilen Langzeitzuständen und der Dynamik kurzzeitiger Ereignisse“ (Kleinen 1998: 1843) zu sehen ist. Stabile Zustände werden in diesem Modell als Fixpunkte, instabile Zustände als sich bewegende Punkte in einem feststehenden Raum gesehen, wobei angenommen wird, dass instabile Zustände – in dieser Auffassung der Fluss der Musik – von stabilen Punkten, vergleichbar den tonalen Zentren angezogen werden. Das daraus resultierende Modell der Wahrnehmung beschreibt ein schneckenähnliches Objekt:

„Durch ihre Fähigkeit, sich zu strecken oder sich zusammenzuziehen, besitzt die Schnecke die Fähigkeit, sich den Attraktoren (tonalen Zentren) anzunähern. Der Kopf steht als Metapher für die (instabile) musikalische Gegenwart, das Ende für die Vergangenheit mit ihren stabilen Zuständen. Die Länge der Schnecke ist einem Verschiebungsregister („time buffer“) vergleichbar, in dem instabile Zustände nur für kurze Zeit gespeichert werden und dann wieder verloren gehen.“ (Kleinen 1998: 1843f vgl. auch Terhardt 1998)

Dieser Schneckenkopf der musikalischen Wahrnehmung (eventuell wäre es richtiger von musikalischer Aufmerksamkeit zu sprechen) erscheint bei Stern ebenfalls als „Gestalt“, welche Sequenzen oder Gruppen kleiner, wahrnehmbarer Einheiten – Stern nennt als Beispiel unbewusst registrierte „Noten oder Phoneme“ (Stern 2005: 53) – zu Einheiten höherer Ordnung (z.B. zu einer Phrase) organisiert. Ist Lemans Schneckenmodell offen für Veränderungen, so sind Sterns Gegenwartsmomente zeitlich dynamisch, eine Dynamik, welche der Autor mit der Tempordynamik einer musikalischen Phrase vergleicht. Diese dynamisch unterschiedlichen (polyrhythmisch und polyphon gesehenen) Zeitgestalten sind in Form von „Vitalitätsaffekten“ von zentraler Bedeutung für eine Zeitkontur und für grundlegende Chunkingprozesse innerhalb eines Gegenwartsmomentes.

Vergleicht man lediglich die tendenziell therapeutische Perspektive Sterns und das wahrnehmungstheoretische Schneckenmodell Lemans, welche auf die Musik als Zeitgestalt fokussieren, so lässt sich festhalten, dass ein „Jetzt“ kaum sinnvoll als Punkt, sondern vielmehr als Gestalt tendenziell räumlich zu denken ist und vermutlich von einer gewissen dynamischen Ausdehnung ist:

Lebende Organismen schaffen sich, so scheint es, die Dimension der Gegenwart in ihrer Wahrnehmung selbst, geben ihr Dauer und Richtung. Folgen und Rhythmen ordnen und gliedern das Unfaßbare [sic] und machen es so dem Erleben zugänglich (Schnabel und Sentker 2004: 179).

Zudem lässt sich dieses „Jetzt“, das physikalisch sozusagen gar keine Existenzberechtigung hat, aus psychologischer und/oder philosophischer Perspektive modellhaft als eine synthetische Gestalt denken, welche durch eine Verbindung von Erinnerungs- und Antizipationsprozessen entsteht und immer neu entsteht.

Naheliegender ist an dieser Stelle nicht nur von einer integrierenden Funktion des musikalischen Jetzt zu sprechen (wie Stern im zugegeben therapeutisch gesehenen Auftrag des Jetzt im Sinne einer Begegnung), sondern eventuell in einem gegenläufigen Ansatz über die Zeit als Funktion von Musik nachzudenken.

2.4 Augenblicke

„Der Augenblick gehört weder dem Schema Zeit an, noch einer zeitlichen Präsenz jenseits davon“ (Klein 2000: 99). Zum einen befindet man sich in solchen „Augenblicken“ bei genauem Hinsehen im Bereich des Sichtbaren, also in räumlichen „Umständen“ (vgl. Abschnitt „Raum und Zeit“), zum anderen lässt eine solche Aussage transzendente Entwicklungen des musikalischen Jetzt erwarten. Tatsächlich bestimmt Richard Klein in seinen „Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit“ (vgl. Klein 2000: 57-107) das Wesen eines musikalischen Ereignisses unter anderem dadurch, dass man sich „... in ihm in einem bestimmten Sinn zugleich in und außerhalb des eigenen lebenszeitlichen Horizontes befindet“ (Klein 2000: 98). Weiter erkennt Klein die Einmaligkeit, Plötzlichkeit, Irreversibilität und eine „erfüllte Präsenz“ als die Kernelemente musikalischer Erfahrung, welche schwerlich in einer bloßen Sukzession von Klängen ihren Grund hätten; „...und nicht ebenso in dem was es erst möglich macht, daß [sic] wir die radikale Vergänglichkeit dieses Mediums als ein Ganzes erfahren können“ (Klein 2000: 98). Obwohl an dieser Stelle das Erleben einer „verdichteten Präsenz“ nicht direkt angesprochen wird, ist die „erfüllte Präsenz“ vermutlich doch als eine solche zu denken. Das erscheint umso plausibler, als – wie von Klein betont – weder die Sukzession der Weltzeit, noch das „modale Gefüge der Lebenszeit“ als Erklärung für das musikalische Ereignis gelten können. Messbare und erlebte Zeit...

„...erklären nicht, jedenfalls nicht hinreichend, das Ereignis selbst, seine Konzentration gleichsam eines ganzen Lebens in einem Augenblick und die spezifische Liaison aus Ekstase und Distanz, von der dessen Erfahrung durchherrscht ist“ (Klein 2000: 98).

Eine wie auch immer entstandene weil erfahrbare zeitliche Konzentration wie die eines ganzen Lebens in einem klingenden Augenblick muss zwingend auf Ereignisse diesseits und jenseits einer musikalischen Gegenwart zurückgreifen oder diese Konzentration verlässt den Rahmen einer zeitlichen Sukzession wie in der Fortsetzung des o.a. Zitats erfahrbar:

„Der Augenblick gehört werde dem Schema der Zeit an, noch einer zeitlichen Präsenz jenseits davon. Seine ‚Ewigkeit‘ besteht in unableitbarer Diskontinuität und im Herausgerissensein aus gewöhnlichen Lebenszusammenhängen; Ansprüche auf Dauer sind aus ihm ebenso wenig ableitbar, wie er ein bestandloses Jetzt und nichts weiter wäre“ (Klein 2000. 99).

An dieser Stelle befindet sich ein Suchender in Sachen Zeit und Konzentration in der schwierigen Situation, ein offensichtlich entgrenztes Jetzt in zeitlich erfahrbarer (klingender) Gestalt zu bejahren, oder überhaupt eine Transzendenz des musikalischen Objekts (das dem Zeitfluss ja doch verpflichtet ist) ins Auge zu fassen. Schließlich erzwingt die Einsicht Kleins zur Beschaffenheit wie auch zur Bedeutung des musikalischen Augenblicks „grenzüberschreitende“ Überlegungen: „Die Rede vom musikalischen Augenblick [...] ist mehr als [eine] exzentrische Metapher für Intensität“. Gemeint ist hierbei nicht nur eine „glückhafte Erfüllung“, welche u.a. bedingt durch die Einmaligkeit des Geschehens erlebbar wird, sondern sie

„bringt auf den Punkt, worin dieses Glück besteht: darin zeitlich einen Standpunkt außerhalb der Zeit zu beziehen.“ (Klein 2000: 99)

Solch ein offensichtlich affektiv eroberter Standpunkt „außerhalb der Zeit“ machte unter Bezugnahme auf das angesprochene konzentrierte Jetzt antizipatorische Leistungen im Sinn einer Hereinnahme von Zukünftigen in den Augenblick eigentlich unmöglich: Alles wird erreichbar. Die Frage ist: Wo befinde ich mich hörend oder interpretierend in einem solchen Punkt außerhalb lebenszeitlicher Sukzession oder stellt sich diese Frage als solche nicht, da dieses „Wo“ wiederum aus „konzentrierten Räumen“ oder in einer „Raumvielfalt“ besteht?

2.5 „Doppelte Gegenwärtigkeit“ oder „Scheinbare Gegenwart“

Als eine wesenhaft „offene“ Erscheinung präsentiert sich die Gegenwart in der Auffassung Seels in seiner „Ästhetik des Erscheinens“ (2003):

„...Gegenwart ist ein Kontinuum von (Zuständen von) Dingen und Ereignissen, wie sie in der Umgebung eines Menschen sinnlich vernehmbar anwesend sind“ (Seel 2003: 61).

Entscheidend in dieser Darstellung ist das Wie des Gegebensein – ein bloßes Dasein oder Vorbeigehen von Ereignissen erzeugt keine Gegenwart im Sinne des Autors. Ausgangspunkt der angeführten Überlegungen ist nicht nur die Erscheinung des Objekts als ein ästhetisches, sondern auch die „Doppelung“ seiner Gegenwärtigkeit:

„Die besondere Gegenwärtigkeit des *Gegenstands* der Wahrnehmung ist so an eine besondere Gegenwärtigkeit des *Vollzugs* dieser Wahrnehmung gebunden“ (Seel 2003: 60).

Was Seel (in eindrucksvoller Rückbindung an Kant) zum Ausdruck bringt, ist die jeder Antizipationsmöglichkeit scheinbar entgegenstehende Prozessualität des ästhetischen Gegenstandes – sei er klingend oder betrachtbar oder beides – in ihrem Gebundensein an eine Prozessualität des Vollzugs seiner Wahrnehmung. Musik als Zeitkunst würde so eine strukturelle (?) Koppelung von Werk und Wahrnehmung erwarten oder bedingen, tatsächliche antizipatorische Leistungen würden jedoch durch diese Koppelung auf den ersten Blick unmöglich.

Weitaus komplexer gestaltet sich der Nachvollzug einer „offenen Gegenwart“ im Sinne Seels, die sich präsentiert als ein

„... unübersehbarer, unfaßlicher [sic] und unbeherrschbarer Horizont, der spürenden, handelnden und erkennenden *Begegnung* mit Vorhandenem“ (Seel 2003: 61f).

Den Modus dieser Begegnung stellt nach Seel schließlich die ästhetische Aufmerksamkeit dar. Erlaubt man nun einen weiten Sprung der Gedanken, so erscheint als Grundlage einer solchen Begegnung eine zumindest in Teilen „offene Struktur“ der Begegnenden: Eine solche ist einem ästhetischen Objekt – und von einem solchen ist hier die Rede – durchaus zuzusprechen, sie ist aber auch im menschlichen Teil der Begegnung zu erwarten, wodurch erst eine Begegnung im Sinne von Berührung möglich erscheint. Nach Julia Kristeva (vgl. Kristeva 1994) ist eine solche Offenheit Merkmal einer adoleszenten, also einer „werdenden“ Struktur.

Seel erkennt in der ästhetischen Wahrnehmung den Charakter des Spiels (was an späterer Stelle noch genauer überlegt werden muss, vgl. Abschnitt 6.4) und in diesem eine Konzentration auf „konkrete und momentane Gegenwarten [!]“, mit

dem Ziel einer durchlebten „sinnlich-seelischer Bewegtheit“: Der Prozess der ästhetischen Wahrnehmung

„... spielt sich als ein Verweilen bei oder in Prozessen ab, die kognitiv wie praktisch unbestimmbar und unbeherrschbar sind“ (Seel 2003: 217).

Diese Überlegungen erleichtern nicht unbedingt eine Annäherung an das Phänomen „Gegenwart“ in hörender und/oder (klang)bewegender Hinsicht, scheint doch die affektive Komponente der „Bewegtheit“ als Movens des Spiels eindeutig, der Aspekt einer „offenen Gegenwart“ erscheint dagegen attraktiv: im Sinne einer „offenen“ Struktur (vgl. oben) und damit einer werdenden. Es ist naheliegend, dass musikalische Werke den Anspruch erheben, eine solche offene Gegenwart zu erzeugen

Schließlich erkennt Seel ohne Einschränkungen eine von Kunstwerken evozierte

„... drastisch bis unmerklich gespaltene Gegenwart“, die entsteht „[i]ndem sie [die Kunstwerke] für die Rezipienten zugleich ihre und eine Gegenwart ausspielen – diejenige, die sie herstellen, und diejenige, die sie darbieten.“ (Seel 2003: 218)

Demzufolge kann in einer künstlerisch-musikalischen Erscheinung, eine notwendige Unterscheidung zwischen ihrem aktuell klingendem Wesen und ihrem – vorsichtig formuliert – „Ausdruck“ gemacht werden. Letzterer ist jedoch einem Mehrwert verpflichtet, der eine Gegenwart transzendiert: eine umfassende weitere Diskussion.

Pragmatisch nähert sich dem „Gegenwartsdilemma“ (wie klingt der Schnittpunkt zwischen Vergangenheit und Zukunft?) Constanze Peres (2000) unter Bezugnahme auf William James, der den Begriff der „scheinbaren Gegenwart“ prägte. Zeit und Gegenwart als Erfahrungsbedingung von Zeit werden

„...nur dann ein philosophisches Problem darstellen, wenn sie für uns eine – zumindest phänomenale – Realität haben“ (Peres 2000: 22).

Diese scheinbare phänomenale Gegenwart bezeichnet eine Zeitspanne, welche unmittelbar als Gegenwart erlebt wird. Eine solche „phänomenale Gegenwart“ umfasst entsprechend experimenteller Messungen etwa 12 Sekunden (Peres 2000: 23) und übertrifft somit an Ausdehnung die bereits erwähnten „Gegenwarten“ (vgl. Stern 2005).

Wesentlich ist dabei, dass in einer erfahrenen Gegenwart (die erst durch dieses Erfahren oder ein Erfahrbar Machen eine Dimension und keine Schnittstelle ist)

sich eine Ereignis- oder Erlebnisgegenwart musikalischer Aufführungen wiederfindet. Diese

„...funktionieren nur, wenn durch die Verschränkung des eben Vergangenen und des im nächsten Moment Zukünftigen mehr oder weniger komplexe Tonabfolgen in gleichsam *simultane Klanggestalten* zusammengedacht werden“ (Peres 2000: 23).

Abgesehen davon, dass „nächste“ Momente auch bereits zukünftig sind, bleibt die Frage, wie eine solche simultane Klanggestalt zu denken wäre und wie sie zustande kommt, unbeantwortet. Der Gedanke, dass auch in der Simultanerscheinung Bild (Gemälde) eine Wahrnehmung eben peu a peu, also in Abfolge von links nach rechts etc. erfolgt, gibt Anlass zu Überlegungen zu freiwilligen und notwendigen Diffusionen von Räumlichem und Zeitlichem in der musikalischen Wahrnehmung.

2.6 Zwischenbilanz

Neben der Gegenwart als funktionales Moment (vgl Stern) erscheint nun eine offene Gegenwart, die offensichtlich eine strukturell offene Gegenwart der Begegnung ist, sowie eine überaus komprimierte, klingende, die Ende und Anfang von Lebensprozessen in sich tragen kann (vgl. Klein). Angedacht wurde eine (durchaus weiter zu denkende) doppelte Gegenwart eines Kunstwerks und schließlich eine Gegenwart welche als ein Produkt aller Inszenierung („Produktion von Präsenz“, Seel 2005: 219) gelten kann. Eine wie auch immer zeitlich messbare Spanne, die Gegenwart heißt, ist somit musikalisch-philosophisch offensichtlich uninteressant.

Zudem muss reflektiert werden über ein gegenwärtiges Moment, welches als Ort der Begegnung tendenziell affektiven Charakter hat, sowie über eine Gegenwart die sich als eine „Rahmenzeit“ oder ein „Zeitraumen“ präsentiert und somit Kondensate von bereits Geklungenem sowie Spuren von zukünftig Klingendem in sich trägt – also ähnlich einem beliebigen Ausschnitt einer Geste.

„Zeit kann nur relativ zu einer Gegenwart vergehen, die dauert, die bleibt. Man übersieht etwas, wenn man immer nur das Entschwinden des eben erst Aufgetauchten wahrnimmt. Man muß [sic] zugleich die Permanenz dessen erkennen, in dem das Auftauchen und Entschwinden statthat. Diese Permanenz [...] ist einfach nur da.“ (Klein 2000: 67).

Diese Permanenz verweist auf eine musikalische Gegenwart des (durchgehenden) Erlebens: Gegenwart nicht als (ohnehin schwer definierbare) Zeitspanne sondern als Erlebenseinhalt. Gegenwart ist das was an Musik in mir ist – in einer solchen

Gegenwart ist kein Bescheiden auf das aktuell Klingende notwendig. Eine professionelle musikalische Gegenwart wäre so gesehen kaum „überschaubar“. Aus musikantischer Sicht genügt vermutlich die Einsicht von Peres (2000) zur Existenz „simultaner Klanggestalten“ die durch eine Hereinnahme vergangener und antizipierter Ereignisse in eine musikalische Gegenwart (des Erlebens) entsteht resp. entstehen kann oder auch muss. So erkennt auch Carol Krumhansl in Untersuchungen zur musikalischen Erwartung kurze zweitaktige Sequenzen (4/4) als „...within the span of the perceptual present“ (Krumhansl 1995: 313 unter Bezugnahme auf Fraisse 1982).

Wenn weiter gefragt wird, interessiert schließlich die Bedeutung der Fähigkeit zur „Vergegenwärtigung“, zu untersuchen sind auch bewusste und unbewusste Bewegungen, die einen solchen Vergegenwärtigungsprozess tragen. („In welcher Weise lebt das Ende einer Phrase an ihrem Beginn in uns, und wäre es ohne Leben – wie würden wir beginnen?“) All diese Überlegungen sollten darauf untersucht werden, in welcher Weise sie zur Findung eines Modells der Antizipation im Musikalischen beitragen können.

3 Determinanten: Zeit und Raum

„Die Zeit ist eine Hydra, ein Monstrum mit vielen Köpfen, der Versuch, Zeit und Musik zum Gegenstand einer seriösen Untersuchung zu machen, gleicht einem Dambruch“ – so Klein in seinen Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit (Klein 2000: 59). Bedenkt man Erscheinungsformen der Zeit im Musikalischen wie die Zeit bestimmter Komponisten, bestimmter Werke und typischer Gattungen wie auch bestimmter Gestaltungs- resp. Materialprinzipien (funktionale Harmonik oder Serialität) und auch die Zeit gewisser Repräsentationsformen (Partitur bis elektronisches Speichermedium, vgl. Klein 2000), so erscheint es angebracht, die vorliegende Frage auf allen genannten Zeitebenen durchzuspielen. Da dieses Unternehmen den vorliegenden Rahmen sprengen würde, werden – sozusagen in der Umkehrung – unterschiedliche Aspekte des Zeitlichen zur Etablierung eines Antizipationsmodells genutzt. Demzufolge versteht sich diese Darstellung des Zeitlichen in der Musik (vgl. Klein 2000 in Klein et al.) als eine exemplarische.

3.1 Versuch zur musikalischen Zeit

3.1.1 Musik als Darstellung der Zeit?

Beeindruckend ist die Ohnmacht, die in Suchenden in Sachen Zeit entsteht angesichts der Feststellung Georg Pichts, dass Musik die Darstellung *der* Zeit sei, Musik erscheint als „transzendentes Phänomen“, in dem die Phänomenalität der Zeit als solche offenbar zur Darstellung gelangt. (Klein 2000: 61 unter Bezugnahme auf Picht 1969). Hier erfolgt ein bisher wenig bedachter Umkehrprozess: Nicht nur erscheint (alle) Zeit als Bedingung jeglicher Darstellung, also nicht nur der klingenden, der künstlerischen, sondern „Musik stellt Zeit eigens als das universale Apriori dar“ (Klein 2000: 61): Sie vertont sozusagen ihre eigene Existenzgrundlage (meine Anm.), und: „[s]ie sagt die Wahrheit über die Zeit durch alle perspektivischen und interpretatorischen Brechungen hindurch“ (Klein 2000: 61).

Zum einen kann hier eine Brechung der Sukzession oder der Progression z.B. durch Pausen oder auch durch Intensivierungen gesehen werden, zum anderen kann es – umgekehrt – notwendig werden, eine zeitliche Abfolge in ihrer Gleichförmigkeit als Voraussetzung für jede Brechung nachweisen zu müssen.

Gibt es tatsächlich einen allen musikalischen Prozessen zugrundeliegenden zeitlich „monotonen“ Urgrund, den es zu modifizieren gilt?

Ein Kernstück der Thesen Kleins zur musikalischen Zeit :

„Es ist richtig zu sagen, in der Musik geht es im Kern um die Erzeugung von Zeitfiguren und Zeitfigurationen aus akustischem Material, es kämen Bewegungsabläufe und Ruhezustände in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit zum Ausdruck, und der Zeitverlauf werde auf komplexeste Weise durch Tempo und Rhythmus, Beschleunigung und Retardierung, Stillstand und Plötzlichkeit artikuliert“ (Klein 2000: 62).

Mit der bereits angedachten Beschleunigungen und Retardierungen lassen sich entsprechend den Überzeugungen des Autors Verdichtungsprozesse zeitlicher Natur als werkimmanente noch „vor“ allen interpretatorischen Prozessen bestimmen. Im Terminus des „Entwerfens“ und auch des „Konstruierens“ von Zeit (vgl. Klein 2000: 62) liegt der Vorgriff (als „Design“) logischerweise schon begründet. Es wäre auch sinnvoll festzuhalten, dass im Prozess des Entwerfens vermutlich ein Zusammenzug von Zeit in Form der Notation statthat, der als ein weiterer, übergeordneter Zusammenzug von klingenden Vorstellungen gelten kann.

Abgesehen von dammbruchähnlichen Prozessen bestimmt Klein mit Hinblick auf bestimmte Strukturierungsbedingungen musikalischer Zeit (vgl. Klein 2000) einen Modus der Zeitbewältigung gegenüber der Darstellung von Zeit-

3.1.2 Zeitbewältigung und Zeitdarstellung

Unter Rückbeziehung auf Theunissen (1999) formuliert Klein die elementare Einsicht:

„Auf jeden Fall kommt erst die Zeit und dann das, was wir mit ihr machen“ (Klein 2000: 64, übers. Zitat).

Zeitbewältigung ist also zu verstehen als die Summe unseres Tuns, das sich aus unserem In der Welt Sein ergibt, eine praktische oder auch reflexive – in bestimmten Fällen musikalische – Gestaltung eines verbindlichen Apriori. Zeitbewältigung betont das

„...Ineinander von ästhetischer und existenzieller, musikalischer und sozialer Perspektive“ und auch die Tatsache, dass „... die interne Autonomie des musikalischen Werkes von praktischen Weltbezügen lebt“ (Klein 2000: 64).

Gerade dieses Eingebundensein nicht nur in Weltbezüge, sondern auch in Lebensvollzüge (wie käme es sonst zu einer Aufführung) macht die Untersuchung von Verdichtungsleistungen im Musikalischen vielschichtig: Zum einen erleichtert die Tatsache, dass in allen gestaltenden Prozessen innere komprimierte Entwürfe zuerst sichtbar (Komposition im weitesten Sinn) und im idealen Fall hörbar werden, die Untersuchung, denn sie erlaubt den Rückgriff auf allgemeine innere Bewegungen wie (Prä-)Symbolisierung, Projektion, Identifizierung und Verdichtung (im Sinne der Primärprozesse wie auch im Traum vgl. Abschnitt 6.4): Musikschaffende sind Menschen. Andererseits macht die Eigengesetzlichkeit der musikalischen Erscheinung als „Zeitobjekt“, das auch noch in klingender Form kein lineares, ungebrochenes ist, die Hinterfragung von zeitlichen Vor- und auch Rückgriffen nicht leichter.

Gegenüber der Zeitbewältigung meint Zeitdarstellung, dass ein Veranschaulichen im aktuellen Kontext ein Hörbar Machen vom Vorgang „Zeit“ nur indirekt und gebrochen möglich ist:

„Für uns' gibt es keine Zeit ‚an sich‘, sondern lediglich Entwürfe und Übersetzungen ihres nicht vorhandenen Originals, die sich gegenseitig überlagern und durchdringen, zum Teil auch durchkreuzen“ (Klein 2000: 64).

Zeit ist in dieser Sicht kein Gegenstand, sondern ein Bereich, welcher erst durch den Prozess der Interpretation erfahrbar wird (vgl. Fiske 2008) – somit kippt die Frage nach der Darstellung der Zeit als „Bereich“ in einen – überblickbaren? – Raum und eröffnet auch die Verbindung Zeit – Raum – Bewusstsein.

Abendländische Musik scheint in den Augen des Autors privilegiert, die Verflechtung des bereits angesprochenen uneinholbaren Apriori und „konstruktiver Integration von Zeit“ zur Darstellung zu bringen (Klein 2000: 65).

Diese Privilegiertheit sollte nicht als Exklusivität missverstanden werden: Er erkennt bestimmte temporale Strukturen, welche auch in anderen künstlerischen Bereichen Relevanz besitzen und bestimmt eine gewisse Analogie zwischen Sonatensatzform und Bildungsroman:

„Beide kreisen um die Vermittlung von Zeit und Identität, bei beiden geht es um die prozeßhafte [sic] Selbstwerdung und Selbstfindung eines Subjekts...“ (Klein 2000: 65).

Die entscheidende Differenz, die hier nicht übersehen werden kann, ist die einer unterschiedlichen „Zeitlichkeit“: eine, die durch die sprachliche Symbolisierung

(mit)thematisiert werden kann und eine, die sich im Medium Klang selbst aufbaut (aufbauen muss), weil diesem die Möglichkeit fehlt, klar zu verweisen.

An dieser Stelle muss mit Blick auf den Klang erstmals eine „Zwischenposition“ überlegt werden zwischen Symbol (wie sprachliche Begrifflichkeit i.e.S.) und einem „Ding an sich“, das sich nicht durch „Bedeuten“ definiert (vgl. Abschnitt 8 Exkurs „Übergangphänomene“).

