

GMTH Proceedings 2008
herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by
Christian Utz

8. Kongress der | 8th Congress of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series

musik.theorien der gegenwart

herausgegeben von | edited by
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010
(ISBN 978-3-89727-448-8)



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

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

Denken und Hören in der Musik der Gegenwart

Podiumsdiskussion mit Clemens Gadenstätter, Dieter Mack und

*Markus Neuwirth, Leitung: Andreas Dorschel*¹

The panel discussion focusses on thinking and listening in the context of contemporary music, connecting to the overall topic of the Graz congress, »music theory and interdisciplinarity«, as well as to the conceptualization of listening in music-theoretical approaches informed by cognitive sciences. Andreas Dorschel summarizes the history of interdisciplinarity and transdisciplinarity in the humanities and traces its origins to the founding of the Centre for Contemporary Cultural Studies at the University of Birmingham in 1964. More recently, it seems that tendencies of »re-disciplinisation« can be observed and that music theory is also affected by this trend, as it tends to differentiate into diverse sub-fields such as the history of music theory, »historically informed« practical composition, pedagogical music theory and systematic-speculative music theory. In the contemporary arts, however, transdisciplinarity continues to provide a highly influential model. Several examples from twentieth-century music are discussed that incorporate »theories« into the musical fabric, among them Helmut Lachenmann's *Salut für Candwell*, John Cage's *Lecture about Nothing*, Morton Feldman's *Elemental Procedures* and Gérard Grisey's *L'Incône Paradoxe*. In such works, the relationship between musical theory, political theory and compositional structure often is left intentionally ambiguous.

The second part of the discussion focusses on theories of listening with cognitive music theories and Lachenmann's aesthetics providing two main references. Cognitive music theories tend to limit themselves to structural aspects, often guided by the intention to connect to computer sciences and informatics, although the distinction between »extra-opus« and »intra-opus« knowledge, for example, in fact requires the consideration of complex socio-historical contexts. Cognitive frameworks therefore seem to be largely inadequate to grasp prominent modes of listening that have evolved in contemporary music. A highly influential model has been formulated by Lachenmann as the distinction between *Hinhören* (hearing) and *Zuhören* (listening): While *listening* to music generally does not challenge listening habits and the music tends to immerse the listener in a magical sphere, Lachenmann's aesthetics aims to breach these habits and enter the domain of existential *hearing*, thus enabling »liberated perception«. Dorschel connects this distinction to Schopenhauer's philosophy of visual perception (»Spähen« [peering] vs. »Anschauen« [perceiving]), Helga de la Motte to Theodor Lipps' idea of »Einführung« which has been translated as »flow«. Further modes of listening discussed include Peter Sloterdijk's deep psychological interpretation of listening as the search for prenatal sounds and his idea of a »sonorous cogito«, Dieter Mack's aim to trigger curiosity by both building upon and breaching listening habits and Clemens Gadenstätter's utopian concept of entering unknown territories of listening during the compositional process, transcending the »state of listening« [»Hörstand«] of both the composer and the listener.

Andreas Dorschel: Das Thema dieses Kongresses lautet »Musiktheorie als interdisziplinäres Fach« und interdisziplinär besetzt ist auch dieses Podium, mit zwei Komponisten, Dieter Mack und Clemens Gadenstätter, einem Musikwissenschaftler, Markus

1 Die Podiumsdiskussion fand am 11.10.2008 im Rahmen des 8. Kongresses der Gesellschaft für Musiktheorie in der Aula der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz statt. Transkription: Elisabeth Kappel, Redaktion: Christian Utz.

Neuwirth, ich selber komme von der Philosophie her. Zunächst möchte ich versuchen, als Einstieg einen Bezug zum Thema dieses Kongresses zu schaffen.

Wenn wir vor zehn oder 15 Jahren einen Kongress mit »interdisziplinär« im Titel veranstaltet hätten, hätte man uns vielleicht belächelt. Damals, in der Blütezeit der »Cultural Studies«, hat man oft gelächelt, wenn jemand das Wort »interdisziplinär« verwendet hat, und es wurde gefordert: nicht »interdisziplinär«, »transdisziplinär« musst du sein. Wo kommt das her? Das Studium von kulturellen Phänomenen, von Kunst, war ja traditionell, seit dem 19. Jahrhundert, seit der Berliner Universität, der Zeit Wilhelm von Humboldts, in den Händen der sogenannten Geisteswissenschaftler. Diese waren *disziplinär* verfasst, in Disziplinen, etwa Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, Literaturgeschichte oder Literaturwissenschaft. »Disziplin« hat ja eine Doppelbedeutung im Deutschen: Einerseits heißt es »Fach«, sozusagen »Abteilung«; aber Sie kennen alle auch die andere Bedeutung: man müsse ein Kind »disziplinieren«, wenn es etwas Schlimmes angestellt hat. Diese Bedeutung hat der Begriff auch im akademischen Bereich stets gehabt: Wenn jemand über die Grenzen seines Faches hinausgegangen ist, dann gab es von den Vertretern dieses Faches immer – wie damals in der Schule – mit dem Lineal einen kräftigen Schlag auf die Hand, man hat solche »Ausreißer« also im zweiten Sinn des Wortes »diszipliniert«. In den 1960er, 70er Jahren wurde dann aber zunehmend eingeräumt, dass vielen Herausforderungen mit diesem rein disziplinären Zugang nicht begegnet werden kann – und so kam die sogenannte Interdisziplinarität in Mode: Disziplinen sollten nun zusammenarbeiten. Gleichzeitig hatte aber schon etwas Neues begonnen, nämlich eine radikale, weil grundsätzliche Kritik an den Geisteswissenschaften. Diese Kritik kam vor allem aus England: 1964 wurde an der Universität Birmingham ein *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS)² gegründet, und die Mitarbeiter dieses Zentrums beanstandeten eine ganze Reihe von Aspekten an den traditionellen Geisteswissenschaften, unter denen die Disziplinarität nur einer war. Grundsätzlich hinterfragt wurden auch die Orientierung an der Hochkultur bzw. die Vernachlässigung der Populärkultur sowie die irenische Auffassung von Kultur als dem »Wahren, Guten und Schönen«, wie sie Berthold Höckner in seinem Beitrag angesprochen hat.³ Die Cultural Studies haben Kultur als Konflikt aufgefasst, ausgehend vom Marxschen Slogan »Die *Geschichte aller bisherigen* Gesellschaft ist die *Geschichte von Klassenkämpfen*«. ⁴ Man setzte voraus, dass auch kulturelle Werte als Kampfmittel zwischen den Klassen eingesetzt würden; an bestimmte Arten von Kultur würden gesellschaftliches Überlegenheitsgefühl und Machtansprüche geknüpft. Der dritte Hauptkritikpunkt der Cultural Studies dann war die herkömmliche Disziplinarität. Was hatte man an dieser auszusetzen? Man ging davon aus, dass kulturelle Phänomene, und das keineswegs erst in neuerer Zeit, sondern auch in ganz traditionellen Kontexten, in der Regel »multimedial« zu begreifen seien. Gemeint waren damit nicht irgendwelche Computerperformances, Installationen und Animationen; vielmehr ist auch etwa die Oper des 17. Jahrhunderts in dieser Sichtweise »multimedial«. Da gibt es ein opulentes Bühnenbild, Spra-

2 Das CCCS wurde von Richard Hoggart, dem ersten Leiter des Centres, gegründet und 2002 unter internationalen Protesten aufgelöst. Vgl. Schulman, *Conditions of Their Own Making*; Webster, *Cultural Studies*.

3 Vgl. dazu den Beitrag von Berthold Höckner, *Vom musiktheoretisch Schönen, Wahren und Guten* im vorliegenden Band, S. 175–189.

