

# **„ASPEKTE MUSIKALISCHEN GESTALTENS AUS PHÄNOMENOLOGISCHER SICHT“**

Vortrag im Rahmen eines Symposiums der  
**Internationalen Akademie für musikalische Bildung Karlsruhe**  
am 1. Oktober 2006  
von Mag. Dr. Stephan Höllwerth

## **Gliederung**

### Einleitung

1. „Aspekt“
2. „Musikalisches Gestalten“
3. „Phänomenologische Sicht“

### Hauptteil

1. Die Beziehung zwischen musikalischem Subjekt und Objekt
2. Einige Grundzüge einer phänomenologischen Formtheorie
3. Ausstrahlungen der Phänomenologie in die musikalische Praxis

## 1. Begriffsbestimmung

Verehrte Damen und Herren!

„So naht' auch ich!“, lässt Richard Wagner seinen Tannhäuser in der Romerzählung ausrufen. „So nah' auch ich“ – lasse ich mich nun selbst ausrufen, wenn die Reihe an mich kommt, in dieser illustren Künstler- und Lehrerrunde einige Worte zum Thema „Musikalische Interpretation“ zu verlieren. Ich hoffe, dass Sie meinen Worten gewogener begegnen als der Papst jenen des Tannhäusers. Vielleicht so, wie Hans Sachs Tannhäusers spätem Nachfahren, dem gleichfalls als Sänger dilettierenden Walter von Stolzing zuhörte: aufmerksam, verständnisvoll, interessiert, vielleicht sogar ein wenig gebannt.

Ob Sie es glauben oder nicht, ich bin mit diesen „Wagnereien“ bereits mitten in meinem Thema; Das heißt, nicht eigentlich mit den Wagnereien, aber mit den verschiedenen Arten des Zuhörens, des Wahrnehmens, der Aufmerksamkeit, des Gebannt-Seins. In meinem Vortrag wird es um „Aspekte musikalischen Gestaltens aus phänomenologischer Sicht“ gehen. Diese stellen einen Auszug aus meiner Dissertation zum gleichen Thema dar, die in hoffentlich nicht allzu langer Zeit beim Peter Lang Verlag in Bern erscheinen wird.

Erlauben Sie mir zunächst in altbewährter sokratischer Manier ein paar Begriffsbestimmungen „Aspekte musikalischen Gestaltens aus phänomenologischer Sicht“ - was ist damit gemeint?

### **1. „Aspekt“**

Das Wort „Aspekt“, bzw. der „aspectus“, vom lateinischen „aspicere“, bedeutet wörtlich das „Angeschaute“. Zwei Präzisierungen erscheinen mir wichtig:

1. Damit etwas zum „Aspekt“ wird, muss ihm wahrnehmende Aufmerksamkeit zuteil werden. Das „Angeschaute“ setzt einen „Anschauenden“ voraus, der den Aspekt zum Gegenstand seiner „Anschauung“ macht.
2. Dieses Anschauen fokussiert etwas unter Vernachlässigung eines anderen. Beide aber, das Gesehene und das Übersehene, sind Teile des Ganzen. Folglich ist ein Aspekt nur ein „Ausschnitt“ und das Anschauen nur ein „ausschnittthaftes

Wahrnehmen“. Die Gesamtheit erreicht man ideell nur, indem man sich auch dasjenige ergänzt und ins Bewusstsein holt, das außerhalb des Gesehenen liegt.

Durch die Darstellung konträrer Aspekte möchte ich versuchen, wenigstens die Weite und Größe unseres Gegenstandes anzudeuten. Was ist nun aber unser Gegenstand?

## 2. „Musikalisches Gestalten“

Unser Gegenstand ist das „Musikalische Gestalten“. Doch halt: Musikalisches Gestalten – Ist das nicht der Akt des Komponierens, wenn also ein schöpferisch begabter Mensch ein Musikstück schafft, d.h. gestaltet? Ist das aber unser Gegenstand?

Zum Teil auch. Denn sehen wir uns die Sache näher an. Ein Komponist – was schafft er wirklich? Musik? Eigentlich nicht. Unmittelbares Produkt seines Komponierens ist ein Notentext, kein klingendes Werk, sondern höchstens dessen schriftliche Chiffrierung. Erst wenn die Symbolschrift semiotisch und semantisch entschlüsselt, verstanden und ausgeführt wird, erscheint im klanglichen Medium dasjenige, was der Komponist zwar intentional gemeint hat, aufgrund der Unfasslichkeit des Tonstoffes real aber nicht fixieren konnte: klingende Musik.

