

Gerhardt Müller-Goldboom

Beiderseits einer Grenze

Musikästhetische Kriterienbildung vor dem Hintergrund kognitiver Forschung

1 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, Frankfurt/Oder 1750-58. [↑](#)

2 Vgl. hierzu die abschätzigen Bemerkungen bei Carl Dahlhaus in: *Musikästhetik*, Köln 1976, S. 9 f. [↑](#)

3 Vgl. C. v. Jahn, , in: *Musici scriptores graeci...*, *recognovit* ..., Leipzig 1895. [↑](#)

4 Earle Brown, *Folio* (Vorwort). [↑](#)

5 Vgl. die Literaturliste am Schluß des Artikels. [↑](#)

6 Vgl. Ernest Ansermet, *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*, München 1965 (Als Basis seines Versuchs einer allgemeinen Kriterienbildung dient ihm Leonhard Eulers grundlegende Erkenntnis über die Bezeichnungsstruktur

Die Einführung des Begriffs Ästhetik durch Alexander Baumgarten¹ stellt in seiner isoliert betrachteten Definition letztlich einen Anspruch dar, dem wir uns erst heutzutage annäherungsweise nähern können. Der in seinem Einfluß auf die philosophische Diskussion seiner Zeit nicht zu unterschätzende Denker – Kant zitierte aus der *Aesthetica* als Standardwerk² – formulierte dort in den Prolegomena »Aesthetica (...) est scientia cognitionis sensitivae« (§1) und bezieht sie später auf die Musik: »Hinc usus speciales, (...) musicus (...)« (§4). Jenseits eines historisch gebundenen Verständnisses dieser Begrifflichkeit, das ein äußerst weites Feld von damaligen Traditionalismen sowie vielfältige Implikationen auf die Folgeentwicklung zu berücksichtigen hätte, bietet sich vor dem Hintergrund neuerer Entwicklungen der Erforschung von Wahrnehmungsprozessen sowohl auf dem Gebiet der Gehörphysiologie als auch der Gehirnforschung allgemein eine Lesart an, die eine mögliche Musik-Ästhetik im modernen Sinn als Disziplin begreift, welche sich unmittelbar aus dem Wechselspiel dieser Erkenntnisse mit musikalischen Äußerungen ergibt. Ausgehend von der durch Aristoteles entwickelten Position³, daß verschiedene (dort zwei) Arten von Musik Unterschiedliches erfordern, soll im Folgenden eine mögliche Position heutiger Kriterienbildung entwickelt werden.

Wahrnehmung als Utopie – Earl Brown

Unter den vielen möglichen Anstößen zur Auseinandersetzung mit dieser Materie sei einer erwähnt, der recht unmittelbar das angedeutete Spannungsfeld betrifft. 1953 formulierte Earle Brown: »The imposition of approximate scalar-systems is obviously possible and efficacious, but to deal directly with the experience of a continuum on its own unknown terms seems to imply that the unmeasuring eye and ear are their own terms and experiential justification and compatible with unmeasured experience.«⁴ Die weitreichende musikalische Konzeption, die hier angedeutet wird, setzt – in Analogie zur täglichen Seherfahrung – Fähigkeiten des Hörens voraus, die bis dahin (abgesehen von dem nicht punktuellen Phänomen des Glissandos) nicht in die Kategorie musikalischer Gestaltungs- oder Erfahrungswelten fielen: zur Wahrnehmung jedes beliebigen Punktes im Tonraum als einem kontinuierlich vorgestellten und nicht bloß einer Menge von Punkten, die stellvertretend mehr oder weniger für das Ganze ausschnitthaft stehen, wie dies bei jeder Skalenbildung der Fall ist. Weder Skalenbildungen, die auf extrem kleine

der Intervalle, die logarithmisch ist). ↑

7 Eine allgemeinverständliche Darstellung der Transduktion siehe: Gerhard Roth, *Das Gehirn und seine Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 1996. ↑

8 Vgl: Hermann Haken, Maria Haken-Krell, *Erfolgsgeheimnisse der Wahrnehmung*, Stuttgart 1992; H. Haken, M. Stadler (Ed.), *Synergetics of Cognition*, Berlin, Heidelberg 1990 (besonders: W. Wildgen, *Basic Principles of Self-Organization in Language*), Gerhard Roth, *Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen*, Frankfurt/Main (5) 1996. ↑