4 Marx / Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei*, S. 29.

che, einen Text, den die Leute aufregend und interessant fanden, dann Musik: Es werden also verschiedene Sinne gleichzeitig angesprochen. Und die Vertreter der Cultural Studies argumentierten, dass man solche Phänomene rein disziplinar, also so wie man in der Musikwissenschaft Oper oft studiert hatte, nicht mehr verstehen und die Musik nicht unhinterfragt als das Wesentliche auffassen könne. Das Konzept »Interdisziplinarität« ging dabei vielen nicht weit genug, denn es beinhaltete die Gefahr, dass jeder seinen Teil bearbeitete und hinterher einfach alles additiv zusammengeführt wurde. Um dem entgegenzuwirken forderte man, dass – *transdisziplinär* – von vornherein unterschiedliche Kompetenzen und Sichtweisen zusammengebracht und -gedacht werden sollten. Allerdings wurden solche Unternehmungen oft rasch wieder aufgegeben, und die Cultural Studies haben sich vielleicht auch deshalb nicht auf breiter Basis etablieren können, weil ihre Methodik tendenziell zu einer Art »Universaldilettantismus« führte: Man konnte zu verschiedensten Themen irgendetwas sagen, aber nichts wirklich fundiert entwickeln.

Inzwischen ist vielerorts im Gegenzug ein Prozess der »Redisziplinierung« zu beobachten, und dieser spiegelt sich vielleicht auch in der oft kontroversen Diskussion über das Verhältnis zwischen Musiktheorie und Musikwissenschaft oder sogar innerhalb der Musiktheorie, die sich momentan etwa in pädagogische, historische bzw. »historisch informierte« oder systematisch-spekulative Musiktheorie ausdifferenziert. Interdisziplinarität bedeutet in dieser Situation wohl, und das ist vergleichbar mit der Situation in anderen Wissenschaften, dass man zunächst die Grundlagen der eigenen Disziplin zu beherrschen sucht und dann von dieser Position aus mit Vertretern anderer Disziplinen interagiert. Das scheint momentan in den Wissenschaften insgesamt ein vorherrschender Trend zu sein.

Zugleich gibt es diese Phänomene aber auch, und darum soll sich diese Diskussion vorwiegend drehen, in der Kunst: Hier scheint mir das Ideal der Transdisziplinarität ungebrochen zu sein. Kunst ist heute so grenzüberschreitend wie nur je. Es gibt zahllose Phänomene, die man nicht schlechthin einfach zu Kategorien wie »Bilder der Kunst« oder »Musik« rechnen könnte – solche Trennungen scheinen künstlich. Und so könnte man eine einleitende Frage an das Podium so fassen: Wird eine eher wieder stärker disziplinär werdende Theorie und Wissenschaft dem zeitgenössischen Komponieren gerecht?

Dieter Mack: Die Biografien von Komponisten sind heute wesentlich stärker voneinander verschieden als sie das früher waren; gerade wenn ich von meiner eigenen Biografie ausgehe, in der der Kontakt mit anderen Kulturen eine wesentliche Rolle spielt, scheint es mir, dass ein interdisziplinärer und interkultureller Ansatz auch für die Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik wesentlich ist. Die Gefahr der Oberflächlichkeit, die Sie vorhin angesprochen haben, ist freilich dabei immer gegeben. Ich denke, man muss in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem heutigen Komponieren einen Weg suchen, der zwar von einem facettenreichen Bild ausgeht, dann aber einfach einräumt, dass aufgrund der kanalisierten Disziplinarität zunächst einmal nur bestimmte Phänomene kompetent behandelt werden können, wobei deren multi-kontextuelle Hintergründe aber stets reflektiert werden. Eine solche interdisziplinäre Methodik, die sich in den Biografien vieler heutiger Kompo-

nisten widerspiegelt, scheint mir im Moment also ein sinnvoller Ansatz zu sein, wobei dieser sich in einer gezielten disziplinierten Herangehensweise niederschlägt.

Clemens Gadenstätter: Wenn ich vom Komponieren selbst ausgehe, von der Klanggestaltung, besteht auch die Möglichkeit, ein Klangphänomen in seinen vielen Facetten als grenzüberschreitend aufzufassen. Der kompositorische Umgang mit einem Trompetensignal kann soziokulturell, signalhaft, harmonisch oder historisch konnotiert sein. Diese aufgerufenen Konnotationen werden aber nicht durch allgemeine »Trends« oder die Biografie eines Komponisten definiert, sondern durch die spezifische Gestaltung innerhalb der Partitur, durch einen konkreten musikalischen Kontext, auf den man dann – als Wissenschaftler, Komponist oder Hörer – angemessen reagieren kann.

Eine Partitur ist ein Phänomen, das in die verschiedensten Disziplinen hinein wuchert. Ich stelle mir ein Stück vor, das nur ein Trompetensignal verarbeitet, wobei sich das Signal vom »installativen« Charakter des Trompeters, der aufsteht und ein Signal bläst, bis zu harmonischen Konstellationen ausbreitet. Die Analyse müsste dann auch die verschiedenen impliziten historischen, soziokulturellen Kontexte mit bedenken.

Mack: Trotzdem wäre es auch hier legitim, sich auf nur *ein* Phänomen zu konzentrieren, weil eben nicht vorausgesetzt ist, dass jeder Analytiker den notwendigen pluralen Hintergrund mitbringt – und aus diesem Eingeständnis der eigenen Grenzen kann auch Qualität erwachsen.

Dorschel: Es ist ja – um die Situation noch komplizierter zu machen – zusätzlich oft so, dass nicht nur Grenzen zwischen den Wissenschaften oder Theorien, sondern auch Grenzen zwischen Theorie und Kunst überschritten wurden. Und da ist meine Frage: Wie verhält sich das heute? Im Eröffnungskonzert des Kongresses kam ja Helmut Lachenmanns *Salut für Caudwell* (1977) für zwei Gitarristen zur Aufführung.⁵ Lachenmann bezieht sich auf Christopher Caudwells Text *Illusion und Wirklichkeit* und nimmt dabei Passagen dieses theoretischen Textes direkt *in* die Musik hinein. Wie hört sich so etwas heute an? Könnte man das heute genauso machen, wäre das heute anachronistisch? Ist solch ein Ansatz typisch für die 1970er Jahre, für die damalige Theorie- und Wissenschaftsbegeisterung im Gefolge von 1968 und für den Versuch, alles mit Theorie einzufangen? Ist solch ein Verfahren unwiederholbar oder gibt es das – nur in einer anderen Form – auch heute? Es ist ja auffallend, dass heute weiterhin so viele Komponisten auch gleichzeitig (Musik-)Theoretiker sind – zwei davon sitzen hier.

Mack: Wenn ich die Frage so verstehe, ob eine so explizit in der Musik manifeste Theorie dann tatsächlich auch zum Gehalt einer Komposition wird, würde ich die Gefahr sehen, dass hier der Komponist den Zeigefinger hebt und sagt: »Ihr *müsst* das

5 Eröffnungskonzert des 8. Kongresses der Gesellschaft für Musiktheorie, 9.10.2008, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Theater im Palais; Interpreten: Gunther Schneider, Barbara Romen, Gitarren.

so verstehen, weil das theoretische System es eben so erfordert.« Das war vielleicht manchen Komponisten zu manchen Zeiten ein Bedürfnis und kann insofern auch akzeptiert werden. Was mich persönlich betrifft, kann ich jedoch sagen, dass für mich die Theorie im Kompositorischen keine derartig zentrale Rolle spielt, sie ist mir in erster Linie Mittel zum Zweck, ihre explizite Darstellung ist daher kein Konzept, das mich sonderlich beschäftigt.

Dorschel: Sprechen Sie hier ausschließlich von *Musiktheorie*? Bei Lachenmann ist ja eine politische Theorie thematisiert.

Mack: Auch das, beides. Sowohl politische als auch musikalische Theorie direkt in die Musik »einzubauen« ist meines Erachtens immer eine Gratwanderung – eine Gratwanderung zwischen einer sehr platten, didaktischen Vermittlung einerseits und einer äußerst versteckten, kaum mehr wahrnehmbaren Formulierung andererseits. Ich erinnere mich daran, dass Luigi Nono, als er *La fabbrica illuminata* (1964) in den Fabriken vorführte, sich zunächst wunderte, dass die Arbeiter seine Musik gar nicht hören wollten. Das trifft bereits ein wesentliches Problem, eine Widersprüchlichkeit, die sich in Bezug auf die politischen Komponenten innerhalb von Musik ergeben kann.

