

BILDLICHKEIT IM MUSIKALISCHEN PROZESS  
ELMAR LAMPSON

Wenn ich über Bildlichkeit spreche, meine ich keine Abbilder, keine Metaphern, Vorstellungen, keine Träume, Visionen, Aquarelle oder Kinobilder, keine Tonmalereien und zunächst auch keine Klangfarben. Ich spreche von Bildlichkeit als einer Gestimmtheit des menschlichen Bewußtseins, die sich normalerweise auf das Sehen bezieht, aber auch ganz ohne visuelle Elemente auskommen kann; Bildlichkeit als Fähigkeit zur Auffassung vielschichtiger, über das Gedankliche hinausgehender oder es unterlaufender Wirklichkeit; Bildlichkeit als Instrument, mit dem sich musikalische Wirklichkeit in die gedankliche Welt hinüberspielen läßt oder begriffliches Denken sich zur musikalischen Erfahrung hin öffnet, so daß ein Wechselspiel zwischen diesen zwei Bereichen entstehen kann, die zunächst davon leben, daß sie sich gegenseitig vollständig vergessen.

Im ersten Schritt wird an Elementen der Musik und durch einen kurzen Exkurs in die europäische Musikgeschichte gezeigt, wie Musik durch einen Akt der Distanzierung bildlich gehört werden kann, und wie durch diese Bildlichkeit innerhalb der musikalischen Zeit eine Tendenz zu räumlicher Gegenständlichkeit entsteht. Dann werden im zweiten Schritt anhand von Vergleichen zwischen Gesang und Sprache die Besonderheiten des musikalischen Zeitbewußtseins gegenüber dem von räumlichem Sehen, Sprache und Denken geprägten Gegenstandsbewußtsein herausgearbeitet. Der dritte Teil geht nicht von der Musik, sondern vom gegenständlichen Alltagshören aus und beschreibt ein bewußtes Hören, das zur Hörerfahrung vom Sinn des Klingenden führt, indem es sich ein Bild von den Zeitgebärden des Klingens macht und so, ohne begrifflich zu denken, eine Bewußtseinsleistung vollbringt, die dem Erkenntnisakt parallel läuft. Viertens wird der musikalische Ton als besondere Ebene des Hörens von anderen Bereichen des Hörbaren abgegrenzt und als sinnliche Vergegenwärtigung der zeitlichen Dimension des Leibes beschrieben, in der der Hörende sich selbst als Sinn im Vorgang des Hörens hört. Und schließlich stelle ich zum Schluß die Frage nach einem Denken, das dieses Hören nicht vergißt und das dadurch Qualitäten der Zeit direkt erfährt, von denen es sonst nur indirekt weiß.

## 1. Bildlichkeit als Raum in der Zeit

Von der Betrachtung der C-Dur-Tonleiter<sup>1</sup> ausgehend wird hier Bildlichkeit im musikalischen Prozeß beschrieben: Aufwärts gespielt, entfaltet diese Tonleiter ihre auf die Oktave zielgerichtete melodische Dynamik. Alle ihre Töne ordnen sich dem Grundton C unter. Die Töne der C-Dur-Tonleiter legen den Weg vom Grundton zur Oktave fest. Jeder Ton erhält Sinn durch seinen eindeutig definierten Platz in Bezug zum Grundton und zur Oktave. Diese Eindeutigkeit ist aber vom vollständigen Erklängen der Tonleiter abhängig. Bricht die Leiter bei der Septime h ab, so ist das, als würde man in einem Satz das Verb ...

... die Worte hängen plötzlich in der Luft – sie bekommen ihren sicheren Bezug zueinander und ihren klaren Sinn erst, wenn das Wort »fortlassen« ausgesprochen wurde.

In dem Satz, der vollständig lautet: – »Bricht die Leiter bei der Septime h ab, so ist das, als würde man in einem Satz das Verb fortlassen« – spielt das Verb eine ähnliche Rolle wie die Oktave in der Tonleiter. Die Oktave bildet den Schluß der Skala und festigt dann rückwirkend den Sinn der vorangegangenen Töne, der in ihnen quasi provisorisch im Hinblick auf die sicher zu erwartende Oktave schon vorweggenommen wurde, ähnlich wie das am Ende des Satzes stehende Verb den bereits vorweg verstandenen Sinn des Satzes bestätigt und in den einzelnen Worten verankert. Durch die Oktave wird die Skala zur in sich geschlossenen Form, deren Elemente aufeinander verweisen und nur im Zusammenhang musikalischen Sinn ergeben. Diese Form ist erst da, wenn die Tonleiter vorbei ist und läßt sich also erst im Rückblick erfassen oder, wie schon gesagt, im Vorblick auf den Rückblick.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Die Charakteristika unserer vertrauten europäischen C-Dur-Tonleiter treten besonders deutlich hervor, wenn sie improvisierend mit einer pentatonischen Skala verglichen wird. Die pentatonische Skala – d-e-g-a-h – ist prinzipiell einstimmig; sie ist die direkte Umsetzung ihres aus Quinten geschichteten Tonsystems und hat keinen festgelegten Grundton. Ihre Melodiebildungen können sich schwebend im musikalischen Raum bewegen und auf jedem Ton der Skala beginnen oder enden. Ganz anders die C-Dur-Tonleiter – c-d-e-f-g-a-h-c . Sie ist ein vielschichtiges Gebilde und hat als tonsystemlichen Hintergrund die Quintenkette von f bis h, die Kadenz, die Mollparallelen, den verminderten Dreiklang – h-d-f. Jeder Ton der C-Dur-Tonleiter ist gleichzeitig die Oberfläche eines Akkordes. Die melodische Bewegung von Ton zu Ton ist nur ein Teilaspekt der harmonischen Ordnung (siehe auch H.H. Eggebrecht, *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven 1977. S. 31ff.)

<sup>2</sup> Auf die naheliegende Frage nach der »Hörgewöhnung« und Rolle der kulturellen Prägung durch die europäische Tonalität gehe ich hier nicht ein, weil die vorliegende Betrachtung zunächst von den Gegebenheiten der europäischen Hörkultur ausgeht. Eine besonders wichtige Tatsache dieser (und nicht nur dieser) Hörkultur ist die Auffassung

Dieses musikalische Erfassen der Form nenne ich »Bildlichkeit im musikalischen Prozeß«. Es ist ein Akt der Distanzierung, ein Heraustreten aus der Identifizierung mit dem musikalischen Zeitstrom. Aus der Distanz erscheint die klingende Form im Bild.

Für die abendländische Musik vom Beginn der Mehrstimmigkeit bis ins 20. Jh. war das Wechselspiel zwischen der Verschmelzung mit dem musikalischen Zeitfluß und dem Heraustreten aus diesem Strom, um von einer anderen Ebene aus Bewußtsein für die Form zu erlangen, eine Grundbedingung. Bereits die frühe Mehrstimmigkeit, die sich seit etwa dem 10./11. Jh. zunächst als Solistenkunst in engem Zusammenhang mit der Notenschrift entwickelt hat, lebte aus diesem Wechselspiel. Die Notenschrift macht die »bildlose« Bildlichkeit der Musik als abstraktes Bild für die Augen sichtbar und zwingt dazu, entweder vom Schreiben (als Komponist) oder vom Lesen her (als Interpret) in die Musik einzutau-chen. In diesem Sinne entsteht abendländische Musik immer an der Grenze zur Sichtbarkeit; sie wird zuerst komponiert, also geschrieben, dann gelesen und zur erklingenden Musik »reanimiert«. Die Notenschrift, die seit Beginn des mehrstimmigen Musizierens wie konstitutionell zur abendländischen Musik gehört, die alle ihre Entwicklungsschritte begleitet und z.T. sogar bedingt, bildet eine Musik in allen Einzelheiten ihrer Form und Struktur ab, bevor sie zum ersten Mal erklingt; es wird eine neue Musik zuerst geschrieben, bevor sie gespielt und gehört werden kann.<sup>3</sup> Diese Art des Schreibens unterscheidet sich scharf von älteren Formen der Notenschrift, etwa den mittelalterlichen Neumen, die bereits bekannte Gesänge durch schriftliche Zeichen vor dem Vergessen bewahrten. Die abendländische Notenschrift bildet die Musik als etwas Unsichtbares ab, das niemals als das, was es ist, sichtbar werden kann, weil es sich ganz und gar im Hören realisiert. Die Notenschrift unterscheidet sich von der geschriebenen Sprache dadurch, daß sie nicht nur eine Aufforderung zum Lesen und Verstehen ist, sondern der genau ausgearbeitete Plan für eine klingende Aktion.<sup>4</sup> Aber der enge Zusammenhang zwi-

der Oktave als Zusammenfassung zweier unterschiedlich klingender Töne zu ein und demselben Ton. Zur Relativierung dieses Ausgangspunktes siehe unten.