In jedem Fall gilt es, den Blick nicht auf das Phänomen „musikalische Gestalt“ in einer isoliert zeitlichen Existenz zu beschränken: „Mit der Artikulation von Zeit geht es in der Musik immer auch um eine Integration des Artikulierten und um ein Verständnis für diese Integration“ (Klein 2000: 62).

Wie im Zusammenhang mit einem künstlerischen Mehrwert der musikalischen Aussage anzudenken, lässt sich ein musikalisches Kunstwerk...

„...auffassen als eine reflexive, das heißt Distanz und Spielraum schaffende Darstellung dessen, was es heißt in der Zeit zu sein, sich in das Auseinander ihrer Dimensionen ständig zersplittern und diese Zersplitterung zugleich immer wieder neu zu einer Einheit zusammenfügen zu müssen“ (Klein 2000: 62).

3.2 Zeit und Raum

Von den sehr umfassenden Darstellungen in der Veröffentlichung „Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst“ (Böhme und Mehner 2000) sollen hier nur einige wesentliche Aspekte angeführt werden, welche vor allem unter dem Gesichtspunkt einer möglichen Raum-Zeit Einheit im Musikalischen oder auch eines Umklappens von zeitlichen in räumliche Strukturen begegnen.

Bereits am Beispiel der Sprache, also im Symbolischen i.e.S. glaubt Griebisch eine „Äquivalenz von räumlicher und zeitlicher Ebene“ ausmachen zu können wie z.B. „Die Musik nimmt einen großen Raum in seinem Leben ein“ (Griebisch 2000: 144). Wesentlich ist die Einsicht – und diese muss nicht am o.a. Beispiel festgemacht werden, dass Raum und Zeit

„... mehr oder weniger unbewußt [sic] nicht in zwei strikt voneinander getrennte Kategorien eingeteilt werden (Griebisch 2000: 144).

Dieses kann unterstrichen werden, denn Kategorien dienen allgemein der Darstellung und sind vor allem im Musikalischen – man denke nur an die „Formenlehre“, welche ihre Kategorien schon hinterfragen musste ehe sie etabliert waren – keine Gegebenheiten. Hier knüpft die wesentliche Überlegung von Constanze Peres (2000) an, welche im Hinblick auf „Raumzeitliche Strukturgleichsamkeiten bildnerischer und musikalischer Werke“ die

„Interdependenz von Darstellung und Existenzweise“ sehr relevant ist. Es ist einsichtig, dass es einen großen Unterschied macht, ob eine Symphonie vorwärts oder rückwärts gespielt wird (ein unterhaltsames Unterfangen, um raumzeitliche Drehungen zu versuchen), auch Stilmittel wie Krebs, Imitation, Umkehrung, die sich äußerlich gegen ein „Vorwärts“ wehren, vollziehen sich als eine zukunftsgerichtete Klangabfolge. Und doch bleibt zu überlegen, ob im Vollzug (!), vor allem im Prozess der Klangerzeugung und des Dirigats, ein Primat der Darstellung in ihrer Raumzeitlichkeit gegenüber der „natürlichen“ Existenzweise zu bestimmen ist. In weiterer Folge ist zu überlegen, dass Raumzeitliches in der Darstellung eventuell einer bestimmten sinnlichen Erkenntnis offen ist, die – wiederum eventuell – strukturelle Ähnlichkeit mit unbewussten Prozessen hat (vgl. „Primärprozesse“ Abschnitt 6).

Peres' Ausführungen folgen den Gedanken Leibniz' und Herders und zeitigen die Erkenntnis, dass eine dem Raum und der Zeit vorgelagerte Strukturgleichsamkeit in Prinzipien besteht, welche diese Dimensionen ordnen: Diese beruhen auf Zahlenverhältnissen (vgl. Lichtwellen und Schallwellen) und sind somit in meiner Sicht „Beziehungsphänomene“. Wohnt hier die Metapher Friedrich Schlegels, welche Architektur als „gefrorene Musik“ begreift?

Wenn schon die Architektur als musikalisches Modell nachdenklich stimmt, noch nachdenklicher stimmen die daraus entstehenden Fragen nach einem Innenraum und Außenraum in der Musik. Beide Räume wären ja primär Zeiträume: Wäre ein Außenraum eher der Existenzweise (Sukzession), ein Innenraum tendenziell der Darstellung (Brechung der Sukzession durch eine Aussage oder eine umstrittene Bedeutung) verbunden. Noch wesentlicher: Welche Phänomene leben an einem möglichen Übergang oder an einer Schnittstelle zwischen diesen Räumen? Ist hier der ideale Bereich (u. a. ein Bereich der Verschmelzung von Klangfluss und „Bedeutung“) zu setzen, der antizipatorische Prozesse erlaubt?

Wenn das berühmte Modell Ilya Prigogines (vgl. Peres 2000: 20) zur irreversiblen aber eben nicht linear determinierten Zeit (wobei die prigogineschen Bifurkationen als unabsehbare Folge von je zwei Entwicklungsmöglichkeiten hier keinen Platz finden) und medienphilosophische Ideen zur „vernetzten Zeit“ und zur „Zeitfläche“ nur am Rande mitgedacht werden, so erlauben diese dennoch, musikalisch relevante Verdichtungsphänomene zu etablieren, welche u.a. als Intensitäten räumlichen Charakter annehmen und (auch im

Wahrnehmungsprozess) von Komprimierungen „leben“. Vermutliches Ziel dieser zeitlichen „Übergriffe“ ist eine Tiefenwirkung oder auch eine Aufladung, die eben wieder als „Tiefgang“ dem Räumlichen verbunden erscheint.

Sehr bodenständig präsentieren sich hierzu die Überlegungen von Helga de la Motte:

Wenn wir Musik hören, wird die Raumerfahrung noch komplizierter, weil in Interaktion mit dem umgebenden Raum und doch höchst eigenständig sich ein Hörraum ausbildet, der dem umgebenden Raum ähnelt, ihn jedoch nicht abbildet. Töne und Klänge [sic] erscheinen hoch oder tief. Sie wirken je nach Lautstärke näher und entfernter...“ (De la Motte 2000: 34).

Demzufolge hätte sich ein Hörraum schon immer über Zeitkontinua hinweggesetzt mit der Positionierung von Klängen in der hörend etablierten „Umgebung“, in welcher räumliche Beziehungen (hoch-tief) sinnstiftend wirken. Bereits elementare Erfahrungen des Hörens wie das Hören auf Anzeichen (vgl. Barthes 1990) wie „Herannahen“ oder auch „Lauterwerden“ basieren auf antizipatorischen Leistungen.

Wurde vorhin von einem möglichen Innenraum resp. Außenraum im Musikalischen gesprochen, so bestimmt Helga de la Motte (2000) einen Umgebungsraum und einen Nahraum, der als Hörraum ein emotionaler Berührungsraum ist. An dieser Stelle ist einsichtig, dass alle Überlegungen bezüglich musikalischer Räume ohne die Berücksichtigung von Wahrnehmungs- und Beziehungsprozessen kaum zielführend sind.

Es ist hier (sicher nicht zum letzten Mal) zu fragen, ob Kunstwerke als ästhetisch-prozessuale Relation (Vgl. Peres 2000: 28) raumzeitliche Relationen neu bestimmen weil es ihre Aufgabe ist, sozusagen ihre Daseinsberechtigung.

An den Ausgangspunkt der vorliegenden Überlegungen erinnert Björn-Heiner Schmidt in seinem „RaumKonzept“ (Schmidt 2000: 136f) wenn er ein mentales Modell einer musikalischen Struktur beschreibt, das Mozart (in der Überlieferung, hier als Beispiel) im Kopf gehabt haben muss. Dieses kann – so der Autor – kein Abbild der später niedergeschriebenen sein. Was jetzt als Frage bei Schmidt in den Mittelpunkt rückt, ist nicht das Entstehen einer „mental Partitur“, sondern die Umformung derselben als „Netz von Bezügen“ in eine zeitlich lineare Form, also die Linearisierung einer „eher räumlich organisierten Form“ (Schmidt 2000: 136). Was im Prozess des Komponierens geschieht ist eventuell ein Verlust an

Information: „Die mentale Repräsentation hat möglicherweise keine zeitliche Realisationsmöglichkeit.“ Der/die idealtypische Interpret/in hat in dieser Sicht die umgekehrte Aufgabe: Er/sie muss die zeitlich vielleicht „weit auseinanderliegenden musikalischen Strukturen und deren besondere Relationen soweit kenntlich machen, dass ein gewillter Hörer sein mentales Modell des Werkes adäquat aufbauen und modifizieren kann...“ (Schmidt 2000: 137).

Die Erstellung zeitlicher Relationen erfordert nicht nur Gedächtnis- und Antizipationsleistungen und Projektionsprozesse, eine musikalische Struktur einer mentalen (idealen) Räumlichkeit setzt das Vorhandensein aller (?) relevanten Teile zum Zeitpunkt der Vorstellung voraus: Antizipation wäre hier kein Vorgriff im Zeitlichen sondern eine „Beziehungsarbeit“ zwischen vergegenwärtigten Teilstrukturen. Deren Vollständigkeit (Verdichtungsleistungen müssen bei einer ganzen Oper in einem Bewusstseins-Raum wohl angenommen werden) kann hier nicht bedacht werden, tröstend die Einsicht Schmidts, dass das originäre Werk aus o.a. Gründen ohnedies kaum vermittelbar ist.

3.3 „Die Vorstellung der Dauer“ – Henri Bergson**

Trotz des hohen Alters der Gedanken Bergsons – das Vorwort zu „Zeit und Freiheit“ wurde 1888 verfasst – sollten einige wesentliche zu Zeit, Raum und Dauer hier angeführt werden. Anhand der Zahl als die „Synthese des Einen und des Vielen“ (Bergson 1949, 2006: 60f) erläutert Bergson sehr plastisch Verhältnisse von Raum und Dauer resp. deren „Existenz“ in der Vorstellung:

„Setzen wir den Fall, alle Hammel der Herde seien untereinander identisch; sie unterscheiden sich trotzdem durch den im Raum eingenommenen Ort; andernfalls würden sie keine Herde bilden“ (Bergson 2006: 61).

Bleibt die Überlegung bezogen auf die Vorstellung, so würde eine solche entweder alle Einheiten (im gegebenen Fall 50 Hammel) in einem Bild zusammenfassen und damit eine Reihung in einem idealen Raum ergeben, oder aber die Vorstellung müsste eine fünfzigfache Wiederholung eines Bildes beinhalten. Letzteres würde jedoch eine Aufeinanderfolge von Bildern und keine Addition, keine Summe ergeben:

** Die Gedanken Bergsons wurden, um einer Fehldarstellung vorzubeugen, in den meisten Fällen wörtlich zitiert.

„Unwillkürlich heften wir jeden der von uns gezählten Momente an einen räumlichen Punkt, und unter dieser Bedingung allein bilden die abstrakten Einheiten [Zahlen] eine Summe.[...] [W]enn man aber dem aktuellen Zeitpunkt die vorangegangenen hinzufügt, wie es geschieht, wenn Einheiten addiert werden, so operiert man nicht mit diesen Zeitpunkten als solchen, sind sie doch auf immer dahingegangen, sondern vielmehr mit der dauernden Spur, die sie uns im Raum auf ihrem Wege durch ihn zurückgelassen zu haben scheinen“ (Bergson 2006: 63).

3.3.1 Zeit – Raum – Zahl

Jede klare Zahlenvorstellung schließt nach Bergson ein Sehen im Raume ein und der Akt, die Zahl als Einheit – eigentlich als Abstraktion als ein „Auszug von Invarianz“ nach Ciompi (1988) – entsteht durch einen „einfachen und unteilbaren Intuitionsakt“ und schließt selbst als „Vereinigung“ von Einheiten (vgl. oben) Mannigfaltigkeit mit ein, obschon wir, wenn wir an eine Zahl denken, an Unteilbares zu denken glauben (vgl. Bergson 2006: 63).

Wesentlich ist die Erkenntnis, dass jede Addition eine Mannigfaltigkeit von gleichzeitig perzipierten Teilen enthält. Am Beispiel der sukzessiven Schläge einer entfernten Glocke schließlich gelangt Bergson zum grundlegenden Problem des Hörenden, der glaubt die sukzessiven Töne in einem Idealraume aneinander zu reihen und so die Töne in ihrer reinen Dauer zu zählen: De facto – so Bergson – muss er sich entscheiden, jeden einzelnen Glockenschlag als sukzessive Empfindung im Gedächtnis zu behalten, um so eine Gruppe zu bilden wie im Falle der Entstehung einer melodischen oder rhythmischen Gestalt, womit der Prozess des „Zählens“ durch eine qualitative Gestaltwerdung abgelöst würde, oder aber er besteht auf das Zählen der Glockenschläge. Letzteres bedingt eine „Dissoziierung“, eine Lösung der Schläge aus ihrer ursprünglichen Verbindung, und reduziert sozusagen Qualität auf Quantität. Es muss dabei endlich angemerkt werden, dass die melodische und rhythmische Qualität von Glockenschlägen tendenziell zu solch einer Reduktion auffordern.

Entsprechend der Überzeugung Bergsons vollzieht sich der Vorgang des Zählens im Raume, da Zeitmomente per se nicht festgehalten werden können: Die Intervalle zwischen den Schlägen „beharren“, während die Töne vorübergehen. Somit überlassen sich Intervalle dem Raum, die sie bildenden Töne der Zeit?

Unter Einbeziehung der Bewusstseinszustände, die der Möglichkeit zu zählen oder besser gesagt zu symbolisieren zu Grunde liegen, fragt Bergson, ob

symbolische Vorstellung „die normale Bedingung der inneren Wahrnehmung modifiziert“:

„Die vorstellungsmäßige Empfindung ist, für sich betrachtet, reine Qualität; durch die Ausdehnung hindurch gesehen wird aber diese Qualität in gewissem Sinne zur Quantität; man nennt sie dann Intensität. Ebenso muss die Projektion in den Raum, die wir mit unseren psychischen Zuständen vornehmen, um sie zur wohlunterschiedenen Mannigfaltigkeit zu machen, auf jene Zustände selbst von Einfluß [sic] sein und ihnen im reflektierten Bewußtsein [sic] eine neue Form verleihen, die die unmittelbare Apperzeption ihnen nicht gegeben hat...“ (Bergson 2006: 70).

Die Zeit als das Medium, in dem sozusagen gezählt und unterschieden wird (in dem Bewusstseinszustände „wohlunterschieden aufeinanderfolgen“, Bergson 2006: 71) wird schließlich als Raum erkannt.

Ganz einfach gesehen bedeutet letzteres im Musikalischen eine mögliche Zuordnung des Metrums und auch des Rhythmus zum Raum, melodische Qualitäten welche sich nicht auf Zahlen reduzieren lassen, würden dem Zeitlichen verpflichtet bleiben. Das Problem hierbei ist, dass eine Trennung der beiden Ebenen existenziell nicht vollzogen werden kann, und dass Intervalle zeitliche und räumliche Zwitterwesen sind. Wichtiger aber als solche Zuordnungen sind die von Bergson angesprochene Wandlung der „inneren Wahrnehmung“ bezogen auf zeitliche und räumliche Strukturen und auch die Frage nach der Intensität als sozusagen quantitative Funktion der Qualität und damit nach der Vorstellung von Ausdehnung und Dauer. (Ein drittes Wesentliches ist die von Bergson bevorzugte Begrifflichkeit hinsichtlich der Wahrnehmung resp. des Aufnehmens. Der Autor gebraucht an gegebenen Stellen die umfassendere „Apperzeption“ anstatt der naheliegenden „Perzeption“ – worüber im entsprechenden Abschnitt (7.4) nachgedacht werden muss.)

3.3.2 Dauer

Bergson unterscheidet zwei Auffassungen von „Dauer“: Er erkennt eine reine Dauer als die Sukzession von Bewusstseinszuständen, wie sie entsteht „...wenn unser Ich sich dem Leben überläßt [sic]“ und darauf verzichtet „zwischen dem gegenwärtigen und den vorhergehenden Zuständen eine Scheidung zu vollziehen“ (Bergson: 2006: 77). Das Ich (schwierig vorstellbar getrennt von Bewusstseinszuständen) verliert sich dabei nicht an vorübergehende Empfindungen oder Vorstellungen, dieses wäre ein Ende der Dauer. Es verfährt mit diesen Zuständen

„... wie es geschieht, wenn wir uns Töne einer Melodie, die sozusagen verschmelzen, ins Gedächtnis rufen. Könnte man nicht sagen, daß [sic], wenn diese Töne auch aufeinanderfolgen, wir sie dennoch ineinander apperzipieren, und daß [sic] sie als Ganzes mit einem Lebewesen vergleichbar sind, dessen Teile [...] sich gegenseitig durchdringen (Bergson 2006: 78).

Man fühlt sich an Sinne Peres' (2000) erinnert: „simultane Wahrnehmung“ als eine „Ineinander-Apperzeption“ und Klanggestalten vergleichbar einem Lebewesen?

Hiermit wird nicht die Länge eines zu lange ausgehaltenen Tones einer Melodie als solche wahrgenommen, sondern die dadurch entstehende qualitative Veränderung der Melodie, des Stückes. Diese Sukzession versteht sich als eine „intime Organisation“ von Elementen, deren jedes das Ganze vertritt. Aus dieser Sicht kann nicht nur die Reduktion der musikalischen Gestalt auf einen einzelnen Klang, nachvollziehbar werden, auch das Gegenteil kann dadurch gelten: Die Aufnahme eines musikalischen Einzelereignisses ist als solche kaum möglich, da ein „Ineinander“ apperzipiert wird. (Anm.: Auch das Ein Ton Stück von Gösta Neuwirth könnte so in neuem Licht gesehen werden.)

Eine solche Vorstellung der Dauer würde sich aber entsprechend der Überzeugung des Autors nur ein Wesen machen, das zugleich „identisch und veränderlich wäre“, und dem die Idee des Raumes gänzlich mangelte (Bergson 2006: 78).

Jene andere Form der Dauer wird jedoch gerade von der Idee, besser durch die Erfahrung des Raumes getragen:

Wir stellen unsere Bewußtseinsvorgänge [sic] so nebeneinander, daß [sic] wir sie simultan apperzipieren, und zwar nicht ineinander, sondern nebeneinander; kurz, wir projizieren die Zeit in den Raum, wir drücken die Dauer durch Ausgedehntes aus“ (Bergson 2006: 78).

Für die Sukzession in dieser Anschauung zeichnet Bergson das Bild einer Kette, deren Teile sich berühren ohne sich jedoch zu durchdringen:

„Beachten wir hierbei, daß [sic] dies letzte Bild nicht mehr die sukzessive, sondern die simultane Perzeption des vor und nach einschließt und daß [sic] es einen Widerspruch bedeutet, eine Sukzession anzunehmen, die nur Sukzession wäre, und trotzdem in einem und demselben Augenblick ganz vorhanden sein könnte.“ (Bergson 2006: 78)

Bergson spricht damit die grundlegende Problematik der musikalischen Gestalt – besser die Erfahrung und die Vorstellung einer solchen an. Die Erkenntnis, dass Dauer – auch im Musikalischen – durch Ausgedehntes „ausgedrückt“ (!) wird und

damit Dauer räumlichen Charakter hat und somit zumindest theoretisch „simultan perzipiert“ werden kann, ist von Bedeutung: Zeitobjekte als simultan erfahrbare Qualitäten?

3.3.3 „Raumzeit“

In Konsequenz zu den Ausführungen erkennt Bergson, dass die Frage, ob eine „... Handlung vorhergesehen werden konnte oder nicht, stets auf die andre [sic] hinausläuft: Ist die Zeit Raum?“ (Bergson 2006:142)

Stellt man die Frage nach der Vorhersehbarkeit,

„... so identifiziert man, ohne es zu wissen, die Zeit, von der in den exakten Wissenschaften die Rede ist und die sich auf eine Zahl zurückführen läßt [sic], mit der wirklichen Dauer, deren scheinbare Quantität eine Qualität ist, und die man um keinen Augenblick verkürzen kann, ohne zugleich die Natur der sie erfüllenden Vorgänge zu modifizieren.“ (Bergson 2006: 147)

Verlangt die Frage nach einer Räumlichkeit der (musikalischen) Zeit schon weiterreichende Überlegungen, so erfordert die Wahrnehmung und die Vorstellung einer qualitativen Dauer im Musikalischen eine gesonderte Betrachtung der Wahrnehmungsprozesse sowie der inneren Repräsentation musikalischer Inhalte. Radikal erkennt Bergson:

„Kurz, auf dem Gebiete der psychischen Tatsachen existiert kein angebbarer Unterschied zwischen Vorhersehen, Sehen und Handeln.“ (Bergson 2006: 148)

Hier kann Wesentliches aus dem Bereich der Tiefenpsychologie angefügt werden:

„Psyche ist räumlich, weiß nichts davon“ (Freud 1938: 152).

Diese Einsicht Freuds ist für den komplexen Bereich der musikalischen Repräsentationen ebenso von Bedeutung wie die Erkenntnis Polanys (1966; 1985), dass das gesamte implizite Wissen (es könnte auch ein klingendes sein) niemals in expliziter Form dargestellt werden kann. Es ist schließlich anzunehmen, dass wesentliche Teilprozesse in den Bereichen der Entstehung und des „Beziehungslebens“ musikalischer Repräsentationen im Unbewussten und Vorbewussten (im Sinne Freuds) anzusiedeln sind und in einer Art „Gleichzeitigkeit“ ihrer Teile räumlichen Charakter haben.

3.4 Zeitlosigkeit

Überlegungen zur Heimat musikalischer Repräsentanzen verbinden sich logischerweise mit der Frage nach einer Organisationsform. Davor jedoch steht

generell die Frage (falls sie zielführend ist) nach der Organisationsform als „Logik der Abfolge“ im Musikalischen.

Susanne Mahrenholz verbindet in ihren Ausführungen zu „Musik und den Verfahrensformen des Unbewußten [sic]“ (als Untertitel zu Mahrenholz 2000: 373) Erkenntnisse der zeitgenössischen Symboltheorie mit Einsichten Sigmund Freuds zur Annahme, dass Organisationsformen des Musikalischen jenen des Unbewussten verwandt sind. In dieser Sicht entsprechen Primärprozesse (wie Verschiebung und Verdichtung) des Unbewussten als bewegte „Bildersprache“ (vgl. Traumarbeit) den analogischen Symbolisationsformen, Sekundärprozesse als Prozesse des Bewussten in ihrer sprachlichen Verfasstheit den digitalen Repräsentationsformen. Anlass zur Verbindung von Primärprozesshaftem und Musikalischem lag in einer beiden Systemen immanenten (angenommenen) „Zeitlosigkeit.“ Diese versteht sich nicht als eine völlige Aufhebung oder endlose Ausdehnung der Zeit, weder im System des Unbewussten noch in der Musik. Der Ausdruck „Zeitlosigkeit“ bezieht sich vielmehr in beiden Bereichen auf ein stark verändertes Verhältnis zur Zeit (ev. auch auf eine andere „Verwendung der Zeit“, m. A.).

Die Vorgänge im Unbewussten sich (vgl Freud 1942, 1991) zeitlos in dem Sinne, dass sie nicht zeitlich geordnet sind resp. durch die verlaufende Zeit nicht abgeändert werden; Zeitbeziehungsarbeit obliegt dem System des Bewusstseins. So gesehen (vgl. Mahrenholz 2000) erscheinen Ereignisse im Unbewussten also weder zeitlich fixiert, noch können sie „distanziert“ – also Vergangenheit – werden.

Über bereits bekannte Überlegungen zur „Gegenwart“, zum ausgedehnten Präsens als „Glücksmomente des Musikalischen“ (Mahrenholz 2000: 391) wird schließlich die Möglichkeit eingeräumt, das ganze Werk oder Teile desselben als ausgedehnte Präsenz zu erfassen:

„Die hochkonstruierte Musik der klassischen Sonatensatzform geht durch ihren strukturellen Verweisungscharakter eben in Richtung einer solchen Wahrnehmung, in der idealiter, beim vollkommenen Erfassen des Stücks, dessen ganze Struktur zu jedem Zeitpunkt in eins vorliegt“ (Mahrenholz 2000. 391f).

Eine solche Wahrnehmung – so Mahrenholz – erforderte natürlich Erinnerung, also gute Kenntnis des Stückes; es gilt jedoch zu ergänzen, dass Erinnerung nur am Ende eines solchen Stückes dieses zu einem „Eins“ machen könnte, im

Vollzug ist eine solche Vergegenwärtigung der gesamten Struktur (!) an antizipatorische und projektive (vgl. Abschnitt 6) Leistungen geknüpft.

Sofern ein solches „Eins“ nicht nur eine Metapher ist, fühlt man sich spätestens an dem Punkt an Bergson und an Parsifal erinnert. Das Wesentliche erscheint vielmehr in einer neu zu definierenden Abstraktion, eventuell in einer Komprimierung zum Besonderen: Diese ist jedoch nicht nur in einer verräumlichten Gegenwart aller Parameter zu suchen, sondern sicher auch in einem „Von Außen nach Innen“. Genau in einem solchen verlief die Suche Freuds, der Traum begreift sich als Abbild der Bewegungsprioritäten, die im Unbewussten herrschen: Verschiebung und v.a. Verdichtung

Unter dem Gesichtspunkt der Beliebigkeit und auch der Umkehrung einer zeitlichen Abfolge wie sie aus der Traumarbeit bekannt sind, erwähnt Mahrenholz – sozusagen als Parallele – musikalische Phänomene, Strukturen wie Krebs, Krebskanon, Spiegelkrebs, Diminutionen und Augmentationen:

„Lässt sich der Spiegelkrebs als Weg denken, sowohl eine Invertierung in der Zeit als auch im Raum herzustellen? – Werden hier – und dies spätestens in der seriellen Musik – nicht auch Raum und Zeit ineinander übersetzt?“ (Mahrenholz 2000: 392)

Letzten Endes bleibt der Verweis auf ein Zitat von Levi-Strauss: Musik sei in gewisser Hinsicht ein „Apparat zur Beseitigung der Zeit“ (Mahrenholz 2000: 392).