Gadenstätter: Diese Probleme sind freilich sehr vielfältig. Um zunächst auf *Salut für Caudwell* einzugehen: Hier ist eine Theorie in die Musik hineingenommen, aber sie steht dabei ja in einem ganz direkten Zusammenhang mit der Komposition. Sie ist nicht ein sekundärer Ausdruck einer zuvor gesetzten Kompositionstechnik oder hat eine bestimmte Kompositionstechnik ausgelöst, sondern ist selbst zur Komposition geworden. Plötzlich werden klangtechnische Momente von den Gitarren über den Text in den Apparat der Stimme transformiert. So ergibt sich ein komplexes System. Der politische Gehalt des Caudwell-Textes mag dem Zeitgeist der 1970er Jahre geschuldet sein, und da wir heute in einer anderen politischen Situation leben, scheint es mir unwahrscheinlich, dass solche Texte heute noch thematisiert werden würden. Ich glaube aber, dass das Verhältnis, das in *Salut für Caudwell* zwischen politischem Denken und kompositorischem Denken aufgerissen wird, durchaus auch heute noch eine Herausforderung darstellt.

Marion Saxer (Publikum): Man müsste in jedem Fall immer genau unterscheiden, in welcher Weise theoretische Texte und kompositorische Verfahren gekoppelt werden. In *Les Chants de la Revolution sont des Chants de l'Amour* für Sopran, Orchester mit Sampler und Tonband (1985–1989) von Rolf Riehm, einer Auftragskomposition für das Jahr 1989 mit einem ganz klaren Bezug zur französischen Revolution, wird ein philosophischer Text Hannah Arendts verwendet, der von der Autorin selbst gesprochen wird; das Tondokument mit der Originalstimme Hannah Arendts und ihrem sehr spezifischen Klangcharakter ist also in Riehms Orchesterwerk gleichsam »implementiert«. Einen ganz anders gelagerten Fall stellt Morton Feldmans *Elemental Procedures* (1976) für Sopran, gemischten Chor und großes Orchester dar. Darin wird

George Berkeleys »esse est percipi« vertont, das Samuel Beckett seinem Fernsehspiel *Film* vorangestellt hat.⁶ In *Elemental Procedures*, dem Vorgängerwerk von Feldmans Oper *Neither* (1976/77), mit der er ja den Schritt in die Pattern-Komposition vollzieht, genau also an einer Stelle, wo Feldman kompositorisch sehr viel wagt und strukturelles Neuland betritt, benutzt er einen Text gleichsam als Außenhalt. Text und kompositorische Position sind dabei durchaus konkret aufeinander bezogen.

Gadenstätter: Das Paradigma für eine Verbindung von Theorie und Musik wären doch eigentlich John Cages Vorträge, z.B. der *Vortrag über Nichts* (1959), der, wenn ich frei nach Gertrude Stein formuliere, ein Musikstück, das eine Theorie ist, die ein Musikstück... – der also eine synthetische Form von Theorie und Musik exemplarisch entworfen hat, die in Lachenmanns *Salut für Caudwell* dann freilich noch in ganz andere Dimensionen erweitert wurde.

Dorschel: Das Integrieren von Theorie und Komposition scheint meist auch ein Verfremden der Worte bis zur Unverständlichkeit zu implizieren – sodass der Gehalt der Theorie oft erst durch »Nachlesen« nachvollzogen werden kann. Aber Theorien als *Texte* in die Komposition einzubeziehen ist ja wahrscheinlich nur ein mögliches Verhältnis zwischen Theorie und Komposition. Eine Komposition könnte eine Theorie implizieren, in sich enthalten, ohne dass ein einziges Wort dieser Theorie vorkommt.

Alexander Stankovski (Publikum): Das einzige der genannten Beispiele, das wirklich einen theoretischen Anspruch hat und ihn auch einlöst, ist meines Erachtens Cages *Vortrag*. In allen anderen Fällen würde ich einen direkten Zusammenhang zwischen Theorie und Komposition bezweifeln – man könnte übrigens noch Gérard Griseys *L'Icone Paradoxxale* (1994) für zwei Frauenstimmen und großes Orchester anführen, wo Auszüge aus Piero della Francescas Traktat *Perspectiva pingendi* vertont sind. Denn in dem Moment, wo ein theoretischer Text vertont wird, ändert er seinen Status: Er wird zur poetischen Vorlage. Und ich glaube, ein Komponist würde seine Komposition weniger als »Einlösung« der im Text vorgetragenen Theorie sehen wollen, sondern eher ein Spannungsverhältnis zwischen den Medien Theorie und Komposition anvisieren – was in *Salut für Caudwell* ja ganz deutlich ist. Ich glaube, dass Cage ein Sonderfall ist, in dem Sinn, dass die Art und Weise, wie der Text gelesen wird, den Inhalt des Textes ein Stück weit »erklärt«.

Gadenstätter: Nicht alles, was reflexiv ist, ist gleich eine »Theorie« – oft können sich in solchen Stücken vielleicht Ansätze für eine Theorie finden, ohne dass eine solche tatsächlich »ausformuliert« wäre. Der *Salut*-Text ist vielleicht eher ein Appell, eine Utopie als eine Theorie; beim *Vortrag über Nichts* ist das etwas anderes. Aber die Grenzen sind wohl schwer zu ziehen: Ist am Ende nicht auch Beethovens *Fidelio* eine Theorie/Utopie gesellschaftlicher (wie musikalischer) Freiheit...?

6 Vgl. Saxer, »...to explain in philosophical terms what I wanted to say with the music...«; Saxer, *Between Categories*, S. 232–258; Claren, *Neither*, S. 15–21.

Markus Neuwirth: Vielleicht müssen wir auch unterscheiden zwischen einer *wissenschaftlichen* Theorie, in der natürlich bestimmte objektive und kommunikative Standards vorausgesetzt werden, und einer *impliziten* Theorie, die durch literarische Texte angedeutet werden kann – Texte, die aber wiederum deutungsbedürftig, intentional ambig sind, wobei besonders in künstlerischen Werken dann mit dieser Ambiguität auch gespielt wird.

Dorschel: Wir haben jetzt vor allem über die Seite der Produktion, Komposition gesprochen. Ich würde jetzt gerne zur Seite der Rezeption wechseln: Wieviel – ich will nicht sagen »Theorie« –, aber wieviel Denken steckt denn im Hören, und auch: wieviel Wissen setzt es voraus?

Neuwirth: Um vielleicht die Ausgangsfrage in Bezug auf Interdisziplinarität noch einmal kurz aufzugreifen: Ich denke, dass gerade das komplexe Phänomen des Hörens zum interdisziplinären Austausch einlädt – mit bestimmten Vorbehalten natürlich. Gerade Kognitionswissenschaft, die sich mit dem Wort »Kognition« auch als Wissenschaft des »Denkens« begreift, speist sich selbst wiederum aus sehr vielen unterschiedlichen Disziplinen, wobei naturwissenschaftliche, psychologische und philosophische Ansätze zusammenkommen, die in der Methode und auch im Erkenntnisinteresse oft sehr stark divergieren. Wenn wir das dann für die musikalische Analyse fruchtbar zu machen versuchen, dann müssen wir gerade diese Unterschiede immer wieder mitbedenken. In der Kognitionspsychologie beispielsweise geht es häufig darum, am Beispiel einer bestimmten Musik einen universalen Kognitionsbegriff oder allgemein gültige kognitive Mechanismen aufzuzeigen. Im Gegensatz dazu geht es der musikalischen Analyse meist darum, mehr oder weniger explizit theoriegestützt einen Zugang zur Wahrnehmungsweise einer bestimmten Komposition zu erhalten.⁷

Dorschel: Sie haben von Ambiguität gesprochen. Ambiguität heißt Mehrdeutigkeit. In diesem Wort steckt »deuten« – eine bestimmte Form von Denken. Nicht jedes Denken ist Deuten, aber Deuten ist eine Form des Denkens, und zwar unter einem »Als-Aspekt«: Ich deute etwas als etwas anderes, diesen Farbfleck deute ich z.B. als einen Bären, den ich sehe. Lassen sich so allgemeine Konzepte wie »Kognition« oder »Denken« in dieser Weise fassbarer machen?