<sup>3</sup> Vgl. R. Flender, H. Rauhe, Schlüssel zur Musik, Mainz 1998. S. 71ff.

<sup>4</sup> Vgl. H. Zender im Programmheft zur Uraufführung des Ballettes »Winterreise« in Hamburg am 16. Dezember 2001: »Seit Erfindung der Notation ist die Überlieferung von Musik geteilt in den vom Komponisten fixierten Text und die vom Interpreten aktualisierte klingende Realität«. Man muß »verstehen, daß jede Notenschrift in erster Linie eine Aufforderung zur Aktion ist und nicht eine eindeutige Beschreibung von Klängen. Es bedarf des schöpferischen Einsatzes des Interpretierenden, seines Temperamentes, seiner

schen Musik und Notenschrift verweist dennoch auch auf die Qualität der Bildlichkeit innerhalb der Musik selbst, und er ist Ausdruck einer Musikalität, die sich nun jede Nuance des musikalischen Geschehens bewußt machen kann und muß.

Mit dem Notenschreiben wurde ein radikaler Akt der Distanzierung vom unmittelbaren musikalischen Erleben zur Bedingung für alle europäische Kunstmusik. Musik kann seitdem nicht mehr durch Nachahmung allein entstehen und tradiert werden. Sie setzt eine individuelle Bewußtseinsleistung voraus: In der Übersetzung von Musik in Schrift wie in der Umwandlung von Schrift in Musik muß sich das musikalische Bewußtsein an der Grenze zwischen außen (Schrift) und innen (Musik) immerfort neu bestimmen; es kann sich nicht mehr einfach dem Schatz der musikalischen Erinnerungen überlassen und singen, was es kennt. Aber auch die mehrstimmige Musik selbst – abgesehen von ihrem Zusammenhang mit der Schrift – erfordert diesen bewußten Balanceakt zwischen einem Außen und einem Innen – und jedes mehrstimmige Singen oder Musizieren bedarf dieses Balanceaktes immer wieder von neuem.

Man betrachte den Schritt vom einstimmigen Gregorianischen Gesang zu den frühen Formen der Mehrstimmigkeit einmal unter der Fragestellung, welche Bewußtseinsleistung nötig war, um von der Einstimmigkeit zur Mehrstimmigkeit zu gelangen. In der chorisches gesungenen Einstimmigkeit löst sich die Eigenständigkeit der einzelnen Stimme vollständig in der Gemeinsamkeit der Gruppe auf. Der Schritt zur solistisch besetzten Zweistimmigkeit setzt nun voraus, daß der einzelne Sänger seine Stimme Ton für Ton – »punctus contra punctum«<sup>5</sup> – nach genauen harmonischen Gesetzen (nur Quinten, Quartan und Oktaven kommen als Zusammenklänge in Frage) mit der anderen Stimme in Beziehung setzt. Das kann nur gelingen, wenn die eigene Stimme vorher Ton für Ton bewußt neu gelernt wird, und der Sänger jeden Ton als »Jetzt«<sup>6</sup> ergreift, ihn singt, also von innen heraus produziert und ihn gleichzeitig wie von außen hört. Darüber hinaus gilt es, die andere Stimme genauso bewußt zu hören wie die eigene und die eigene Stimme auf die andere abzustimmen, also eine Hördisposition einzunehmen, die gleich weit von beiden

Intelligenz, seiner durch die Ästhetik der eigenen Zeit entwickelten Sensibilität, um eine wirklich lebendige und erregende Aufführung zustande zu bringen – ich rede nicht von äußerlicher Perfektion. Dann geht etwas vom Wesen des Interpreten in das aufgeführte Werk über: Er wird zum Mitautor.«

<sup>5</sup> K. Jeppesen, Kontrapunkt, Wiesbaden 1978. S. 1.

<sup>6</sup> Vgl. T. Georgiades, Nennen und Erklängen, Göttingen 1985. S. 31ff.

Stimmen entfernt ist, und so die eigene und die fremde Stimme in gleicher Weise wahrnehmen kann. So entsteht jedes einzelne zweistimmige »Jetzt«. Der Verlauf eines ganzen Stückes bildet sich im Fadenkreuz zwischen Zukunft und Vergangenheit, Innen und Außen aus einem im »Jetzt« verankerten Überblick über die ganze Form. Gleichzeitig ist der beschriebene Prozeß immer auch die gegenseitige musikalische Wahrnehmung zweier Menschen und damit eine von der individuellen Hörfähigkeit ausgehende gesteigerte Vergegenwärtigung von Gemeinsamkeit.

Von der Notenschrift über die Zusammenschau der Form, das Verhältnis zwischen Innen und Außen in der Beziehung der beiden Stimmen zueinander bis hin zum einzelnen Ton, der gleichzeitig produziert und gehört werden muß, lassen sich vielschichtige Akte der Distanzierung beschreiben; aber diese gewonnene Distanz hat in der Konsequenz nicht zur Loslösung von der unmittelbaren Musikalität geführt, sondern im Laufe der Musikgeschichte im Gegenteil eine außerordentliche Steigerung der individuellen Identifizierung mit den musikalischen Prozessen bewirkt.

Mit der Erfindung der Notenschrift und der Entdeckung des mehrstimmigen Musizierens wachte ein reflexives und selbstreflexives Tonbewußtsein anfänglich auf, das – mit dem 10./11. Jh. allmählich beginnend – Schritt für Schritt die persönliche Innerlichkeit erobert hat;<sup>7</sup> allerdings weniger in dem Sinne, daß Musik Subjektivität »ausgedrückt« hätte, sondern insofern die menschliche Psyche von ihrer musikalischen Seite her entdeckt, erweckt und gestaltet wurde. Vom archaischen Aufschimmern persönlicher Empfindungen in den Liebesliedern der italienischen Renaissance über die Affekte der Barockoper bis hin zu Mozarts Don Giovanni oder Beethovens Fidelio entstand eine zur übrigen Welt parallele »europäische Zivilisation« des musikalischen Hörens. Diese »Zivilisation« trennte die Musik von der »Natur«. Die Naturwirklichkeit der Klangwelt, etwa Geräusche um ihrer selbst willen, direkte Gefühlsäußerungen, Nachahmung von Tierlauten, Rhythmen, die unmittelbar die Bewegung stimulieren und zu Ekstase- oder Trancezuständen<sup>8</sup> führen, oder musikalische Geisterbeschwörungen – der gesamte Reichtum archaischer Musikulturen bleibt von der abendländischen Kunstmusik kategorisch ausgeschlossen. Man fühlt sich an Heinrich Heines Äußerung erinnert, daß

<sup>7</sup> Eggebrecht unterscheidet zwischen der mittelalterlichen »mathematischen« Auffassung des Tones (der Tonverhältnisse) als »Ratio« und der neuzeitlichen »physikalischen« Auffassung des Tones als »Klang«. (Vgl. H.H.Eggebrecht, Musikalisches Denken, a.a.O., S. 20ff).

<sup>8</sup> Vgl. R. Flender, Popmusik, Darmstadt 1989. S 80-83.