3.5 Seitenblick: Chronotopos

Es kann letztlich überlegt werden, in wie weit eine Erkenntnis Michail Bachtins zum künstlerisch-literarischen Zeit-Raum für ein Verständnis musikalischer Prozesse erleichternd wäre:

„Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Momente zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. Dieses Überschneiden der Reihen und dieses Verschmelzen der Merkmale sind charakteristisch für den künstlerischen Chronotopos“ (Frank 2000: 102).

Anzudenken sind auch Parallelitäten hinsichtlich möglicher Verdichtungen zwischen Raum, Zeit, Bewusstsein und (musikalischer) Bewegung im Dienste einer künstlerischen Form.

4 Wahrnehmung und Erwartung

Unter „Wahrnehmung“ („perception“) versteht man sowohl den Vorgang als auch das Ergebnis der Reizverarbeitung. Diese Doppelfunktion erleichtert einschlägige Untersuchungen vermutlich in keiner Weise, ebenso wenig wie die Feststellung, dass im Ergebnis der Wahrnehmung sich ein Abbild „objektiv- realer Umwelt“ mit einem Abbild der eigenen Person („Innenwelt“) verbindet:

„W.[ahrnehmung] ist der aktuelle und anschauliche Teil des Erkenntnisprozesses und der Erkenntnis und schließt in diesem erweiterten Sinne auch Vorstellungen, Vergegenwärtigungen und Nachbilder ein. [...] Der Begriff der Wahrnehmung ist unscharf definiert.“ (Häcker und Stapf 1998: 940)

Letzteres macht eine Untersuchung antizipatorischer Prozesse komplexer, erlaubt aber eine gewisse Großzügigkeit der Betrachtung: Interessantes der musikalischen Wahrnehmung findet sich naheliegend in der Verbindung von Wahrnehmung im engeren Sinne (Hören) und Vorstellungen einerseits sowie in der Verbindung von erworbenen Repräsentationen im Form von inneren musikalischen Gestalten und den daran geknüpften Erwartungen andererseits. Durchaus herausfordernd könnte es sein über eine mögliche Trennung (?) von Wahrnehmung und Kognition im Sinne einer Verarbeitung nachzudenken v.a. angesichts der eingangs zitierten Definition. Der Prozess der Kognition wiederum scheint im Musikalischen ein durchaus spezifischer zu sein. Wenn De la Motte-Haber gefolgt wird, so sollten Untersuchungen zur musikalischen Rezeption sich vertieft um Prozesse des Verstehens bemühen – eine schon „alte“ Forderung der Forscherin (vgl. Gembris 1999). Wiederum ist zu überlegen, inwieweit der Prozess des Verstehens im Musikalischen und eventuell überhaupt im Ästhetischen als ein eigener, durch erfolgte Kognitionen als ein zunehmend komplexer zu gelten hat, Gembris (1999) macht deutlich, dass die Untersuchung größerer Zusammenhänge oder auch die Erarbeitung von Modellen in der Perzeptionsforschung zu begrüßen sind, denn

„...[m]an kann sich oft auch des Eindrucks nicht erwehren, daß [sic] in der kognitivistischen Rezeptionsforschung immer kleinere Aspekte mit immer höherem methodischem Aufwand untersucht wurden, ohne daß [sic] damit ein entsprechender Zuwachs an Erkenntnisgewinn verbunden ist.“ (Gembris 1999: 31)

So harsch die Kritik von Heiner Gembris auch klingt, man hat den Eindruck, dass sie angesichts der 100jährigen Entwicklung, auf die der Autor zurückblickt, nicht

unberechtigt ist. Zudem erscheinen weitere Anregungen seinerseits interessant: So verweist er wiederum auf Helga de la Motte-Haber, die nicht nur auf Verstehensprozesse fokussiert, sondern – eigentlich kontrapunktisch – auf Prozesse der inneren Mitbewegung, die letztlich als empathische Bewegungen erkannt werden (vgl. Gembris 1999: 38).

Dem gegenüber erscheint die Forderung Gembris' hinsichtlich musikalischer Perzeptionsprozesse verstärkt auf sensomotorische und (bewegungs-)dynamische Aspekte zu reflektieren, eher etwas kürzer zu greifen (vgl. Gembris 1999: 37f). Vielmehr könnte hier die Idee des „Entrainment“ als Ineinandergreifen („Koppelung“) von äußerer und innerer Bewegung helfen: eine Art psychophysischer Synchronisationsprozess, wie auch von T. Fischinger und R. Kopiez (2008: 458f) im Zusammenhang mit Wirkungsphänomenen des Rhythmus angedacht.

Es soll nun im Folgenden in exemplarischer Form auf Ergebnisse der musikalischen Rezeptionsforschung in einer möglichen Relevanz zur Fragestellung geblickt werden. Es kann dabei der Ansicht gefolgt werden, dass die von Gembris (s.o.) kritisierte Reduktion auf winzige Untersuchungsausschnitte der Komplexität der Wahrnehmung geschuldet ist und im Wesentlichen als seriöse Reduktion erscheint. Soll von kleinsten Ausschnitten wie die Erwartungshaltung hinsichtlich Melodiefortführung (Folgeintervall oder „probe-tone“) auf weitere Zusammenhänge (wie im Fall der Antizipation) geschlossen werden, so kann die Stabilität der „kleinen“ Erkenntnisse nicht hoch genug geschätzt werden.

4.1 „Implication-Realization Model“

Dieses von Carol Krumhansl (1997) verwendete Modell geht zurück auf Narmour (1990) und versteht sich als ein hierarchisches Modell der Wahrnehmungsorganisation, welches sich an den Prinzipien der Gestalttheorie (unterschiedlich eng) orientiert: So genannte aufbauende Prinzipien („bottom-up principles“) beziehen sich auf rein wahrnehmungsbedingte Informationen, während sogenannte absteigende Prinzipien („top-down processes“) wissens- und erfahrungsbestimmt sind und als Kenntnisse musikalischer Stilspezifika oder auch spezifischer Literatur („extra-opus-“ und „intra-opus-knowledge“) die Erwartungshaltung von HörerInnen wesentlich mitbestimmen. Die Studie

fokussiert auf elementare Prozesse entsprechend definierter Parameter wie „bottom-up principles“: „registral direction“, „intervallic difference“, „registral return“, „proximity“ and „closure“ – die Tonarten der verwendeten musikalischen Sequenzen bilden die einzige Ausnahme. Untersucht wird die Rolle der Wahrnehmungsorganisation im Hinblick auf die Entstehung melodischer Erwartungen sowie die Bedeutung von Aufmerksamkeitsprozessen bezogen auf unterschiedliche Ebenen (hierarchischer) musikalischer Struktur. Das Modell

„... holds that principles of perceptual organization define coherent units within which expectancies operate.“ (Krumhansl 1997: 294)

Ausgehend von der sehr nachvollziehbaren Einsicht, dass wahrgenommene Melodietöne in ihrem Verlauf größten Einfluss auf die Erwartung einer spezifischen Fortsetzung haben, wird unter Anlehnung an Gestaltprinzipien (wie „proximity, similarity and good continuation“) gefragt, ob die untersuchte Organisation von Erwartungshaltungen auf niederem Niveau („low-level“: untere Wahrnehmungsebene Ton-zu-Ton) Aufschlüsse über die Organisation der Erwartungshaltungen auf höherer Ebene (weitere zeitliche Strecken, übergeordnete melodische Strukturen erlaubt. Genauer: Werden die Erwartungshaltungen auf höherer Ebene (Strukturverlauf m. A.) von denselben Prinzipien der musikalischen Perzeption bestimmt wie die Erwartungshaltungen auf niederer Ebene (tatsächliche Tonabfolge)?

Die Studie basiert auf der Idee eines „impliziten Intervalls“, gebildet aus dem vorletzten und letzten Ton einer gehörten musikalischen Sequenz, und untersucht Aussagen über den jeweils erwarteten weiteren Melodieverlauf: Aufgrund der Größe und Richtung des impliziten Intervalls werden Erwartungshaltungen über das folgende („realization“) Intervall gebildet, welches aus dem zweiten Ton des impliziten Intervalls und dem dann erwarteten Ton besteht. Das Implications-Realizations Modell beschreibt eine melodische „cognition“ als eine Sukzession von Momenten („points“) von Geschlossenheit und von Momenten der Implikation. Erstere sind durch metrische, rhythmische und harmonische Stabilität sowie durch eine – dadurch bedingte – schwache Erwartungsformung gekennzeichnet, Implikationsmomente sind hingegen entsprechend „instabil“ und evozieren starke Erwartungen betreffend den weiteren Verlauf. (Annahmen über die erwartete Größe und Richtung des Realisationsintervalls wurden in Anlehnung an Gestaltgesetze wie Symmetrie, Geschlossenheit und Nähe gemacht; das Untersuchungsdesign berücksichtigte im Entwurf der Hörbeispiele natürlich

Momente der Geschlossenheit und etablierte implizite Momente als Momente hoher Erwartungsaktivität.)

Unabhängig von Ergebnissen der Untersuchung muss gefragt wie ein Leser/eine Leserin sich das Leben einer solchen musikalischen Erwartung zu denken hat: Sobald eine solche nicht lediglich aus einem singulären Ereignis (das ja nur theoretisch isolierbar ist) besteht, sondern wie bei einem Wechsel von einer „low-level“ zu einer „high-level“ Perzeption „Modelle“ größerer zukünftiger melodischer wie harmonischer Verläufe entstehen, müssen ausgedehnte (mentale) Repräsentationen angenommen werden, die sich nicht nur aus erwarteten zukünftigen, sondern auch aus vergegenwärtigten verklungenen Ereignissen bilden, welche zudem durch eine anzunehmende Gleichzeitigkeit den Inhalt einer Art Erwartungsraum darstellen.

4.2 Hierarchische Repräsentationsklassen

Wenn nun eine Unterscheidung zwischen Erwartungs- und Antizipationsprozessen gemacht werden soll, dann wird doch der Grad der Sicherheit, mit der Zukünftiges als Gestalt begriffen wird, zu nennen sein. Doch problematisch erscheint eine einfache Unterscheidung: Antizipation ist die (wie auch immer komprimierte) Repräsentation, das innere Bild von bereits bekannten musikalischen Strukturen, Erwartung hingegen weit mehr die Vorstellung einer Entwicklungsrichtung als die einer definitiven Gestalt. Es muss eingeräumt werden, dass im tonalen Bereich, der hier vor Augen steht (vgl. Vorwort) zur Bildung einer einfachen Erwartung ebenfalls auf bekanntes „Material“ (vermutlich unbewusst oder vorbewusst) zurückgegriffen werden muss. Ein Bild von unbekanntem Inhalt verliert seine Bildexistenz. Wesentlich sinnvoller erscheint es hinsichtlich Antizipation und Erwartung von einem unterschiedlichen Grad der Beziehung zwischen vorhörenden Personen und den zukünftigen Gestalten zu sein, sie kann im Antizipatorischen als verbindlicher oder enger gelten.

Einfach gesehen reicht eine Erwartung hinsichtlich melodischer und harmonischer Verläufe sicherlich nicht aus für eine klingende Gestaltung. Bei einer solchen, so ist anzunehmen, bestimmt ein durch hierarchische Prozesse verdichteter und projizierter zukünftiger Verlauf als Bild das Tun im Jetzt. Hörende Erwartung kann so gesehen sich weit weniger „fatal“ auswirken, so vage sie auch sein mag: Analog kann in der Funktion des Vorweggenommenen unterschieden werden

zwischen einem Vorgriff, der den jeweils bewegten Augenblick in der Ausführung bestimmt, und einer vorgehörten Zukunft, die „nur“ einen Definitionsraum für Gegenwärtiges (z.B. gerade Gehörtes) darstellt. Ein Weder – Noch erlaubte keine Vollendung einer musikalischen Gestalt.

Es kann schließlich eingeräumt werden, dass diese von C. Krumhansl genauestens dokumentierte Untersuchung sich deshalb, dass sie sich auf Erwartungsinhalte (Folgeton und Folgeverlauf) und nicht nur auf -tendenzen bezieht, durchwegs auch als Untersuchung von Antizipationsleistungen begriffen werden kann. Von hohem Interesse sind deshalb die untersuchten Momente, in welchen Hörende auf das „high-level“ der Perzeption „umschalten“: Solche Momente sind in den verwendeten Zweitaktsequenzen offensichtlich gekennzeichnet durch eine Kumulation von Tondauern (kurz-lang), und/oder durch „metrical stress“; eine Bereitschaft zum Wechsel kann durch intervallbedingte „Umschaltstellen“ offensichtlich erhöht werden (vgl. Krumhansl 1995: 301).

Obwohl in der Studie Implikationen auf (nur) zwei Ebenen untersucht werden, hält Krumhansl die Existenz „additional higher levels“ für möglich. Somit könnte sich das Bild von hierarchischen Repräsentationen im Musikalischen – eine Perzeption auf höherer Stufe ist wie erwähnt immer auch eine Repräsentationsleistung – ergeben, welche sich durch unterschiedliche Detailtreue im Gegensatz zum zeitlichen Umfang des Repräsentierten (Ton für Ton versus Großstruktur wie etwa der Satz einer Symphonie) auszeichnen. Entscheidend für das „Leistungsniveau“ einer musikalischen Vorstellung scheint die ihr innewohnende Möglichkeit zu sein, zwischen den Ebenen zu wechseln. Naheliegend erscheint die Annahme von mehr als zwei Ebenen, wobei die Beziehungserstellung auf jeweils weniger wichtigen Ebenen vermutlich vor- und unbewussten Prozessen anvertraut wird. So werden z.B. auch die Wahrnehmung und die Konzeption motorischer Abläufe sozusagen bei erster Gelegenheit (also nach erlernter „Technik“) dem Reflektorischen anvertraut und es liegt nahe, Professionalität mit der Anzahl der Abläufe zu erklären, die ohne bewusste Steuerungsenergie im musikalischen Tun „funktionieren“.

4.3 Formspezifische Erwartungstendenzen

Von eventuell größerer Bedeutung für die vorliegende Fragestellung sind Annahmen („Intuitionen“), welche sich auf Implikationen in Abhängigkeit von einem musikalischen Kontext (AA' als „similar“ und AB als „dissimilar form“) bezogen.

Untersuchungsleitende Annahmen der Studie (Krumhansl 1995) bezogen sich auf Form und Geschlossenheit (AA' Sequenzen wurden als offener, also „unclosed“ auf höherer Ebene betrachtet als AB Sequenzen) und auf den Grad der Aufmerksamkeit (AA' Sequenzen leiteten den Focus stärker auf „high-level“ Implikationen). So wurde u.a. angenommen, dass Hörer bei den AA' Sequenzen stärker die Fortsetzung der melodischen Verlaufsrichtung auf höherer Ebene erwarteten als bei AB Sequenzen. Weiter wurde angenommen, dass hinsichtlich der Größe des realisierten Intervalls (gebildet aus dem letzten Ton der jeweiligen Sequenz und dem antizipierten Folgeton) Implikationen auf höherer Ebene stärker waren bei Sequenzen der AA' Form. Dieses basierte auf der grundlegenden Annahme, dass AA' Formen tendenziell zur Wahrnehmung übergeordneter Strukturen leiten als Kontrastformen (AB), welche offensichtlich auf dem „low-level“ interessant bleiben – Ideen, die man in formalen Prinzipien wie Satz und Periode findet.

Es konnte gezeigt werden, dass sich die Vorannahmen durch die Untersuchung bestätigen ließen: Die angenommene größere Offenheit auf höherer Ebene konnte bei den AA' Sequenzen bestätigt werden: HörerInnen erwarteten nach einer Wiederholung von musikalischen patterns eine entsprechende Fortsetzung; ebenso bestätigt wurden die stärkeren Implikationen hinsichtlich der Intervallgröße auf höherer Ebene bei AA' Sequenzen. Sicherlich überraschend an dieser Studie, die HörerInnen/TeilnehmerInnen unterschiedlicher musikalischer Sozialisation und stilistischer Erfahrung einband, dass sich trotz dieser „Bandbreite“ starke intersubjektive Korrelationen ergaben.

Krumhansl kommentiert die Ergebnisse der Studie und nennt drei psychologisch relevante Momente: Wiederholungen rhythmischer und melodischer Sequenzen (s.o.) verleiten zu einem Aufmerksamkeits„shift“ zu höheren Ebenen; sie erleichtern zudem das Codieren und Erinnern der Ausschnitte; sie führen dadurch also zu klareren Repräsentationen. Als drittes Moment kann gelten, dass

Informationen über den Beginn einer Sequenz in der Erinnerung gelöscht werden können bei der Einführung einer neuen Sequenz.

Interessant ist das Zitat, das Krumhansl an den Beginn ihrer „Conclusion“ stellt:

„... expectation is always ahead of the music, creating a background of diffuse tension against which the particular delays articulate the affective curve and create meaning (Krumhansl 1995: 315, übere.Zitat).

In unmittelbarer Nachbarschaft findet sich die Ansicht eines reputierten Dirigenten (Franz Welser Möst in einem Interview vom 26.12.201, 9:55 ORF 1), dass ein Dirigent dem eben Erklingendem stets „einen Tick voraus“ sein muss. Diese spezifische beobachtbare zeitliche Befindlichkeit von ausübenden MusikerInnen, die in einer Zeitspanne anzunehmen ist, welche sich zwischen hörbarem“ Jetzt“ und weiterer klingender Zukunft (z.B. Ende der aktuellen Phrase) stets bewegt, dürfte für eine Unterscheidung zwischen Erwartung und Antizipation miteinzubeziehen sein: Es könnte die Annahme gelten, dass Antizipationsleistungen durch den Charakter eines gestaltbestimmenden „Vorgriiffs“ reale Momente des Jetzt zugunsten einer Zielorientierung vernachlässigen, ev. sogar verlassen. Ein Blick auf DirigentInnen in Augenblicken vor dem Einsatz lässt ein „Nicht ganz da Sein“ sehr vermuten. Erwartungen selbst sind sicher vorausseilend, ihre ErzeugerInnen bleiben aber „existenziell“ mehr der Gegenwart verbunden: Ausübende und Zuhörende scheinen mit der Zeit wiederum anders zu verhandeln.

Es bleibt zu fragen, ob die von Krumhansl dokumentierte Fähigkeit zum Wechsel auf höhere Ebenen der Wahrnehmung generell für antizipatorische Verdichtungsleistungen als Modell fungieren kann, denn

„... a partial answer (...) is, that expectations are generated simultaeously on a number [!] of different levels“ (Krumhansl 1995: 315).

Diese Überlegung verweist im Zusammenhang mit bereits angedachten Leistungen des Unbewussten (Reflektorischen) auf eine konsequent hierarchische Organisation musikalischer Repräsentationen auf Basis simultaner Prozesse, welche dadurch weit mehr einer Räumlichkeit als einer Sukzession verpflichtet ist. Lediglich die „Rückkehr“ der Repräsentanzen in Klingendes muss um der Machbarkeit und der Wahrnehmungstradition willen der zeitlichen Bewegung verbunden bleiben.

4.4 Gruppierungen: „Local Boundary Detection Model“

Wie bereits im Melodischen erscheinen Theorien zur Wahrnehmung rhythmischer Strukturen den Gesetzen der Gestalttheorie verpflichtet, speziell den Gesetzen der Ähnlichkeit und der Nähe. Diesen verbunden blieben auch die Untersuchungen u.a. von Tenney und Polansky (1980), D. Deutsch (1982), von Lehrdahl und Jackendoff (vgl. „A generative theory of tonal music“, 1983) zur Gruppenbildung musikalischer Ereignisse in der Wahrnehmung.

Die Definition von Rhythmus bei Lehrdahl und Jackendoff erkennt zwei grundlegende Strukturen, eine Gruppierungsstruktur (eine hierarchische Gliederung eines Stückes in Motive, Phrasen etc.) und eine metrische Struktur, welche die Klangereignisse eines Stückes an einen regelmäßigen Wechsel von Betonungen bindet.

Cambouropoulos verfolgt in seinem „Local boundary Detection Model“ (1995) das Ziel, eine allgemeine Theorie zur Entstehung von Ereignisgruppen und Akzentuierungen in musikalischen Verläufen zu entwickeln, welche das Gestaltgesetz der Nähe („proximity“) mit einem „Identity-Change“ Gesetz kombiniert.

Letzteres beschreibt der Autor wie folgt:

„Amongst three successive objects boundaries may be introduced on either of the consecutive intervals formed by the objects if these intervals are different. If both intervals are identical no boundary is suggested.“

Das Gesetz der Nähe präzisiert:

„Amongst three successive objects that form different intervals between them a boundary may be introduced on the larger interval i.e. those two objects will tend to form a group that are closer together (or more similar to each other).“ (Cambouropoulos 1995: 282)

Diese Theorie berücksichtigt sowohl melodische als auch rhythmische Komponenten (Tondauern, Einsatzabstände, auch Atemzeichen) und bestimmt, dass Grenzsetzungen (Abgrenzungen der Ereignisgruppen in der Wahrnehmung) nur zwischen zwei unterschiedlichen musikalischen Entitäten möglich sind. Zudem erkennt die Untersuchung eine unmittelbare Anbindung lokaler Gruppierungen an Betonungsstrukturen, was sehr einsichtig erscheint:

„accentuation structure can be derived from the grouping structure and the reverse“ (Cambouropoulos 1995: 285).

Eng verbunden mit dem Entstehen von Grenzsetzungen, also von Ereignisgruppen, ist die Tendenz, bestimmte Ereignisse als vorrangig („prominent“) innerhalb eines Verlauf anzunehmen, wenn diese von zwei annähernd gleich starken Grenzen („ambiguous boundary“) umgeben sind.

Was nun die „Fundamente“ betrifft, so behauptet die Studie, dass erst nach der Bestimmung der „grouping-accentuation“ Struktur eines Stückes die am besten entsprechende metrische Struktur eingefügt wird. Ist diese jedoch einmal von HörerInnen etabliert, beeinflusst sie auf das Stärkste Gruppenbildung und Akzentuierung und begleitet eventuelle Widersprüche indem metrische Akzente mit Schwerpunkten verbunden werden:

„Metre is not simply a mental artefact induced from the music but actually has an autonomous psychological existence that is developed within a cultural context and influences actively the way music is performed/perceived“ (Cambouropoulos 1995: 289).

Abgesehen von der in dieser Studie nie hinterfragten Räumlichkeit musikalischer Sequenzen, welche durch eine Gruppenbildung, dem Untersuchungsgegenstand, notwendig wird, ist die hierin erwähnte (anstehende) Analyse von „high level“ Gruppierungen ein deutlicher Verweis auf das Ineinandergreifen von Antizipations- und Gedächtnisleistungen. Ohne eine solche Verbindung sind Repräsentationen von Ereignisgruppen schwer vorstellbar. Im Letzteren liegt jedoch die bleibend aktuelle Frage: Wie wird eine Abfolge zum Bild, in dem (vgl. o.) Gruppen und Akzente auszumachen sind, oder auch: Wie bauen wir in der Wahrnehmung ein Bild aus gehörten „Stützfeilern“? Mehr als das Implikations-Realisations-Modell von Krumhansl verweist die Gruppierung-Akzentuierungstheorie auf eine Komprimierung, auf eine Etablierung von „Wahrnehmungsgruppen“, welche auch noch auf verschiedenen Ebenen stattfinden kann. Gestützt wird diese Annahme durch die Einsichten der o.a. Studie von Leirdahl und Jackendoff, welche bereits eine metrische Struktur als die Abfolge von schweren und leichten Schlägen auf einer Vielzahl von hierarchischen Ebenen erkennt (vgl. Leirdahl & Jackendoff 1983: 8).

5 „This is your brain on music“ (vgl. Levitin 2007)

In dieser Veröffentlichung (Levitin 2007) wird dem Bereich der „anticipation“ ein ganzes Abschnitt gewidmet – allerdings mit etwas verwirrender Begrifflichkeit:

„As tones unfold sequentially, they lead us – our brains and our minds – to make predictions about what will come next. These predictions are the essential part of musical expectations. But how to study the brain basis of this? (Levitin 2007: 125)

Das ist eine gute Frage, vor allem wenn eine Definition von „mind“ als antizipatorisches System per se (vgl. Nadin 1991) in einer Beziehung zu „brain“ angedacht wird. Erschwerend erscheint die unbekümmerte Verwendung von „anticipation“, „expectation“ und „prediction“: Eine Voraussage („prediction“) klingt ist ihrem Inhalt bestimmt, weit eher als eine Erwartung, doch – wie klingt eine Voraussage wirklich? Eine Erwartung, die sich auf Tendenzen wie z.B. Lautstärke(n)entwicklung und/oder Richtungswechsel bezieht, ist weit weniger „verbindlich“; sie wurde als Hörerwartung (vgl. „probe-tones“) untersucht. Als Grundlage von Interpretationsleistungen wären solche Erwartungen wie bereits überlegt eine wenig solide Basis.

Levitin subsumiert unter „anticipation“ offensichtlich alle Aktivitäten des „mind“, die aus Überlebensgründen auf Zukünftiges gerichtet sind: Die Situation des Blattspiels könnte für diese Auffassung Pate gestanden haben. Es kann auch hier die Einschränkung gelten, dass für eine „prediction“ in einem Vollzug kein „stehendes“ Jetzt denkbar ist, indem eine solche „gemacht“ wird. Bei Interpretationsleistungen werden, wenn einer einfachen Darstellung gefolgt werden soll, sicherlich weniger Voraussagen getroffen als Vorgriffe auf innere repräsentierte Gestalten gemacht, die z.B. „Durchführung“ heißen. Tatsächliche Voraussagen sind naheliegend in Bewertungssituationen wie bei Vorspielen und Prüfungen anzutreffen und auch – in vermutlich höchst komplexer Form – als Ergebnis von Apperzeptionsprozessen, wie sie auch in Situationen des Zusammenspiels, des Ensemblespiels, der instrumentalen Begleitung zu denken sind (vgl. Abschnitt 6 Interpretation).