Neuwirth: Der Begriff des Denkens als impliziter Bestandteil des Wahrnehmungsprozesses spielt in der Kognitionswissenschaft eine wichtige Rolle. Wahrnehmungsvorgänge, die beim Hören gar nicht bewusst werden müssen, setzen eine regelgeleitete Verarbeitung voraus, die dann natürlich nachträglich beschreib- und formalisierbar ist – und dies wird in der Kognitionswissenschaft bereits als »Denken« verstanden. Dabei geht es nicht um ein Denken im höherstufigen Sinne einer hermeneutischen Deutung oder im Wittgensteinschen Sinne der »Als ob-Wahrnehmung«: ob die Kippfigur, die Wittgenstein diskutiert, einen Enten- oder einen Hasenkopf darstellt⁸ – das

7 Vgl. dazu ausführlicher Neuwirth, *Das Konzept der Expektanz in der musikalischen Analyse*.

8 Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, S. 518–577.

alles ist damit zunächst noch nicht gemeint. Der »als ob«-Aspekt spielt dann natürlich auf einer höheren Ebene, wo die strukturelle Basisverarbeitung schon stattgefunden hat, eine Rolle. Besonders auch bei Lachenmann: Die Analyse muss unterscheiden, ob etwas als pure Materialität oder bereits als Referenz *auf etwas*, z.B. als Zitat, zu deuten ist.⁹

Dorschel: Viele von uns haben sich vermutlich noch nicht eingehender mit *Cognitive Science* beschäftigt; trotzdem ist uns klar, dass es sich dabei um ein wichtiges und vieldiskutiertes Thema handelt. Und wir müssten versuchen, das, was von der Kognitionswissenschaft angeboten wird, irgendwie verständlich zu machen. Ich möchte gerne versuchen, dies anknüpfend an die Kritik an bestimmten kognitiven Theorien im Beitrag von Helga de la Motte¹⁰ zu versuchen.

Bei Arthur Schopenhauer gibt es in *Die Welt als Wille und Vorstellung* eine Unterscheidung, die sich auf das »Sehen« bezieht.¹¹ Danach gibt es zwei Arten des Sehens: die eine nennt Schopenhauer das »Spähen«, die andere das (reine) »Anschauen«. Das »Spähen« ist das »Ausgucken« in die Welt, um deren Chancen und Gefahren zu erkennen. Ich spähe in die Welt, ob da irgendwo ein gefährliches Tier aus dem Busch kommt, ob da etwas für mich bedrohlich ist, und ich spähe in die Welt, ob da irgendwo ein saftiger Apfel hängt, den ich essen kann. Die Welt lockt zum Spähen. Diese Art des Sehens ist geleitet vom eigenen Interesse und sucht die Welt sozusagen nach »Symptomen« ab, nach gefährlichen und erfreulichen Dingen. Der Gegenaspekt ist der des »Anschauens«: Wenn ich etwas anschau, eine schöne Landschaft z.B., dann nicht unter dem Aspekt: »Kann ich da etwas holen, mich bereichern?«, oder: »Ist das gefährlich?«. Das Angeschauete ist vielmehr selbst Zweck und nicht Mittel zu dem Zweck, mir Aufschluss oder Information über die Welt zu geben.

In einer ähnlichen Weise gibt es auch zwei Arten des Hörens – obwohl wir da zumindest im Deutschen vielleicht nicht zwei so schöne, trennende Worte haben wie »Spähen« und »Anschauen«. Ich kann zum einen darauf hören, ob da ein Motorrad oder ein Auto kommt, ob ich ungefährdet über die Straße gehen kann, oder ob da verführerisch ein Bonbonpapier knistert – dann greife ich zu. Das ist das »Hinhören«, um Information über die Welt zu kriegen. Dann gibt es etwas anderes, das Musikhören, paradigmatisch: Hören um des Hörens willen. Das Beethoven-Streichquartett gibt mir nicht Aufschluss über irgendetwas, das jenseits seiner existiert, sondern es ist selbst Ziel, Zweck des Hörens. Die Terminologie der Kognitionswissenschaften mit »information gathering« etc. scheint mir dieses Phänomen des Musikhörens oft zu verfehlen, weil Denken und Hören zu sehr von der neuesten Computertechnologie her konzipiert sind.

Eine solche Orientierung an den neuesten Technologien gab es freilich immer schon: Freud versuchte, die menschliche Psyche, insbesondere das Prinzip der Verdrängung, mit Hydraulik zu erklären¹², weil diese damals aktuelle Wissenschaft

9 Vgl. dazu den Beitrag von Jörn Arnecke, *Zur Zitattechnik in Helmut Lachenmanns Tanzsuite mit Deutschlandlied* im vorliegenden Band, S. 453–466.

10 Vgl. dazu den Beitrag von Helga de la Motte-Haber, *Zur Suche nach Logik und Bedeutung von Musik* im vorliegenden Band, S. 563–575.

11 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, Drittes Buch § 36, S. 269; § 39, S. 286.

12 Freud, *Die Abwehr-Neuropsychose*.

repräsentierte – wenn das Wasser auf der einen Seite abgepumpt wird, steigt es auf der anderen wieder. Wenn es damals schon Computer gegeben hätte, würden wir heute vielleicht Ich, Es und Über-Ich als Software oder Hardware verstehen.

Es gibt wahrscheinlich viele Spielarten der »cognitive sciences«, und vielleicht liegt in dem, was ich gerade gesagt habe, ja auch ein Missverständnis. Als Frage formuliert: Was für ein Hören ist von den Kognitionswissenschaften überhaupt gemeint?

Newirth: Darauf gibt es keine einfache Antwort, es muss differenziert werden. Einige Missverständnisse müssen sicherlich der Kognitionswissenschaft selbst angelastet werden. Dazu zählt z.B. das vereinfachte Reaktionsmodell, die Vorstellung also, es ginge lediglich um »Informationsverarbeitung«, das kognitive System sei sozusagen nur ein passiver Mechanismus, der zwar Informationen nach internen Regeln verarbeite, letztlich aber doch im Hinblick auf das, *was* er verarbeitet, von außen bestimmt sei. In diesem Modell ist kein Platz für ein Erkenntnisinteresse, das – im Sinne des »Spähens« – selektiv suchend nach außen gerichtet ist und auch wesentlich dazu beiträgt, die Wahrnehmung zu strukturieren. Daneben liegt eine weitere Gefahrenquelle für Missverständnisse auch in der angesprochenen Tendenz einer Verwechslung von Modell und Realität, die dann gegeben ist, wenn die computergestützte Analyse nicht mehr als Mittel zum Zweck der Erkenntnis dient, sondern mit der Sache selbst, d.h. mit kognitiven Prozessen, schlicht gleichgesetzt wird. Auch dieses fundamentale Missverständnis wird tendenziell von Seiten der Kognitionspsychologie genährt, dies gilt aber nur zum Teil für die von Frau de la Motte angesprochenen Ansätze. So wird etwa bei David Temperley die Computeranalyse ausdrücklich als Hilfsmittel begriffen, um bestimmte Regeln zu implementieren, wobei diese Regeln selbst wiederum permanent revidiert werden können auf der Grundlage sogenannter »intuitiver« Hörerfahrungen.¹³ Doch ist auch hier »Wahrnehmung« in einem vergleichsweise einfachen, elementaren Sinne gemeint: Es geht um die kognitive Verarbeitung elementarer Komponenten wie etwa Gruppierungsstruktur, Metrik, Rhythmik, die perzeptuelle Ausdifferenzierung der musikalischen Textur in unterschiedliche Stimmen, oder die Bestimmung von Tonarten usw. Durch diesen reduzierten Begriff von Wahrnehmung beabsichtigt diese Forschung auch sich im computerwissenschaftlichen Bereich zu etablieren, um hier interdisziplinäre Anknüpfungspunkte zu ermöglichen. Durch einen anspruchsvolleren Begriff des Hörens – wie Sie ihn jetzt ausgeführt haben – würden die Möglichkeiten für solche Bezüge auf technologische Forschungen vermutlich verloren gehen, während die Bande mit der »traditionelleren« Musiktheorie dadurch wohl gestärkt werden könnten.