die heidnischen Naturgeister des vorchristlichen Europas vom Christentum zu Dämonen umgewertet würden<sup>9</sup>, die nur noch außen an den Kirchen als Fratzen Platz fanden. Im selben Sinne bleibt die Naturwirklichkeit des Klanges vom »Innenraum« der europäischen Kunstmusik ausgeschlossen; sie dient lediglich der Akzentuierung und Kolorierung ihrer »Außenseite«. Dieser zivilisierte »Innenraum« der neuzeitlichen Musik wendet sich zwar »empfindsam« der Natur zu: So erscheint der Dreiklang »natürlich«, weil er mit einem Ausschnitt der akustischen Gesetzmäßigkeit der Obertonreihe übereinstimmt. Er wird musikalisch allerdings nicht als akustisches Naturphänomen behandelt, sondern er ist rein musikalischer Ausdruck: Im Dreiklang wird Mehrstimmigkeit nicht mehr nur (wie im späten Mittelalter) als Ergebnis der Zusammenfügung von Tönen erreicht, sondern als eigenständige Qualität im Sinne eines Akkordes aufgefaßt. Zwar erinnert der Dreiklang an die Natur, aber er wird von Anfang an unabhängig vom Naturzusammenhang sowohl als Dur- als auch als Moll Dreiklang verwendet,<sup>10</sup> und der »Natürlichkeit« sind enge Grenzen gesetzt: Sie wird nur zugelassen, soweit sie im Quintrahmen bleibt. Hindemith bezeichnet den Quintrahmen als »heiligen Bezirk«, der nicht überschritten werden dürfe,<sup>11</sup> und Georgiades weist darauf hin, daß die musikalischen Intervalle sich zwar im »Naturphänomen« wiederfinden, umgekehrt die über den Dreiklang hinausgehende Naturwirklichkeit der Obertonreihe von der Musikalität jedoch nicht akzeptiert würde.<sup>12</sup> Ihre »natürlichen Rohstoffe« erscheinen in der neuzeitlichen Musik ausschließlich als Reflexion von autonomen musikalischen Gesetzmäßigkeiten. Weitere Beispiele dafür sind die Taktstruktur, die den rhythmischen Fluß durch die Regelmäßigkeit ihrer Perioden begrenzt, und das zwölftönig temperierte Tonsystem, das die »Natturreinheit« sämtlicher Zahlenproportionen der Intervalle (mit Ausnahme der Oktave) einem übergreifenden System opfert.<sup>13</sup> Aber innerhalb ihrer Grenzen übersteigert die europäische Musik sowohl in der Komplexität ihrer Strukturen als auch an klanglicher Intensität, rhythmischer Wucht und Subtilität des Ausdrucks alles, was es jemals musikalisch gegeben hat: Diese Musik – mit ihrer Spannweite von der kontrapunktischen Kunst

<sup>9</sup> Vgl. H. Heine, Zur Geschichte der Religion und Philosophie, 1. Buch, in: ders., Sämtliche Schriften Bd III., hrsg. v. K. Briegleb, München 21978. S. 523.

<sup>10</sup> Eine kurze Zusammenfassung des Theoretikerstreites zur Dur-Mollauffassung siehe: C. Kühn, Musiklehre, Musik-Taschen-Bücher, Theoretica Bd. 18, Laaber 1981.

<sup>11</sup> P. Hindemith, Unterweisung im Tonsatz I. Theoretischer Teil, Mainz 1940. S. 57.

<sup>12</sup> T. Georgiades, Nennen und Erklingen, a.a.O., S 80-82.

<sup>13</sup> Vgl. H. Progner, Die Zwölfordnung der Töne, Wien 1953.

der Niederländer oder Bachs, der Dialektik der klassischen Sonatenform, über die Möglichkeit, in der Oper jegliche menschliche Gefühlsnuance musikalisch zu fassen, bis zur »Apotheose des Tanzes« etwa bei Beethoven oder Strawinsky – ergreift den Hörer in seinen emotionalen Tiefen<sup>14</sup> – aber sie läßt ihn immer auch gleichzeitig Beobachter dessen bleiben, was er erlebt; denn sie ist in allen ihren Elementen so gestaltet, daß er hörend anschauen kann, was ihn musikalisch bewegt. Sie lebt aus der Ambivalenz zwischen der Beobachterposition und dem unmittelbaren Ergriffensein von der musikalischen Dynamik. Es ist eine Musikkultur des sitzenden Menschen; erst nach dem Schlußakkord, wenn es den Hörer »vom Sitz reißt«, darf er für einen kurzen (zum Konzertritus gehörenden) Moment die natürliche Einheit zwischen Musik, Emotion und Körperbewegung ausleben. In gewisser Hinsicht ist es eine »Als-ob-Kultur« – im Sessel sitzend hat man das Gefühl, als ob man tanzen, singen, lieben oder hassen würde, man schaut hörend zu, wie die gesamte Palette des Menschlichen einen berührt, aufwühlt und begeistert.<sup>15</sup>

Die abendländische Musik setzt überall Grenzen, an denen die verschiedenen Formteile im wechselseitigen Bezug zueinander hörend »gesehen«, also bildlich erfasst werden können. Diese Grenzen ermöglichen die Lösung des musikalischen Hörens vom zeitlichen Vorher und Nachher und öffnen eine Zeitebene, von der aus sich die verschiedenen Zeitdimensionen überblicken lassen. Diese zweite Zeitebene verhält sich zu der ersten wie Raum zu Zeit.

Das musikalische Bewußtsein wird ständig dazu herausgefordert, zwischen beiden Ebenen zu balancieren, die Haltung des Eintauchens und die des Heraustretens aus dem Zeitstrom quasi kontrapunktisch aufeinander zu beziehen, also den musikalischen Raum aus dem Zeitstrom herauszuhören oder das Nacheinander der Zeit im musikalischen Raum entstehen zu lassen. – Dieser Aspekt von »Bildlichkeit im musikalischen Prozeß« betrifft die Musik als reines Zeitphänomen, als räumliche Dimension innerhalb eines bewußt gesteigerten musikalischen Zeiterlebens.

Die Auffassung der musikalischen Form als räumliches, äußerlich durch die Notenschrift fixierbares Bild, nähert das musikalische Hören

<sup>14</sup> Vgl. H.H. Eggebrecht, *Musikalisches Denken*, a.a.O., S. 37ff.

<sup>15</sup> Zu einer völlig andersgearteten »Begründung« des »bürgerlichen« Konzertverhaltens vgl. die bekannte Ilias-Interpretation in M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, in: T.W. Adorno, *Gesammelte Schriften* Bd. 3, hrsg. v. R. Tiedemann, Frankfurt M. 3<sup>1996</sup>. S. 51. Zur Kritik an dieser Interpretation vgl. auch U. Oevermann, *Selbsterhaltung oder Sublimierung? Odysseus als künstlerischer Protagonist der Kulturentwicklung. Zugleich eine Kritik an dem Prozeß »Dialektik der Aufklärung*, in: *Merkur* 52 (1998), 6, S. 1-14.

aber gleichzeitig einen Schritt weit an das durch räumliches Sehen geprägte Bewußtsein an, wodurch die abendländische Musik eine Tendenz zur Gegenständlichkeit und eine gewisse Nähe zum Alltagshören und zur Sprache erhält.<sup>16</sup>

## 2. Gesang, Sprache und Denken

Im Unterschied zum musikalischen Hören drängt das Alltagshören – also das normale Hören eines Geräusches – dazu, das Gehörte auch als sichtbaren Gegenstand begrifflich zu erfassen und sprachlich zu benennen. Georgiades weist auf den Zusammenhang und den gleichzeitigen Gegensatz zwischen Hören und Sehen hin.<sup>17</sup> Die sichtbare Welt wird als zusammenhängend gesehen, und sie ist – verglichen mit der hörbaren – dauerhaft und statisch. Ein Grenzphänomen zwischen Sichtbarkeit und Hörbarkeit ist die sichtbare Bewegung, insofern sie die Zeit abbildet.<sup>18</sup> Die hörbare Welt ist vorübergehend; sie klingt auf und verklingt wieder. Gegenstände werden nur dann hörbar, wenn sie in Schwingung versetzt werden. Die hörbare Welt setzt also die Bewegung der Dinge im äußeren Raum voraus.<sup>19</sup> Anders als das Ohr läßt sich das Auge schließen und das Sehen der dauerhaft vorhandenen sichtbaren Welt unterbrechen, während das Ohr immer offen ist und kontinuierlich, auch während des Schlafes hört, also fortwährend für die sporadisch auftretenden Geräusche empfänglich ist. Die Sprache benennt das unmittelbare Verweisen des Hörbaren auf das Sichtbare in der Regel so, daß gesagt wird, was das Sichtbare tut: Ein Ast knackt, Wasser rauscht, ein Motorrad heult auf, eine Katze miaut, ein Mensch singt. Dem Alltagshören erscheint das Geräusch als hörbare Eigenschaft der dinglichen räumlichen Welt. Solange es sich zu keinem sichtbaren Gegenstand zuordnen oder aus der Funktion eines gesehenen Gegenstandes erklären läßt, wirkt ein Geräusch (wie andere unerwartete Sinneswahrnehmungen auch) irritierend und beängstigend. Von der uns umgebenden Geräuschkulisse erwarten wir normalerweise nichts kontinuierlich Zusammenhängendes, und für neu auftretende oder ungewohnte Geräusche suchen wir nach Erklärungen im Zusammenhang mit den sichtbaren Dingen im Raum. Wir sind erst befriedigt, wenn wir sehen, was das ist, was wir hören. – Allerdings können

<sup>16</sup> Vgl. T. Georgiades, *Musik und Sprache*, Berlin 1974.