Levitin kommt ausführlich auf Studien zur neuronalen Aktivitätsmessung mittels sogenannter bildgebender Verfahren (vgl. ERAN Abschnitt 5.4) zu sprechen und überlegt, inwieweit Untersuchungen zur Heimat von Sprache und Musik

erkenntnisleitend sein können (Brocaareal, Wernikezentrum). Mit einem Seitenblick auf die berühmte Falldarstellung von Oliver Sacks, in der ein Patient alle Erinnerung mit Ausnahme der musikalischen und in anderer Form die an seine Frau verliert, überlegt Levitin eine funktionale Unabhängigkeit von musik- und sprachrelevanten Funktionen des Gehirns, um kurz darauf doch gewisse Gemeinsamkeiten („common neural resources“ Levitin 2007: 127) zu erkennen:

„The close proximity of music and speech processing in the frontal and temporal lobes and their partial overlap, suggests that those neural circuits that become recruited for music and language may start out life undifferentiated. Experience and normal development then differentiate the function of what began as very similar neuronal populations.“ (Levitin 2007: 127)

Diese Sichtweise kann natürlich für viele körperliche und geistige Entwicklungen gelten: So „sehen“ Babies das Wesentliche an neuen Gegenständen mit dem Mund und nehmen (vgl. Hofrichter 2007) ein gesungenes Wiegenlied weit mehr als Nahrung, als „Ohrenschmaus“ (geöffneter Gaumen-Rachenraum wie beim Saugen). Gilt eine angenommene frühe sinnliche „Ursuppe“, so erscheint letztlich Sprache als „Sonderform von Musik“ (vgl. Koelsch et.al. 2007: 251).

Im engeren Sinn bedeutend an diesen Überlegungen ist die Einsicht, dass die Botschaft der gesprochenen Sprache zu 80 % aus den klingenden Parametern (Prosodie, Akzentuierung, Pausen...) gebildet und vermittelt wird. Diskursivität ist in bestimmten Fällen also offenbar wenig attraktiv, wenn eine breitere Grundlage angenommen wird wie z.B. die Formen der koenästhetischen Kommunikation (vgl. Spitz 1976, Abschnitt 7.2). Auf eine Darstellung der Entwicklung von Musik und Sprache kann hier im Vorliegenden nicht eingegangen werden; wichtig ist jedoch die Einsicht, dass ein Gemeinsames in ihrer Gestik zu suchen ist: Beide Systeme sind der inneren und äußeren Bewegung und auch entsprechendem Synchronisationsleistungen verpflichtet.

5.1 „schemas“ (Schemata)

„Modern composers“ wie Schönberg, so erkennt Levitin, verhindern in ihren Kompositionen die Erwartungshaltung der HörerInnen, ihre Strukturen (Skalen) erlauben keine Etablierung einer musikalischen „Heimat“, einer „Wurzel“ wie sie etwa eine Tonart darstellt, er konstatiert „a lack of grounding“ (Levitin 2007:

114). Strukturen wie ein tonales Zentrum sind eine geistige Konstruktion, allerdings in indirekter Form:

„The brain constructs its own version of reality, based only in part on what is there, and in part how it interprets the tones we hear as a function of the role they play in a learned music system.“ Der Autor bestimmt rigoros:
 „We interpret spoken language analogously“ (Levitin 2007: 114).

Wie die Untersuchungen und Theorien in Abschnitt 4 nahe legen, verbringen durchschnittlich geübte HörerInnen nicht ihre Zeit im Verfolgen von Tönen, sondern sie wechseln die Ebenen, bündeln Tonfolgen zu Gruppen, in rhythmischer und melodischer Hinsicht, „abstrahieren“ sozusagen einen formalen Verlauf unter Einbeziehung tempo- und lautstärkenspezifischer Parameter (die sie vermutlich analog behandeln) und bilden in der Folge Erwartungen oder aber sie projizieren bereits „verpackte“ („geübte“) Verläufe in die Zukunft. (Die mögliche Reaktion, sich gelangweilt vom Gehörten zu distanzieren, sollte getrennt untersucht werden.)

Die Idee einer isomorphen(!) Abbildung der Welt in Form von neuronalen Beziehungen wie eine im Gehirn detailliert „gebunkerte“ Mozartsonate kann kaum aufrecht erhalten werden: „To some degree, it is storing perceptual distortions, illusions, and extracting relationships among elements“.

Anm.: Eben letzteres, die Bewahrung von Beziehungen ist vor allem im Musikalischen vermutlich eng mit emotionalen Etiketten verbunden. Es ist denkbar, dass wir weit mehr ein emotionales Destillat einer Mozartsonate speichern, denn lediglich Beziehungen zwischen deren Bausteinen. Noch näher liegt die Annahme, dass wir ähnlich der Geste, die als solche Beginn und Ziel in sich trägt, komprimierte Bewegungen speichern, Bewegungen, welche sich unterschiedlicher Zeichen bedienen und in Form einer Beziehungsabbildung auch als emotionales Kondensat in uns „leben“. Alle in Abschnitt 4 genannten Untersuchungen betreffend die Erwartungen musikalischer Entwicklungen, verglichen und antizipierten Bewegungen.

„An important way that our brain deals with standard situations is that it extracts those elements that are common to multiple situations and creates a framework within which to place them, this framework is called a schema.“ Levithin 2007: 115f)

Ein detailliertes Schema der sensorischen Informationsverarbeitung findet man bei Terhardt (1998):

Ein Stimulus wird, nachdem er eine Anpassungsstufe durchlaufen hat, durch eine hierarchische Folge von Interpretationsschritten in Wahrnehmungsobjekte „zerlegt“; wobei die Hierarchie von Verarbeitungsstufen nach oben offen ist. Wesentlich ist, dass der Abstraktionsgrad, bis zu welchem eine Information verarbeitet wird, völlig unterschiedlich (von bewusster bis reflektorischer Verarbeitung) und die Interpretation auf jeder Verarbeitungsstufe autonom abläuft, wobei das hierfür notwendige Wissen ebenfalls entsprechend hierarchisch verteilt ist. Neue Wahrnehmungsobjekte werden nicht nur aus synchron auftretenden Unterobjekten gebildet, sondern auch aus zeitlich mehr oder weniger benachbarten (vgl. Gestaltgesetze); letzteres geschieht in schematischen „Objekt-Buffern“ („Kurzzeitgedächtnissen“):

„Der gesamte Prozeß [sic] der Informationsaufnahme und -verarbeitung sowie der physischen Aktion setzt die Annahme eines aktiven Bewusstseins [sic] (also ‚willensgesteuerter‘ Aktionen) *nicht* voraus“ (Terhardt 1998: 29).

Nicht nur die (erneute) Relativierung einer Bewusstseinsleistung im Wahrnehmungsprozess gibt zu denken, auch die scheinbar autonome Verarbeitungsweise der auslösenden Signale. Der Autor erkennt, dass die Art und Weise, wie Klanggestalten auf den unteren Ebenen der auditiven Hierarchie entstehen, vollkommen unabhängig vom physikalischen Entstehen des Schallsignals ist. Die Erkennung und Trennung der Merkmale wie etwa Klangfarbe und Tonhöhe ist Sache der auditiven Interpretation der primären Klanggestalt. So ist es naheliegend, dass der auditive Interpretationsapparat darauf trainiert ist, beispielsweise in der Stimme die Vokalidentität unabhängig von der Stimmlippenfrequenz zu erkennen. Ein bemerkenswerter Trainingseffekt zeigt sich auch darin, dass selbst in einer Flüstersprache noch Intonationsstrukturen wahrgenommen werden. (Vgl. Terhardt 1998 und Abschnitt 7.2): Hier wird eine spezifische Form der Abstraktion in der neuronalen Verarbeitung von Reizen angesprochen, die offensichtlich im Dienste der Ökonomie gelernt wurde: Invarianzen erleichtern Konzeptbildungen (vgl. Zeki 2010). Das Unternehmen „Wahrnehmungsobjekt“ ist jedoch komplexer:

„Der Aufbau der internen Repräsentation der akustischen Umgebung ist demnach zugleich eine Sache der Zerlegung des Stimulus in elementare Wahrnehmungsobjekte und der aktiven Synthese übergeordneter Wahrnehmungsobjekte aus den Elementarobjekten.“ (Terhardt 1998: 26)

Angesichts der zuvor von Terhardt angesprochene Verzicht auf bewusste Aufmerksamkeit erschwert ein Verständnis der „aktiven Synthese“, nach Zeki ist sogar die Bildung synthetischer Konzepte im Gehirn (Hirnkonzepete als Ergebnis von Denkprozessen) „ein stummer fortwährender Denkprozess [!], der sich unbewusst vollzieht“ (Zeki 2010: 61f): Die Begriffe „aktiv“ und „denken“ müssen in Zusammenhang mit der Wahrnehmung offensichtlich neu gedacht werden.

Schemata, Codierung und Encodierung in “minds“ sind Komponenten musikalischer innerer „Existenzen“: eine werdende und sich verändernde Struktur. Eine solche Existenz basiert vermutlich auf einer primären Zeitlichkeit der musikalischen Gestalt „in concert“, dann auf einer übergeordneten, nämlich der ihrer allmählichen Veränderung (Reifung?) auch unter Einbeziehung von Abstraktionsprozessen und gleichzeitig auf einer Überwindung der Zeitlichkeit in Form von entstehenden „überdauernden“ Beziehungskonstellationen oder Konzepten: Phänomene wie „Stilbewusstsein“ leben vermutlich von tief eingprägten repräsentierten Beziehungsschleifen.

5.2 Mind the gaps

Ergänzend zu den exemplarisch dargestellten Untersuchungen zu Verlaufserwartungen soll die untersuchte Tendenz von HörerInnen erwähnt werden, einen großen Sprung in einem Melodieverlauf durch einen erwarteten Richtungswechsel (wenn möglich) stufenweise zu „mildern“, den Sprung rückkehrend zum Ausgangston zu „füllen“ (vgl. Krumhansl Abschnitt 4 „good continuation“ sowie das Gestaltprinzip der Geschlossenheit) – offensichtlich ein dringendes Bedürfnis oder inneres Anliegen von Musikhörenden

Ein gar nicht neues Beispiel eines Spiels mit den Prinzipien musikalischer Erwartung findet man in Beethovens Neunter Symphonie, am Beginn der „Ode an die Freude“:

„By moving away from the tonic at this point, he is also filling the gap he made by jumping so far down to get to this midpoint. When Beethoven finally brings us home two measures later, it is as sweet a resolution as we’ve ever heard.” (Levitin 2007: 119)

Man muss diese Ansicht nicht teilen, dennoch verweist diese Süße auf ein bedeutendes Moment der musikalischen Antizipation: die begleitenden und/oder mitbestimmenden Emotionen (wie oben bereits in den gespeicherten Beziehungskorrelaten angedacht). Nicht nur Dissonanzen oder Konsonanzen,

sondern generell strukturelle Merkmale werden mit Emotionen „besetzt“, und die Verletzung einer musikalischen z.B. harmonischen Erwartung, die Zerstörung eines „befriedigenden“ oder „aufregenden“ Vorgriffs wird mit negativen Reaktionen, analog die Erfüllung von Erwartungen mit Glücksgefühlen verbunden. (Beeindruckend in dieser Hinsicht ist der Beginn von „Befreit“ Op. 39 von Richard Strauss.)

Die im Folgenden skizzierte Untersuchung (Müller und Jacobson 2009) ereigniskorrelierter Potenzialverläufe bezieht sich auf die kognitive Verarbeitung unerwarteter Harmonien, also auf „gaps“ zwischen Erwartung und Realisation. Die Untersuchung berücksichtigte Ergebnisse einer Messung des ereigniskorrelierten Potenzials ERAN (vgl. Abschnitt 5.4) und der Hautleitfähigkeit von Probanden als Maß für die emotionale Beteiligung bei gehörten harmonischen „Verletzungen“: Je harmonisch unerwarteter der Schlussakkord in den verwendeten Sequenzen ausfiel, desto stärker war die emotionale Beteiligung. Welcher Art sind diese affektiven Begleitfiguren?

„There is quite a gap between one’s expecting that a given harmonic structure will be continued one way rather than another and one’s yearning or hoping for that continuation, and there is a yet bigger gulf to reactions of delight or gloom when what is anticipated occurs or does not.“ (Müller und Jacobson 2009: 58, übern. Zitat Davies 2003: 283).

Abgesehen von diesen erfüllten oder enttäuschten Erwartungshaltungen kann natürlich nach der Entstehung von Emotionen in ihrer Bedeutung für musikalische Wahrnehmungsprozesse gefragt werden: Ist eine emotionsfreie Musikrezeption möglich und in welcher Form existiert dann ein ästhetischer Mehrwert von musikalischen Gestalten?

5.3 Emotions

Hinsichtlich der Emotionsverarbeitung verweisen Müller und Jacobson (2009) zum einen auf die geringe Dichte von EKP Studien (Messungen ereigniskorrelierter Potenziale in der neuronalen Aktivität), zum anderen auf schwer integrierbare theoretische Ausgangspunkte.

Exemplarisch soll hier auf die „problematische“ Beziehung zwischen wahrgenommenen und gefühlten Emotionen hingewiesen werden: In einer Theorie von Schmidt und Trainor (2001, vgl. Müller und Jacobson 2009) verschmelzen wahrgenommene und gefühlte Emotionen, aus psychologischer und auch philosophischer Sicht (Jackendoff und Leirdahl 2006, Kivy 1999; vgl.

Müller und Jacobson 2009) gibt es jedoch eine klare Trennung zwischen Emotionen, die in der Musik zum Ausdruck kommen und der emotionalen Reaktion der Hörenden bis hin zur Feststellung, dass „...the sadness is to the music rather like the redness to the apple, then it is like the burp to the cider“ (Müller und Jacobson 2009: 55; übers. Zitat).

Dieser Diskussion kann im vorliegenden Rahmen nicht detailliert gefolgt werden, bereits bei einer (tatsächlichen) Trennung der beiden Emotionsgruppen sind große Probleme zu erwarten. Bemerkenswert unter den erwähnten Positionen ist jene der schon vielfach zitierten Kognitionspsychologen Jackendoff und Lehrdahl (2006), welche die emotionale Ausdruckskraft der Musik aus ihrer „Imitation menschlicher Motorik“, also Körperhaltung und Gestik erklären.

„Nicht nur der größte Anteil der emotionalen Expressivität der Musik rühre aus dieser Anlehnung an die Motorik, sondern auch der musikspezifischste“ (Müller und Jacobson 2009: 55).

Der Gedanke einer musikalischen Gestik, die wie jede Gestik generell im Bewegungsansatz ihr Ziel offenbart und damit im Zukünftigen gründet, wurde schon an anderer Stelle aufgegriffen, doch muss hier auch im Hinblick auf die Ansicht von Jackendoff und Lehrdahl (2006) eingeschränkt werden, dass Gestik weitgehend Vertrautes voraussetzt. Einsichtigerweise wird in der Gestaltung musikalischer Sequenzen Beziehungsarbeit geleistet – eine solche muss aber möglich und beabsichtigt sein (vgl. Abschnitt 6.2). Aleatorische Prozesse und Sequenzen, die eine (gemeinsame) musikalische Erfahrung ausschließen, sind hier vermutlich nicht einzubeziehen. Wird hingegen auf eine emotionale Bewegung im Sinne einer hörenden Mitbewegung fokussiert, so stellt sich die Frage, inwieweit empathische Prozesse im hörenden Vollzug und auch im Zusammenspiel für eine „Konturierung“ sorgen. Der Vorschlag von Helga de la Motte greift allerdings weiter:

„Wenn man das Verstehen zum Ansatz der Rezeptionsforschung macht, dann wird man zwangsläufig auch wieder auf das Konzept der Einfühlung zurückgreifen müssen, denn Einfühlung ist eine wichtige Form und Methode des Verstehens. Durch das Konzept der Einfühlung ließen sich enge Verbindungen zwischen Psychologie, Ästhetik und Hermeneutik herstellen“ (Gembris 1999: 38).

In einer allgemeinen Sicht des Phänomens Emotion wie es in den Ausführungen von G. Kreutz (2008) zu lesen ist, wird schließlich eine deutlich zukunftsgerichtete Funktion der Gefühle herausgestellt. So unterscheiden sich in der Verarbeitung von Emotionen (1) Bewertungen von

Wahrnehmungseindrücken, (2) Systemregulation, (3) Vorbereitung und Ausrichtung von Handlungen, (4) Kommunikation von Reaktionen und Verhaltensabsicht sowie (5) Beobachtung des internen Zustands und der Organismus-Umgebung-Wechselwirkung (vgl. Kreutz 2008). In dieser Sicht wird mit der dritten Funktion eine deutliche Zukunftsorientierung, auch im Sinne des emotional bestimmten Handlungsdesigns angesprochen – eine Dirigentin/ein Dirigent würde einen Großteil ihrer/seiner Tätigkeit als eine emotional-funktionale hier erkennen können.

Erwähnt werden sollte eine sehr seriöse Untersuchung zu dem Komplex „Emotionen“ von F. Nagel (2007), die auf eine Konkretisierung psychoakustischer Merkmale der „emotionalen Musikwahrnehmung“ zielte und den psychosozialen Hintergrund der Versuchspersonen mit einbezog. Es wurde konkret versucht, physiologische Korrelate von Chills zu analysieren. (Unter chills sind Gänsehaut- oder auch Schauerphänomene zu verstehen, sogenannte „SEMs“, „strong experiences of music“, vgl. Nagel 2007.) Erhobene physiologische Daten (Herzraten und Hautleitwerte) bei musikevozierten emotionalen Lagen und den sogenannten chills wurden dabei mit visualisierten Daten (!) aus der emotionalen Selbstauskunft der Probanden zu einer „ästhetischen Datenanalyse“ kombiniert. Ein erstes Experiment bezog sich auf das Hören von chillverdächtigen Musikstücken, in einem zweiten wurden chillevidente Sequenzen ChorsängerInnen als Versuchs- und Ratinggruppe (betr. Chill-Potenziale von Musikstücken) vorgespielt. In beiden Experimenten konnte eine primäre Bedeutung der Lautstärke bestätigt werden: Es wurde ein signifikanter Anstieg der Lautstärke zwischen 8 und 18 Barks (920-4400 Hz) bei Chillstellen nachgewiesen.

Das zweite Experiment zeigte, dass Chill-Potenziale eines Musikstücks mit hoher Kohärenz bewertet wurden, ebenso gab es breite Übereinstimmung in der Bewertung von Aufregung und Gefallen. Eine Einschätzung des Chill-Potenzials erfolgte nach den (gewichteten Kriterien) Harmonie, Melodie, Klimax und Lautstärkeverlauf. Eine Regressionsanalyse zeigte zudem, dass Aufregung hauptsächlich durch die Lautheit der Musik erklärt werden konnte (vgl. Nagel 2007).

5.4 Elektrophysiologische Angriffe

Ziel elektrophysiologischer Untersuchungen (vgl. Müller und Jacobson 2009) ist die Aufzeichnung von reizbedingten Gehirnaktivitäten häufig in Form von ereigniskorrelierter Potenziale (EEPs) auf Grundlage von Elektroenzephalogrammen (EEGs) mit hoher zeitlicher Auflösung und in Form von ereigniskorrelierten Feldern (EKFs). Ergänzend wird auf Daten aus der Magnetenzephalographie geblickt. EKPs sind Potenzialverläufe, welche zeitlich mit spezifischen sensorischen, motorischen oder kognitiven Ereignissen in Verbindung stehen, Daten zu diesen werden in psychologischen Experimenten mit häufigen Durchgängen generiert. Parameter solcher EKPs sind zum einen ihre Polarität (positive oder negative Auslenkung der Amplitude) zum anderen ihre Gipfellatenz (Zeitpunkt der maximalen Amplitude). Ein kurzer Überblick über einzelne Komponenten wird gegeben, die Fülle der jeweils relevanten Untersuchungen kann im vorliegenden Kontext nicht berücksichtigt werden.

N1 oder N100 ist eine negative Komponente im EKP, welche ihr Maximum ca. 100 ms nach der Stimulusdarbietung erreicht, zusammen mit dem magnetischen Pendant N100m. Es wird angenommen, dass diese die Präzision der perzeptuellen Verarbeitung und damit auch die Reife des auditorischen Cortex reflektieren, da die Werte von Erwachsenen erst in der späten Adoleszenz erreicht werden. Zudem können Vergleichswerte hinsichtlich mentaler Repräsentationen von Schall zwischen MusikerInnen und NichtmusikerInnen generiert werden und so Aussagen über die Trainierbarkeit musikalischer Fähigkeiten als Prozess der funktionellen Reorganisation des sensorischen Kortex gemacht werden.

MMN ist ein für diese Fragestellung sehr interessante Komponente und kann gemessen werden durch die Verletzung einer regelmäßigen Abfolge. Wird z.B. eine regelmäßige Abfolge von 800 Hz Tönen von einem 1200 Hz Reiz unterbrochen, so entsteht ein messbare Reaktion MMN, eine „Mismatch Negativity“. Von Interesse ist, dass sowohl die Encodierung von Regelmäßigkeiten als auch deren Verletzung (MMN) prä-attentiv, also ohne erforderliche direkte Aufmerksamkeit erfolgen. Auch der notwendige Vergleich der Eigenschaften der dargebotenen Reize erfordert offensichtlich keine gerichtete Aufmerksamkeit. Die MMN weist eine negative Polarität auf und ist mit einer

Latenz von 100-250 ms im fronto-zentralen Bereich am stärksten; sie kann als „...Maß für die prä-attentive Diskriminationsleistung des auditiven Systems aufgefasst werden...“ (Müller und Jacobson 2009: 47). Mit Hilfe des MMN-Paradigmas kann untersucht werden, welche Eigenschaften musikalischer Stimuli außerhalb des Fokus der Aufmerksamkeit encodiert werden können. (Eine umfassende Darstellung findet sich bei Tervaniemi 2001, vgl. Müller et al 2009) Obwohl die MMN primär den Ablauf automatischer Prozesse widerspiegelt, zeigen entsprechende Studien, dass prä-attentive Prozesse darauf folgende Aufmerksamkeitsprozesse beeinflussen.

Allmählich entsteht hierbei das Bild des Gehens, das in seinem alltäglichen Wechsel nicht mehr der bewussten Steuerung bedarf, es sei denn, ein mehr als geringer Richtungswechsel nach links, rechts, oben, unten oder aber das sich verändernde Gelände erzwingt (vorübergehend) eine Bewusstmachung der Bewegung. Sobald ein – auch anspruchsvolleres – Gelände gespeichert wurde, wird die Bewegung wiederum dem Reflektorischen überlassen.

Wenn musikalische Ereignisse wie z.B. Akkorde in einem musikalischen Kontext (implizite) Erwartungshaltungen von HörerInnen verletzen, spiegelt sich das in einem ereigniskorrelierten Potenzial wider, dessen Amplitudenmaximum bei etwa 200 ms liegt, eine Komponente, die als ERAN eine gewisse Prominenz hat (Early Right Anterior Negativity vgl. Koelsch et al 2001, vgl. Müller und Jacobson 2009).

Bei Untersuchungen zur musikalischen Syntax wird von der Annahme ausgegangen, dass ein gewisses musikalisches „Regelwerk“ Teil eines impliziten Wissens – auch von musikalischen Laien – ist. Während des Hörens einer Sequenz wird basierend auf diesem mehr oder weniger impliziten Wissen „...ein Kontext ausgespannt, der mit bestimmten Erwartungen über die Weiterführung eines Akkordabfolge verknüpft ist.“ (Müller und Jacobson 2009: 49) Werden die Erwartungen enttäuscht (z.B. wenn der Tonika die Dominante folgt statt umgekehrt), so ist dies von einer ERAN begleitet. Bemerkenswert ist, dass die ERAN ebenso wie die MMN prä-attentiv ausgelöst werden, Aufmerksamkeitsprozesse jedoch einen großen Einfluss auf die Amplitude der ERAN haben; zudem ist ihre Größe vom „Ausmaß der harmonischen Verletzung“ abhängig. Es wurden zudem Analogien von musik- und sprachsyntaktischer

Verarbeitung hinsichtlich überlappender Ressourcen gefunden (vgl. Müller und Jacobson 2009: 49).

Das erwiesene Vor- oder auch Unbewusstsein der untersuchten Prozesse liegt sicherlich zu einem Großteil in einer bereits angedachten ökonomischen Organisation von Hirnleistungen: Bedenkt man die Anzahl gleichzeitig aktivierter Wahrnehmungs-, Gedächtnis-, Erwartungs- und Projektionsleistungen, die beim Anhören verschiedener Interpretationen z.B einer Symphonie erforderlich sind, um im Anschluss wenigstens eine Bevorzugung begründen zu können, wird die Metapher vom Gehen immer einsichtiger: Allem Invarianten und sogar nicht wesentlich Varianten wird vermutlich die bewusste Aufmerksamkeit entzogen.

P3 resp. P300 ist eine ereigniskorrelierte Komponente mit positiver Polarität und einem Amplitudenmaximum bei etwa 300 ms. Ihre beiden Subkomponenten P3a und P3b gelten als Indices für unwillkürliche Aufmerksamkeitszuwendung resp. für kontrollierte Stimulusevaluation. In einer Vielzahl von Untersuchungen wurden P3 Effekte gemessen, die Komponente gilt dadurch als eine eher unspezifische, jedoch lassen sich – so die Annahme von Experten – über P3-Potenziale Unterschiede im Expertenstatus von Probanden anzeigen. Am Beispiel der Verarbeitungsprozesse von Klangfarben ergaben sich für MusikerInnen mit absolutem Gehör die geringsten P3 Amplituden, ExpertInnen ohne absolutes Gehör und Laien wiesen stärkere Amplituden, jedoch deutlich längere Latenzen als die AbsoluthörInnen auf. Abhängigkeiten zwischen musikalischer Expertise und Aufmerksamkeitsaufwendungen für die Verarbeitung (Bestimmung) von Klangfarben sind nachvollziehbar (vgl. Müller und Jacobson 2009).

N400, eine Komponente negativer Polarität mit einem Amplitudenmaximum von 400 ms nach der Stimulusdarbietung, gilt als Index für semantische Integrationsprozesse, eine diesbezügliche Untersuchung wird im Folgenden (Abschnitt 5.5, Primings) detailliert besprochen.