9 Vgl. auch Douglas R. Hofstadter, Gödel – Escher – Bach, München 1991. ↑

10 Zur Aktualität dieses aus der Gestaltpsychologie der zwanziger Jahre stammenden Begriffs vgl.: M. Stadler, P. Kruse, *The Self-Organization Perspective in Cognition Research*, in: H. Haken, M. Stadler, a.a. O. ↑

Einheiten zurückgreifen (etwa Trujillo Juan Carrillos Sechzehntel-Tonleiter), noch unregelmäßige Skalenbildungen (etwa bei Partch oder dem späten Wyschnegradsky) verfügen ja tatsächlich über das gesamte Material. Meine Beobachtung bei einer größeren Anzahl von Aufführungen von Browns *Folio*, in denen die Spieler ausdrücklich bei der Realisierung des Blattes *December 1952* angehalten waren, tatsächlich mit den Tonhöhen absolut frei zu verfahren, entsprach allerdings nicht dem erwarteten Phänomen. Vielmehr bestand immer die Tendenz, die gehörten Töne doch einem durch Skalen gebildeten Tonvorrat zuzuordnen, eine Tatsache, die sowohl von Spielern als auch von angesprochenen Zuhörern wiederholt bestätigt wurde. Der Gedanke, daß hier eine Utopie formuliert sein könnte, lag nahe.

Seit etwa einhundert Jahren finden sich in unterschiedlichen Publikationen und in zunehmendem Maße differenzierte Forschungsergebnisse, welche die Fähigkeit zur Intervallerkennung in Ambivalenz erscheinen lassen⁵. Übereinstimmend wurde einerseits die Fähigkeit zu einer Intervallunterscheidung festgestellt, die weit über das auch in avanciertester Musik allgemein gebräuchliche Maß hinausgeht – die Ergebnisse sind von den unterschiedlichen Bedingungen abhängig, unter denen sie entstanden sind; als Minimum dürfte sukzessiv ungefähr der Sechzehntelton gelten –, andererseits und ebenfalls übereinstimmend wurde die Tendenz (und Fähigkeit) festgestellt, daß Abweichungen von gebräuchlichen Skalenbildungen, obwohl sie recht genau wahrgenommen werden, nicht zu einem Nichterkennen innerhalb einer Skala, sondern durchaus zu einer Zuordnung führen, die bei Inkaufnahme von Ungenauigkeit einen solchen Tonort als einen Skalenpunkt akzeptieren, genauer als »wahrgenommen« empfinden, wobei diese Tendenz bei Musikern ausgeprägter anzutreffen ist als bei musikalischen Laien. Erstmals werden bei Bingham Intervalleigenschaften mit dem Begriff Zone bezeichnet. Ohne auf die komplexen Zusammenhänge hier detailliert einzugehen, mag für diesen Kontext erwähnt sein, daß diese »Wahrnehmungsvorgänge« offenbar weitgehend konzeptioneller Natur sind, indem sie auf kategorienbildende Erfahrungen zurückgreifen. Mit einem weiteren Beispiel aus dem Bereich der Tonhöhenwahrnehmung sei dies kurz ausgeführt. Zum einen erscheinen Töne als wahrgenommen, von denen nur das Obertonspektrum vorhanden ist. Dabei reicht eine sehr bruchstückhafte Präsenz dieser Tonanteile aus, um diese »virtuelle Tonhöhe« vor dem Hintergrund bereits gemachter Erfahrungen für unsere »Wahrnehmung« zu erzeugen. Das von der modernen Wahrnehmungs-Psychologie mit dem Begriff der »categorical perception« versehene Phänomen ist bereits Grundlage für die im Orgelbau seit altersher verwendeten Oktavkombinationen, die bei kleinen Instrumenten im tiefsten Baßregister zur virtuellen Erzeugung von Sechzehnfußregistern herangezogen werden. Der zuerst auf die Wahrnehmung sprachlicher Vorgänge und damit bereits weiter gefaßt auf Zusammenhangsbildungen angewendete Begriff geht von einer Bedingungsfolge aus, die zusammengefaßt so formulierbar ist: »Subjects can discriminate stimuli no better than they can identify them« (Bates). Diese Identifikationsfähigkeit allerdings ist, wie bereits oben ausgeführt, sehr ausgeprägt, wozu noch die ebenfalls übereinstimmend akzeptierte Lernfähigkeit in diesem Unterscheidungsbereich kommt, die bei Musikern anscheinend ausgeprägter ist als bei Nichtmusikern. Dabei wirken offenbar sowohl kulturell bedingte als auch durch die Voraussetzungen des Wahrnehmungsvorganges allgemein bedingte Einflüsse. Eine ästhetische Kriterienbildung, wie sie etwa Ansermet⁶, ausgehend von Husserl, versuchte, ist somit von dieser Forschung überholt worden.