<sup>17</sup> Vgl. T. Georgiades, *Nennen und Erklängen*, a.a.O., S. 121.

<sup>18</sup> Vgl. Aristoteles, zitiert nach T. Georgiades, *Nennen und Erklängen*, a.a.O., S. 35.

<sup>19</sup> Vgl. Euklid, zitiert nach T. Georgiades, *Nennen und Erklängen*, a.a.O., S. 64f.



sich die Verhältnisse auch umkehren, so daß wir in besonderen Situationen gerade von einem Geräusch Kontinuität erwarten; so verlassen wir uns auf die Dauerpräsenz des Motorengeräusches eines Flugzeugs, und seine plötzliche Unterbrechung würde uns in extremen Schrecken versetzen. Auch kann es nötig sein, weitere Sinnesempfindungen wie z.B. das Tasten, Riechen oder Schmecken zur näheren Bestimmung eines Gegenstandes zu Rate zu ziehen, oder wir klopfen einen sichtbaren Gegenstand ab, um ihn über seinen Klang näher zu erkunden. Zahlreiche weitere Übergangsphänomene ließen sich anführen, denn unser Bewußtsein bildet sich an der gegenseitigen Durchdringung der verschiedenen Sinnesbezirke und an deren Wechselbeziehungen. Das alltägliche Gegenstandsbewußtsein wird aber von räumlichen Vorstellungen dominiert, die vorwiegend am Sehen gebildet werden; die Tatsache, daß auch ein Blinder ein räumliches Bewußtsein entwickelt und sich ein räumliches Vorstellungsbild von der gegenständlichen Welt macht, unterstreicht diese Dominanz des äußerlich räumlich Erfahrbaren für die Statik des Alltagsbewußtseins.

Im folgenden wird der grundlegende Unterschied zwischen dem musikalischen Hören und dem an die räumliche Welt gebundenen Alltags hören dargestellt und es werden die Besonderheiten dieses musikalischen Hörens aufgezeigt, das sich nicht auf die räumlich-dingliche Außenwelt bezieht, sondern ein Zeitbewußtsein konstituiert. Es wird ein Begriff vom musikalischen Ton entwickelt und darauf aufbauend ein musikalisches Bewußtsein beschrieben, das sich an der Wechselwirkung zwischen dem Hören und dem Gesang bildet und das dem im Sprechen und Denken verankerten Weltbezug polar entgegengesetzt ist. Singen steht hier paradigmatisch für Musikalität; das große Gebiet des primär Rhythmischen und sein Zusammenhang mit Tanz und Bewegung wird hier der gebotenen Kürze halber ausgeklammert.

Dem Gesang wie der Sprache liegt das Verhältnis zwischen Hören und Stimme zugrunde.<sup>20</sup> Die Trennungslinie zwischen Singen und Sprechen läßt sich an der je unterschiedlichen Art aufzeigen, wie die Stimme von Bewußtsein und Gedanken durchdrungen und gestaltet wird, sowie an ihrem jeweils unterschiedlichen Verhältnis zur gegenständlichen Welt und zum Menschen selbst. Gesang und Sprache trennen sich an der Verschiedenheit ihres Verhältnisses zu Zeit und Raum. Im Gesang unterwirft

<sup>20</sup> Vgl. R. Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Kritische Essays III, Frankfurt M. 1990.

sich die Stimme – und mit ihr die Sprache – vollständig der Dominanz der Zeit, sie wird durch die Sinnhaftigkeit der musikalisch gestalteten Zeit erfüllt. Die Sprache bezieht sich auf die Dinge im Raum und wird von den Gedankeninhalten und den grammatischen Formen geprägt. Allerdings spielt sowohl im Gesang wie in der Sprache auch das unmittelbare Gefühl eine Rolle, das entweder von den musikalischen bzw. gedanklich/sprachlichen Gesetzmäßigkeiten gefaßt wird oder als direkter stimmlicher Ausdruck zur Geltung kommt.

Um die Besonderheit des musikalischen Bewußtseins im Vergleich und im Gegensatz mit dem denkenden Sprachbewußtsein genauer zu fassen, sei hier zunächst auf einige Grundtatsachen des kindlichen Spracherwerbs und der Entwicklung des Denkens verwiesen.<sup>21</sup>

Die Stimme umgreift das Singen und das Sprechen. Vom ersten Moment des Lebens an folgt sie dem elementaren Impuls des Menschen, sich hörbar zu machen. Der erste Schrei ist noch gleich weit vom Gesang wie von der Sprache entfernt. Erst in der unterschiedlichen Art der Kultivierung, in der Verschiedenartigkeit der Durchdringung der Stimme mit Sinn und Bedeutung trennen sich Gesang und Sprache. Die Wegscheide bildet in der frühesten Kindheit das jeweils unterschiedliche Verhältnis von Sprechen und Singen zum Aufwachen bzw. zum Einschlafen: Das Kind wird in den Schlaf gesungen, und am Sprechen wacht es auf; im Halbschlaf führt es beide Ebenen im Lallen zusammen. Allmählich bemerkt das kleine Kind im Wachzustand die Dinge im Raum und deutet auf sie hin. Es sagt »da« und meint etwas, das außerhalb von ihm ist, und es unterscheidet damit anfänglich sich von der Welt. Durch das Benennen der äußeren Dinge differenziert sich die Welt und wird für die gedankliche Durchdringung vorbereitet; als Gegenbewegung und in der Unterscheidung dazu wird der eigene Name »ich« nennbar, er gewinnt Eigenständigkeit, Form und Inhalt. Als Kind nehme ich sinnlich wahr, was jetzt »da« ist (auch ich selbst bin jetzt »da« und war übrigens schon »da«, bevor ich es bemerkt habe), drücke mein Begehren aus und gewinne Einsicht in die Eigenschaften und Tätigkeiten der benennbaren Dinge, in ihre Beziehungen zueinander und zu mir, und erarbeite mir allmählich Gedanken darüber, was nicht nur jetzt »da« ist, sondern was immer »so« ist. Die erarbeiteten Gedanken haben ihre Gesetze aus sich selbst heraus und geben der wahrgenommenen Welt Zusammenhang und Sinn. Gedanken sind einleuchtend und einsehbar, aber nicht immer lo-

<sup>21</sup> Zu Sprache und Spracherwerb aus der Sicht verschiedener Wissenschaften siehe K. Doblhammer, *Das Sprechen der Sprache*, Wien 1998.

gisch. In der Allgemeingültigkeit der logischen und mathematischen Gesetze liegt die Überlegenheit der Gedanken, aber auch zugleich ihre Schwäche, weil sie den konkreten Einzelfall zum notwendigerweise unvollkommenen Beispiel für das Allgemeingültige degradieren. Mit der allgemeingültigen »anonymen«<sup>22</sup> Richtigkeit machen sie die wahrgenommene Welt im Rahmen ihrer Gesetze erklärbar und in der Folge technisch beherrschbar. Aber sie verlieren den Bezug zur einfachen, unmittelbar einleuchtenden Sinnhaftigkeit der wahrnehmbaren Wirklichkeit. Ich bezeichne etwas Gesehenes mit dem Begriff »Haus«, »Blume«, oder »Schaf«, nicht weil das logisch wäre, sondern weil ich es einleuchtend finde. Dieses Einleuchten ist ontogenetisch lange vor dem logischen Verstehen da und konstituiert in der Kindheit den Bezug zur Welt, auf den der Mensch sein gesamtes späteres Erkenntnisleben aufbaut. Ein Beispiel: Das kleine Kind sagt »da Mäh«, weil ihm aus dem Hören und Sehen heraus unmittelbar einleuchtet, daß dort ein Schaf ist, lange bevor es das verstehen und erklären kann; und es sagt »da Mäh« nur dann, wenn es das Schaf oder das, was es für ein Schaf hält, wirklich sieht oder hört. Mit »da Mäh« werden die hörbare und die sichtbare Welt in ihrem Zusammenhang benannt. Der Name des sichtbaren Schafes ist das, was es hörbar tut. Im »da« realisiert das Kind den Unterschied zwischen sich und der Welt, im »Mäh« überbrückt es die Distanz wieder, indem es das, was es »da« sieht und hört, nachahmt. Der Impuls zum Lautebilden entsteht zwar in der Nachahmung der Erwachsenen, die es sprechen hört – vielleicht hat ihm der Erwachsene das »Mäh« auf das Schaf deutend vorgesagt –, aber die Tatsache, daß dem Kind die Verbindung zwischen dem deutend gesprochenen »Mäh« des Erwachsenen mit dem Schaf einleuchtet, daß ihm intuitiv klar wird, daß mit »Mäh« das ganze Schaf gemeint ist und nicht nur sein »Mäh«, und daß dann das Kind in der Nachahmung nicht den Erwachsenen, der »Mäh« gesagt hat, sondern das Schaf, dessen Laut deutlich anders klingt als das menschlich gesprochene »Mäh« mit »Mäh« benennt, ist ein Akt, den es aus sich selbst heraus vollbringt. Die individuelle Fähigkeit, etwas einleuchtend zu finden, ist die Voraussetzung dafür, sich von der Nachahmung zu lösen und selbständig sprechen und denken zu lernen. Das Kind lernt erst Laute bilden, mit ihnen auf etwas deuten, es benennen und mit ihnen Begehren auszudrücken, und an diesem anfänglichen Sprechen lernt es denken. Die räumliche Welt wird also an der Sprache denkbar, und dann wird diese denkbare und durchdachte Welt wieder aussprechbar und anderen Menschen mitteilbar. Spra-