Die Darstellung des Werkes auf der Grundlage eines Notentextes bezeichnet man üblicherweise als „Musikalische Interpretation“. Auf der hermeneutischen Tradition aufbauend legt der Begriff „Interpretation“ den Akzent auf das Motiv des „Übersetzens“ und „Auslegens“: Durch Interpretation wird etwas, das eigentlich fertig ist, „verdolmetscht“, d. h. in andere Sprachen, Medien oder Formen übertragen. Das Interpretieren einer Komposition etwa zeigt die Schöpfung des Komponisten in einem gewissen Licht und gibt dem Betrachter eine bestimmte Ansicht, eine **Lesart** wieder. Hier muss man nun aber erneut vorsichtig sein: Das Begriffspaar Komposition-Interpretation legt nämlich nahe, dass es ein fertiges Werk gibt, das durch das Tun eines Interpreten höchstens neu beleuchtet werden kann. Wenn man genau ist, muss man aber eigentlich sagen: Interpretiert wird zunächst nicht das Werk, sondern dessen Stellvertreter, der Notentext. Dieser ist nicht automatisch mit dem Werk gleichzusetzen, auch wenn er uns den einzigen verlässlichen Zugang zum Werk öffnet, den wir haben.

Gibt man nun zu, dass der Komponist sein Werk nicht wirklich so zu Ende gestalten kann wie etwa der Maler sein Bild, so handelt es sich bei der musikalischen Interpretation auch um mehr als bloße Beleuchtung und Übersetzung. Das Musizieren wird zu einem zweiten Gestaltungsschritt, der dem Werk erst zu jener Erscheinung verhelfen muss, die der Komponist über den Umweg der Notenschrift intendiert hat. Die mitgestaltenden Anteile des Musikers an der klingenden Realgestalt des Werkes sind dann aber auch größer, als der Begriff „Interpretation“ nahelegen würde. Es sind eigene – richtige oder falsche – Entscheidungen des Musikers, die im Sinne eines Mit- bzw. Zu-Ende-Schaffens ein Werk in bestimmter Gestalt erklingen lassen. Deshalb gehe ich in meinem Ansatz vom Begriff des „Musikalischen Gestaltens“ aus, der Komposition wie auch Interpretation umschließt, und unterscheide daran zwei getrennte, zusammenwirkende Gestaltungsschritte:

1. Jene ursprüngliche Art musikalischer Gestaltung, die der Komponist im Kompositionsakt vornimmt und deren unmittelbares Ergebnis ein musikalischer Text ist. Dieser Text trägt die **Möglichkeit** in sich, dass das in ihm verschlüsselte Werk zu Klang wird, und bestimmt das Werk, wie Roman Ingarden es in seinen „Untersuchungen zur Ontologie der Kunst“ detailliert ausführte, **intentional**. Analog dazu habe ich diese Gestaltungstufe als **intentionale Gestaltung** bezeichnet.
2. Daran schließt sich jener zweite Gestaltungsschritt an, der auf dem ersten aufbauend den intentionalen Gegenstand „Musikwerk“ weiter- bzw. zu Ende gestaltet. Die imaginative Rekonstruktion des Werkes aus dem Notentext liefert dem Musiker die Grundlage für seine musikalische Realisierung, deren Resultat nunmehr realer Klang ist. Daher nannte ich diese Phase, wiederum in Anlehnung an Ingardens Terminologie, die **reale Gestaltung**. (Wenn ich im Folgenden von Gestaltung spreche, so meine ich damit in unserem Zusammenhang diese zweite Art des Gestaltens, die reale Gestaltung.)

### 3. „Phänomenologische Sicht“

So weit, so gut. Wir kennen nun unseren Gegenstand. Was heisst aber „phänomenologische Sicht“?

Ein paar Worte dazu. Die Phänomenologie als eine Methode der „beschreibenden transzendentalen Analyse“ scheint heute wieder mehr en vogue zu sein, als etwa in den Jahren nach dem 2. Weltkrieg, als sie zusammen mit ihren prominentesten Vertretern – ich nenne hier nur den Namen des abgesetzten Freiburger Rektors **Martin Heidegger** - auch aus politischen Gründen abdanken musste. Bei einem Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in München vor einem Jahr gaben jedoch von 8 Vorträgen gleich drei an, phänomenologisch orientiert zu sein – und auch bei dieser Tagung sind es immerhin zwei. Ebenso in anderen Bereichen erscheinen laufend Arbeiten, die sich im Untertitel als phänomenologisch „outen“. So bezeichnet etwa der ebenso bekannte wie umstrittene Familientherapeut Bert Hellinger seine Methode als phänomenologisch.

Worin liegen nun Reiz und Anspruch der Phänomenologie, vorallem: wo liegen die Verbindungen zur Musik? Die liegen schon in ihren Ursprüngen. Der Begründer der modernen phänomenologischen Methode, der Philosoph und Mathematiker **Edmund Husserl** habilitierte sich - man höre und staune – bei Carl Stumpf, dem Autor der Ende des 19. Jahrhunderts berühmten zweibändigen „Tonpsychologie“, ein Standardwerk der musikalischen Wahrnehmungstheorie. Es ist anzunehmen, dass Husserl von Stumpf wichtige Anregungen empfing wie auch von Franz Brentanos Aristoteles-Verständnis. Auf dieser Grundlage rückte Husserl, stark verallgemeinert, die Analyse und Beschreibung von Phänomenen vor dem Hintergrund menschlicher Bewusstseinsvorgänge ins Zentrum seiner eigenen Forschungen. Allerdings nicht auf empirische Weise wie die sich zu seiner Zeit formierende psychologisch-statistische Forschung, sondern von einem vornehmlich introspektiven und selbstreflexiven Ansatz her. Nicht durch Experiment, Messung oder äußere Beobachtung sollte die menschliche Bewusstseinsphäre erreicht werden, sondern vom subjektiven Wahrnehmen, Vorstellen und Erleben ausgehend. Dass Phänomenologie trotzdem exakte Wissenschaft bleiben könne, versuchte Husserl durch einen strengen, auf dem Prinzip sukzessiver Reduktionen beruhenden Methodenkanon zu gewährleisten.