11 Vgl. Michael Stadler, Peter Kruse, Hans Otto Carmesin, *Erleben und Verhalten in der Polarität von Chaos und Ordnung*, in: Günter Küppers (Hrsg.), *Chaos und Ordnung*, Stuttgart 1996, S. 305. ↑

12 Siehe Gerhard Roth, Anm. 8, a.a.O., S. 21. ↑

13 Z.B. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst, ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main 1973. ↑

14 Vgl. Paul Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt am Main 1984. ↑

15 Vgl. Sybille Krämer (Hrsgn.), *Bewußtsein*, Frankfurt am Main 1996, darin besonders: Ferdinand Fellmann, *Intentionalität und zuständliches Bewußtsein*. ↑

16 Ferdinand Fellmann, a.a.O., S. 213. ↑

17 Vgl. Roth, a.a.O., S.80-87; dort auch zum Gegensatz Wahrnehmung – Beobachtung sowie zur Angemessenheit der Wahrnehmung nach Erfüllen ihrer Primärfunktion. ↑

Kategorische Struktur

Während die Erforschung von Wahrnehmung und ihrer Verarbeitung im Hörbereich sich weitgehend auf Gegenstände bezieht, die insofern eingegrenzt erscheinen, als im allgemeinen nicht wirklich große Zusammenhänge betrachtet werden – die Zeit stellt in diesem Zusammenhang eine weitere wesentliche, die Betrachtung komplexer machende Kategorie dar –, ist die Erforschung der visuellen Wahrnehmung hinsichtlich »ganzer Einheiten« bereits viel weiter gediehen. Die Wahrnehmung eines Bildes bedarf eben eines relativ kurzen Zeitraumes und stellt trotzdem bereits eine sinnvoll zu betrachtende Groß-Einheit dar. Da der konzeptionelle Charakter dieser Wahrnehmungen ähnlich dem oben beschriebenen ist, sei es erlaubt, vorsichtig Analogievorstellungen auf den auditiven Bereich anzuwenden. Dabei soll hier nicht eine Gleich- oder Ähnlichsetzung von an sich unvereinbaren Gegenständen vorgenommen werden – bereits die unterschiedlichen neurochemischen Prozesse im Innenohr und auf der Netzhaut würden dies a priori verbieten⁷. Vielmehr soll, ausgehend von Strukturverwandtschaften bei der »Verarbeitung« der Signale, die im Vergleich von Details im auditiven Bereich – wie sie oben kurz dargestellt wurden – und im visuellen Bereich zu beobachten sind, versuchsweise ein Feld abgesteckt werden, das eine Einschätzung des dem Gehirn in dieser Hinsicht Möglichen erlaubt, was dann im Sinne von Earl Browns Eingangszitat Grundlage für eine musikästhetische Kriterienbildung sein könnte. Ist es doch eine Grundeigenart des Gehirns, sämtliche Signale, unabhängig von dem Sinnesorgan, das sie empfängt, als Voraussetzung für eine zentrale Verarbeitung im Rahmen der peripheren Codierung in Signale zu verwandeln, die nach ihrer Codierung allein keinen Rückschluß auf Herkunft und Bedeutung zulassen.