<sup>22</sup> T. Georgiades, Nennen und Erklären, a.a.O., S. 132.

che überbrückt die Kluft zwischen dem Subjekt und der dinglich-räumlichen Welt, sie verbindet den Menschen mit Gedanken und Begriffen auf der einen und mit der gegenständlichen Welt auf der anderen Seite. Sie ist das zwischenmenschliche Kommunikationsmedium schlechthin. Im Klang der Sprache drückt der Mensch über seine Gedanken hinaus auch seine innere Befindlichkeit aus und umgibt sie mit den Klängen seiner Gefühle, z.B. im Lachen und Weinen oder im Schreien. Und jede Sprache prägt ihrerseits die Gedanken und inneren Befindlichkeiten des Menschen durch ihren Charakter, den Klang ihrer Lautfolgen und Worte und die Besonderheiten ihrer grammatischen Formen.

Parallel zur Sprachentwicklung lernt das Kind im Singen einen grundlegend anderen Bewußtseinsinhalt kennen.<sup>23</sup> Die Stimme folgt im Singen weder dem unmittelbaren Affekt, noch benennt sie Dinge, Tätigkeiten oder drückt Begehren aus. Sie ist ihr eigener Inhalt, der in einem intensiveren Lauschen gleichzeitig erfahren und hervorgebracht wird. Sie folgt in ihren eindeutigen Tonhöhen, ihren Intervallen und Rhythmen ihren eigenen Gesetzen. Das Kind lebt etwa in seinen ersten beiden Lebensjahren zwar vorwiegend in einem lautierenden Klangstrom der Stimme, der sowohl zur Sprache als auch zum Gesang hin offen ist und der immer auch nah am direkten Ausdruck von Affekten ist, aber es erfährt gleichzeitig mit der Sprachentwicklung immer selbständiger die Besonderheiten des Singens. Allmählich lernt es, Melodien »sauber« nachzusingen und erfährt parallel zum intuitiven Erlernen der sprachlichen Grammatik die Gesetzmäßigkeiten desjenigen Tonsystems, das zu seinem Kulturkreis gehört.<sup>24</sup> Immer wacher und selbständiger ergreift das Kind im Laufe seiner Entwicklung den musikalischen Bereich, der zwar jetzt nicht mehr zum Einschlafen führt, aber immer eine Bewußtseinsform bleiben wird, die sich fundamental von der des Denkens und Sprechens unterscheidet.

<sup>23</sup> Zu musikpsychologischen Theorien über die Entwicklung musikalischer Fähigkeiten bei Kindern vgl.: D.J. Hargreaves, *The Developmental Psychology of Music*, Cambridge 1986; W.J. Dowling, *The development of music perception and cognition*, in: D. Deutsch (Hrsg.), *The Psychology of Music*, Orlando 1999. S. 603-625; R. Shuter-Dyson, *Musical ability*, in: D. Deutsch (Hrsg.) *The Psychology of Music*, a.a.O., S. 627-651.

<sup>24</sup> Zu den auf Hugo Riemann aufbauenden Theorien zum Thema »Musik als beziehendes Denken« siehe: R. Eberlin, *Theorien und Experimente zur Wahrnehmung musikalischer Klänge*, Frankfurt M., Bern, New York 1990. Eine auf Noam Chomskys Theorie der »Universalgrammatik« (N. Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge 1965) fußende Grammatik der Musik entwickelten Fred Lerdahl und Ray Jackendoff. Vgl. F. Lerdahl, R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge 1983. Vgl. außerdem, H. Bruhn, *Harmonielehre als Grammatik der Musik. Propositionale Schemata in Musik und Sprache*. München 1988.

Für den Gesang spielen Klang und Hören eine andere Rolle als für die Sprache. Der Sinn eines Wortes, Satzes und Textes ist nicht an einen bestimmten Sprachklang gebunden. Er klingt in den verschiedenen Sprachen unterschiedlich. Ein Text läßt sich chinesisch, arabisch oder holländisch, ausführlicher oder knapper sagen, ohne daß sein Sinn sich wesentlich ändert; ein Begriff kann auch innerhalb einer und derselben Sprache mit unterschiedlichen Worten (also Klängen) bezeichnet oder umschrieben werden: Mit Roß ist auch ein Pferd gemeint, mit Haupt der Kopf, und wenn von einer großen Pflanze mit dickem Stamm, Ästen und Blättern die Rede ist, wird jeder verstehen, daß von einem Baum gesprochen wird. Von einem bestimmten Klang hängt das Verstehen von Sprache ebensowenig ab wie von einem festgelegten Zeitverlauf. Der Klang ist austauschbar oder kann im Lesen und Denken auch ganz verschwinden; nur von sekundärer Bedeutung für das Verstehen des gemeinten Sinnes ist die Zeit, also wie schnell gesprochen oder gelesen wird, ob mit oder ohne Unterbrechung oder ob Worte oder Satzteile im Rahmen des grammatikalisch Möglichen vertauscht werden. – Auch für die Musik ist der Klang nicht das allein bestimmende Element, sonst könnte es keinen Klavierauszug einer Oper geben oder keine Umdeutung von Des zu Cis im Klang ein und desselben Tones. – Die Musik wird als Zeit konkret. In der unverwechselbaren zeitlichen Folge und Dauer der Töne und Klänge, im aktuellen Eintauchen in die Zeit hören wir musikalisch. Das läßt sich auch am Verhältnis von Sprache zur Schrift im Vergleich mit der Beziehung von Musik zur Notenschrift<sup>25</sup> zeigen: Ein geschriebener Sprachtext muß nicht notwendigerweise laut vorgelesen werden. Der Sinn läßt sich auch im stummen Lesen erfassen. Notenschrift soll konkret zeitlich realisiert werden, in festgelegten Längen und Kürzen, in bestimmten Tönen und Klängen, die sich als bestimmte Zeit ereignen sollen; selbst in einem zeitgenössischen Werk, das z.B. eine in Worten aufgeschriebene Anweisung zur Improvisation enthält, geht es nicht darum, nur zu verstehen, was mit der Anweisung gemeint ist, sondern um die vielleicht sogar von Zufällen abhängige gegenwärtige Realisation der Anweisung als Zeit. Musik ist von Zeit nicht zu trennen, sie existiert als Zeit, nicht in der Zeit.<sup>26</sup> Durch den hörbaren Klang wird das Bewußtsein in der Gegenwart verankert, denn das Sinnliche ist nur jetzt erfahrbar. Selbst im stillen Lesen

<sup>25</sup> Vgl. G. Mazzola, Semiotische Aspekte der Musikwissenschaft: Musiksemiotik, in: R. Posner u.a. (Hrsg.), Semiotik: Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur, Bd. 3, Berlin, New York 1997.

<sup>26</sup> Vgl. T. Georgiades, Nennen und Erklären, a.a.O., S 52

einer Partitur geht es um das innere Vergegenwärtigen von Tönen und Klängen in ihrer zeitlichen Folge, also um eine stille »Aufführung«.

Auch hörbar gesprochene Sprache verankert das Bewußtsein in der Gegenwart. Die Sprache hält das denkende Bewußtsein in Zusammenhang mit der Zeit. Aber je logischer und abstrakter das Denken wird und je mehr es sich von der Sprache löst, desto unabhängiger wird es von der konkreten Dauer der Zeit. Ein logischer Schluß vernichtet in seiner abstrakten Allgemeingültigkeit den Zusammenhang mit der Zeit. Sprache wird in dem Maße zum Gesang, in dem die konkreten zeitlichen Proportionen der Laute und Töne zueinander wichtiger werden als Vorstellungen und gedankliche Inhalte. Gesang kann deshalb nie abstrakt sein.