Demgegenüber gilt die Komponente P600 (positive Polarität bei einem Amplitudenmaximum bei ca. 600 ms) als Korrelat syntaktischer Integrationsprozesse; Variationen der P600 Amplitude könnten bedingt sein vom Ausmaß einer dargebotenen musiksyntaxischen Unstimmigkeit in Abhängigkeit von der musikalischen Expertise des Probanden und der Vertrautheit des

Probanden mit spezifischen Stilrichtungen. Die Ergebnisse im Untersuchungsbereich (die Autoren beziehen sich auf Besson und Schön 2001) und „syntaktische Integration“ deuten wiederum auf Analogien von sprachlichen und musikalischen Verarbeitungsprozessen: Sowohl der Sprache als auch der Musik scheint die Eigenschaft inhärent zu sein, starke Erwartungen hervorzurufen (Müller und Jacobson 2009: 51). Eine Untersuchung von Patel et al. (1998; vgl. Müller und Jacobson 2009: 52) konnten in einem direkten P600 Vergleich keinen signifikanten Unterschied in der Verarbeitung von linguistischem und musikalischem Material feststellen, was auf die Annahme eines allgemeinen (statt eines spezifischen) syntaktischen Integrationsprozesses schließen lässt und eventuell erkenntnisbringende Analogien zwischen sprachlichen und musikalischen Antizipationsprozessen erlaubt.

5.5 Priming-Effekte und musikalische Semantik

In näherer Umgebung zu einer emotionalen und motorischen Bewegung als Mitträgerin einer musikalischen Bedeutung wurden Verarbeitungsprozesse von sprachlichen und musikalischen Sequenzen untersucht. (vgl. Koelsch und Fritz 2007) Als elektrophysiologischer Index semantischen Primings wurde (vgl. 5.4) die Komponente N400 des ereigniskorrelierten elektrischen Hirnpotenzials verwendet. Diese Komponente ist sensitiv für semantische Relationen: In einem Satz wie „Er bestrich sein Brot mit warmen Socken“ bewirkt das Wort „Socken“ eine deutliche N400 Amplitude. Die Autoren versuchen nun, semantisch vertraute Bereiche wie wir sie aus dem Sprachlichen kennen für eine Untersuchung musikalischer Bedeutungsverarbeitung tauglich zu machen. Unterschieden werden dazu verschiedene Bedeutungsklassen:

1. „Musikalische Bedeutung, die durch Informationen übermittelt wird, die an Objekte erinnern (z.B. an einen Vogel)“, oder durch Informationen, die Eigenschaften bezeichnen (hell, dumpf, schnell, spitz, weich, warm).
2. „Musikalische Bedeutung, die durch das Entstehen bzw. das Erkennen einer Stimmung vermittelt wird (z.B. fröhlich)“ (Koelsch und Fritz 2007: 245f).

Fühlt man sich im ersten Fall an Lautmalerei erinnert, an Klangfarben und Artikulationsprozesse, so sieht man sich im zweiten Fall mit einem hochproblematischen Transfer von emotionaler Prosodie (sprechmotorische Aktivität und/oder gestischer Ausdruck) auf tatsächliche musikalische Abläufe konfrontiert, wodurch der Nachvollzug einer „Stimmung“ erklärbar werden soll.

Auch kommen im zweiten Fall noch Ähnlichkeiten zwischen musikalischen Strukturen und körperlichen Empfindungen wie z.B. Herzklopfen in Betracht. Weitere Bedeutungsklassen folgen:

3. „Bedeutung durch extramusikalische Assoziationen, und zwar explizite (z.B. eine Nationalhymne) sowie implizite (ein Kirchenchoral...) [sowie]
4. Bedeutung, die durch das Arrangement formaler Strukturen entsteht (Spannung, Auflösung, Überraschung durch einen unerwarteten Akkord usw.) [...], Bedeutung von Musik ‚sui generis‘“ (Koelsch und Fritz 2007: 246).

Im vorliegenden Priming-Experiment wurden kurze Sätze sowie kurze musikalische Exzerpte als „prime-stimuli“ präsentiert, die unterschiedlichen Bezug zu einem gegebenen Zielwort hatten. Zu einem Zielwort wie „Weite“ wurden sprachliche Stimuli wie „Die Blicke schweifen in die Ferne“ (angenommener starker Bezug) und „Die Fesseln erlauben wenig Bewegung“ (angenommener schwacher Bezug) geboten. Musikalische Stimuli wurden entsprechend ihrer formalen Strukturen gewählt; so z.B. eine Sequenz aus „Salome“ Op 54 von R. Strauß, die in weiter Lage gesetzt ist bei „Weite“ oder ein Kirchenchoral bei dem Zielwort „Andacht“.

Fazit: Verglichen mit passenden evozierten unpassende Zielwörter eine deutliche N400 Komponente, ähnliche Ergebnisse wurden erstaunlicherweise im musikalischen Kontext festgestellt, auch hier evozierten Zielwörter, die semantisch nicht passten, eine deutliche N400. Dieser Effekt wurde bei abstrakten und auch bei konkreten Zielwörtern gemessen

Nun ist diese Studie zu N400 laut Müller und Jacobson (2009) die einzige, die mit nichtlinguistischen Stimuli erfolgreich war, die anderen Befunde hingegen legen nahe, „...dass Musik möglicherweise einer vergleichbaren semantischen Dimension entbehrt.“ (Müller und Jacobson 2009: 51). Dennoch interpretieren die Autoren ihre Daten dahingehend, dass

„... Musik systematisch Repräsentationen semantischer Konzepte aktivieren kann“ und dass daher „... Musik auch semantische Information vermitteln kann“ (Koelsch und Fritz 2007: 249).

Überlegungen zum Wesen des musikalischen Zeichens „Ton“ (resp. physikalisch korrekt „Klang“) und damit zum Bezugssystem „Musik“ machen die o.a. Unternehmung etwas fragwürdig. Es stellt sich die Frage nach einer musikimmanenten Bedeutungsdynamik, die dem Potenzial klingender Bewegung

gerecht wird. Ein Blick auf die Ideen Luc Ciompis könnte eine Erweiterung der Sichtweise bedeuten:

„Gerade die [...] Analogie zwischen Energie und Information stellt [...] eine höchst bedeutsame ‚psycho-physische Korrespondenz‘ dar: Systemdynamisch betrachtet spielt die Information in psychischen Bezugssystemen genau die gleiche Rolle wie die Energie in physischen Bezugssystemen“ (Ciompi 1988: 258).

Das musikalische Klang wird – als „ästhetisches Objekt in Bewegung“ (m.A.) – für sich beanspruchen, Energie und Information zu sein; die von Ciompi angesprochenen psychophysischen Korrespondenzen wären unter anderen Aspekten wie z.B. der Empathie, der Mitbewegung und auch der Ausdrucksbewegung Tanz ev. leichter zu untersuchen (vgl. Apperzeption Abschnitt 7.4). Ein Blick auf eine Angleichung von innerer und klangerzeugender Bewegung: musikalisch-ästhetisches Entrainment oder einfach Singenlernen?

6 Interpretation

Obwohl anzunehmen ist, dass wesentliche Momente der Wahrnehmung wie im vorangegangenen Abschnitt überlegt in den Prozess des „Spielens“, der Aufführung, der Interpretation neuerlich zu berücksichtigen sind, soll hier primär auf spezifische Planungsleistungen und Leitideen im musikalischen Tun geblickt werden.

„Die Musikpsychologie ist an der experimentellen Untersuchung musikalischer Reproduktion und Interpretation interessiert, weil erst in der Aufführung von Musik beobachtet werden kann, wie die besondere emotionale Qualität von Musik – der sog. musikalische Ausdruck – erzeugt wird.“ (Kopiez 2008: 320)

Streng genommen müsste die Frage viel früher im Gestaltungsprozess ansetzen: Was muss in MusikerInnen einfließen oder sich „eindrücken“, das (später) als „Ausdruck“ hörbar wird? Es geht hier um bereits eingangs überlegte Aneignungsprozesse, um Prozesse der Synchronisation und der Projektion. Was im Vorliegenden interessiert, ist, inwieweit Komprimierungsmodelle, also hierarchische Modelle der Wahrnehmung („high-level“... „higher-level“), Modelle der Gruppierung und Bündelung zur Entwicklung einer interpretatorischen Leitidee beitragen können. Noch ehe „Ausdruck“ als Beziehungsqualität zwischen Klingendem, Verklungenem und zukünftig Klingendem einerseits und Klanggestalt und InterpretInnen andererseits angedacht werden kann, muss die Bedeutung und die Verfasstheit von interpretationsleitenden inneren Repräsentanzen überlegt werden.

6.1 Interpretationskonzepte „Big pictures“

In einer Untersuchung zur Entstehung eines künstlerischen Gesamtbildes („Big picture“ , Kopiez 2008: 320f, der Autor bezieht sich auf Chaffin et. al. 2002) wurden Ähnlichkeiten untersucht zwischen Darbietungsversionen (Primavista- bis Konzertversion) des dritten Satzes aus dem Italienischen Konzert von J. S. Bach, gespielt von einer Pianistin in einer Gesamtübezeit von 33,5 h über eine Zeitspanne von zehn Monaten. Als Vergleichsparameter galten die Dynamik, das Tempo und die Verwendung des rechten Pedals; Kommentare der Pianistin wurden zudem inhaltlich ausgewertet. Es zeigte sich, dass die Tempoverhältnisse

der Hauptabschnitte bereits von Anfang an feststanden und die Beginnversionen große Ähnlichkeit mit der Endversion hatten, was vom Autor als Beweis für die Existenz einer „leitenden globalen Interpretationsidee“ gesehen wird (Kopiez 2008: 321).

Interpretation erscheint aus dieser (kognitionspsychologischen) Sicht ein hierarchischer Top-down-Prozess zu sein, geleitet von einer ganzheitlichen Vorstellung. Hierbei wird der Verarbeitung von Einzelereignissen (Bottom-up-Prozesse) als „bewusste Verarbeitung“ eine geringere Bedeutung beigemessen (vgl. Chaffin et al. 2003).

Die Untersuchung machte schließlich deutlich, dass „beide Arten der Verarbeitung“ (vermutlich gemeint Bottom-up- und Top-down-Prozesse) ineinander greifen, wobei „gegen Ende die Einflüsse einer übergreifenden Vorstellung mehr Raum einnehmen“ (Kopiez 2008: 321). – Zum einen gibt die Vorstellung, die „Raum einnimmt“ Anlass, über die Ausgedehtheit innerer Repräsentanzen zu rasonieren, zum anderen wird ein bedeutender interpretatorischer Akt vernachlässigt, der Projektion heißt: Eine Leitidee als big picture muss in eine verbindliche Beziehung zur Ausführung gebracht werden, soll sie wirksam sein. Ein (wie in der Untersuchung gezeigt) äußerst stabiles Bild kann nur durch Projektion („Hinausverlegung von Innenvorgängen“ Häcker und Stapf 1998: 664) wirksam werden; soll dieses Bild als „Leitidee“ handlungsleitend sein, wird es auf Zukünftiges projiziert zu denken sein.

Was die konkrete Umsetzung einer – so ist anzunehmen – projizierten Leitidee angeht, so ist denkbar, das Modell der Wahrnehmung zum Ziele der Darstellung „umzukehren“ und die komprimierten High-level-Gestalten als „Leitidee“ in eine zeitliche Abfolge von Klängen „herunterzubrechen“. Dabei stellt sich die Frage, ob (und inwieweit) Invarianzen sowohl in der Wahrnehmung und Verarbeitung als auch in der Interpretation dem Vor- und Unbewussten oder auch dem „Prä-Attentiven“ (vgl. Abschnitt 5) überantwortet werden.

6.2 Kohärenz

Im Zusammenhang mit Bewertungsverhalten von Interpretationsleistungen überlegt Reinhard Kopiez (2008), inwieweit eine übergreifende Leitidee, also ein formspezifisches Gestaltungskonzept von HörerInnen eine Wertschätzung erfahren kann.

Experimentelle Studien zur Frage der Kohärenz, zur Erfahrung eines inneren Zusammenhanges (der Autor bezieht sich auf Timmers 2003) „zerlegten“ die Aufnahme einer Klavierkomposition von wenigen Takten und ersetzten den zweiten Teil der Komposition durch eine Aufnahme eines anderen Pianisten. Die Untersuchung griff auf eine Vielzahl von aufgenommenen Kombinationen zurück, welche ästhetisch analysiert und bewertet wurden: Über 20 Prozent der Bewertungsunterschiede konnten erklärt werden durch die Ähnlichkeit der beiden Hälften hinsichtlich Tempogestaltung, Artikulation, Verzierungsnotendauer, Asynchronität zwischen beiden Händen und Lautstärkeverlauf. Tendenziell erhielten die originalen Verbindungen eine positivere Bewertung, doch erreichten „originelle“ Kombinationen ebenfalls hohe Bewertungen (vgl. Kopiez 2008: 327). Obwohl diese Studie sich auf winzige Stücke von wenigen Sekunden Dauer stützte, ist doch erkennbar, dass nach der Rezeption einiger weniger Takte eine innere Annahme, ein virtueller zweiter Teil entsteht, der – anders ist ein Werturteil schwer erklärbar – dem erklingenden vermutlich als Vergleichsmodell dient. Mit größerem Aufwand wäre in einem ähnlichen Design eine Untersuchung tatsächlicher Vorgriffe (Repräsentationen und Projektionen) gegenüber einer bloßen Erwartung (von Verlaufstendenzen) denkbar.

Generell zeigt sich die Bedeutung des Tempoverlaufs für strukturgenerierende Prozesse im Musikalischen, wie sie schon bei der elementaren Gliederung in der Rhythmuswahrnehmung erkannt wurde: Spontane Gruppenbildungen zu je zwei oder drei Elementen treten nur in einem Bereich zwischen 500 und 33 bpm (beats per minute) auf (vgl. Auhagen 2008: 439). So wurde in einem Versuch (Langner und Kopiez 1996) Kohärenz untersucht, die durch die Fähigkeit zur Erzeugung eines Tempobogens über ein möglichst großes „Zeitfenster“ entsteht (am Beispiel von Saties „Gymnopedies“ 1888). Die Leistungen eines Professionisten und eines Amateurs wurden gegenübergestellt:

„Der professionelle Pianist hatte die Zeitgestaltung des gesamten Stückes mit einer Dauer von mehreren Minuten Länge im Blick [!], während der Amateurpianist nur einen Überblick über die Gestaltung des ersten Formteils aufwies.“ (Kopiez 2008: 328)

Wenn im Anschluss gefragt wird, welche Wahrnehmungsrelevanz Kohärenz in größeren Zeiteinheiten hat, so wird im Grunde nach der Fähigkeit zur Aufrechterhaltung einer Verbindung von Vergangenen und Zukünftigem im Prozess der Ausführung gefragt. Sollte bereits in den Anfängen der Gestaltung, beim ersten Verlassen des „Ton zu Ton“ ein Phrasenende als Zielvorgabe

wirksam sein, so sind Antizipationsleistungen vermutlich als grundlegende musikalische Fähigkeit zu verstehen.

Man würde einer Kohärenz als erster „Garant eines musikalischen Sinns“ nicht gerecht, würde man nicht auch auf kompositorische, also auf vorgegebene Zusammenhänge blicken. Sehr nachvollziehbar beschreibt Kühn (1998: 19f) in Ausführungen zum Gestaltungsmittel Variation den Beginn des Schlusssatzes von Beethovens Klaviersonate in c-moll, Op.10,1:

„Daß [sic] das sechstönige Unisono metrisch nicht eindeutig definiert, sondern ‚irgendwo‘ plötzlich ‚da‘ ist, verstärkt seine lineare Kraft. Begründet ist darin das Ungestüm, mit dem die Figuren den Tonraum durchmessen [...] vor allem der identische Rhythmus verknüpft die Varianten miteinander. Die rhythmische Kraft wirkt so stark, daß [sic] noch der dritte stauende Takt auf das Vorangegangene bezogen bleibt...“ (Kühn 1998: 19f).

In einem durch die Varianten bewirkten „Weitertreiben“ des Geschehens entsteht durch ihre innere Verbindung ein Zusammenhang, der sich offensichtlich in einer Rückbindung etabliert. In einer Interpretation läge dann eine Mitbewegung im Geschobensein und nicht wie bislang apostrophiert in einem Gezogensein von Zielen. Es bleibt anzunehmen, dass beide bewegungsauslösenden Momente im Prozess der Interpretation zum Tragen kommen.

6.3 Spannung

Kohärenz im Sinne eines zu schaffenden Zusammenhanges kann natürlich auch mit Mitteln der Klangfarbe, der absichtsvollen und tendenziell emotionalen Färbung des Klanges erreicht werden. So kann im „Wegweiser“ aus Schuberts Winterreise (D 911) die Leere, ev. auch eine stimmliche Depressivität als Trägerelement des Liedes und auch als Rückbindung an den Beginn des Zyklus gestalterisch beabsichtigt sein. Eine Leitidee zur Erzeugung eines Sinnzusammenhanges wäre dann auf den ersten Blick, eine einsame widerstrebende Bewegung „Ausweglosigkeit“ mittels einer Stimmgebung zu erzeugen, die eine natürliche Schwingung (Systemschwingung des Vibrato 5-7Hz) nicht erlaubt. Mit Hilfsmuskeln wird eine Kehlstellung erzeugt, die eine weiße, auch etwas flache „leere“ Tongebung begünstigt. Was entsteht, ist eine Reduzierung der emotionalen Kontur des Stimmklanges, die, verbunden mit der harten und insistierenden Achtelbewegung ein unerbittliches und letztes Vorwärts zeitigt. Bewegung auf einen Stillstand hin: Spannung im antizipierten Suizid.

Unter dem Aspekt der Bewegung und der Mitbewegung (Empathie) präsentierte sich eine wahrnehmbare musikalische Emotion als Kontur einer inneren Bewegung sozusagen als Hüllkurve: Würde eine Sängerin den Liebestod Isoldes versuchen innerlich zu erspüren, wäre die Darbietung eine bald endenwollende. Die hörbare affektive Kontur zielt auf eine Mitbewegung der aufnehmenden Umgebung, die – wenn's glück – bewegt ist, aber sicher nicht stirbt.

Weitaus komplexer präsentieren sich die Überlegungen von Becker (2007) zur „formalen Rätselhaftigkeit“ des Schlusssatzes der Klaviersonate b-moll op.35 von Chopin, der von Schumann „als melodie- und freudloser Satz“ und schließlich als „Antimusik“ bezeichnet wird. Offensichtlich existiert kein Zusammenhang, der nachvollzogen werden kann, denn zu hören bekommt man

„... einen ununterbrochenen Lauf von Achteltriolen, beiden Händen in Oktavabstand zugewiesen, der mit größter Geschwindigkeit und durchgängig *sotto voce e legato* auszuführen ist. Es gibt keine Zäsuren, keine Themen, keine Motive, noch nicht einmal sich deutlich abhebende melodische Gestalten, die den Satz strukturieren würden.“ (Becker 2007: 308)

HörerInnen scheitern im Versuch, den Satz nachzuvollziehen und stehen gleichzeitig unter der Erwartungshaltung, die der kompositorische Kontext (der berühmte Trauermarsch) erzeugt hat: Eine Einheit des Satzes bleibt dem Hören entzogen. Hier ist zu vermuten, dass alle Versuche, eine Ebene zu wechseln, also high-level Strukturen zu bilden und zu transportieren, scheitern. Offensichtlich war dem Komponisten an einer zwingenden Ton-zu-Ton Ebene gestaltend (?) und hörend gelegen:

„Tritt man nämlich für einen Moment von der Suche nach der Form des Satzes zurück, dann zeichnet sich eine Parallele zwischen dieser Suche und dem Satz ab: Beide sind ohne Einsatz und Zielpunkt, beiden fehlt eine Richtung...“ (Becker 2007: 310) – ein Vorgriff ins Leere?

Anfang und Ende zu haben reicht nicht hin, um eine Einheit zu bilden, eine solche entsteht erst durch eine nachvollziehbare Beziehung

6.4 Timing

Primingeffekte präsentieren sich offensichtlich nicht nur im semantischen Bereich, auch in der Aufführung rhythmischer Muster bestimmt ein Vorangegangenes das Nachfolgende (vgl. „Local Boundary Detection“). „Time shrinking phenomenon“ beschreibt den Umstand, dass die geschätzte Dauer eines

Zeitintervalls die reale Dauer unterschreitet, wenn diesem Intervall ein kürzeres vorausgeht. Die geschätzte Dauer übersteigt die reale doch, wenn ein längeres Zeitintervall folgt. Das Wesentliche an diesem Phänomen ist, dass die entstehende Illusion nicht willentlich beeinflussbar ist (vgl. Auhagen 2008: 445f).

Kann man offensichtlich den Wahrnehmungstendenzen zu Zweier- und/oder Dreier-Gruppierungen durch Training nicht „entgehen“, so ist man auch einer Fehlwahrnehmung in der Intervallbestimmung ausgeliefert: So wird unwillkürlich das gleiche rhythmische Muster in unterschiedlichen Taktarten hinsichtlich der genauen Längenverhältnisse unterschiedlich ausgeführt.

Es entsteht nicht zum ersten Mal der Eindruck, dass die Kontexteinbettung zeitlicher Muster entscheidend ist, was wiederum zur Annahme verleitet, dass ein metrisches „low-level“ dem rhythmischen Muster (als mögliches „higher-level“) untergebreitet bleiben muss und zwar in einem ausreichend großen Zeitfenster – dieses impliziert eigentlich wiederum eine räumliche Zeit und eine bedingte Vorhersagbarkeit.

Interessant scheint auch die Tempoabhängigkeit rhythmischer Patterns: Während bei zunehmendem Tempo die beiden längeren Dauern in Dreitonrhythmen (synkopiert 1:2:3) einander immer stärker angeglichen wurden, blieben die jeweils kürzesten Dauern relativ genau realisiert. Die Autoren der entsprechenden Untersuchung (Repp et al. 2002, vgl. Auhagen 2008) schlossen daraus, dass ev. die kürzeren Tondauern als den Rhythmus prägend aufgefasst wurden. Das erscheint einsichtig, doch erhebt sich die Frage, ob bei dem Versuch, ein höheres rhythmisches Level zu erreichen, dem Vorbewussten („Prä-Attentiven“) zu komplexe Strukturen überantwortet wurden: die Angleichung der größeren Abstände als Versuch einer Gruppierung könnte darauf hinweisen. Ebenso wäre es jedoch möglich und eventuell schlüssiger, dass die Abfolge kürzerer Abstände erfolgreicher automatisiert wurde und die Ausführung der längeren infolge von Aufmerksamkeitsschwankungen (welche ebenso rhythmisch organisiert sind, vgl. Auhagen 2008: 444) und/oder Ermüdung „eingeschliffen“ wurde.

Für letzteres spricht, dass eine Herausforderung wie der perfekte Trommelwirbel mit dazugehörigen Tempo- und Lautstärkebögen ohne Diktat des Reflektorischen („Unbewussten“ im Sinne Freuds) wenig beeindruckend klingt.

6.5 „Es spielt“

Dieses „Es“, das vor allem für seine Sangeskunst bekannt ist, zieht sein Selbstverständnis aus dem Umstand, dass eine hohe Form der Darbietung in einem Verzicht auf willentlich gesteuerte Bewegungsabläufe besteht. Klangerzeugende Prozesse werden weitgehend dem reflektorischen und damit dem unbewussten (auch vorbewussten) System (im Sinne Freuds) überantwortet. Dem Bewusstsein bleiben damit sozusagen höhere Aufgaben der Gestaltung und der Kohärenzbildung überlassen. Letzteres kann jedoch hinterfragt werden: Nicht nur im Hinblick auf die Klangerzeugung, auch bei der Planung und der Präsentation des Verlaufs stellt sich die Frage nach der Bedeutung unbewusster Hilfeleistungen. Primärprozesse wie bereits bei Mahrenholz (2000) angedacht könnten weitaus stärker für musikalische Konzeption und Kommunikation verantwortlich sein als bisher angenommen: Sie haben den Vorteil nicht an Zeitabfolgen (vgl. „Traumzeit“) gebunden zu sein, sie sind äußerst schnell und sie arbeiten mit den für Antzipationsleistungen wahrscheinlich wesentlichen Verschiebungs- und Verdichtungsprozessen.

So vermutet Auhagen zu o.a. Timingprofilen, dass diese nicht auswendig gelernt, sondern musizierend aus der Struktur generiert werden, doch ist der Autor überzeugt, „... dass nicht jede Abweichung von notierten Tonlängen bewusst herbeigeführt wird.“ (Auhagen 2008: 449. Es ist anzunehmen, dass der Autor bei Abweichungen nicht nur an Defizite denkt.)

Offensichtlich sind es die Planung und die Verarbeitung von rhythmischen Strukturen, die tendenziell von komplexen unbewussten Anteilen getragen sind; so erlaubt ein Seitenblick auf Synchronisationsleistungen des Tanzens,

„... dass es sich bei der Verarbeitung rhythmischer Abläufe um einen auf unterschiedlichen neuronalen Ebenen verteilten Prozess und nicht um die Leistung eines bestimmten Gehirnbereichs allein“ handelt (Fischinger und Kopiez 2008: 470).

Hier wären Überlegungen zur „Professionalisierung“ von Gehirnbereichen anzuschließen, Einsichten von Zeki (2010) zur visuellen Verarbeitung weisen Wahrnehmungsareale des Gehirns als potenzielle Verarbeitungsareale (!) aus, was hinsichtlich der Untersuchung bestimmter „örtlicher“ Komponenten (vgl. Abschnitt 5.4) weitere, ev. noch komplexere Ansätze erforderlich machen würde. Trotz des Umstands, dass Zeki Erkenntnisse visueller Verarbeitungsmechanismen präsentiert, ist die Einsicht bedeutend, dass es im Gehirn viele Systeme gibt, welche sich auf die Organisation von Sinneseindrücken nach bestimmten Attributen – und hier könnte Rhythmus ein Metasystem beanspruchen –

spezialisiert haben, welche zudem „...mehr oder weniger autonom voneinander und offenbar sogar autonom von den höheren kognitiven Systemen des Gehirns arbeiten“ (Zeki 2010: 36f). Sehr klar zeigen auch die Untersuchungsergebnisse Thauts (2005),

„... dass gehörte Rhythmen (unterhalb der bewussten Wahrnehmung) stabile und äußerst präzise intervallbasierte Zeitschablonen erzeugen, die direkt an das motorische System weitergeleitet werden“ (vgl. Auhagen 2008: 471 in Anlehnung an Untersuchungen Thauts 2005).