Christian Utz (Publikum): In den musikbezogenen Kognitionswissenschaften gibt es ja die Unterscheidung zwischen einem »Intra-Opus-« und »Extra-Opus-Wissen« oder »-Hören«. ¹⁴ Beim »Intra-Opus-Wissen« sind die strukturellen Beziehungen gemeint, die man innerhalb einer Komposition als sinnvoll erkennt, z.B. das Verhältnis

13 Temperley, *The Cognition of Basic Musical Structures*.

14 Vgl. z.B. Ockelford, *Implication and Expectation in Music*.

zwischen Halbschlüssen und Ganzschlüssen. Eine Periode mit offenem Halbschluss und darauffolgendem schließenden Ganzschluss ist als konkrete logische Abfolge innerhalb eines spezifischen Werkes erlebbar. Gleichzeitig aber ist das Wissen darüber, dass der Halbschluss »offener« ist als der Ganzschluss, ein kulturelles Phänomen, also ein »Extra-Opus-Wissen«, erlernt durch das kontinuierliche Hören dur-moll-tonaler Musik von Kindheit an. Durch solche Konzepte wird, denke ich, schon versucht, innerhalb der strukturalistischen Dimension des Hörens – wenn auch unter bewusstem Verzicht auf kulturhistorische und tiefenpsychologische Dimensionen – verschiedene Ebenen zu unterscheiden.

Die von Andreas Dorschel vorhin getroffene Unterscheidung zwischen »Alltags-hören« und »Musikhören« spielt ja auch in Helmut Lachenmanns Hörästhetik eine zentrale Rolle¹⁵ – allerdings eher unter umgekehrten Vorzeichen: Das Musikhören, bei Lachenmann »Zuhören«, ist für ihn eigentlich eher negativ besetzt, da das »Extra-Opus-Wissen« hier permanent mit eingebracht wird, der Hörer sich also die ganze Zeit innerhalb des eigenen kulturellen Kontextes aufhält. Erst aber wenn man diesen verlässt, gleichsam »vergisst« und dadurch zu einer »befreiten Wahrnehmung« vorstößt, sich sozusagen nur mehr ohne Vorbehalt dem gegenwärtigen Zustand von Klang und Struktur aussetzt, entsteht jenes »Hin-Hören«, auf das Lachenmanns Musik abzielt.

Gadenstätter: Dieses »utopische« Hörmodell Lachenmanns ist natürlich ein Paradoxon: Dass ich erst durch ein Ablegen des kulturellen Kontextes, also in einem Zustand absoluter Künstlichkeit, zum »An sich« vorstoße, wird so in der Praxis nicht funktionieren – und dieser utopische Aspekt ist ja gerade das Schöne an diesem Modell. Man müsste aber noch weitergehen: Musikhören als etwas Feststehendes ist ja gar nicht allgemeingültig zu fassen; Musikhören ist beweglich, verändert sich auch beim Hören eines einzigen Stücks die ganze Zeit über fortlaufend. Der Anfang eines Musikstücks ist für die Ohren etwas ganz anderes als das, was sich als Zusammenhang in der Zeit ausbreitet. Wenn im ersten Satz von Beethovens »Waldsteinsonate« vor der Reprise alles stillgestellt wird und wir beim Hören gleichsam innerlich zittern, und dann »flackert« etwas auf, dann wird das Hören oder unsere Erwartung wieder neu »eingeschaltet«. D.h. es gibt einen Widerspruch zwischen einem in die Zukunft projizierenden Hören und einem gegenwärtig tatsächlich erlebten Klanggeschehen. Musikhören kann also vielleicht nur als ein durch eine spezifische Komposition gestiftete, stets veränderbare Dramaturgie begriffen werden. Man müsste also eigentlich sagen: »das Musikhören von...« und nicht mehr »das Musikhören an sich«.

Mack: Die These, dass »Musikhören an sich« letztendlich nicht fassbar ist, würde ich in jedem Fall unterschreiben. Ich möchte gerne noch einmal auf Lachenmanns Modelle des »Hinhörens« und »Zuhörens« zurückkommen. Andreas Dorschel hatte dieses Beispiel mit dem Motorrad genannt für ein »Hinhören« im Sinne eines Gewinnens von Informationen über unsere Umwelt. Daran knüpft sich für mich ein ganz zentrales Problem in der Rezeption neuer Musik: Ein Motorrad kann ich eigentlich nur als solches identifizieren, wenn ich dessen Geräusch gelernt habe,

15 Vgl. dazu Lachenmann / Gadenstätter / Utz, *Klang, Magie, Struktur*, S. 18f., 28–30.

wenn ich weiß, dass dieser Klang eben eine Gefahr für mich bedeuten könnte, selbst wenn ich das Motorrad nicht sehe. Es muss also eine entsprechende mentale Kodierung oder Repräsentation vorhanden sein, die es mir ermöglicht, das Motorrad-Geräusch im richtigen Moment als solches zu identifizieren. Und da komme ich jetzt auf den Begriff des Zuhörens: Wenn Helmut Lachenmann den darin enthaltenen Aspekt der Gewohnheit eher negativ wertet, dann sehe ich es genau umgekehrt: Gerade vor dem Hintergrund der Gewohnheit bin ich doch überhaupt erst in der Lage, Brechungen, um die es Lachenmann ja geht, kompositorisch zu bewerkstelligen bzw. hörend zu erfassen; insofern wäre für mich dieses Zuhören gar nicht negativ besetzt.

Utz: Ich denke, dass das, was Lachenmann unter »dialektischem Strukturalismus« versteht, ziemlich genau diesen Punkt bezeichnet: »Eine bewusste Beschwörung konventioneller Strukturen als Voraussetzung für deren Brechung.«¹⁶

Stankovskii: Diese beiden Hörformen – ich würde sie »Lauschen« und »Zuhören« nennen, als Analogie zu »Spähen« und »Anschauen« – können durchaus auch innerhalb eines Kunst-Kontextes wechseln – wie es Clemens Gadenstätter vorhin anhand der Spannung vor der Reprise angedeutet hat. John Cage hat eine Hörhaltung, wie man sie etwa Naturphänomenen gegenüber entwickelt hat, in einen Kunst-Kontext einzubetten versucht – nicht er allein natürlich, zu denken ist dabei etwa auch an Kompositionen wie Luc Ferraris Serie *Presque rien* (1967–2001). Ich denke, dass die bewusste Konfrontation unterschiedlicher Hörweisen spätestens mit Claude Debussy begonnen hat. Sie weist vielleicht auch darauf hin, dass wir nicht unbedingt immer »strukturell« hören, wenn wir ein Stück Musik wahrnehmen, sondern dass im Gegenteil Musik unser Hören so konditionieren kann, dass wir sie wie ein Naturereignis wahrnehmen. Lachenmanns Intention, das strukturelle Hören zu überwinden, sollte also vielleicht in einen breiteren historischen Kontext gestellt werden. Dabei würde deutlich werden, dass es sich nicht nur um eine Problemstellung der neuen Musik handelt.