Wie an der C-Dur-Tonleiter exemplarisch gezeigt wurde, regen die zeitlichen Formelemente der europäischen Musik aus ihrer Eigengesetzlichkeit heraus dazu an, Zeitabschnitte wie räumlich zu überschauen. Damit findet sich innerhalb der musikalischen Zeit ein ähnlicher Zusammenhang zwischen Hörbarem und räumlich Sichtbarem wieder, wie er auch für das Alltagshören charakteristisch ist, und die Musik entwickelt eine zeitliche Gegenständlichkeit und eine Nähe zur Sprache. Die Grenze zur Sprache wird aber nicht überschritten, weil diese musikalische Gegenständlichkeit nicht durch ein Wort benannt und einen Begriff verstanden werden muß, da Musik eben primär ein gegenwärtig sinnhaftes Zeiterlebnis ist, das überhaupt erst durch einen Akt der Distanzierung als überschaubare Zeitform wie ein »Etwas« bewußt wird. So entsteht innerhalb des musikalischen Hörens ein Bewußtsein für das Hören selbst, das dazu befähigt die »gewisse Nähe« der europäischen Musik zum Alltagshören umzukehren und im Alltagshören eine gewisse Nähe zur Musik zu finden. Diese Umkehr wird am praktischen Beispiel einer »Gehörbildungsübung« in Seminaren mit Studenten beschrieben.

### 3. Vom Alltagshören zur Wahrnehmung von Sinn im Sinnlichen

Die Gruppe wird gebeten, die Augen zu schließen. Dann werden sie vom Klang eines alltäglichen Gegenstandes überrascht – es kann ein Kochtopfdeckel, ein Wasserglas, eine Pfanne oder etwas anderes sein. Die Frage (nachdem alle die Augen wieder geöffnet haben, der klingende Gegenstand aber noch nicht gezeigt wurde) »was habt ihr gehört?« ergibt ein ganzes Spektrum von Antworten, das von Vermutungen darüber, was für ein Gegenstand es war und wie er angeschlagen wurde (»ein Kochtopfdeckel mit einem Kochlöffel angeschlagen«) über den Hinweis auf stö-

rende Umweltgeräusche bis zu Bekundungen von Sympathie und Antipathie und oft weit hergeholtten Assoziationen (es erinnert mich an den Gong, mit dem meine Großmutter in den Ferien zum Essen gerufen hat), bis zur Beschreibung körperlicher Resonanzen (ich fühle das im Bauch) und der synästhetischen Beschreibung des Klanges (dunkel, warm, rotviolett) führt. Durch das Hören mit geschlossenen Augen kann das Geräusch nicht sofort als räumliches Ding gesehen und verstanden werden, und so drängt sich die Frage danach auf, von welchem Gegenstand es herrührt. Außerdem wird deutlich, daß das Hören über seinen Zusammenhang mit dem Gegenstandsbewußtsein hinaus unmittelbar alle Bereiche der menschlichen Psyche erfaßt und eine umfassende körperliche Resonanz hat.<sup>27</sup> Auffällig ist, daß in den spontanen Beschreibungen in der Regel der Hinweis auf den Klang als Klang fehlt. Würde man jetzt schon den Gegenstand zeigen, käme ein allgemeines »aha, ein Kochtopfdeckel«, und man könnte sich weiter darüber unterhalten, wie sehr man im Alltag von der sichtbaren Gegenständlichkeit der Dinge und von den Zwecken, zu denen man sie benutzt, gefangen ist, und daß man auf den Klang kaum achtet; oder es könnte sich eine physikalische Betrachtung der Materialeigenschaften anschließen. Unversehens hätte man sich von dem Hören abgewandt und befände sich in einem Prozeß des Denkens, Urteilens und Sprechens, in dem das Hören selbst nur noch eine untergeordnete Rolle spielt. In der »Gehörbildungsübung« wird die entgegengesetzte Richtung eingeschlagen. Der Gegenstand wird nicht gezeigt, sondern die Übung mit geschlossenen Augen fortgesetzt und die Teilnehmer werden dazu aufgefordert, das Hören ausschließlich auf den Klang als Klang zu richten, also nicht zu fragen, was es ist, sondern zu hören, wie es klingt. Diese Intention, zu hören, wie es klingt, unterläuft das Alltagshören, das

<sup>27</sup> In der Embryonalentwicklung bildet sich das Ohr als erstes Sinnesorgan, und es gehört zu den elementaren Grundlagen des Hörens, daß akustische Signale direkt ins Rückenmark geleitet werden und Alarmreflexe auslösen. »Nach Scheidt hat sich das Gehör in der weiteren Entwicklung des Menschen mehr und mehr darauf spezialisiert, diejenigen Frequenzen herauszufiltern, die der Mensch beim Singen und Sprechen benutzt. Diese Hörsignale werden nun nicht ins Rückenmark, sondern über die »Hörbahnen« direkt zum Hirnstamm weitergeleitet, von wo sie zum Teil ins Endhirn weiterlaufen. Die Wahrnehmung dieser Frequenzen löst im Ohr den Reflex aus, die Information an die kognitiven Bereiche des Gehirns, besonders zum Sprachzentrum weiterzuleiten. [...] Auf der anderen Seite kann das Geräusch oder der Schrei alarmierende Wirkung haben. [...] In diesem Fall wird der akustische Stimulus direkt in das zentrale Nervensystem geleitet und löst körperliche Reflexe (Zusammensucken, blitzschnelle Reaktion, Hellwachheit usw.) aus. Aus der Doppelfunktion des Gehörs einerseits als »Alarmwecker« und andererseits als Sprachempfänger ergibt sich sowohl die zum Teil antriebsfördernde Wirkung der Musik als auch ihre Nähe zur kognitiven Wahrnehmung.« R. Flender, Popmusik, a.a.O., S. 96-98.

sich ein gegenständliches Bild vom Hörbaren machen möchte; je intensiver auf den zeitlichen Verlauf des Klanges geachtet wird, desto mehr koppelt sich das Hören von räumlichen Vorstellungen ab. Aus methodischen Gründen wird die Übung nun, gegliedert in zwei Teile mit je drei Abschnitten, fortgesetzt. Im ersten Schritt wird der Beginn des Geräusches gehört, im zweiten der Moment, in dem es verklingt. Erst nachdem mit dem wiederholten genauen Hören des Beginns und des Endes des Klanges die Grenzen abgesteckt sind, geht es dann drittens um den gesamten Verlauf des Geräusches – von Anfang bis zum Schluß. – Immer wieder werden zwischendurch die hörbaren Qualitäten des Klanges mit Worten beschreiben. Nach diesen intensiven Versuchen, den Klang differenziert wahrzunehmen, folgt der zweite Teil der Übung: Jetzt lenken die Teilnehmer die Aufmerksamkeit auf die Aufmerksamkeit, die aufgebracht wurde, um das Hören von den räumlichen Vorstellungen und gedanklichen Vermutungen zu trennen und auf den zeitlichen Verlauf des Geräusches zu richten. Auch das wird in drei Schritten durchgeführt, bezogen auf den Anfang, den Schluß und den ganzen Verlauf des Klanges. Dadurch wird deutlich, daß auch die Aufmerksamkeit selbst zum Wahrnehmungsgegenstand werden kann und daß sie unterschiedliche Qualitäten hat, je nachdem, wie sie ausgerichtet wird: Die Aufmerksamkeit des gespannten und gleichzeitig offenen Voraushörens unterscheidet sich von der des aufmerksam rückblickenden Weiterhörens nach dem Verklingen oder von dem beweglichen Mitvollziehen des ganzen Klangverlaufs. Durch das aufmerksame Voraushören und Nachlauschen beginnt und endet das Zeitbewußtsein des Hörens nicht mit dem hörbaren Klang, es wird nicht durch das von außen kommende Schallereignis geweckt, sondern umschließt den Wahrnehmungsinhalt mit Zeit. Nur wenn die sinnliche Tätigkeit des aufmerksamen Hörens vor dem Erklingen des Geräusches beginnt und nach dem Verklingen weitergeführt wird, kann der ganze Klang von Anfang bis Ende gehört werden. Der Klang wird dadurch von Stille umgeben. Aber es ist eine Stille, die nicht aus der Abwesenheit von Hörbarem einfach »da« ist, sondern sie wird aus der Aufmerksamkeit des Voraushörens und Nachlauschens als Zeitverlauf erzeugt; es ist also auch keine Leere, denn die Stille ist identisch mit dem aufmerksamen Voraushören und Nachlauschen selbst. Durch den Klang wird diese hörend erzeugte stille Zeit dann nicht unterbrochen, sondern mit Qualitäten erfüllt. Das Hören nimmt die zeitliche Gestalt des Klanges an. Im Voraushören, im Hören und Nachlauschen entsteht Zeit als sinnlicher Prozeß, in dem sich die Aufmerksamkeit selbst als Hören wahrnimmt und das Hören sich selbst als Aufmerksamkeit erfährt; Zeit