Abgesehen von der erstaunlichen Genauigkeit im Unterscheidungsvermögen (im auditiven Bereich oben an der Fähigkeit der Intervallgrößen beispielhaft gezeigt) sind auch die beiden anderen vorgestellten Eigenarten – Wahrnehmung in Abhängigkeit von einmal gebildeten Konzeptionen und Lernfähigkeit – der visuellen Wahrnehmung eigen. Ist das visuelle Unterscheidungsvermögen – als täglicher Erfahrungswert wie auch der Umstand, daß es durch Aufmerksamkeit auf Besonderheiten extrem steigerbar ist – jedem gegenwärtig und gilt dies auch für die Lernfähigkeit, so bedarf der konzeptionelle Charakter der Wahrnehmung hinsichtlich großer Einheiten einer Erläuterung. Die Entwicklung der Synergetik als eines der wesentlichen Felder der Kognitionsforschung brachte hierzu eine Fülle von Beispielen, die ein allgemeines Licht auf die Grundstrukturen unserer Wahrnehmung werfen⁸. Zur Erläuterung seien einige hier erwähnt. Zum einen sind dies die wohlbekannten Kippfiguren, etwa der Neckerwürfel, die räumliche Umriß-Darstellung eines Würfels, bei dem die senkrechten Flächen einmal als Vorder-, das andere Mal als Hinterfront erscheinen, oder die Kanzisa-Figur, die schwarze Umrißzeichnung eines Dreiecks, an dessen drei Seiten sich symmetrisch angeordnet und in geringer Entfernung schwarz ausgefüllte Kreise befinden, deren Mittelpunkte die Eckpunkte eines Dreiecks bilden, das gleichsam über dem ersten spiegelsymmetrisch zu liegen käme: Die weiße Aussparung dieses zweiten Dreiecks führt jedoch zu seiner virtuellen Wahrnehmung, indem wir die nicht vorhandenen Linien des zweiten Dreiecks ergänzen. Zum andern seien aus der Bildenden Kunst die diversen Fassungen der Kathedrale von Rouen Monets angeführt, Bilder, in denen es keine

18 E. Rosch und E. Thomson,
L'inscription corporelle de l'Esprit, Sciences cognitives et expérience humaine, Paris 1993. ↑

19 Alle Zitat Silvia Fómína aus:
Einführungstext zu Auguri Aquae, in:
Programmbuch Donaueschinger Musiktage 1997,
sowie aus der Projektbeschreibung der Oper. ↑

20 Kontrolliert durch Sinustöne, die über Kopfhörer eingespielt werden... ↑

21 Vgl. R. Da Rios (Hrsg.), *Ariostoxeni Elementa harmonica*, Rom 1954. ↑

klare Linienführung gibt, obwohl wir das Gebäude dennoch deutlich wahrnehmen, sowie die zahllosen Graphiken Eschers, die räumlich Unmögliches plausibel erscheinen lassen⁹. Die Prägnanz¹⁰, die diese Verarbeitung ermöglicht, ist auch in zeitlich strukturierten Komplexen zu finden. In diesem Zusammenhang sei insbesondere ein Beispiel erwähnt, in dem als Resultat der Verarbeitung häufig ein Fehler auftritt. Das laute Aussprechen der jeweiligen Summen nach den jeweiligen Summanden der Addition $1000 + 20 + 1000 + 30 + 1000 + 40 + 1000 + 10$ führt bei vielen Versuchspersonen zur Summenreihe 1020, 2020, 2050, 3050, 3090, 4090, 5000¹¹. Als Beispiele für den konzeptionellen Charakter der Verarbeitung sowohl visueller Reize als auch auf anderen Gebieten – mehr oder weniger beliebig herausgegriffen wurde der Bereich des Rechnens - mögen diese genügen.

Die Tatsache des Vergleichs und der Kombination sensorischer Elementarereignisse, aus denen das Gehirn anhand interner Kriterien und des Vorwissens Bedeutungen konstruiert¹², führt unmittelbar zur Frage nach der Intentionalität. Längere Zeit wurde dabei in der zeichentheoretischen Diskussion auf Beispiele zurückgegriffen, die nicht dem aktuellen Stand der Kunst oder Musik entsprachen¹³, gab es Ansätze, die dem Thema hauptsächlich provokativ begegneten, wie etwa Paul Feyerabend, dessen Rückgriff auf Ansätze Alois Riegls vom Anfang dieses Jahrhunderts – trotz seiner brillanten Schreibweise und Zusammenstellung einer Fülle interessanter Materials – den Verzicht auf eine aktuelle Positionsbestimmung bedeutete¹⁴. Erst in der letzten Dekade gibt es mit einer neuen philosophischen Diskussion zum Thema Bewußtsein Überlegungen, die für ästhetische Positionsbestimmungen relevant sein können¹⁵. In jedem Fall kommt der Intentionalität als Voraussetzung die Orientierungsfähigkeit zu und geht dem Zeichenverständnis das Situationsverständnis voraus. Fellmann beschreibt die Intentionalität als »symbolische Verdichtung der Zuständlichkeit«¹⁶. Die dafür notwendige Reduktion von Komplexitäten ist parallel zur categorical perception auffaßbar, besitzt doch die Wahrnehmungsverarbeitung ebenfalls selektiven Charakter¹⁷.