Gadenstätter: In einem Text habe ich als Ausgangspunkt meines Komponierens den »Hörstand« angesetzt¹⁷, das, was man vielleicht weitgehend mit dem »Extra-Opus-Wissen« gleichsetzen kann, was einem gleichsam »eingepflichtet« worden ist. Das ist die Basis – und das Musikhören muss immer auf diese Basis rekurrieren. Dabei kann sich dann natürlich diese Basis auch transformieren. Die »kategoriale Transformation« von Klanggestalten¹⁸ innerhalb eines Musikstücks, wie sie bei Lachenmann beschrieben ist, ist von einer kategorialen Transformation des Hörens nicht zu trennen. Am Beginn von Gustav Mahlers Neunter Sinfonie hören wir drei Intervalle, die ein »Geläute« bilden, sie werden zu einem Pizzicato, das sich wie ein Ostinato darunter legt, das Geläute aber dechiffriert sich erst viel später in diesem Satz. Mahler »kitzelt« hier zunächst einen »Hörstand« »an«, der später erheblich erweitert und

16 Neuwirth, *Strukturell vermittelte Magie*, S. 77. Vgl. auch Lachenmann, *Zum Problem des Strukturalismus*.

17 Gadenstätter, *Semantical Investigations*, S. 19f.

18 Vgl. dazu insbesondere Neuwirth, *Strukturell vermittelte Magie*.

transformiert wird. Lachenmanns Hör-Utopie könnte ich also so neu formulieren, dass irgendwo zwischen dem »Hörstand« und der »befreiten Wahrnehmung« ein Kontinuum liegt, in dem Musikhören durch die Komposition strukturiert wird. Die Komposition wäre dann sozusagen das »Denken«, der bewusste Prozess einer Hördramaturgie.

Dorschel: Ich würde an diesen Diskussionsstand gerne eine vielleicht etwas gewagte kulturtheoretische These als Frage anschließen, mit der ich eventuell völlig falsch liege: Ich fahre sehr viel mit dem Zug, und da sehe ich immer Zugreisende mit Kopfhörern in den Ohren. Was will ein solches Hören, worauf will es hinaus? Mein Verdacht ist, dass es genau all das, wovon wir gesprochen haben, *nicht* ist. Weder ist es ein »Lauschen« – denn das über den iPod Gehörte wird ja nicht kurzfristig gefährlich oder dergleichen – noch ist es ein »Zuhören« – die so Hörenden nehmen ja nicht Strukturen im Sinn der Musiktheorie wahr –, sondern, wie ich vermute, ein »Weghören«: Man hört sich da raus aus dieser hässlichen Alltagswelt. Es handelt sich im Grunde also um ein »Aussteigen« aus der Situation, in der man sich befindet. Peter Sloterdijk hat in seinem schönen Aufsatz *Wo sind wir, wenn wir Musik hören?* diese Frage mit »woanders« beantwortet.¹⁹ Dieses Hören ist also weder Hinhören/Lauschen noch Zuhören, sondern ein »Sich-Weghören-aus«. Dieses Hörmodell scheint mir bislang noch nicht zur Sprache gekommen zu sein.

Mack: Ich habe den Eindruck, das ist eine Art selbst auferlegter Autismus, der mir manchmal bei der jungen Generation regelrecht Angst macht, der sich dann auch oft in einer »Sprachlosigkeit« auswirkt, mit der Jugendliche sich abkapseln und abschalten, aus Gründen, die für Außenstehende nicht immer nachvollziehbar sind. Es handelt sich dabei ja eigentlich gar nicht um irgendeine Form von »Hören«, sondern um eine Art von akustischer Konditionierung, die Hören im Sinne eines aktiven Mitwirkens gar nicht impliziert, um eine Art von »Tapetenbildung« um das Innere des Körpers.

Dorschel: Diese Diskussion birgt die Gefahr, dass man das iPod-Hören als negatives Beispiel der Gegenwartskultur auffasst, dem die neue Musik entgegenarbeitet. Es mag zwar sein, dass damit ein richtiger Aspekt getroffen wird, dennoch sollten wir vielleicht eher versuchen, die Ursachen und Auswirkungen solcher gegenwärtiger Hör-Formen zu erkennen als sie moralisch zu bewerten.

Helga de la Motte (Publikum): Ich wollte noch einmal zurückkommen auf Lachenmanns Hörmodelle. In seine Hörtheorie sind ja direkt oder indirekt zahlreiche theoretische Ansätze eingeflossen, etwa die Brechtsche Verfremdungstheorie in die Forderung, dass das kategoriale System unserer Wahrnehmung gebrochen, verfremdet werden müsse. Das »An-sich-Hören« wiederum erinnert an die Ästhetik Theodor Lipps' vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Das, was Lipps als Subjekt-Objekt-Verschmelzung, als »eigentliches ästhetisches Erleben« unter dem Begriff der »Ein-

¹⁹ Sloterdijk, *Weltfremdheit*, S. 294–325.

föhlung« zusammenfasste, wird heute häufig als »Flow« bezeichnet.²⁰ Mikhail Csikszentmihályi, der Schöpfer des Begriffs »Flow«, bezieht sich direkt auf Lipps; »empathy« erschien ihm als Übersetzung für »Einföhlung« nicht ausreichend. Präsenzerleben, Absorption und Selbstvergessen können, denke ich, sehr gut auf das bezogen werden, was Lachenmann mit einem »Hinhören« meint, in dem alle Konventionen überwunden sind.

Eine weitere Linie von der »Distanz« des konventionellen Hörens und der »Einföhlung« des »Hörens an sich« wäre zu Schopenhauer und Adorno zu verfolgen, in Anknüpfung an Andreas Dorschels Bezugnahme auf Schopenhauers Theorie des Sehens. Schopenhauer hat ja auch von einem »physiognomischen Blick« gesprochen und damit versucht zu beschreiben, dass wir Wesenszüge in einer Art ganzheitlicher Intuition erfassen.²¹ Diese bei Adorno im soziologischen Zusammenhang aufgegriffene Figur²² kann vielleicht dazu dienen, auf die Grundfragen der Kognitionswissenschaften bzw. das Verhältnis von Denken und Kognition zurückzukommen: Das bewusste, logische Denken ist dabei nicht das Problem, dessen Grundlagen sind ja seit Jahrhunderten in Regeln ausformuliert, – die Wahrnehmung ist das Problem: Wir nehmen weitgehend nicht bewusst wahr. Das, was wir bewusst wahrnehmen, ist bereits Gedachtes. Und die Wahrnehmung als solche, die Basis der menschlichen Erkenntnis läuft unbewusst ab. Und bevor wir wissen, wie wir dieses unbewusste Wahrnehmen algorithmisch in einen Computer einzugeben haben, vergehen möglicherweise noch ein paar hundert Jahre.

Utz: Zum Stichwort Subjekt-Objekt-Verschmelzung vielleicht noch einen Bezug auf den von Andreas Dorschel erwähnten Sloterdijk-Essay: Dort geht Sloterdijk ja davon aus, dass Musikhören eng mit der Sehnsucht verknüpft ist, wieder in den Uterus zurückzugelangen – eine tiefenpsychologische Interpretation also. Sloterdijk evoziert die Geräusche, die der Embryo im Bauch der Mutter hört, und der Wunsch nach einer Wiederherstellung dieser Symbiose ist für ihn die Essenz des Musikhörens, dem er als »sonores Cogito« existentialphilosophischen Wert zuspricht.²³

Vielleicht kann man das mit dem Begriff der Wahrnehmung, der durch die Kognitionswissenschaften offenbar häufig nur unzureichend erfasst wird, irgendwie in Beziehung setzen. Aber es scheint mir doch neuere Ansätze zu geben, die all diese Aspekte – physiologische, neurologische, entwicklungs- und wahrnehmungspsycho-

20 Lipps, *Ästhetik*; Csikszentmihályi, *Flow*; vgl. auch de la Motte-Haber, *Flow*.

21 »Denn um die wahre Physiognomie eines Menschen rein und tief zu erfassen, muß man ihn beobachten, wann er allein und sich selbst überlassen dasitzt. Schon jede Gesellschaft und sein Gespräch mit einem Andern wirft einen fremden Reflex auf ihn, meistens zu seinem Vortheil, indem er durch die Aktion und Reaktion in Thätigkeit gesetzt und dadurch gehoben wird. Hingegen allein und sich selber überlassen, in der Bröhe seiner eigenen Gedanken und Empfindungen schwimmend, – nur da ist er ganz und gar *er selbst*. Da kann ein tief eindringender physiognomischer Blick sein ganzes Wesen, im Allgemeinen, auf Ein Mal erfassen.« (Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena II*, Kapitel XXIX, § 377.)