Diese Untersuchungen lassen annehmen, dass alles, was glücklich einer automatisierten (vorbewussten wenn nicht unbewussten) Systemebene überantwortet werden kann, zur Stabilisierung der Ausführung beiträgt – zumindest innerhalb bestimmter Grenzen u.a. bestimmter Tempi. Die Existenz von „intervallbasierten Zeitschablonen“ muss jedoch zwangsläufig eine räumliche sein, besteht eine solche in einem Grundmodell mit der Eigenschaft zu unbewussten Modifizierungen, so muss dieses im Vollzug auf Zukünftiges projizierbar sein, will es „Schablone“ bleiben. Gibt es mehr Aufgaben des unbewussten als ein offensichtlich übergreifendes Zeit- und Akzentuierungsmanagement?

Mit einem Blick auf strukturelle Ähnlichkeiten von Musik und Primärprozess (am Beispiel des Traumes dargestellt) erkennt Mahrenholz das Fehlen der Negation und damit auch die Aufhebung des Widerspruchs als wesentlich:

„In ihr [in der Musik] können Kontraste und Ähnlichkeiten, Frageformen und Antworten, Spannungen und Entspannungen und vieles mehr dargestellt werden, aber kein Nein, kein Nichts, keine Grund-Folge-Relation, keine Kausalverhältnisse und keine Ausschlussverhältnisse [sic] wie Entweder-Oder.“(Mahrenholz 2000: 384).

So gesehen erweist sich die Musik als die universale unter den Künsten und die Nichtdarstellbarkeit der Negation verdiente im psychologisch-ästhetischen Bereich detaillierte Betrachtung. Von Interesse ist, wie Primärprozesse bestimmte Defizite in der Darstellung von Logik (Folgeerscheinungen) kompensieren: Tendenziell werden logische Zusammenhänge im Traum als Gleichzeitigkeit (Verbundenheit m. A.) dargestellt, während Kausalbeziehungen zeitlich aufgeschlüsselt als Nacheinander erscheinen. Ausschlussverhältnisse wie Entweder-Oder sind nicht darstellbar, Gegensätze können zur Einheit zusammengezogen werden oder auch als Umkehrung (auch als zeitliche Umkehrung) und als Verwandlung ins Gegenteil dargestellt werden.

Unter allen Beziehungen ist die der Ähnlichkeit und die der Übereinstimmung im Primärprozess perfekt darstellbar, unter anderem als Zusammenzug zur Einheit oder als Identifizierung: In beiden Fällen handelt es sich um Prozesse der Verdichtung – ein Bearbeitungsmechanismus, der in den Ebenenwechsel der Wahrnehmung, also im Wechsel zu „low-level“ zu „high-level“ auch angenommen werden muss, vor allem wenn aus diesen Prozessen handlungsleitende Repräsentanzen entstehen sollen. Zudem führte ein fortgesetzter Anstieg der Wahrnehmungsebenen als „erfolgreiche“ Verdichtung von Strukturen zu einer übergeordneten Gestalt zwangsweise zu einem Vorgriff auf Zukünftiges. Es ist naheliegend, dass hierbei entscheidende hierarchische Verarbeitungsprozesse in Abhängigkeit von der musikalischen Expertise unbewusst verlaufen und auch den Mechanismen der Verschiebung und Verdichtung überantwortet werden. Für Freud ist die Annahme „unbewusster Zielvorstellungen“ in ihrer Bedeutung für das künstlerische Schaffen insofern bedeutsam, als

„... jede Kombination sinnlicher Vorstellungen, wenn sie nicht rein dem Zufall anheimgestellt wird, sondern zu einem bestimmten Ziele führen soll, der Hilfe des Unbewußten [sic] bedarf, und daß [sic] das bewußte [sic] Interesse an einer bestimmten Gedankenverbindung ein Antrieb für das Unbewußte [sic] ist, unter den unzähligen möglichen Vorstellungen die zweckentsprechende herauszufinden.“ (Freud 1999/1942: 533, Anm.)

Deutlich jüngere Forschungen scheinen den (weitreichenden) Annahmen Freuds Recht zu geben:

„Viele Prozesse im Gehirn laufen unbewusst ab – wir wären sonst schon mit alltäglichen Aufgaben der Sinneswahrnehmung und Bewegungskoordination völlig überfordert. Von unseren Entscheidungen aber glauben wir in der Regel, dass wir sie bewusst fällen. Diese Annahme ist mit unserer Studie in Frage gestellt“ (Haynes 2008: [1]).

Die Einsicht, dass Leistungen der Interpretation eine präzise Aufteilung von bewussten und unbewussten Steuerungs- und auch von Wahrnehmungsprozessen erfordert, ergibt sich aus der Notwendigkeit einer umfassenden Repräsentation eines Werkes als Ausgangspunkt für die Interpretation, also für die persönliche Ausgestaltung.

Antizipation kann unter diesem Aspekt, auch unter dem Aspekt einer intentionalen Wahrnehmung als *ästhetischer Aneignungsprozess* gesehen werden – auch gegen mögliche „Widerstände“ des Materials:

„Die *Verschiebung* verschiebt von einer bedeutsamen, mit intensivem Interesse verbundenen Vorstellung auf eine unwichtige; in der *Verdichtung* werden die Besetzungen mehrerer Vorstellungen auf eine zusammengezogen. Ziel ist in beiden Fällen, etwas an einem Widerstand vorbei zur Darstellung zu bringen.“

Und weiter:

„Das Darstellungsmittel der Verdichtung und Verschiebung ist offensichtlich ein Grundprinzip des Komponierens – in tonaler ‚klassischer‘ wie in vielen Formen nicht-tonaler Musik. Sämtliche Formen von *Variation*, *Entwicklung*, *Durchführung* fallen darunter; Verdichtung und Verschiebung zählen zu den genuin zusammenhangstiftenden Verfahren *in der Zeit*“ (Mahrenholz 2000: 386f)

7 Kommunikation

Kann schon die Verbindung von bekannten Vorlagen mit eigenen Gestaltungsabsichten als eine Repräsentationsleistung auf mehreren Ebenen und sodann als „Interpretation“ Bewunderung verdienen, so muss die Kombination und Synchronisation solcher Verbindungen wie in der Situation z.B. eines dargebotenen Symphoniekonzertes erfahrbar, als eine psychophysische Hochschaubahn gelten. Wenn Gestaltungsabsichten nunmehr als Ergebnis von (zum Teil oder sogar zum Großteil) unbewussten Komprimierungsleistungen im Sinne der Erstellung hierarchischer Strukturen gelten, wie ist eine gemeinsame Ausrichtung solcher Repräsentanzen zu denken? Bewusstes Zeitmanagement („Zählen“) führte kaum zu einem gemeinsamen Einsetzen der beteiligten MusikerInnen und – noch unwahrscheinlicher – zu einem Unisono in Tempofragen. Auch hier ist ohne die Vermittlung eines unbewussten „Timings“ nur mit unfreiwilligen Heterophonien zu rechnen. Wesentlich ist sicherlich die Fähigkeit einer Dirigentin/eines Dirigenten, eine Vorstellung in Bewegung zu „setzen“ und auf „offene Strukturen“ der ausführenden Musiker und Musikerinnen zu vertrauen und somit eine Verbindung und gemeinsame Ausrichtung zu ermöglichen. Sollte eine Metapher aus den vorangegangenen Überlegungen generiert werden, so die einer komprimierten, potenziell klingenden „Landkarte der Beziehungen“ als verbindliche Ausführungsvorschrift in den Augen Dirigierender. Die im Prozess des Dirigats erforderliche Abstimmung von inneren Repräsentanzen und bewegtem Ablauf ist als Leistung nicht hoch genug einzuschätzen und schließt die Verbindung von Wahrnehmungs- und Ausführungsprozessen auf mehreren Ebenen ein – beide Prozesse erscheinen zudem und zwingend im künstlerisch-musikalischen Vollzug auf Zukünftiges gerichtet.

Anzudenken sind weitere Erklärungen zur Synchronisation basierend auf der Annahme einer „Intersubjektiven Matrix“ (vgl. Stern 2005: 88ff), im Sinne einer gemeinsam erblickten und erfüllten „mental Landschaft“: Nervensysteme „verstehen“ Nervensysteme. Auch wenn Stern mit Erfolg den ganzen Forschungskomplex der Spiegelneuronen als empirischen Beweis bemüht, so verlangt die „musizierende Intersubjektivität“ eine Synchronisation komplexer

Prozesse auf vielen Ebenen, wobei das gerichtete Timing (in einem weiten Sinne) vermutlich den Vorrang behält.

7.1 Entrainment

„Wir hören eine Melodie, aber wir fühlen den Rhythmus“ (Fischinger und Kopiez 2008: 458) – eine (mögliche) Tiefenwirkung der rhythmischen Abläufe scheint in der motorischen Reaktion zu liegen; Rhythmen bewirken spontane Mitbewegungen, oft auch Bewegungen unbewusster Natur wie Mitklopfen oder die Anpassung der Schrittbewegung an erklingende Musik wie im Marschieren oder Tanzen: Mitbewegungen, die als Angriffspunkt von bewussten Steuerungsplänen zumeist zum Scheitern verurteilt sind. Es handelt sich bei einem „Entrainment“ um so genannte Phasenkoppelungen im Sinne von (rhythmischen) Synchronisationsleistungen. Einfache Synchronisationen sind auf die Leistung eines sehr kleinen neuronalen Netzwerkes zurückzuführen: Einfache rhythmische Phasenkoppelungen werden bei der „Musik“ von Grillen und Fröschen beobachtet als eine primäre sozio-biologische Funktion; eine Anpassung klangerzeugender Bewegungen über Tempoänderungen hinweg werden allerdings von höher entwickelten Strukturen geleitet. Accelerandi über einen großen Gestaltungsbogen erfordern einen hohen Teil an „anderweitig“ strukturierten, also automatisierten Bewegungsabläufen. Die Synchronisation von Invarianzen „an der Basis“ wie die kontinuierliche Veränderung einer metrischen resp. rhythmischen Struktur bedarf des Trainings oder des Vertrauens auf sogenannte „innere Taktgeber“.

Im Grunde präsentiert sich eine musikalische Synchronisationsfähigkeit als

„... ein sehr altes evolutionäres Erbe, [...] welches die Periodizität des Rhythmus nutzt, um leichter Vorhersagen über zukünftige Ereignisse zu treffen und um z.B. Bewegungen zu antizipieren.“ (Fischinger und Kopiez 2008: 460)

Bezogen auf komplexe sensomotorische Integrationsprozesse wie sie beim Tanzen durch die Verarbeitung räumlicher Informationen und Rhythmen erforderlich sind, konnten Untersuchungen zeigen, welche neuronalen Systeme involviert waren. Insgesamt handelt es sich bei der Verarbeitung von rhythmischen Abläufen nicht um einen lokalisierten Prozess (bezogen auf einen Gehirnbereich), sondern um einen Prozess auf unterschiedlichen neuronalen Ebenen: Es lassen sich dabei „kognitiv kontrollierte Prozesse auf kortikaler Ebene

funktional von eher automatisierten Verarbeitungswegen unterscheiden“ (Fischinger und Kopiez 2008: 470f).

Untersuchungen von Thaut (2005) belegen, dass gehörte Rhythmen – unterhalb der bewussten Wahrnehmung, ergo prä-attentiv – „stabile und äußerst präzise intervallbasierte Zeitschablonen erzeugen, die direkt an das motorische System weitergeleitet werden“ (Fischinger und Kopiez 2008: 470). Also: „Es“ tanzt?

Synchronisationsleistungen können in einem Großprojekt „Sinfonie“ nicht nur auf rhythmische Phasenkoppelungen beschränkt werden, anzunehmen sind hier die Integration und Synchronisation von Intensitätsverläufen: von klangspezifischen und vermutlich übergeordnet affektiven.

7.2 Koenästhetische Kommunikation

Dieser von Spitz (1967) verwendete Begriff bezieht sich auf die früheste Form der Wahrnehmung und des Austausches, i.E. zwischen Mutter und Säugling. Er bezeichnet eine elementare Form der Kundgebung, die durchaus der Kommunikation im Tierreich vergleichbar ist, die aus Verhaltensweisen besteht, u.a. aus Signalen in Form von bestimmten Körperhaltungen und stimmlichen Lauten. Spitz formuliert eine Entwicklung und damit auch Unterscheidung zwischen jener frühen Form der koenästhetischen Wahrnehmung („Rezeption“), die eine extensive und nicht lokalisierte (!) ist, und jener, die allgemein als diakritische Wahrnehmung („Perzeption“) bezeichnet wird und Grundlage der üblichen Verständigung ist.

Koenästhetische Rezeption ist eine ganzheitliche, sie folgt den Bahnen der Tiefensensibilität wie z.B. Gleichgewichtsveränderungen oder Schluckbewegungen. Dieses System reagiert auf nichtverbale, nichtgerichtete ganzheitlich empfangene Ausdruckssignale, z.B. mit viszerale Reaktionen.

Das Verhältnis von koenästhetischer und diakritischer (Primat des Sensoriums) Organisation wird von Spitz (1967) auch im Vergleich zum Verhältnis von Primär- und Sekundärvorgang gesehen: Abkömmlinge aus dem Unbewussten lassen im Sekundärvorgang auf Bewegungen des Primärvorgangs wie z.B. Verschiebung und Verdichtung schließen. Analog handelt es sich bei den „frühen Zeichen“ (Spitz bezieht sich in etwa auf die ersten sechs Lebensmonate) um Signale aus den Kategorien Körperbewegung und Schall: Gleichgewicht,

Spannung (z.B. der Muskulatur), Körperhaltung, Temperatur, Vibration, Rhythmus, Tempo, Dauer, Tonhöhe, Klangfarbe, Resonanz, welche in der üblichen symbolischen Kommunikation kaum bewusst gemacht werden oder eine andere Rolle spielen. Zu den „besonders Begabten“, welche den koenästhetischen Wahrnehmungs- und Kommunikationsmodus bewahrt haben, zählt Spitz KomponistInnen, MusikerInnen, TänzerInnen, auch malende und dichtende Wesen. Das Sensorium spielt in diesem frühen Austausch eine untergeordnete Rolle, dennoch ist die Rolle des Gehörs vermutlich in beiden Wahrnehmungsformen eine zentrale (Gleichgewicht!). Klang wird so gesehen innerlich wahrgenommen, aber nicht notwendigerweise übersetzt (ebenso wenig wie die Laute des Säuglings von der Mutter symbolisiert oder bewusst kategorisiert werden müssen). Angesichts des Umstands, dass Kommunikation in Form von Verbalisierungen(sinnvoll oder nicht) ein Ensemblespiel oder auch ein Duett massiv stören würde, sie würde in hohem Maße ineffektiv bleiben: ein gleichzeitiges Crescendo oder Rubato kann nicht „besprochen“ werden. Das Geschehen im musikalischen Miteinander greift auf Abstimmungs- und Verständigungsprozesse zurück, die vermutlich jenen frühen „ästhetischen“ Bewegungsabstimmungen wie von Spitz angedacht verpflichtet sind. Was ihre Attribute anbelangt, so ist wesentlich, dass diese Kommunikation nicht übersetzt werden kann und muss. (Man denke an die für Laien unverständlichen Metaphern, von denen eine Probenarbeit begleitet (sicher nicht getragen) wird.) Ebenso wesentlich ist ihr Ziel in einer gemeinsamen Ausrichtung: Ganzheitliche Kommunikation im Musikalischen dient der gemeinsamen Ausrichtung in der Gestaltung, ein Verweilen im Verklungenen ist nur im Schlussakkord möglich. Hinzu kommt, dass – vor Augen bleibt ein idealtypisches Ensemblespiel – zwischen den inneren und äußeren (klangerzeugenden) Bewegungen nicht unterschieden wird und auch nicht unterschieden werden kann. Letzteres wird umso bedeutsamer bei improvisatorischen Momenten, in denen auch die Ausführungsvorschrift bewegt ist (und nicht am Pult liegt). Es ist einsichtig, dass MusikerInnen in ihrem präsymbolischen Austausch weitaus mehr den frühen Kommunikationsformen verbunden bleiben und somit auch jene Angleichungsprozesse bevorzugen die Dornes (1993) als „affect attunement“ erkannt hat.

7.3 „Affect attunement“ (vgl. Dornes 2001)

Affekte, nach Freud wahrnehmbare Endergebnisse von Abfuhrvorgängen, sind den jeweiligen Spannungsverhältnissen verpflichtet. Beim Säugling wie bei aktiven MusikerInnen korrespondieren intrapsychische und körperliche Spannungsveränderungen und können gehört, teilweise auch gesehen werden. Das, was bei MusikerInnen „vorgehört“ werden kann, ist das Ausmaß der erforderlichen Angleichung dieser Veränderungsprozesse an die musikalische Vorlage, an die notierte und/oder beabsichtigte Spannungsveränderung.

Die Idee der koenästhetischen Kommunikation berücksichtigt den Affekt als Abfuhr bzw. Verschiebung von Triebenergie, ein Verständnis vom Affekt in seiner adaptiven, kommunikativen und regulierenden Funktion bleibt wenig berücksichtigt. Gerade der intersubjektive Aspekt der affektiven Kommunikation also „affect attunement“ könnte für die musikalische Darbietung von grundlegender Bedeutung sein, ebenso könnte ein „spielerisches“ Entrainment inter- und intrapsychisch ein überwiegend affektiv gesteuertes sein.

(Ein „attunement“ im Sinne von „Abstimmung“ bezieht sich auf die Intensität, auf den Rhythmus und auf die zeitliche Kontur von Affekten, was umso interessanter wird, wenn diese affektiven Verläufe als Trägerelemente hörbar werden).

Es ist auch anzunehmen, dass – wie bereits angedacht – komprimierte musikalische Bewegungen, welche als Repräsentanzen das Innere des später Hörbaren darstellen, zu einem hohen Maß affektiv geprägt sind und in vielen Fällen als „emotionale Kondensate“ in die Erinnerung rücken. In welcher Form und in welcher Detailtreue ein anzunehmendes „high-level“ Kondensat gespeichert und in Folge zu einer „low-level“ Gestalt „zurückgelesen“ werden kann, scheint eine Frage der Erfahrung und der musikalischen Expertise zu sein.

Speziell im musikalischen Miteinander und im Dirigat scheinen sich frühe Formen der Kommunikation und der Abstimmung mit kognitiv sehr anspruchsvollen Leistungen zu verbinden: regressiv Tendenzen „im Dienste der Musik“ und der musikalischen Kommunikation in enger Nachbarschaft zu Gedächtnisleistungen und Strukturbildungen auf „höchster Ebene“, begleitet vom Vertrauen in unbewusste und vorbewusste („prä-attentive“) Steuerung.

7.4 Apperzeption

Von möglichen Antizipationsleistungen im Dienste der Gestaltung soll hier eine Fähigkeit betrachtet werden, wie sie sehr deutlich im Duo beobachtbar ist: die offensichtliche „Gabe“ begleitender InstrumentalistInnen (zumeist PianistInnen), das Schicksal der Gesangsphrasen im Voraus zu ahnen und so gegebenenfalls mit einem Accelerando das Überleben der Singenden zu bewirken. Tatsächlich scheinen Leistungen von BegleiterInnen, die vorausschauend „reagieren“ und so noch vor einem sängerischen Rubato dieses erkennen von einem spezifischen Wahrnehmungsmodus getragen.

Apperzeption von lat. Appercipere „etwas hinzu bemerken“ könnte auf einen solchen vertieften oder erweiterten Wahrnehmungsmodus zu beziehen sein; Angesichts der Bedeutungsvielfalt und des Schicksals des Begriffes ist eine Reduktion auf das lateinische Präfix erlaubt, das einfach ein „Mehr“ des Wahrgenommenen anzeigt. Als verlässliche Informantin über die klangliche Zukunft muss die Atmung gesehen werden, die nicht nur in der musikalischen Gestaltung über Zukünftiges entscheidet. In der Einatmung wird das spätere Weinen oder Lachen evident, ohne sie ist keine Synchronisation im Chorischen denkbar, sie antizipiert offensichtlich als aufnehmende Bewegung die folgende Ausdrucksbewegung. Tatsächlich wird von KorrepetitorInnen die Einatmung unter Umständen als Gestaltungsanweisung oder auch als Notruf empfunden: In allen Fällen ist sie Anzeichen der mehr oder weniger erfolgreichen Angleichung von innerer und äußerer Bewegung – nicht nur bei SängerInnen. Wiederum bleibt zu fragen, wie viele der anderen Prozesse auf Seiten der Begleitung automatisiert werden mussten, um Apperzeption und entsprechende Angleichungsprozesse zu leisten.

Interessant ist eine Studie des Bernsteininstituts (vgl. Haynes 2008), deren Ergebnisse sogar in österreichischen Zeitungen wahrgenommen wurden. Die Studie bezog sich auf Entscheidungsprozesse, die neurowissenschaftlich untersucht wurden: Es konnte nachgewiesen werden (durch Messungen der Hirnaktivität, speziell des frontopolen Kortex an der Stirnseite), dass Entscheidungen im Gehirn bereits mehrere Sekunden vor der bewussten Wahl feststehen (vgl. Griesser 2009: 15). Sollte jetzt eine klangerzeugende Bewegung – auf Grund von jahrelangen Synchronleistungen – in ihrer neuronalen

(vorgeburtlichen) Existenz als „Vorbewegung“ vertraut sein, ist sie natürlich in einer Art Mitbewegung „lesbar“ oder besser wahrnehmbar (vgl. 7.2).

Letztlich (und diese Einsicht ist verstärkt als Prämisse für Prozesse der Synchronisation und der Ausrichtung zu erkennen) kann im Instrumental- und im Stimmklang jederzeit eine ihn konstituierende Verbindung von Energie und Information ausgemacht werden, wie bereits in Überlegungen zur Semantik angemerkt (vgl. Ciompi 1988). Wenn ein Moment im Musikalischen ausgewiesen werden soll, das als Basis für eine Vorwegnahme der Zukunft verantwortlich ist, muss sicherlich diese Doppelsexistenz des Klanges und die damit verbundene Synergie oder Koppelung von psychischen und physischen Abläufen genannt werden. Durch diese werden nicht nur Primärprozesshaftes wie Verschiebung und Verdichtung plausibel, auch die Fähigkeit zur direkten Umsetzung von inneren Repräsentanzen in Klang dürfte hier begründet sein. – Wenn auch auf eine solche Umsetzung verzichtet wird, dann präsentiert sich der Klang als eine nach außen „verlängerte“ innere Bewegung: Unterwerfung der bewussten Zensur – Ausbildungsziel in Meisterklassen?

8 Ästhetische Vorgriffe...

...beginnen hier mit einem Rückgriff auf relevante Veröffentlichungen von G. Böhme (2001 „Ästhetik“) oder C. Liessmann (2004, „Reiz und Rührung“), die hier nicht direkt zitiert, allerdings in den Ausführungen von Allesch (2006) mitbedacht werden:

„Es erscheint mir allerdings problematisch, die Ästhetik insgesamt und die psychologische Ästhetik im besonderen als ‚Wahrnehmungslehre‘ gleichzusetzen [...]. Im Unterschied zur psychologischen Wahrnehmungslehre verweist der Begriff Ästhetik [...] stets auf eine besondere Weise des Wahrnehmens; auf etwas, das durch die gängigen Wahrnehmungstheorien wohl nicht ausreichend thematisiert wird.“ (Allesch 2006: 18)

Eine weitere begriffliche Problematik ergibt sich durch die Koexistenz von ‚Wahrnehmung‘, ‚sinnlicher Erfahrung‘ und ‚ästhetischer Erfahrung‘, v.a. hinsichtlich der überschneidenden Konnotationen:

„Sinnliche Erfahrung im engeren Sinne einer ‚ästhetischen Erfahrung‘ thematisiert die wahrgenommene Wirklichkeit nicht nur unter dem Aspekt ‚Was ist das‘, sondern unter dem Aspekt einer Betroffenheit, in der vielleicht die Ursachen dieser Betroffenheit [...] in einer nicht weiter artikulierbaren Bedeutung erfahren werden.“ (Allesch 2006: 19)

In diesem Zusammenhang zitiert Allesch den Musikwissenschaftler Faltin, der das Charakteristikum ästhetischer Zeichen vor allem darin sieht

„... dass sie etwas bedeuten, ohne etwas zu bezeichnen“. Das „widersprüchliche und schwierige Wesen der Musik liegt eben darin, dass sie mit Sicherheit nie etwas bezeichnet und immer etwas bedeutet.“ (Allesch 2006: 19, übern Zitat Faltin 1985: 74)

Liegt diese Ambivalenz erst in der musikalischen Gestalt oder in der Eigenart des musikalischen Zeichens begründet? Die Frage führt nicht weiter: Nach Adorno stützt sich das Kunstwerk (allgemein) auf ein

„... irritierendes Erscheinen, das ein sensibles Interpretieren verlangt, dem daran liegt ‚das Begrifflose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzutun“ – eine „andeutende Deutung“ (Seel 2003: 34, Adorno 1970: 134).

Interessant und auch nachvollziehbar erscheint das „Interpretieren von Irritationen“ – vor allem aus musikpädagogischer Sicht.

Verlangt Adornos „andeutende Deutung“ ein „begriffloses Begreifen“ im Musikalischen oder sollten nicht auch beziehungsgetragene und auch beziehungsstiftende Vorformen des Verstehens angedacht werden?