Silvia Fómína

Vor dem Hintergrund der drei umrissenen, für diesen Gegenstand wesentlichen Eigenschaften der Wahrnehmung – Fähigkeit zu genauer Beobachtung, kategorische Struktur der Verarbeitung, Lernfähigkeit – und einer ansatzweisen Erläuterung ihrer Mechanik sollen hinsichtlich ihrer Anwendung auf ästhetische Überlegungen einige Gedanken folgen. Dabei ist zu betonen, daß ein Bewußtsein für die heutige Begrenztheit unserer Kenntnisse auf diesem Gebiet in jedem Fall auch diesem Ansatz Grenzen setzt. Es geht dabei nicht um so naheliegende Phänomene wie die Hysterese, also um die graduelle Veränderung von Gestalten, die ab einem gewissen Veränderungsgrad den Umschlag in die Wahrnehmung einer anderen Gestalt herbeiführen, wie wir es beim Anhören von Ligetis *Désordre* aus den *Études pour piano* beobachten können. Vielmehr soll es hier um Beispiele von Musik gehen, die unter Auslotung der genannten Möglichkeiten avancierte Positionen bezieht, wobei dies selbstverständlich Haupt- oder Nebenaspekt der betrachteten Ergebnisse sein kann.

Silvia Fómína verwendet in ihrem teilweise vollendeten Opernprojekt *L'Inscription Corporelle de l'Esprit or The Society of Mind*, das im Titel unmittelbar auf ein naturwissenschaftliches Werk zurückgreift¹⁸, Tonmaterial unterschiedlichster Herkunft. Vorausgegangen ist dem, neben der Auseinandersetzung mit der europäischen Musiksprache, die lange Beschäftigungen mit außereuropäischen Musikkulturen, afrikanischen und südostasiatischen, sowie mit natürlichen Sprachen. In der von ihr durchgeführten Verarbeitungsweise handelt es sich jedoch nicht um einen Folklorismus, auch nicht um eine »erlebnisorientierte Tourismusfahrt in die weltweite Peripherie sondern um einen Interpretationsversuch einer völlig anderen Wahrnehmungswelt und Denkweise« (S.F.). Voraussetzung dafür ist aber die volle Inanspruchnahme unserer kognitiven Möglichkeiten, mit deren Mechanismen sich die Komponistin seit Jahren auseinandersetzt. Hat man sich einmal die Fähigkeit erworben, eine ungewohnte Tonalität – und sei es die von so etwas wie unseren allgemeinen Grundlagen, Vertrautem wie einer Kirchentonalart – wirklich zu erleben, läßt sich ermesen, wie weit der Weg ist, den der Hörer hier gehen soll und kann, wenn wir uns die Besonderheiten einer solchen Vorgehensweise vergegenwärtigen. Zunächst gilt es, von der Komponistin gleichsam an die Hand genommen, mit dem gehörten mikrointervallisch differenzierten Tonmaterial eine gewisse Vertrautheit zu erlangen. Die hier gemeinte Vertrautheit ist nicht die, die auf die oben beschriebene Tendenz zum Zurechthören zurückgreift, vielmehr wird das Material bei Fómína in einer Form geboten, die eine grundsätzlich neue Erfahrung notwendig und möglich macht. Dieser Lernprozeß, der die Grundlage für einen Umgang mit zunächst unbekanntem Gesetzmäßigkeiten darstellt, ist somit Objekt künstlerischer Gestaltung. Dabei sind die neuen Erfahrungen gleichzeitig Ausgangspunkt für ihre Relativierung im Gesamtkontext, ist es doch Ziel des Fómínaschen Komponierens, eine »neue Art von unmittelbarer Grammatik« zu schaffen, die »ohne semantische Gewalt« entsteht, wobei Voraussetzung für die Rezeption eine »verinnerlichte Integration von Wahrnehmungsformen« ist. Bei dem gleichzeitigen Anspruch, mit dieser Art von Materialbehandlung - in sämtlichen anderen Gestaltungsebenen verfährt Fómína ebenso differenziert – den Ansprüchen von Intentionalität zu genügen, begibt sich die Komponistin hiermit tatsächlich an den extremsten Punkt, der hinsichtlich unserer gegebenen Möglichkeiten denkbar erscheint, wobei der zutiefst menschliche Anspruch, der hinter ihrem Tun steht, – »a declaration of love to the absolute uniqueness of the individual«¹⁹ – das vielleicht Bemerkenswerteste in diesem Kontext darstellt. Hiermit erscheint eine Position umrissen, in der Komponieren eine dem heutigen Stand von Denkmöglichkeiten und von künstlerischen Perspektiven adäquate Realisierung finden kann.