22 »[Dem qualitativen Sprung zwischen Wesen und Erscheinung in der Gesellschaft] wird Physiognomik gerechter, weil sie die Totalität, die ›ist‹ und keine bloße Synthesis logischer Operationen darstellt, in ihrem doppelschlächtigen Verhältnis zu den Fakten zur Geltung bringt, welche sie dechiffriert. Die Fakten sind nicht identisch mit ihr, aber sie existiert nicht jenseits von den Fakten. Gesellschaftliche Erkenntnis, die nicht mit dem physiognomischen Blick anhebt, verarmt unerträglich.« (Adorno, *Einleitung zum ›Positivismusstreit in der deutschen Soziologie‹*, S. 315.)

23 Sloterdijk, *Weltfremdheit*, S. 308–325.

logische, philosophische und musiktheoretische – miteinander zu verbinden suchen. Die Kognitionswissenschaft auf den Bereich der unbewussten strukturbezogenen Aspekte des Wahrnehmungsvorgangs einzuschränken, schiene mir jedenfalls zu einfach.

Neuwirth: Es gibt in jedem Fall neuere Ansätze, die über das rein Strukturelle hinausgehen. Ich denke da etwa an die emotionspsychologische Forschung am Beispiel der Musik, aber auch insbesondere an Untersuchungen zur Wahrnehmung stilgebundener Topoi als musikalisch-kulturell vorgeprägte Einheiten, die nicht elementaristisch, sondern nur als holistische Phänomene adäquat erfasst werden können.²⁴ Dementsprechend wäre ein differenzierter Kognitionsbegriff wünschenswert, der die Beschränkung auf die strukturelle Wahrnehmung hinter sich lässt – eine Tendenz, die sich in der jüngeren Forschung bereits verstärkt.

De la Motte: Die Abhängigkeit des Erkenntnisgewinns von der Computertechnologie scheint mir dennoch in vielen Fällen musikbezogener kognitiver Forschung problematisch, wie ich das in meinem Beitrag angedeutet habe.²⁵

Neuwirth: Der Computer muss bei den Kognitionswissenschaften allerdings nicht unbedingt ins Spiel kommen. Häufig steht er als Metapher im Hintergrund, im Sinne der Annahme, das Denken funktioniere *wie* ein Computer. Auch muss man nicht zwingend einen Algorithmus entwickeln oder ein Regelsystem implementieren, sondern die Untersuchungen können sich ebenso auf der Ebene der empirischen, psychologischen Forschung bewegen. Ich weiß nicht, ob in Bezug auf Lachenmanns Musik bereits Studien vorliegen, die mit seinen Hörmodellen in Beziehung gesetzt werden könnten – es wäre in jedem Fall lohnenswert. In einem Beitrag von Elke B. Lange zum Band *Musikpsychologie* im *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* beispielsweise finden sich Hinweise, wie psychoakustische und gestaltbildende Phänomene, etwa auditive Gruppierungsmechanismen, für das Hören Lachenmannscher Kompositionen produktiv nutzbar gemacht werden können – aber es bleibt dort eben nur bei einem knappen Hinweis.²⁶

Mack: Ich möchte versuchen, Frau de la Mottes Aussagen so zusammenzufassen, dass wir nur das wahrnehmen können, was schon gedacht worden ist. Dem würde ich zustimmen – wenn ich Sie richtig verstanden habe.

De la Motte: So, dass wir nur Denkbares und Verbalisierbares auch ergreifen können – wie es bei Stefan George heißt: »kein ding sei wo das wort gebricht«²⁷ –, so einfach ist es nicht. Wir strukturieren auch wiederum unsere Denkkategorien durch das, was wir wahrnehmen. Solche Prozesse werden etwa in der Entwicklungspsychologie bei

24 Vgl. dazu z.B. Krumhansl, *Topic in music*.

25 Vgl. dazu de la Motte-Haber, *Zur Suche nach Logik und Bedeutung von Musik* (Anm. 10).

26 Lange, *Musikpsychologische Forschung*, S. 84. Den Versuch, eine Beziehung zwischen kognitionspsychologischen Forschungen und einer Analyse von Lachenmanns Musik herzustellen, unternimmt auch Neuwirth, *Strukturell vermittelte Magie*.

27 George, *Das Wort*.

Jean Piaget als kognitive Adaptation, Assimilation und Akkomodation beschrieben.²⁸

Mack: Vielleicht könnte man dennoch daraus folgern, dass der spannende Moment für einen Komponisten genau diese Schnittstelle ist, in der Wahrnehmungsstrukturen aufgerissen, ergänzt und weitergeführt werden. Das wäre für mich immer ein wichtiger Ansatz: dass ich gerade von solchen gegebenen Wahrnehmungsstrukturen ausgehe, aber sie letztendlich konterkariere oder breche.

Dorschel: In der letzten Runde der Diskussion möchte ich noch einmal die Chance nutzen, dass wir hier zwei Komponisten als Diskutanten haben. Wir können ja nicht unterstellen, dass alle lebenden Komponisten »Lachenmannianer« sind und seine Theorie des Hörens teilen – und auch Kritik an Lachenmanns Theorie wurde ja neben grundsätzlicher Zustimmung von Ihnen beiden bereits angedeutet. Nun müssen gerade Komponisten neuer Musik ja immer damit rechnen, dass sie kritische, manchmal auch recht distanzierte Hörer haben, die innerlich großen Abstand haben zu dem oder die irritiert werden durch das, was sie in Ihren Werken hören. Deshalb möchte ich Sie zum Abschluss gerne beide noch nach dem Begriff des Hörens und der Rolle des Hörens in Ihrer eigenen Arbeit, in Ihrem eigenen Komponieren fragen.

Mack: Ich habe eigentlich das Wesentliche, was für mich mit der Frage des Hörens zusammenhängt, gerade schon formuliert: Dass es mich interessiert zu studieren und zu lernen, wo genau Hörgewohnheiten liegen und einerseits auf ihnen aufzubauen, andererseits aber Methoden und Mechanismen zu entwickeln, die diese Hörgewohnheiten in Frage stellen, die darüber hinausgehen, die vor allen Dingen beim Hörer ein Gefühl von Neugier erwecken, die sich etwa so ausdrücken könnte: »Da ist etwas, das ich nicht kenne; ich kann es noch nicht begreifen, ich kann es noch nicht beschreiben, aber es ist etwas, dem ich zuhören (oder auf das ich hinhören) möchte« – als inneres Bedürfnis, dem Gehörten weiter folgen zu wollen. Das ist für mich ein ganz zentraler Punkt, auf den ich mit meiner eigenen Musik immer wieder abziele, mit Hilfe der Mittel, die ich im Laufe der Jahre entwickelt habe, und von denen ich glaube, dass sie in diese Richtung weisen. Das ist aber letztlich ein Prozess, der sich immer wieder erneuern muss, denn die Musik unserer Zeit, unserer Gegenwart verändert sich ja fortgesetzt; das erfordert von mir als Komponist auch eine größtmögliche Wachheit meiner Umgebung und dem gegenüber, was von anderen Komponisten realisiert wird, und schließlich auch gegenüber der Entwicklung von Rezeptionsmechanismen in der Gesellschaft. Dies alles musikalisch umsetzen zu wollen mag ein utopischer Ansatz sein, der Wunsch danach bildet aber dennoch die Grundlage meiner eigenen Arbeiten.