Exkurs Bion

Wenn der Stimmklang als Platzhalter für den Klang allgemein fungieren darf, ist er als Lautgebärde nicht leicht zuzuordnen: Er ist vorsprachlich, ermöglicht aber Sprechen und er ist eine Botschaft, die emotional und funktional „verstanden“ werden kann, aber nicht muss, und er ist das hörbare Ergebnis der Bewegungen eines Organs, das erst durch diese Bewegung als solches erkannt und erlebt wird. Ebenso wie der Instrumentalklang und das Geräusch ist er als akustisches Muster nach Bion (1992) den Alphaelementen zuzuordnen, welche sich – im Gegensatz zu Betaelementen („Dinge an sich“, nichtsymbolisiertes Reales) – zu unbewusstem und bewusstem Denken eignen und gespeichert werden können, denen somit psychische Qualität zukommt.

Die von Bion genannten Faktoren der Alphafunktion, d.h. der Umwandlung von Sinneseindrücken in Elemente, denen psychische Qualität zukommt, sind Aufmerksamkeit und Abstraktion. Die Abstraktionsleistung bedingt die Wiederverwendbarkeit dessen, was von Sinneseindrücken „denkbar“ gemacht wurde.

Bion formuliert in seiner Theorieentwicklung zur Entstehung von Gedanken eine Paarung von Prä-Konzeptionen (Zustände der Erwartung) mit geeigneten Sinneseindrücken zur Schaffung eines Konzepts. Vereinfacht gesehen fördert die Wiederholung der Paarung von Prä-Konzeptionen und Sinnesdaten, welche zu kommensaler (eventuell zu übersetzen mit „gedeihlicher“) Abstraktion führt, Wachstum. Das Medium dieser kommensalen Beziehung ist tolerierte Ungewissheit.

Die Wiedererinnerung an diese Paarungsprozesse, die auch Lernen heißt, ist eine Abstraktionsleistung, die man hier vielleicht in ihrem Wesen modifizieren kann.

Die Existenzweise musikalischer Prä-Konzeptionen ist schwer vorstellbar, sie sind vermutlich erfahrbar als körperliche und/oder psychische Ausrichtungen – so gesehen der Bewegung verpflichtet und auf Zukünftiges bezogen. Sie regieren mit Sicherheit im Musikalischen das Atemsystem. Klangrealisierungen sind sozusagen schwingende Luftwesen, eine Abstraktion bezogen auf ihre Paarung

könnte ein emotionales „Kondensat“ sein, eines, das der Form der Gedanken vorausgeht, etwas zwischen einem Ding an sich und seiner Repräsentation: ein Element, das weder Alphaelement noch Betaelement ist?

Sollten im musikalischen Klanggeschehen Relikte einer frühen (ev. koenästhetischen) Kommunikation weiterleben, so würde die von Bion (unter Rückbeziehung auf Freud) etablierte Kontaktschranke, bestehend aus Alphaelementen, welche verantwortlich ist für die „Bewahrung der Verschiedenheit von Bewußtem und Unbewußtem [sic] und für ihre Entstehung“ (Bion 1962: 74) eine vielleicht gewisse, zeitlich begrenzte Funktionsverschiebung erfahren?

In den Augen W. Schurians (Allesch 2006: 128-132) bildet die ästhetische Erfahrung einen vielschichtigen Prozess, in dem Empfindungen, Verhalten und Verlangen sich verbinden.

„Dem System des ästhetischen Objekts stehen die Wahrnehmungen beim Betrachter gegenüber. Im Vorgang des Erkennens vollzieht sich schließlich Erkenntnis als Gewährwerden von etwas Neuem und zugleich als Selbsterfahrung“ (Allesch 2006: 130f).

8.1 Brückenobjekte

Direkt an Faltins Interpretation ästhetischer Zeichen („... die etwas bedeuten ohne zu bezeichnen...“ Faltin 1985: 33) schließt Boesch (2005) an, wenn er von der Musik als von einer „inhaltslosen Anmutung“ und von einer „Folge von Sinneseindrücken ohne konkrete Bedeutung“ spricht (Boesch 2005: 127, 131).

Wenn mit Spitz an koenästhetische Kommunikation in ihrer „frühen Heimat“, im Austausch zwischen (idealer) Mutter und Säugling gedacht wird, dann muss eingeräumt werden, dass diese Klangkommunikation weitgehend „deutlich“, sogar eindeutig ist. Sie funktioniert zudem „ohne Übersetzung“: Klang als Bedeutungsträger, allerdings in einem definierten Kommunikationsraum. Hier findet sich auch ein erfahrener Korrepetitor wieder, der durch Klang und Klangveränderung das Schicksal der nächsten Phrase voraushört.

Das Wesentliche formuliert Boesch (1991) in einer „Spur des ästhetischen Handelns“: Diese stellt eine

„Synomorphie‘ zwischen uns selbst und der erlebten Welt her. Das ästhetische Objekt fungiert damit als ‚Brückenobjekt‘ zwischen Ich und Nicht-Ich, es reduziert die Fremdheit der äußeren Wirklichkeit.“ (Allesch 2006: 113)

In vermutlich enger Verbindung zu einem Brückenobjekt finden sich Phänomene resp. Objekte, welche auf Grund ihrer „Doppelexistenz“ als Übergangsobjekte bezeichnet werden (vgl. Winnicott) 1971) und eine entscheidende Funktion im frühkindlichen Bereich sowie in der Entwicklung der Kreativität einnehmen.

8.2 Übergangsphänomene

Mit dem Begriff „Übergangsphänomen“ bezeichnet Winnicott in seinem Werk „Vom Spiel zur Kreativität“ (1971) Objekte, die sich einer Zuordnung zu einem Seinsbereich (Innen – Außen) entziehen. Sie werden gesehen als subjektive Objekte, für das Kind (noch) nicht zur Außenwelt gehörige, aber auch nicht zur Innenwelt gehörige Objekte als Produkte einer Halluzination (vgl. Objekte zwischen Ich und Nicht-Ich, Abschnitt 8.1). Diese Übergangsphänomene, wie z.B. der Zipfel eines Tuches, bewohnen einen intermediären Raum, einen Erlebnis- und Erfahrungsbereich, der sich zwischen Daumenlutschen und der Beziehung zum Teddybär, zwischen oraler Autoerotik und der echten Objektbeziehung erstreckt, ein Raum „... der dem Kind zwischen primärer Kreativität und auf Realitätsprüfung beruhender, objektiver Wahrnehmung zugestanden wird“ (Winnicott 1971: 21) – von höchster Bedeutung für späteres kreatives, künstlerisches und allgemein kulturelles Geschehen. In diesem Raum – er entspricht dem lebenswichtigen intermediären Raum zwischen Mutter und Kleinkind – wird die Wurzel gelegt für die Symbolbildung, für die Entwicklung vom rein Subjektiven zur Objektivität. Für das Kind ist es ebenso wichtig zu erkennen, dass dieses (Übergangs-) Objekt real ist, nicht die Brust der Mutter ist, wie es eben auch diese bedeutet.

Wesentlich für ein Übergangsobjekt ist, dass es in den Augen des Kindes von ihm selbst geschaffen wurde, obwohl es in der Wahrnehmung der Erwachsenen schon vorher existiert hat, das heißt, der Außenwelt angehört. Dieses Objekt darf nicht verändert werden außer vom Kind selbst, es muss leidenschaftliche Liebe und Misshandlungen überleben und den Eindruck erwecken, lebendig zu sein (für das Kind) und eine eigene Realität zu besitzen.

Für die vorliegende Fragestellung ist von Bedeutung, dass zu diesen subjektiven Objekten nicht nur der Zipfel eines Kissens oder Wollfäden, sondern auch Laute, Lallen oder auch „erste musikalische Töne“ (Winnicott 1971: 13) gehören. Der instrumental oder vokal erzeugte Klang scheint sich nicht zu deklarieren:

Verbunden mit einem „Unentschieden“ in Sachen Abstraktion, in Sachen Alphaelement („Was ist an einem Klang denkbar und nicht tatsächliche (minimierte) Bewegung“?) oder Betaelement (Ding an sich) und unter Berücksichtigung von angedachten Übergangsphänomenen (Innen-Außen) und ästhetischen „Brückenobjekten“, scheint seine Zuordnung zu einem Seinsbereich nicht zielführend. Am Beispiel Stimmklang ist ein Übergangsphänomen sehr nachvollziehbar darzustellen: Der Stimmklang kann elektronisch „bearbeitet“ oder konserviert und auch beurteilt werden, dennoch ist er kein vom Erzeuger, von der Erzeugerin ablösbares Objekt: Bewegung als „Besitz“.

Es kann schließlich eine idealtypische Doppexistenz der musikalischen „Zeichen“ angenommen werden, die durch ihre Anbindung an Prä-Objektives und Primärprozesshaftes und damit in ihrer letztendlichen Verweigerung in Sachen Abstraktion auch anderen zeitlichen Bezügen verpflichtet bleiben, ähnlich den Bildern im Traum. Wenn angenommen wird, dass Klangliches als Präverbales und Präsymbolisches der frühen Heimat, also der frühen Kindheit verbunden bleibt, dann muss die Sinnhaftigkeit von „Bedeutung“, also eine semantische Dimension im Musikalischen vollkommen neu gedacht werden. „Verstehen“ kann in frühen Formen der Kommunikation eine orale Untersuchung oder eine Mitbewegung bedeuten – in den meisten Fällen also ein „körperliches“ Verstehen.

„Das Ästhetische schafft sich gewissermaßen eine eigene Welt; die Vielfalt und Eigenart seiner Erscheinungsformen begründen sich ausschließlich durch seine evolutionäre Entwicklung – nicht durch außerhalb des Ästhetischen liegende Prinzipien“ (Allesch 2006: 129, vgl. Schurian 1986).

Ein Gedanke Seels (2003) ist hier anzuführen, der als Ausgangspunkt der Überlegungen zu „Übergangsphänomenen“ im Sinne Winnicotts gesehen werden kann:

„Dem Prozeß [sic] ästhetischer Wahrnehmung kommen viele oder alle [...] Charaktere des Spielens zu“, das Spiel als zeitlich begrenztes, vollzugsorientiertes Handeln steht in einem Kontrast zu einer „Normalität des übrigen Lebens“, es zielt auf *sinnlich-seelische Bewegtheit in einer konzentrierten Gegenwart. Spielende begeben sich in eine „anders gegliederte Zeit“* (Seel 2003: 216 f, meine Hervorhebung).

Hier schließt Seel an Winnicott an, ohne dessen grundlegende Theorie „Vom Spiel zur Kreativität“ zu nennen:

„Das Wagnis des Spiels ergibt sich daraus, dass es stets an der theoretischen Grenze zwischen Subjektivem und objektiv Wahrgenommenem steht“ (Winnicott 1971: 62).

Diese Behauptung, die das Spiel (nun im musikalischen Sinne) als Wagnis, als schöpferische Erfahrung in Raum und Zeit in eben jenem intermediären Bereich, im Bereich der Übergangsobjekte, ansiedelt, ist von MusikerInnen und von SängerInnen zu bestätigen.

In einer großzügigen Sicht auf Übergangsphänomene im Musikalischen ließe sich auch der von Fiske aufgezeigte Widerspruch relativieren: „Taking music as time and describing music as a structured ‚object‘ is a contradiction.“ (Fiske 2008, 7):

In einem sehr weiten Verständnis „trifft die Musik [...] Züge an Welt wie an Selbst [...]. Trifft heißt hier: sie artikuliert >wirklichkeits<aufschließend etwas, indem sie dieses exemplifiziert, es aufweist, teilt. Sie exemplifiziert die Funktionsweise, die Form des Bewußteins [sic] auf jenem nicht trennscharf zu markierenden Grat zwischen bewußt und unbewußt [sic], psychologisch und physiologisch.“ (Mahrenholz 1998: 184)

Ist hier letztlich ein Kreis zu schließen und in diesem Element des Übergangs zwischen Ding an sich und Abstraktion, zwischen Subjektivem und Objektivem, Innen und Außen, prinzipiell Antizipatorisches im Sinne des „Vor-Begrifflichen“ auszumachen? (Vgl. Abschnitt 1.1) Als „Vor-Veranschaulichung“ im Sinne Husserls oder auch als Heideggers „Vor-Struktur“ des Verstehens ließen sich ästhetische Kommunikation und musikalische Prozesse durchaus darstellen.

8.3 Expecting the unexpected?

Deutsch (1982) reflektiert über die Bedeutung musikalischer Archetypen, melodischer Archetypen i.e.S. und beschreibt sehr genau die theoretischen Einwände gegen eine „Reduzierung“ einer Melodie auf Gestaltungsprinzipien oder -klassen. Dennoch anerkennt die Autorin den Versuch, innerhalb tonaler Musik westlicher Kultur melodische Prozesse zu kategorisieren und zwar entsprechend einem hierarchischen Niveau, also jenem „level on which the pattern exhibits clear closure“: eine Kategorisierung von melodischen Strukturen in Klassen (wie „gap-fill“- und „changing-notes“-Melodien) auf Grund eines idealen Einschlusses von Beginn und Ende.

Die Bedeutung diesbezüglicher Erwartungshaltungen (bezogen auf Schließung der Gestalt) wird bei Deutsch allerdings erweitert:

„For our appreciation and evaluation of a work of art involves not only understanding what is actually presented, but also what might have been presented given the constraints of style“ (Deutsch 1982: 318).

Als Beispiel für eine sozusagen verpflichtende “multiple” Antizipationsleistung nennt Deutsch Haydns Symphonie Op.100, die mit einer „archetypischen Sequenz“ eröffnet wird, die gemeinhin den Charakter einer Schlusswendung hat – ein Umstand, der den „braven Hörer“ in Erwartung derselben Wendung am Ende setzt. Obwohl Haydn diese Erwartung enttäuscht,

„... the competent listener’s appreciation of the close of the movement includes some (perhaps unconscious) awareness that this option was a very real possibility.“ (Deutsch 1982: 318).

Nun setzt diese Inklusion die Gleichzeitigkeit von („perhaps unconscious“) melodischen Gestalten in ihrer möglichen Ergänzung und in ihrer Beziehungsqualität zueinander voraus. Ähnlich wie ein Trugschluss nicht mit einer vagen Erwartung des Kommenden, sondern nur mit der mental aktualisierten Tonika funktioniert, verlangt eine Bewertung von Beziehungsmomenten eine Gleichzeitigkeit von inneren Repräsentanzen. Solch ein Vergleich von verinnerlichten musikalischen Bildern geschieht zudem (vgl. Zeki 2010) über ein etabliertes Konzept im Gehirn, das als Raster und Bewertungsmaßstab dient. Die Verbindlichkeit solcher Konzepte wird entsprechend der Situation differieren (Interpretation oder Wahrnehmung) und kann vermutlich in Ensembleleistungen eine intersubjektive Angleichung erfahren.

8.4 Ästhetisches Bewusstsein

Menschliches Bewusstsein und das Phänomen Musik verbinden sich offensichtlich im Widersprüchlichen. Der mehrfach zitierte Widerspruch (vgl. Fiske 2008) zwischen Objekt- und Prozesscharakter der Musik findet sich analog im Folgenden: „Das Bewußtsein [sic] kann nicht Gegenstand und Prozeß [sic] zugleich sein.“ (Jahraus 2008: 2)

In einem einfachen Verständnis zeigt sich diese Doppelbindung in der musikalischen Repräsentanz. Wie weit können Bewegungen zum Bild komprimiert werden? Oder: Darf ein „bleibendes“ Übergangsphänomen zwischen Prozess und Objekt und weiter zwischen Symbol und Ding an sich, also ein „subjektives Objekt“ oder auch ein „Objekt durch Bewegung“ angenommen

werden? Es scheint, dass im Bereich des Ästhetischen auf Grund eines Gewährwerdens, das Selbst- und Objektwahrnehmung vereinigt, Widersprüche als substantiell erkannt werden müssen.

Seel (2003) erkennt drei Modi der ästhetischen Wahrnehmung:

In der Aufmerksamkeit für das *bloße* Erscheinen werden wir „einer Gegenwart unter einer temporären Suspension ihrer Sinnhaftigkeit inne“ – wahrgenommen wird „eine Situation in der Momentaneität (einer oder aller) ihrer simultanen Erscheinungen“; hingegen kommen in „einer Offenheit für das *atmosphärische* Erscheinen“ gerade Dimensionen „der existenziellen Sinnhaftigkeit konkreter Gegebenheiten zu Bewusstsein [sic]“. Schließlich ereignet sich in der Wahrnehmung des *artistischen* Erscheinens eine „Darbietung besonderer Gegenwarten“: „Diese Darbietungen schaffen oft eine konkrete oder bleibende Gegenwart, die immer wieder aufgesucht werden kann“. Daraus folgend erkennt Seel:

„Es dürfte ein Gesetz der künstlerischen Darbietung sein, dass [sic] sie abstrakte und bleibende Gegenwarten nur vermöge einer Präsentation vergehender Gegenwarten präsentieren kann, und dies nur durch die Inszenierung ihres – bleibenden oder auch vergehenden – Erscheinens“ (Seel 2003: 167f).

Die Gegenwart, welche eine künstlerische Präsentation erzeugt, ist eine „Präsentation vergehender Zeit“ (Seel 2003: 168). Mit einer Präsentation einer Gegenwart aus vergehender Zeit oder auch einer Präsentation vergehender Gegenwarten im ästhetischen Erscheinen könnte o.a. Widerspruch bereits etwas entschärft werden: Objekte der ästhetischen Anschauung als prozesshafte Objekte. Ästhetisches Bewusstsein im Sinne Seels reicht über die genannten Formen der Wahrnehmung hinaus:

„... es schließt nicht nur den Bereich der ästhetischen Wahrnehmung, sondern überdies den Bereich der ästhetischen Vorstellung ein, ob dieser nun mit Wahrnehmungen verbunden ist, oder nicht. Wo immer die Fähigkeit, etwas in seinem Erscheinen wahrzunehmen oder sich vorzustellen, aktualisiert wird, entsteht ästhetisches Bewusstsein [sic]“ (Seel 2003: 168f).

Wesentlich ist hierbei nicht die Anwesenheit von Wahrnehmungsobjekten, sondern die Vorstellung ihrer Präsenz.

Um Fehldarstellungen zu vermeiden, müsste Seels Theorie der „Ästhetik des Erscheinens“ (2003) in großem Umfang zitiert werden, was im vorliegenden Rahmen kaum möglich ist. Es lässt sich erkennen, dass in den Ansichten Seels die

Frage nach „Vorgriffen“ und Verdichtungsleistungen im Sinne einer „ästhetischen Antizipation“ wenig Bedeutung hat, da – so scheint es – alle notwendigen Vorstellungen und Vergegenwärtigungen aus dem einen „ästhetischen Bewusstsein“ herzuleiten sind. In einer künstlerischen Darbietung als Präsentation „abstrakter und bleibender Gegenwarten“ in Form von „vergehender Zeit“ scheint die Überwindung der zeitlichen Dimensionen im ästhetischen Objekt selbst und in der Darbietung begründet zu liegen.

„Kunstwerke sind Objekte eines anderen Erscheinens, sie erfordern eine andere Wahrnehmung als alle anderen Objekte der Wahrnehmung“ (Seel 2003. 172).

Zur Erzeugung „bleibender Gegenwarten“ ist Kunstwerken so gesehen jedes – auch zeitliche – Mittel recht.

Ein Rückblick auf das Bewusstsein und dessen „Unfähigkeit“, sich selbst zum Gegenstand zu machen: „Hat sich Bewußtsein [sic] selbst als Gegenstand erfaßt [sic], ist sein eigener Prozeß [sic] um ein weiteres Phasenmoment in der Zeit vorgerückt“. Einem Bewusstsein, das sich selbst zum Objekt machen will, geht es also wie dem Hasen mit dem Igel, es kommt immer zu spät zu sich selbst. (Jahraus 2008: 2). Der schließlich angestrebte Ausweg aus dem Dilemma erfolgt in der Diskussion (Jahraus 2008) schließlich durch die Etablierung eines zweiten Systems, mit dessen Hilfe in Form der strukturellen Koppelung („Entrainment“)

„... die Dynamik der phasenweisen, also ereignisbasierten Umkonstellierung von Momenten aus den beiden differenten Prozeßebenen [sic] immer wieder neu angestoßen wird“(Jahraus 2008: 3).

Dieses System ist *Kommunikation*, und letztlich kann es diese Funktion für das Bewusstsein übernehmen, weil dieses einfach gesehen die gleiche Funktion für das System Kommunikation erfüllt.

Unter diesem Aspekt einer ästhetischen Funktion von Kommunikation könnten die komplexen Beziehungen zwischen *Struktur und Ereignis* im Musikalischen neu betrachtet werden und das Wesen der musikalischen Gestaltung von der Komposition bis zur Rezeption neu gezeichnet werden.

9 „Sweet anticipation“(vgl. Huron 2007)

Für den Aufbau der vorliegenden Arbeit war bestimmend, eine Zusammenschau anzufügen, einen vergleichenden Rückblick unter Einbindung der Erkenntnisse Hurons (2007) zu einer „Sweet Anticipation“ im Bereich der Musik und zu einer „Psychology of Expectation“. Diese Zusammenschau wird jedoch auf die Anführung einer von Huron verfassten Theorie der musikalischen Antizipation reduziert.

Bereits in Abschnitt 7 („Mental Representation of Expectation (I)“) des umfassenden Werkes kommt der Autor zur zentralen und letztlich interessanten Frage, doch zu keiner Antwort:

„Which mental code or codes are used in anticipating the future? In what ‘language’ are predictions expressed? The existing auditory research doesn’t yet have an answer to this question” (Huron 2007: 105).

Sehr einsichtig sind Gründe für die Unvorhersehbarkeit des Vorgesehenen: Zum einen haben mathematisch erfassbare „features“ eines Klanges eine entsprechende Bedeutung im Gehirn, zum zweiten „...there may be several representations pertinent to a particular function“, zum dritten besteht die Möglichkeit zu komplexen Repräsentationen („build on one another“) und letztlich scheinen mentale Codes an Stimuli gebunden, die in einer definierten Beziehung zur Umgebung stehen, mag dies eine „long-term“ Umgebung der Evolution oder eine „short-time“ Umgebung des individuellen Lernens sein (Huron 2007: 106).

In einer sehr umfassenden „theory of expectation“ etabliert der Autor fünf auf emotionale Erwartungshaltungen bezogene „response systems“ (ITPRA) und setzt sie in eine geschätzte relevante Zeitfolge. Gefühlslagen werden der Theorie zufolge durch die Vorstellung verschiedener „Outcomes“ evoziert, der schematische zeitliche Ablauf:

„(I)[magination response]. As an anticipated event approaches, physiological arousal typically increases, often leading to a feeling of increasing tension (T)[ension response]. Once the event has happened, some feelings are immediately evoked related to whether one’s prediction were borne out (P)[Prediction response]. In addition a fast reaction response is activated based on a very cursory and conservative assessment of the situation (R)[eaction response]. Finally feeling states are evoked, that represent a less hasty appraisal of the outcome (A)[ppraisal response].”

Musikalische Erwartungen erfüllen in der Sicht des Autors zumindest drei Funktionen. „motivation, preparation, and representation“ (Huron 2007: 109). Mentale Repräsentationen – obwohl wie eingangs zitiert rätselhafte Wesen, welche rätselhaft bleiben – werden in ihrer Fähigkeit untersucht, Voraussagbarkeit, Überraschung und Spannung zu erzeugen. Sie sind (vgl. Zeki 2010) sozusagen konkurrierend organisiert, die am wenigsten erfolgreiche wird „eliminiert“: „In forming expectation, the normal brain would maintain multiple concurrent representation“ (Huron 2007. 108).

„Sweet anticipation“ bezieht sich natürlich auf das Glücksgefühl erfüllter Erwartungen und verfolgt das Spiel mit solchen durch eine große Anzahl von Kompositionen und untersucht Epochen und Stile auf implizite formale Erwartungen, doch wird zum einen die erwartete Unterscheidung von „expectation“, „prediction“ und „anticipation“ nicht gemacht, zum anderen werden Primärprozesse in ihrer Bedeutung für Verdichtung- und Verschiebungsleistungen in struktureller und/oder zeitlicher Hinsicht nicht entsprechend mitbedacht.

10 Reduktion und Ausblick

Antizipation als „Vorgriff“ dem Zeitlichen verpflichtet verlangt eine Auseinandersetzung mit der Musik als Zeitkunst und somit mit den Fragen nach einem musikalischen „Jetzt“, nach einer Gegenwart und nach einer musikalischen Zukunft, auf die idealtypisch vorgegriffen wird. Eine musikalische Gegenwart als quantifizierbares Moment musste sich zugunsten eines erlebens- und wahrnehmungsbestimmten Zeitfensters zurückziehen. Zudem erwies sich eine solche Gegenwart erinnerungs- und erwartungsdefiniert. Ästhetisch interessant präsentierten sich eine doppelte Gegenwart des Kunstwerks in seiner Erscheinung wie auch eine offene Gegenwart im Sinne einer werdenden, i.e.S. künstlerischen Struktur und schließlich die „konzentrierte“ Gegenwart des Spiels.

Von Bedeutung für eine Vorhersehbarkeit auch im Musikalischen ist die elementare Frage H. Bergsons: *Ist die Zeit Raum?* Unter dem Aspekt einer gewissen (vermutlich offenen) Räumlichkeit musikalischer Repräsentationen im Sinne simultaner Präsenzen kann der Vorgriff als „Voraushören“ plausibel erscheinen, Prozesse der Dauer bleiben allemal in der Gewährwerdung dem Raum verbunden: Räumliches (wie z.B. auch der Hörraum) und Zeitliches (Ablauf) sind im musikalischen Prozess nicht zu trennen oder beanspruchen – zumindest im musikalischen Vollzug – Eigengesetzlichkeit.