Phill Niblock

Während Lernfähigkeit auf der Basis kategorisierender Wahrnehmung bis hin zur Grenze des überhaupt Möglichen Voraussetzung für das eben Besprochene ist, soll eine zweite Position in diesem Zusammenhang betrachtet werden, bei der die Verhältnisse anders liegen. Phill Niblocks *Five More String Quartets*, die 1993 realisiert wurden, bieten eine gegensätzliche Situation. Abgesehen vom allerletzten Ende der Komposition, in der sich um die Frequenz von 196 Hertz mehrere Klangquellen im Einklang sowie in der Unter- und Oberoktave lagern, somit also eine der traditionellsten Klangsituationen überhaupt gegeben ist, befindet sich die

Musik während der über fünfundzwanzig Minuten vorher in einem kontinuierlichen Fließen, demgegenüber sich unsere kategorisierende Wahrnehmung vollkommen hilflos verhält, ja verhalten muß, da ihr nichts geboten wird, wofür sie in irgendeiner Form ein Muster – dies Wort aus dem visuellen Bereich sei hier erlaubt – parat hätte. Die zwanzig simultan klingenden Tonhöhen – von einem Streichquartett nacheinander in fünf Schichten eingespielt²⁰ und anschließend vom Komponisten zu einer Simultanfassung abgemischt – erlauben zum einen nicht, eine einzelne Tonhöhe aus dem Gesamtgeschehen heraus wahrzunehmen, d.h. einen Ton zu erleben, der sich als Wahrnehmungsvoraussetzung aus mehreren Frequenzen addiert (s.o.). Zum anderen erlauben sie nicht, im Gesamtgemisch etwas zu finden, was gekannten Kombinationen auch nur annäherungsweise gleichkäme. Gleichzeitig ist das Gemisch trotz seiner Komplexität weit vom Geräusch, dem Frequenzgemisch, das überhaupt keine Einzeldifferenzierung mehr erlaubt, entfernt. Die ständig im Fluß befindlichen Tonkonstellationen halten vielmehr für Momente etwas bereit, worauf sich unser kategorisierendes Wahrnehmen stürzen möchte, nur um im nächsten Augenblick eines anderen belehrt zu werden, das es ebensowenig benennen kann. Diese »Unsicherheit« im Wahrnehmen wird durch andere Faktoren noch verstärkt. Das räumliche Empfinden gegenüber diesem klanglichen Geschehen wird »hilflos« – das Bewegen des Hörers im Raum wie auch die einfache Drehung des Kopfes verändert den Eindruck des Gehörten, wobei der Erst-Eindruck auch nach kurzfristiger Wiedereinnahme der Ausgangsposition nicht wiederkehrt –, ebenso verändert sich der Eindruck mit unterschiedlicher Wiedergabelautstärke, je lauter, desto komplexer ist das Geschehen. Wir sind hier somit jenseits der Grenze angekommen, bis zu der uns ein Wahrnehmen mit unmittelbarem Verständnis des Gegenstandes möglich ist.

Dieses unmittelbare Verständnis ist weitgehend ein kategoriebildender Prozeß. Die hier zu beobachtende Phänomena-Poiesis ist dabei deutlich zu trennen von einer Poiesis, in deren Mittelpunkt das Erzeugen von Phänomenen steht, die bei der Klangerzeugung a priori nicht vorhanden sind und erst letztlich durch Addition bei der Wahrnehmung entstehen. Hierunter fällt etwa das schwebungsbedingte Pulsieren in Stücken von Alvin Lucier oder James Tenney, ein letztlich alltägliches Phänomen, mit dem diese allerdings zweifellos sehr differenziert umgehen. Phill Niblock hat mit *Five More String Quartets* jedoch eine Position bezogen, die sich mit ihrer Ansiedlung jenseits der oben beschriebenen Grenze tatsächlich in terra incognita befindet. Gleichzeitig jedoch fand er Strukturierungsmöglichkeiten, die auch in diesem Bereich so viel Differenzierungen erlauben, daß sich dieses von jenem Stück deutlich unterscheidet, also eine Kategorienbildung eintritt, die auf sparsamer Variation der Rahmenbedingungen beruht, etwa durch Wechsel der Lagen oder Klangfarben von Komposition zu Komposition. Daß derartige Komponieren auf Intentionalität verzichtet, liegt in der Natur der Sache. Hingewiesen sei hier immerhin auf Aristoxenos, der dieses Bedingungsfeld vielleicht als erster beschrieben hat. Wenn er seinen Musikbegriff unter Ablehnung jeglicher Spekulation ausschließlich auf das Hörbare beschränkt, auf Töne, die zueinander in Beziehung stehen, eine gegenseitige Beziehung, deren Erkenntnis Ziel der Aktivität von Gedächtnis und Bewußtsein ist, und wenn er darüber hinaus jede weitere Sinnunterlegung ablehnt, so gelangt er zu einer Vorstellung von Musik, die sie ausschließlich als selbstbezügliches phänomenologisches System begreift²¹.