entsteht so immer als Gegenwart: den Klang aktuell erwartend auf die Zukunft gerichtet, von der Zeitgestalt des Geräusches geführt, während es äußerlich erklingt, oder vom Klang konkret erfüllt zur Vergangenheit gewandt. In diesem bewußt geführten sinnlichen Prozeß trennt sich die »Gestimmtheit zur Bildlichkeit« von ihrer alltäglichen Bindung an die gegenständliche Sichtbarkeit, die die Aufmerksamkeit immer unbewußt vom Hören auf das Sehen ablenkt. Bildlichkeit wird jetzt zum Zeitbewußtsein »umgestimmt«, indem die Formen des zeitlichen Klangverlaufs hörend überschaubar werden.

Die Versuche, das Gehörte sprachlich zu beschreiben, bringen zum Bewußtsein, wie sehr wir gewohnt sind, mit der Sprache ein »Etwas« zu benennen, dessen Sinn uns im Durchdenken begrifflich klar wird. Zwar kann die Sprache den Klang auch naiv nachahmen und sich damit dem Gesang annähern; versucht sie aber das Gehörte begrifflich zu beschreiben, so wird deutlich, daß nur ein Teil der Begriffe sich direkt auf den Klang bezieht (laut, leise, knackend, klirrend, summend, anschwellend, verklingend etc.), und daß sonst Begriffe gewählt werden, die aus anderen Sinnesbezirken, aus räumlichen Vorstellungen oder aus Verweisen auf das vermutete Material stammen (hoch, tief, hell, dunkel, grell, luftig, hohl, metallisch, hölzern etc.). Je länger man nun den Wechsel zwischen Hören und Beschreiben fortsetzt, desto deutlicher wird die Kluft zwischen dem, was die Sprache bezeichnen kann, und dem Klang als Ereignis. Zwar können Begriff und Sprache das Bewußtsein für das Hören schärfen, wirklich bezeichnen können sie die Realität des Klanges nicht. Sie müssen es auch nicht erst erklären, weil der Sinn im sinnlichen Vollzug gehört werden kann. Dazu sind der klingende (also bewegte) Gegenstand nötig und ein sich seiner selbst bewußtes Hören, das den Klang als charakteristische zeitliche Gestalt mitvollziehen kann. Es ist ein Ereignis, das sich nur sinnlich gegenwärtig im Hörprozeß realisiert. Alles, was den Klang ausmacht, muß in diesem sinnlichen Prozeß gehört werden. Die Zeit des Klanges, sein Klingen, wird im Hörprozeß geschaffen und gleichzeitig mitvollzogen. Kein Gedanke kann dieses in der sinnlichen Wirklichkeit geleistete Hören ersetzen. Die Wahrnehmung von Sinn im Sinnlichen bleibt an den Vollzug des Wahrnehmens gebunden. Wenn der wahrgenommene Sinn des Sinnlichen im Bewußtsein Dauer erlangen und nicht mit dem Verklingen vergessen werden soll, muß innerhalb der sinnlichen Präsenz eine Ebene der Distanzierung gefunden werden, die der Differenz zwischen Wahrnehmen und Begreifen im Erkenntnisakt entspricht. Die beschriebene Hörübung erreicht diese Distanzierung, ohne daß sie den Hörprozeß verläßt: Die Aufmerksamkeit des Hörens setzt

ein, bevor der Klang beginnt, und wird fortgesetzt, nachdem er verklungen ist. Im Vorhören und Nachhören werden die Grenzen gesetzt, innerhalb derer der Klang als Gebärde von Anfang bis zum Ende erfahren und von wo aus diese Klanggebärde als Klangbild im Bewußtsein gehalten werden kann. Das Klangbild erscheint auch hier, ebenso wie es an der Tonleiter beschrieben wurde, im Vor- und Nachhören als Raum in der Zeit. Im Hörbild bleibt die im aufmerksamen Hören erfahrene Sinnqualität des Klanges dem Bewußtsein unabhängig von seiner sinnlichen Gegenwart erhalten, und das Hören kann aus diesem Bild heraus die Zeitgebärde eines bestimmten Klanges im stillen Hervorbringen des Wahrnehmungsprozesses reproduzieren. Da darüber hinaus, wie beschrieben, auch die Aufmerksamkeit des Hörens Gegenstand der hörenden Aufmerksamkeit werden kann, schließt sich also der Kreis: Es entsteht eine der denkenden Erkenntnis parallele Doppelbewegung, hier nicht zwischen Welt- und Selbsterkenntnis, sondern zwischen Welt- und Selbstwahrnehmung. – In seiner konsequenten Identifizierung mit dem sinnlichen Vollzug des Hörens leistet das Bewußtsein einen Prozeß, der dem Erkenntnisakt parallel läuft, der also nicht zur begrifflichen Erkenntnis von Sinn, sondern zur Wahrnehmung von Sinn im Sinnlichen führt.

#### 4. Zeitliche Körperlichkeit

Dieser Wahrnehmungsvorgang hat weitere Tiefendimensionen: Beim bewußten Hören eines Geräusches kommt die Wahrnehmung der zeitlichen Sinnqualitäten eines materiellen Gegenstandes ins Bewußtsein. Anders ist es bei dem Sonderfall eines Geräusches, der als musikalischer Ton bezeichnet wird. An einer schwingenden Saite, der Luftsäule eines Blasinstruments, der reinen konstanten Schwingung einer Metallplatte, dem Ton eines Sängers interessiert sich die Wahrnehmung nicht in der beim Geräusch beschriebenen Art für Qualität und Sinn des Materials<sup>28</sup>; sie wird von dem Klang des Materials »gestimmt«, also zum Singen angeregt. Das Singen des Tons ist aber nicht die stimmliche Nachahmung des Materialklanges, sondern die selbständige Äußerung des Singenden als Person. Im musikalischen Ton äußert sich der Mensch als Hörender. Der »Gegenstand« des Gesanges ist der Hörprozeß selbst und damit die Vergegenwärtigung des Zeit hervorbringenden Bewußtseins. Im Gesang

<sup>28</sup> Vgl. H. Ruland, Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens, Basel 1981.

wird nicht primär ein Gedanke geäußert oder auf Gegenständliches verwiesen. Im Singen äußert der Mensch seine Zeit. Wie er im Geräusch die zeitliche Gestalt des Klanges als Sinn erfahren kann, wenn das Hören seine Aufmerksamkeit darauf richtet, wie es selbst die zeitliche Form des Geräusches annimmt, so bringt er im Gesang die zeitliche Gestalt seiner eigenen Körperlichkeit zum Klingen. Aber er tut das so, daß es weniger um den klingenden Sinn des körperlichen Materials geht als um den Sinn des Hervorbringens von Zeit selbst. Mit diesem sinnvollen Hervorbringen von Zeit kann nun ein anderer Mensch als Zuhörer im wahrsten Sinne des Wortes »übereinstimmen«. Er hört das Hervorbringen von Zeit und schließt sich innerlich mitsingend diesem Prozeß an. Im Hören und Hervorbringen des musikalischen Tones bildet das menschliche Bewußtsein die zeitliche Gestalt seiner Körperlichkeit, es vergegenwärtigt quasi einen zeitlichen Leib, wie es sich im Benennen und Erkennen der äußeren Dinge räumlich körperlich verortet. Im musikalischen Hören wird ein Bewußtsein gebildet, das sich sowohl von der räumlichen Gegenständlichkeit der gehörten Dinge wie von der eigenen räumlichen Gegenständlichkeit löst. Musikalisch werden keine Gegenstände wahrgenommen, sondern nur die Proportionen der hörend hervorgebrachten Zeit. Das blitzartige Einleuchten des Sinnes eines Gegenstandes beleuchtet etwas Äußeres, macht es benennbar und schließlich verständlich; im Tonerlebnis erhält das Einleuchten selbst Dauer, wir haben das fortwährende Gefühl des Einleuchtens.<sup>29</sup> Es leuchtet uns aber nicht »etwas« ein, sondern wir leben in den transparenten Proportionen der Zeit, die wir selbst hörend erschaffen. Und wir werden uns unserer selbst als Zeit hervorbringende Wesen hörend bewußt.