Blickt man auf den vielschichtigen Prozess der musikalischen Wahrnehmung, so erkennt man, dass Hörende (in Abhängigkeit von ihrer Erfahrung) ihre Zeit nicht mit dem Genießen von Tonfolgen verbringen, sondern – durchaus auch unbewusst – durch Gruppierungs- und Strukturierungsmaßnahmen und durch Wechseln der Wahrnehmungsebenen hierarchische Gebilde schaffen und durch solche Komprimierungen einer bloßen Sukzession und einem Verfließen Widerstand leisten. Alle Untersuchungen in Sachen Verlaufserwartungen und Kohärenz sowie auch zu Fragen metrischer Gruppierung und Akzentuierung gingen implizit und explizit von nicht hinterfragten antizipatorischen Tendenzen der musikalischen Wahrnehmung aus.

Erschwerend war (v.a. in der englischsprachigen Literatur) der Umstand, dass zwischen Erwartung (expectation), Voraussage (prediction) und Antizipation (anticipation) im engeren Sinn nicht unterschieden wurde. Wenn rückblickend differenziert werden soll, so kann eine unterschiedliche Verbindlichkeit des

Zukünftigen ausgemacht werden. Mit Blick auf musikalische Repräsentationen erweisen sich Antizipationen in Form von Vorgriffen und auch von Projektionen von Erfahrung als wesentlich verbindlicher und differenzierter als Erwartungstendenzen. Sie begegnen vermutlich in äußerst komplexer Form in einem Interpretationsvergleich. Voraussagen erscheinen als „Vorwissen“ (und auch als „Besserwissen“) v.a. in Vorspiel- oder Prüfungssituationen und könnten in solchen auch effizient auf ihre Treffsicherheit untersucht werden. Erwartungshaltungen können bezogen auf musikalische Entwicklungstendenzen gesehen werden – als Grundlage für Interpretationsprozesse, also für musikalisches Design, werden sie nicht befriedigen.

Antizipationsprozesse erwiesen sich in kognitionspsychologischer Sicht und auch in tiefenpsychologischer Sicht (unter der Annahme innerer Repräsentanzen) als *Aneignungsversuche* im besten Sinn des Wortes.

Die Fülle an neurologisch interessanten Daten, die aus Messungen sogenannter ereigniskorrelierter Potenziale, welche sich v.a. auf die Erschließung von „beleidigten“ Erwartungshaltungen (ERAN) und auf Prozesse syntaktischer Natur bezogen, ließen auch ohne Verweis Antizipatorisches als Prämisse für die entsprechenden Untersuchungen erkennen. Angesichts der Einsichten von Zeki zu (visuellen) Wahrnehmungsarealen im Gehirn, welche sich als potenzielle Verarbeitungsareale präsentieren, könnten die aus EKP Studien gewonnenen Daten in ihrer Bedeutung hinterfragt werden.

Insgesamt zeigte sich der neurologische, empirische Zugang zu „brain and music“ nur bedingt erfolgreich, so kann auch Huron, der ein umfassendes Phasenmodell musikalischer Erwartung entwirft, auf die Frage nach dem Wie der Codierung einer musikalischen Zukunft aus Sicht der Kognitionsforschung keine Antwort geben.

Schemata, Codierung und Encodierung sind Komponenten musikalischer innerer „Existenzen“ – eine werdende und sich verändernde Struktur. Eine solche Existenz basiert vermutlich auf einer primären Zeitlichkeit der musikalischen Gestalt, dann auf einer übergeordneten, nämlich der ihrer allmählichen Veränderung (Reifung resp. Komprimierung) und letztlich auf einer Überwindung der Zeitlichkeit in Form von entstehenden „überdauernden“ Beziehungskonstellationen oder Konzepten. Phänomene wie „Stilbewusstsein“ leben vermutlich von tief eingepprägten repräsentierten Beziehungsschleifen.

Fragen zur inneren Existenz von musikalischen Gestalten und damit zur Repräsentation von Zukünftigem verbanden sich mit Einsichten in frühe präsymbolische Formen der Kommunikation (Spitz) und zur Bedeutung von eventuell musikspezifischen Abstraktionsprozessen: Klänge und musikalische Sequenzen als Beziehungsgestalten erheben vermutlich den Anspruch, Energie und Information zu sein und bewirken dadurch maßgebliche psychophysische Korrespondenzen (Ciampi) als Bedingung ihrer Entstehung und Wahrnehmung.

Abstraktion kann angesichts einer vermuteten psychophysischen Doppelsexistenz musikalischer Zeichen neu gedacht werden: Auszug von Invarianz und/oder Komprimierung? Analog kann ein musikalisch-ästhetisches Verstehen als ein durchaus körperliches, entsprechend dem „Prozesscharakter“ des musikalischen Objekts auch als Bewegungsprozess gedacht werden. Eben auf diesen bezogen sich Überlegungen zu Apperzeptionen, welche im musikalischen Miteinander als umfassende Wahrnehmungen die erforderlichen Synchronisationsprozesse ermöglichen

Die Relativierung von Aufmerksamkeitsleistungen in der musikalischen Kognition und damit verbunden die erhöhte Bedeutung unbewusster (auch präattentiver) Prozesse erlaubten, musikalische Erscheinungen unter dem Aspekt der Übergangsphänomene oder auch als ästhetische Brückenobjekte zu sehen. In einer angenommenen Analogie (Mahrenholz) zwischen musikalischen und unbewussten Prozessen (Primärprozessen vgl. Traumarbeit) ließen sich Verdichtungs- und Verschiebungsprozesse v.a. in zeitlicher Hinsicht als konstitutiv für antizipative Momente im Musikalischen darstellen.

Der Klang als angenommenes Element des Übergangs zwischen Ding an sich und Symbolisierung, zwischen Subjektivem und Objektivem, Innen und Außen, kann exemplarisch für das Wesen des Künstlerischen stehen: eine mehr als einfache Ausrichtung. So gesehen präsentierte sich Klang als präsymbolisches und damit a priori auch als antizipatorisches Wesen im engeren Sinne des „Vor-Begrifflichen“. Als „Vor-Veranschaulichung“ (Husserl) oder auch als „Vor-Struktur“ des Verstehens (Heidegger) ließen sich ästhetische Kommunikation und musikalische Prozesse durchaus darstellen.

Wenn schließlich nach dem zeitlichen Überleben einer wie auch immer komprimierten inneren musikalischen Gestalt („Repräsentanz“) als Teil eines „Repertoires“ gefragt wird, das sich in Interpretationen zur Projektion und damit zum Design eignet, so ist diese vermutlich in einer affektiven Kontur oder auch in einem emotionalen „Kondensat“ verinnerlichter Beziehungen zu suchen. Eine Angleichung von affektiven Konturen und die erforderliche psychophysische Ausrichtung kann als künstlerische Leistung im Miteinander gelten und ist als Symphonie hörbar.

Die Frage nach einem ästhetischen Mehrwert, der bereits im Klang und in der klingenden Gestalt erfahrbar und verbal kaum fassbar ist, kann durchaus in enger Verbindung zu Verdichtungsprozessen und zu Zeitqualitäten gesehen werden: Eine Aufladung einer Gegenwart (auch einer klingenden) als das Aufbrechen einer zeitliche Folge kann zur Erzeugung anderer Realitäten notwendig werden, oder es ist motiviert durch eine Vertiefung und den Wunsch nach qualitativer Veränderung des Jetzt. In jedem Fall erscheint das ästhetische Moment nicht nur klingend als Komprimierung und lebt so von Vergangenen und von Zukünftigem. Es ist hier zum letzten Mal zu fragen, ob Kunstwerke als ästhetisch- prozessuale Relation raumzeitliche Relationen neu bestimmen, weil es ihre Aufgabe ist, sozusagen ihre Daseinsberechtigung.

11 Literaturverzeichnis

- Adorno, T. (1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Allesch, C. (2006). *Einführung in die psychologische Ästhetik*. Wien: Facultas.
- Auhagen, W. (2008). Rhythmus und Timing. In Bruhn et al. (Hrsg.), *Musikpsychologie* (S.437-457). Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt.
- Barthes, R. (1990). *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Becker, A. (2007). Wie erfahren wir Musik? In Becker, A. & Vogel, M. (Hrsg.), *Musikalischer Sinn* (S. 265-313). Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Besson, M. & Schön, D. (2001). Comparison between language and music. In *Annals of the New York Academy of Sciences* 930 (pp 232-258).
- Bion, W. (1992). *Lernen durch Erfahrung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Böhme, G. (2001): *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink.
- Böhme, T. & Mehner, K. (Hrsg.). (2000). *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*. Köln Weimar Wien: Böhlau.
- Bruhn, H., Kopiez, R. & Lehmann, A. (Hrsg.).(2008). *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. Hamburg: Rowohlt.
- Cambouropoulos, E. (1997). Musical Rhythm. A Formal Model for Determining local Boundaries, Accents und Metre in a Melodic Surface. In Leman, M. (Ed.), *Music, gestalt, and computing: studies in cognitive and systemic musicology* (pp 277-293). Berlin Heidelberg New York: Springer.
- Chaffin, R., Imreh, G. & Crawford, M. (2002). *Practicing perfection. Memory and piano performance*. Mahwah, NJ. Lawrence Erlbaum Association.
- Chaffin, R., Imreh; G., Lemieux, A. & Chen, C. (2003). "Seeing the big picture": piano practise as expert problem solving. In *Music Perception* 20 (4) (pp 465-490).
- Ciampi, L. (1988). *Außenwelt – Innenwelt. Die Entstehung von Zeit, Raum und psychischen Strukturen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Davies, S. (2003). Philosophy, music and emotion. In *Australasian Journal of Philosophy* 81 (pp 281-283).
- Deutsch, D. (Ed.).(1982). *The Psychology of Music*. New York: Academic Press.
- Dornes, M. (1993). *Der kompetente Säugling*. Frankfurt/M.: Fischer 2001.

Elzenheimer, R. (o.A.): „...wenn in reicher Stille...“ . Pause, Fermate und Stille im Spätwerk Luigi Nonos. In Primavesi, P & Mahrenholz, S. (Hrsg.), *Geteilte Zeit* (S. [71]-[84]). Frankfurt: Argus.

Faltin, P.(1985). *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*. Aachen: Rader.

Fischinger, T. & Kopiez, R. (2008). *Wirkungsphänomene des Rhythmus*. In Bruhn et al. (Hrsg.); *Musikpsychologie* (S. 458-475). Hamburg: Rowohlt.

Fischinger, T. & Kopiez, R.: *Wirkungsphänomene des Rhythmus*. In Bruhn et.al. (Hrsg.), *Musikpsychologie* (S. 458-475).

Fiske, H. (2008). *Understanding musical understanding: the philosophy, psychology, and sociology of the musical experience*. New York: Edwin Mellen.

Fraisse, P. (1978). *Time and rhythm perception*. In Carterette; E. (Ed.), *Perceptual coding. Handbook of percetion Vol.8*. New York: Academic Press.

Fraisse, P. (1982). *Rhythm and tempo*. In Deutsch, D. (Ed.), *The Psychology of Music* (pp 149-180). New York: Academic Press.

Frank, H. (2000). *Raum/Zeit-Schichtungen*. In Böhme, T. & Mehner, K. (Hrsg.), *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst* (S. 97-105). Köln Weimar Wien: Böhlau.

Freud, S. (1938b, 1999). *Ergebnisse, Ideen, Probleme*. In Sigmund Freud *Studienausgabe Bd.XVII* (S.[149]-152). Frankfurt/M.: Fischer.

Freud, S. (1942, 1991) *Die Traumdeutung. Gesammelte Werke Bd. II, III*. Frankfurt/Main: Fischer (London: Imago 1942).

Gaede, F. (1997). *Zur Aktualität des Antizipationsbegriffes*. In Gaede, F. & Peres, C. (Hrsg.), *Antizipation in Kunst und Wissenschaft* (S.[1]-18). Tübingen: Francke.

Gaede, F. & Peres, C. (Hrsg.).(1997). *Antizipation in Kunst und Wissenschaft*. Tübingen: Francke.

Gelhard A., Schmidt, U. & Schultz, T. (Hrsg.).(2002). *Stillstehen. Medien / Aufzeichnung / Zeit*. (Lehmann, H-Th. & Lindner, B. (Hrsg.), *Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung Bd. 2*). Frankfurt: Argus.

Gembris, H. (2009, 1998). *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*. Augsburg: Wißner.

Gembris, H. (1999). *100 Jahre musikalische Rezeptionsforschung. Ein Rückblick in die Zukunft*. In *Musikpsychologie Bd. 14* (S.24 – 41). Göttingen: Hogrefe.

Griebisch, I. (2000). Raum-Zeit-Aspekte beim Zustandekommen vermittelnder Dimensionen. In Böhme, T. & Mehner, K. (Hrsg.), *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst* (S.139-150). Köln Weimar Wien: Böhlau.

Griesser, D. (2009). Ich weiß was du denkst. Unbewusste Entscheidungen im Gehirn. In *der standard* 7.1.2009 (S.15).

Häcker, H. & Stapf, K. (1998). *Dorsch Psychologisches Wörterbuch*. (13. Auflage). Bern Göttingen: Huber.

Haslmayer, H. (1998). Die Zeit der Musik. Zu Viktor Zuckerkandls musikalischem Denken. In Kolleritsch, O. (Hrsg.), *Abschied in die Gegenwart. Teleologie und Zuständigkeit in der Musik* (S. 252-265).

Haynes, J. (2008). Unbewusste Entscheidungen im Gehirn. In *Neuroscience* 14, 2008 unter http://www.eurekalert.org/pub_releases_ml/2008-04/aaft-v041408.php Zugriff am 13.1.2011

Hofrichter, U. (2007). *Es singt. Stimme und Stimpädagogik unter tiefenpsychologischen Aspekten*. Saarbrücken: Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften.

Heidegger, M. (Hrsg.) (1980, 1928). *Edmund Husserls Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Tübingen: Niemeyer.

Huron, D. (2007). *Sweet anticipation. Music and the psychology of expectation*. Cambridge: MIT Press.

Jackendoff, R. & Leirdal, F. (2006). The capacity of music: what is it, and what's special about it? In *Cognition* 100 (1) (pp 33-72).

Jahraus, O. (2008). IASL Diskussionsforum Bewußtsein und Kommunikation: <http://iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/jahraus4.htm> Zugriff am 11. 2. 2008.

Kivy, P. (1999). Feeling the musical emotions. A philosophical approach. In *British Journal of Aesthetics* 39, 1 (pp 1-13).

Klein R., Kiem, E. & Ette, W. (Hrsg.).(2009). *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*. Weilerswist: Velbrück.

Kleinen, G. (1998). Wahrnehmung. In Finscher, L. (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 9 (Sp. 1837-1865).

Koelsch, S., Gunter, T., Schröger, E., Tervaniemi, M., Sammler, D. & Frederici, A. (2001). Differentiating ERAN and MMN: an ERP study. In *Neuroreport* 12, 7 (pp 1385-1389).

Koelsch, S. & Fritz, T. (2007). Musik verstehen – Eine neurowissenschaftliche Perspektive. In Becker, A. & Vogel, M. (Hrsg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik* (S. 237-264). Frankfurt/Main: Suhrkamp.

- Kopiez, R. (2008). Reproduktion und Interpretation. In Bruhn, H. et al. (Hrsg.), Musikpsychologie (S. 316-337). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Kreutz, G. (2008). Musik und Emotion. In Bruhn et al. (Hrsg.), Musikpsychologie (S. 548-572). Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt.
- Krumhansl, C. (1997). Effects of Perceptual Organisation and Musical Form on Melodic Expectancies. In Leman, M. (Ed.), Music, gestalt and computing (pp 294-318). Berlin Heidelberg New York: Springer.
- Kugelmann, L. (1986). Antizipation. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kühn, C. (1998). Formenlehre der Musik. Kassel: Bärenreiter
- Langner J. & Kopiez, R. (1996). Entwurf einer neuen Methode der Performanceanalyse auf Grundlage einer Theorie oszillierender Systeme (TOS). In Musikpsychologie 12 (S. 9-27).
- Lehrdahl, F. & Jackendoff, R (1983). A generative theory of tonal music. Cambridge: MIT Press.
- Leman, M. (Hrsg.)(1997). Music, gestalt, and computing. Berlin, Heidelberg, New York: Springer.
- Levitin, D.J. (2007). This is your brain on music. New York: Plume.
- Liessmann, C. (2004). Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen. Wien: WUV.
- London, J. (2001). Time. In Sadie, S. (Ed.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol. 25 (S. 479).
- Lubej, E. (1996): Zeit in der Musik – Musik in der Zeit. Unter http://www.univie.ac.at/schroedinger/3_96/time16.htm Zugriff am 13.6.2010
- Mahrenholz, S. (1998). Musik und Erkenntnis: Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie. Stuttgart Weimar: Metzler.
- Mahrenholz, S. (2000). Logik, A-Logik, Analogik. In Klein R., Kiem, E. & Ette, W. (Hrsg.), Musik in der Zeit – Zeit in der Musik (S.373-398). Weilerswist: Velbrück.
- Mehner, K. (1997). Das Antizipatorische in der Musik als wahrnehmungspsychologisches und ästhetisches Problem. In Gaede, F. & Peres, C. (Hrsg.), Antizipation in Kunst und Wissenschaft (S.[174]-184). Tübingen: Francke.
- Merleau-Ponty, M. (1966): Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin: Walter de Gruyter (Graumann, C & Linschoten J. (Hrsg.). Phänomenologisch-psychologische Forschungen Bd.7).

- Mittelstraß, J. (2005). Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie Bd. 1. Stuttgart: Metzler.
- De la Motte-Haber, H. (2000). Raum-Zeit als musikalische Dimension. In Böhme, T. & Mehner, C. (Hrsg.), *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst* (S. 31 - 37). Köln Weimar Wien: Böhlau.
- Müller, M. & Jacobson T. (2009). Zur kognitiven Elektrophysiologie der Musikrezeption: Zugänge zu Kognition, Emotion und Ästhetik. In: Auhagen, W. & Bullerjahn, C. (Hrsg.), *Musikpsychologie Jahrbuch Bd. 20* (S. 40-70). Göttingen: Hogrefe.
- Nadin, M. (1991). *Mind – Anticipation and Chaos*. Stuttgart Zürich: Belser.
- Nagel, F. (2007): *Psychoacoustical and Psychophysiological Correlates of the Emotional Impact and the Perception of Music*. PhDthesis Hannover University of Music and Drama. Göttingen: Sierke.
- Narmour, E. (1990). *The analysis and cognition of basic melodic structures. The implication-realization model*. Chicago: Chicago University press.
- Patel, A., Gibson, E., Ratner, J., Besson, M. & Holcomb, P. (1998). Processing syntactic relations in language and music: An event-related potential study. In *Journal of Cognitive Neuroscience* 10, 6 (pp 717-733).
- Peres, C. (2000). Raumzeitliche Strukturgemeinschaften bildnerischer und musikalischer Werke. In Böhme, T. & Mehner, C. (Hrsg.), *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst* (S.9-30). Köln Weimar Wien: Böhlau.
- Picht, G. (1969). Grundlinien einer Philosophie der Musik. In Picht (Hrsg.), *Wahrheit – Vernunft – Verantwortung. Philosophische Studien* (S.408-426). Stuttgart: Klett.
- Polanyi, M. (1985). *Implizites Wissen*. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Primavesi, P. & Mahrenholz, S. (Hrsg.) (o.A.). *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*. Frankfurt: Argus
- Repp, B., Windsor, W. & Desain, P. (2002). Effects of tempo on the timing of simple musical rhythms. In *Music Perception* 19 (4) (pp 565-593).
- Ritter, J (1971). *Rudolf Eisler – Wörterbuch der philosophischen Begriffe 1904*. Basel: Schwabe: <http://www.textlog.de/1381.html> Zugriff am 2.2.2011
- Safari, A. (2009). *Bedingungen der Musikwahrnehmung zwischen Neuropsychologie, Philosophie und kompositorischer Gestaltung*. Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien: Diplomarbeit am Institut für Komposition und Elektroakustik.
- Saxer, M. (o.A.): Die Emanzipation von der metrischen Zeitordnung – eine Utopie? Zeitkonzeptionen in der Musik nach 1945. In Primavesi, P. & Mahrenholz, S. (Hrsg.), *Geteilte Zeit* (S. [52]- [70]). Frankfurt: Argus.

- Schmidt, B-H. (2000). RaumKonzept Vergleichende Betrachtung zu Sprache und Musik. In Böhme, T. & Mehner, C. (Hrsg.), *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst* (S.131-138). Köln Weimar Wien: Böhlau.
- Schmidt, L. & Trainor, L. (2001). Frontal brain electrical activity (EEG) distinguishes valence and intensity of musical emotions. In *Cognition & Emotion* 15 (4) (pp.487-500).
- Schnabel, U. & Sentker, A. (2004). *Wie kommt die Welt in den Kopf? Reise durch die Werkstätten der Bewusstseinsforscher*. Reinbeck b.H.: Rowohlt.
- Schoenberg, A. (1951). *Style and idea*. London: Williams and Norgate.
- Seel, M. (2003). *Ästhetik des Erscheinens*. München Wien: Hanser.
- Spitz, R. (1967). *Vom Säugling zum Kleinkind*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Stern, D. (2005): *Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag*. Frankfurt/Main: Brandes und Apsel.
- Terhardt, E. (1998). *Akustische Kommunikation*. Berlin Heidelberg New York: Springer.
- Tervaniemi, M. (2001). Musical sound processing in the human brain. In *Annals of the New York Academy of Sciences* 930 (pp 259-272).
- Thaut, M. (2005). *Rhythm, music, and the brain. Scientific foundations and clinical applications*. New York: Routledge.
- Theunissen, M. (1991). *Negative Theologie der Zeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Timmers, R. (2003). On the contextual appropriateness of expression. In *Music Perception* 20 (3) (pp 225-240).
- Trapp, K. (1997). *Moment und Kontinuum als Formen musikalischer Zeiterfahrung*. In *Aspekte der Zeit in der Musik (Musikwissenschaftliche Publikationen Bd 4 der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main)*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Winnicott, D. W. (1971, 2002) .*Vom Spiel zur Kreativität*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Zeki, S. (2010). *Glanz und Elend des Gehirns. Neurobiologie im Spiegel von Kunst, Musik und Literatur*. München Basel: Reinhardt.
- Zuckermandl, V. (1963). *Die Wirklichkeit der Musik*. Zürich: Rhein-Verlag.

Abstracts

This thesis investigates the processes of anticipation in succession and development of music. A comparison of the dimensions time and space is followed by considerations regarding the dynamics of the musical present. The investigation covers structures of musical prior-knowledge and expectations regarding aspects from depth psychology (Tiefenpsychologie), cognition psychology and neurological features. Reflections on interpretation and communication in music are combined with insights from psychological aesthetics, with focus on the question of the meanings of 'Transitional Objects' in musical creativity.

Die vorliegende Arbeit untersucht Prozesse der Antizipation, der idealtypischen Vorwegnahme von musikalischen Abläufen und Entwicklungen. Nach einer vergleichenden Betrachtung der Dimensionen Zeit und Raum folgen Überlegungen zur Dynamik einer musikalischen Gegenwart. Strukturen des musikalischen Vorwissens und der Erwartung werden untersucht unter Einbeziehung tiefenpsychologischer, kognitionspsychologischer und neurologischer Aspekte. Überlegungen zu Interpretation und Kommunikation im musikalischen Tun werden schließlich verbunden mit Einsichten aus dem Bereich der psychologischen Ästhetik und mit der Frage nach der Bedeutung von Übergangsphänomenen („Transitional objects“) im Prozess der Gestaltung.

Curriculum vitae

- Juni 1976 Matura am Bundesgymnasium Gleisdorf/A
- 1976 – 1979 Studium an der Pädagogischen Akademie der Diözese Graz
Juni 1979 Lehramt für Pflichtschulen, Mathematik und Musikerziehung
- 1979 – 1986 Studium an der Hochschule für Musik Graz, Konzertfach Gesang
Studium an der Universität Graz, Musikwissenschaft, Romanistik
- Mai 1983 Erste Diplomprüfung aus Musikwissenschaft und Romanistik
Okt. 1984 Zweite Diplomprüfung aus Romanistik
- Juni 1985 Diplom aus Konzertgesang mit Auszeichnung (Klassen Josef Loibl, Kmsgr. Ira Malaniuk, Karlheinz Donauer), Würdigungspreis des Bundespräsidenten
- Magister der Künste, Magisterarbeit über das Thema „Zu den Begriffen des Ausdrucks und der Aura“, vorgelegt an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Graz bei Dr. Otto Kolleritsch
- Juni 1986 Staatliche Lehrbefähigung für Gesang
- Nov. 2005 Doktorat der Philosophie mit Auszeichnung, Fachbereiche Musikpädagogik/ Pädagogik über das Thema „Stimme und Stimpädagogik unter tiefenpsychologischen Aspekten“, vorgelegt am Institut für Musikpädagogik der Universität für Musik Wien bei Dr. Peter Röbbke und Dr. Helmut Figdor
- Nov. 2009 Befähigung zur Psychotherapeutin in Ausbildung unter Supervision ÖGWG

Lehrtätigkeiten, Künstlerische Verpflichtungen

- 1979 – 1980 Unterrichtstätigkeit an der Musikhauptschule Hausmannstätten bei Graz
- 1985 – 1988 Mitarbeit (Lehr- und Forschungstätigkeit) am Institut für Wertungsforschung der Hochschule für Musik Graz
Lehrauftrag für Stimmbildung an der Abteilung für Musikpädagogik der Hochschule für Musik Graz
- 1988 – 1992 Künstlerische Verpflichtung als Sängerin (Altistin) am Süddeutschen Rundfunk Stuttgart
- 1991 – 1992 Lehrauftrag für Gesang an der Universität Augsburg
- 1993 – 1997 Lehrtätigkeit (Gesangsklassenleitung) am Konservatorium für Kirchenmusik der Diözese St. Pölten
- 1993 bis dato Lehrauftrag für Stimpädagogik an der Hochschule resp. Universität für Musik Wien (Abteilung für Musikpädagogik, Abteilung für Musik- und Bewegungserziehung)
- 1997 bis dato Lehrtätigkeit (ME) an der Pädagogischen Akademie Krems – Stammschule (nunmehr Pädagogische Hochschule Wien/Krems, Campus Krems Mitterau)