So konträr die Positionen Fóminas und Niblocks im einzelnen sein mögen – insbesondere hinsichtlich der Frage der Intentionalität –, so habe ich sie hier doch in einen Zusammenhang gestellt, da sie die Ansiedlung in unmittelbarer Nähe desselben geistigen Orts verbindet. Der Aufenthalt im Grenzbereich, der das der kategorialen Wahrnehmung gerade noch Mögliche mit dem ihr nicht mehr Möglichen verbindet. Dieser Bereich also, in dem tatsächlich neue Erfahrungen gesammelt werden können, ist einer ästhetischen Haltung verpflichtet, die bewußt und konsequent mit den insgesamt verfügbaren komplexen Möglichkeiten umgeht, musikalische Grammatik und eine der Musik spezifische Semantik weiterzuentwickeln sowie Situationen zu schaffen, deren Reiz primär auf der reinen Wahrnehmung von Phänomenen beruht. Dabei werden wir diesen Phänomenen immer wieder verändert gegenüber treten, so wie wir den Strukturzusammenhang zwischen einer dichten Wolkendecke, die uns unstrukturiert erscheint, und einer unter dieser sich befindlichen Einzelwolke erst im Verlauf des Ansammelns von Erfahrungen, wie etwa beim Fliegen, verstehen lernen konnten.

(Die Zwischentitel wurden durch die Redaktion hinzugefügt.)

Literaturauswahl:

Otto Abraham, *Das absolute Tonbewußtsein*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft III*, 1901/2 (bes. S. 56/57)

W. Bingham, *Studies in melody*, in: *The Psychological Review*, 3 (13) 1910

H. Moran, C. Pratt, *Variability of judgements on musical intervals*, in: *Journal of Experimental Psychology*, 9/1928

H. Werner, *Musical micro-scales and micro-melodies*, in: *The Journal of Psychology*, 10/1940

J. Siegel, W. Siegel, *Categorical perception of tonal intervals*, *Perception and Psychophysics* 21/1977

E. Burns, D. Ward, *Categorical perception, phenomenon or epiphenomenon*, in: *Journal of the Acoustic Society of America*, 63/1978, (Zuordnungsstudie auf Sechszehnteltonbasis)

R. Zattore, A. Halpern, *Identification, discrimination and adaption of simultaneous musical intervals*, in: *Perception & Psychophysics*, 26/1979 (5)

E. Terhardt, G. Stoll, M. Seewann, *Algorithm for extraction of pitch and pitch salience from complex tonal signals*, in: *Journal of the Acoustic Society of America*, 71/1982

E. Terhardt, G. Stoll, R. Schermbach, R. Parncutt, *Tonhöhenmehrdeutigkeit*,

Tonverwandtschaft und Identifikation von Sukzessivintervallen, in:
Acustica, Vol. 61, Nr. 1., Juli 1986

G. Stoll, R. Parncutt, *Harmonic Relationship in Similarity Judgements of Nonsimultaneous Complex Tones*, in: *Acustica*, Vol. 63 No. 2, April 1987

Daniel S. Jordan, *Influence of the diatonic tonal hierarchy at microtonal intervals*, in: *Perception & Psychophysics*, 41/1987 (6)

Charles Norman Bates, *Developing the ability to recognize microtones*,
Ohio State University 1992

G. Müller-Goldboom, *Das Intervall als Zone*, 1997 (noch unveröffentlicht)