Die Frage nach der Wirklichkeit stellt sich für dieses Hörbewußtsein anders, als sie seit Kant gestellt wird: Für den musikalischen Ton gibt es keine Grenze zur Wirklichkeit, weil er nicht versucht, Wirklichkeit zu bestimmen und auch keine Frage nach der Wirklichkeit aufwirft, sondern ganz lapidar die Wirklichkeit erzeugt und hört, die die reine Vernunft für unerkennbar erklären muß. Für den zeitlichen Leib gibt es keinen Gegensatz zwischen Welt und Erkennen. Der Hörakt des Zeithervorbringens wird für den Singenden im selbsterzeugten Ton wie von außen sinnlich wahrnehmbar, und der von außen kommende Ton, der am klingenden Material gehört wird, wird als genau dieselbe hörsinnliche Zeiterfahrung aufgefasst. In der Tonwahrnehmung schwimmt innen und außen: Der Mensch hört sich selbst in einer doppelten Resonanz – Inneres klingt äu-

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S 24.

ßerlich, Äußeres klingt innerlich. Er nimmt sich selbst in demselben Sinne als Sinn der sinnlichen Welt wahr, wie er in der beschriebenen bewußten Hörerfahrung eines Materialklanges den Sinn des Klanges hört. Damit ist nichts Transzendentes gemeint, kein romantischer »Geist«, kein »Jenseits«, das im »Diesseits« erscheint, sondern eine Hörwahrnehmung, die den Hörenden selbst im sinnlichen Vorgang des Hörens hört. Er selbst wird als Welt hörbar. Dabei ist der Ton nicht identisch mit dem äußerlichen Klingen. Er kann innerlich auch ohne äußeren Klang gehört werden, hat von sich aus Dauer und seine Wertigkeit und Stellung innerhalb des jeweiligen Tonsystems; er bestimmt und »intoniert« den äußeren Klang intentional von innen her. Dieses »Innen« liegt aber nicht etwa neben oder jenseits des Sinnlichen, sondern es ist eine Dimension des Hörens selbst, das das Hörerlebnis »Ton« aus dem reinen Hörprozeß (äußerlich unhörbar) selbst hörend erzeugen kann, was übrigens nicht dasselbe ist wie Vorstellen, weil in diesem stillen Hören oder Singen der Ton selbst und nicht eine Vorstellung vom Ton erzeugt wird.

Die Formen der europäische Musik bringen die Zeit ins Bild. Aber diese Formen sind nichts inhaltslos Abstraktes, sondern Formen aus musikalischen Tönen, die den Menschen in all seinen Dimensionen wie eine zeitlich faßbare Physiognomie hörbar werden lassen. Seit dem 20. Jh. wird die Fähigkeit zur bildlichen Zusammenschau der Klangelemente zu Formbildern so bewußt beherrscht, daß das Hören sich Klängen und Formen zuwendet, die nicht im klassischen Sinne gestaltet sind. So kann das Hörbewußtsein die sich aufdrängende Evidenz der C-Dur-Tonleiter außer Kraft setzen und z.B. eine Tonfolge c-d-e-f-g-a-h so ausbalancieren, daß auch ohne Oktave eine in sich geschlossenen Form entsteht, oder es kann auch in offenen ungleichgewichtigen Formen Sinn entdecken. Die Musikalität sucht die Herausforderung, aus eigener Höraktivität heraus Rahmen und Grenzen zu setzen und Motive für Formelemente aus verschiedenen Möglichkeiten auszuwählen. Die Fähigkeit, im Hören selbständig zu gliedern und das Wechselspiel zwischen dem Eintauchen in den Hörprozeß und dem Heraustreten bewußt zu beherrschen, ermöglicht es, Formen in verschwimmenden, diffusen oder auch in komplexen Strukturen, die nur zunächst diffus erscheinen, zu hören. Musikalität entsteht jetzt überall da, wo das Gegenstandsbewußtsein in die Zeiterfahrung übergeht.

Als am Sehen gebildete Gestimmtheit des menschlichen Bewußtseins, als Fähigkeit zur Auffassung vielschichtiger, über das Gedankliche hinausgehender oder es unterlaufender Wirklichkeit habe ich den Begriff der

Bildlichkeit bezeichnet. Diese Gestimmtheit schafft in bezug auf die Identifizierung mit dem musikalischen Prozeß Distanz und läßt ein Hörbild entstehen, das die Gesamtheit der musikalischen Elemente wie an einer Oberfläche als Form ins Bild bringt. Dieses Bild macht den musikalischen Prozeß anschaulich und läßt so die musikalische Wirklichkeit zum Gegenstand des Denkens werden. Bildlichkeit öffnet zwei unversöhnliche Gegensätze füreinander: Die Welt des Denkens und die der unmittelbaren musikalischen Zeiterfahrung.<sup>30</sup>

Könnte es sein, daß das Denken, wenn es mit sich selbst denkend so umginge wie das Hören mit den Tönen, an seinen Grenzen, an der bildlichen Wahrnehmung seiner eigenen Formen, selber sehend würde und damit ein Stück weit das Paradies zurückeroberte, ohne die Erkenntnis zu verlieren?

<sup>30</sup> Vergleiche hierzu den Aufsatz von H.H. Eggebrecht, Zur Methode der musikalischen Analyse, in: ders., Sinn und Gehalt, Wilhelmshaven 1979.

## LITERATUR

- Barthes, R., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Kritische Essays III*, Frankfurt M. 1990.
- Bruhn, H., *Harmonielehre als Grammatik der Musik. Propositionale Schemata in Musik und Sprache*, München 1988.
- Chomsky, N., *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge 1965.
- Doblhammer, K., *Das Sprechen der Sprache*, Wien 1998.
- Dowling, W.J., *The development of music perception and cognition*, in: D. Deutsch (Hrsg.), *The Psychology of Music*, Orlando <sup>2</sup>1999. S. 603-625.
- Eberlin, R., *Theorien und Experimente zur Wahrnehmung musikalischer Klänge*, Frankfurt M., Bern, New York 1990.
- Eggebrecht, H.H., *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven 1977.
- Eggebrecht, H.H., *Zur Methode der musikalischen Analyse*, in: ders., *Sinn und Gehalt*, Wilhelmshaven 1979.
- Flender, R., *Popmusik*, Darmstadt 1989.
- Flender, R., Rauhe, H., *Schlüssel zur Musik*, Mainz 1998.
- Georgiades, T., *Musik und Sprache*, Berlin 1974.
- Georgiades, T., *Nennen und Erklären*, Göttingen 1985.
- Hargreaves, D.J., *The Developmental Psychology of Musik*, Cambridge 1986.
- Heine, H., *Zur Geschichte der Religion und der Philosophie*, 1. Buch, in: ders., *Sämtliche Schriften Bd III.*, hrsg. v. K. Briegleb, München <sup>2</sup>1978.
- Hindemith, P., *Unterweisung im Tonsatz I. Theoretischer Teil*, Mainz 1940.
- Horkheimer, M., Adorno, T.W., *Dialektik der Aufklärung*, in: T.W. Adorno, *Gesammelte Schriften Bd. 3*, hrsg. v. R. Tiedemann, Frankfurt M. <sup>3</sup>1996.
- Jeppesen, K., *Kontrapunkt*, Wiesbaden 1978.
- Kühn, C., *Musiklehre. Grundlagen und Erscheinungsformen der abendländischen Musik*, Musik-Taschen-Bücher, Theoretica Bd. 18, Laaber 1981.
- Lehrdahl, F., Jackendorff, R., *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge 1983.
- Mazzola, G., *Semiotische Aspekte der Musikwissenschaft: Musiksemiotik*, in: R. Posner u.a. (Hrsg.), *Semiotik: Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 3, Berlin, New York 1997.
- Oevermann, U., *Selbsterhaltung oder Sublimierung? Odysseus als künstlerischer Protagonist der Kulturentwicklung. Zugleich eine Kritik an dem Prozeß »Dialektik der Aufklärung«*, in: *Merkur* 52 (1998), 6, S. 1-14.
- Progner, H., *Die Zwölfordnung der Töne*, Wien 1953.
- Ruland, H., *Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens*, Basel 1981.
- Shuter-Dyson, R., *Musical ability*, in: D. Deutsch (Hrsg.), *The Psychology of Music*, Orlando <sup>2</sup>1999. S. 627-651.