Gadenstätter: Die Diskussion hat gezeigt, dass ein Sprechen über das Hören immer auch ein Sprechen über Ästhetik ist – über eine Ästhetik, die durch den Akt des Komponierens oder auch durch das Verstehen in der Analyse entscheidend geprägt wird. Ich verstehe Hören als ein Verarbeiten, das den ganzen Prozess von Erkennen

28 Piaget, *Das Weltbild des Kindes*.

und Wiedererkennen im Laufe des Lebens umfasst, jenen Ausgangspunkt also, den ich, wie erwähnt, versucht habe mit dem einfachen Wort »Hörstand« zu bezeichnen. Auf einen solchen empirischen »Hörstand« bezieht sich mein gesamtes Komponieren, und zwar auf sehr einfache Art und Weise: In meiner Werkreihe *Semantical Investigations* (2006–2008) etwa, die aus zwei Ensemblestücken und einem langen Text²⁹ besteht, taste ich eine »Kompositionspoetik« auf das Signalhafte hin ab. Hören ist – als Musikhören auf das musikalisierte Signal zugespitzt – sehr vielstufig, beschreibt sozusagen die Strukturierung in der Zeit, basierend auf den Interaktionen vieler Faktoren, die ich als beweglich auffasse.

Es gibt also nicht »das Hören« oder »die Hörgewohnheit«, aber es gibt einen Ausgangspunkt, von dem ich weggehe und den daran anschließenden transformativen Aspekt. Diese Transformation ergibt dann wiederum ein »utopisches Hören«. In diesem Zusammenhang möchte ich die häufige Frage aufgreifen, ob sich Komponisten heute denn ihre Partituren überhaupt noch »vorstellen« könnten, ob sie sie vorhören, bevor sie geschrieben sind: An einem bestimmten Moment des Kompositionsvorgangs habe ich keinerlei Vorstellung davon, was für ein »Hören« denn das Geschriebene eigentlich fordert. Vielmehr soll der Kompositionsprozess ein Hören in Gang setzen, das ich selbst noch gar nicht kenne – das wäre der gleichsam »experimentelle« Anteil in meinem Komponieren, eine Utopie. Das utopische Hören visiert also permanent immer etwas in der Zukunft an, das sicher nicht in jedem Moment realisiert werden kann – eine »Hörstruktur«, aber nicht strukturalistisch gedacht, sondern auf einer Wahrnehmungsebene, die durch eine konkrete Komposition überhaupt erst realisiert wird.

Dorsche!: Ich danke den Diskutanten auf dem Podium, Clemens Gadenstätter, Dieter Mack und Markus Neuwirth für eine lebendige und interessante Diskussion, und Ihnen allen für Ihr Interesse und fürs Mitdiskutieren.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Einleitung zum »Positivismusstreit in der deutschen Soziologie«*, in: *Soziologische Schriften I* (Gesammelte Schriften 8), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 280–352.
- Claren, Sebastian: *Neither. Die Musik Morton Feldmans*, Hofheim: wolke 2000.
- Csikszentmihályi, Mihaly: *Flow. The Psychology of Optimal Experience*, New York: Harper 1990.
- De la Motte-Haber, Helga: Art. *Flow*, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 6), hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Heinz von Loesch, Günther Rötter und Christian Utz, Laaber: Laaber 2010, S. 119.
- Freud, Sigmund: *Die Abwehr-Neuropsychosen. Versuch einer psychologischen Theorie* [1894], in: *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Fischer 1999, S. 59–74.
- Gadenstätter, Clemens: *Semantical Investigations. Skizzen zu einer kompositorischen Poetik*, in: *MusikTexte* 113 (2007), S. 19–26.
- George, Stefan: *Das Wort*, in: *Das neue Reich* [1928] (Werke. Ausgabe in zwei Bänden), Düsseldorf: Küpper 1968, S. 466f.
- Lachenmann, Helmut: *Zum Problem des Strukturalismus* [1990], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S. 83–92.

29 Gadenstätter, *Semantical Investigations*.

- Lachenmann, Helmut / Gadenstätter, Clemens / Utz, Christian: *Klang, Magie, Struktur. Ästhetische und strukturelle Dimensionen in der Musik Helmut Lachenmanns*, in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann* (musik.theorien der gegenwart 2), hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 13–66.
- Lange, Elke B.: *Musikpsychologische Forschung im Kontext allgemeinspsychologischer Gedächtnismodelle*, in: *Musikpsychologie* (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 3), hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter, Laaber 2005, S. 74–100.
- Lipps, Theodor: *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, 2 Bde., Hamburg: Voss 1903/1906.
- Marx, Karl / Engels, Friedrich: *Manifest der Kommunistischen Partei* [1848], Zittau: Müller 2009.
- Neuwirth, Markus: *Strukturell vermittelte Magie. Kognitionswissenschaftliche Annäherungen an Helmut Lachenmanns Pression und Allegro Sostenuto*, in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann* (musik.theorien der gegenwart 2), hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 73–100.
- *Das Konzept der Erwartanz in der musikalischen Analyse. Möglichkeiten und Probleme einer kognitiv orientierten Musikanalyse*, in: *Musiktheorie im Kontext. V. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (Musik und. Eine Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Hamburg), hrsg. von Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr und Michael von Troschke, Berlin: Weidler 2008, S. 557–573.
- Ockelford, Adam: *Implication and Expectation in Music: A Zygotic Model*, in: *Psychology of Music* 34/1 (2006), S. 81–142.
- Piaget, Jean: *Das Weltbild des Kindes* [1947], München: dtv 2003.
- Saxer, Marion: »...to explain in philosophical terms what I wanted to say with the music...«. *Zur Vertonung des »Esse est percipi« in Morton Feldmans »Elemental Procedures« (1976)*, in: *Musik und Philosophie*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Marion Demuth, Mainz: Schott 2010, in Vorbereitung.
- *Between Categories. Zum Komponieren Morton Feldmans von 1951 bis 1977*, Saarbrücken: Pfau 1998.
- Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1 (Sämtliche Werke hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen 1), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
- *Parenga und Paralipomena. Kleinere philosophische Schriften*, Bd. 2 (Werke hrsg. von Ludger Lütkehaus 5), Zürich: Haffmans 1999.
- Schulman, Norma: *Conditions of Their Own Making. An Intellectual History of the Centre for Contemporary Cultural Studies at the University of Birmingham*, in: *Canadian Journal of Communication* 18/1 (1993)
 ›<http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/717/623>‹ (letzter Aufruf 08.07.2010)
- Sloterdijk, Peter: *Welfremdheit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
- Temperley, David: *The Cognition of Basic Musical Structures*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2001.
- Webster, Frank: *Cultural Studies and Sociology at, and after, the closure of the Birmingham School*, in: *Cultural Studies* 18/6 (2004), S. 847–862.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, in: *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914–1916, Philosophische Untersuchungen* (Werkausgabe 1), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 225–580.

© 2010 ¹Andreas Dorschel (andreas.dorschel@kug.ac.at), ¹Clemens Gadenstätter (clemens.gadenstaetter@kug.ac.at), ²Dieter Mack (kamasan@t-online.de), ³Markus Neuwirth (markus.neuwirth@bruckneruni.at)

¹Universität für Musik und darstellende Kunst Graz [University of Music and Performing Arts Graz]; ²Musikhochschule Lübeck [University of Music Lübeck]; ³Anton Bruckner Privatuniversität Linz [Anton Bruckner Private University Linz]

Dorschel, Andreas / Clemens Gadenstätter / Dieter Mack / Markus Neuwirth (2010), »Denken und Hören in der Musik der Gegenwart. Podiumsdiskussion mit Clemens Gadenstätter, Dieter Mack und Markus Neuwirth, Leitung: Andreas Dorschel« [Thinking and Listening in Contemporary Music: Panel Discussion with Clemens Gadenstätter, Dieter Mack, and Markus Neuwirth (Chair: Andreas Dorschel)], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 497–513.
<https://doi.org/10.31751/p.91>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Arthur Schopenhauer; befreite Wahrnehmung; cognitive music theory; contemporary music; Helmut Lachenmann; kognitive Musiktheorie; liberated perception; musical listening; musikalisches Hören; neue Musik; Peter Sloterdijk; socio-historical context; sozialhistorischer Kontext; Theodor Lipps

eingereicht / submitted: 11/08/2010

angenommen / accepted: 10/09/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010