Ausgangspunkt phänomenologischer Wesenserkenntnis ist die möglichst unverstellte Beziehung zwischen Phänomen und Bewusstsein. Für den Phänomenologen ist ausschlaggebend, den eigenen geistigen Blick – so gut es geht – auf die „wirkliche Wirklichkeit“, auf „die Sachen selbst“ zu richten, ohne dass sich Meinungen, Theorien, Wissen und Erfahrung zwischen Phänomen und Erkenntnis drängen. Das Phänomen wird

absichtlich aus seinem Erfahrungszusammenhang herausgerissen und so gesehen, als ob es völlig unbekannt wäre. Dadurch kommen ungeahnte, unerwartete Seiten und neue Perspektiven ans Licht.

Eine Grundkonstante phänomenologischer Erkenntnis ist dabei durch die **Intentionalität** des menschlichen Bewusstseins gegeben. Husserl verstand darunter die Bedingung, dass „*Bewusstsein immer Bewusstsein von etwas ist*“. Denk- und Handlungsgakte sind nicht leer, sondern in Form von Haltungen und Handlungen auf ein Ziel gerichtet und mit Absicht erfüllt – auch wenn wir uns dieser Absichten nicht bewusst sind. Im Bereich der Wahrnehmungslehre meint Intentionalität, dass sinnlich vermittelte Phänomene – zum Beispiel „Musik“ – nicht einfach im Bewusstsein abgebildet werden, sondern sich nach bestimmten internen Auffassungsmodalitäten neu konstituieren. Phänomenologische Analyse stützt sich demzufolge nicht auf die Auswertung realer Sinnesdaten, sondern konzentriert sich auf die im Bewusstsein stattfindenden intentionalen Apperzeptionsprozesse.

Ausgehend von dieser minimalen Erklärung des Grundvokabulars möchte ich nun drei Aspekte des „Musikalischen Gestaltens“ herausgreifen:

1. Die Beziehung zwischen musikalischem Subjekt und Objekt
2. Einige Grundzüge einer phänomenologischen Formtheorie
3. Ausstrahlungen der Phänomenologie in die musikalische Praxis

## Aspekt 1: Die Subjekt-Objekt-Beziehung zwischen Werk und Gestalter

*„Wir haben eine Psychologie des künstlerischen Genießens und Gefallens und eine Psychologie des künstlerischen Schaffens, aber soweit ich sehe, noch keine eigentliche Psychologie des künstlerischen Reproduzierens; es sei hier darauf aufmerksam gemacht, daß diese ihre eigentümlichen und besonders schwierigen Probleme hat, die nicht mit denen der beiden anderen Gebiete zusammenfallen und der besonderen Behandlung harren.“ (Karl Fabian)*

So schreibt der deutsche Musikwissenschaftler Karl Fabian vor mehr als 70 Jahren in seinem Werk „Die Objektivität in der Wiedergabe“. Es wäre falsch zu behaupten, dass sich seit damals nichts geändert habe. Die Zeitschrift „Das Orchester“ etwa bringt des Öfteren medizinische oder soziologische Untersuchungen zu diesem Thema. Was jedoch Fabian vorschwebte, war meiner Meinung nach eine genuin psychologisch-phänomenologisch ausgerichtete Herangehensweise. So weit ich sehe, gibt es das noch nicht. Die folgenden Überlegungen wollen wenigstens ein paar Andeutungen dafür geben, wie eine solche Psychologie des Reproduzierens, bzw. eine „Phänomenologie des nachschaffenden musikalischen Aktes“ aussehen könnte.

Aus phänomenologischer Sicht spielen beim musikalischen Gestalten zwei Hauptstränge eine besondere Rolle:

1. das Verhältnis zwischen musikalischer **Idee** und klingender **Erscheinung** und
2. der Zusammenhang zwischen klingender **Erscheinung** und menschlichem **Erleben**.

Die Frage, wie einerseits eine musikalische Idee zur klingenden Erscheinung kommt und wie diese Erscheinung andererseits erlebt wird, lässt sich auf zwei Pole reduzieren: das musikalische **Subjekt** und das musikalische **Objekt**. Subjekte sind der Komponist, der Interpret, der Hörer, usw.; Objekte sind das Werk, der Notentext, das Instrument, die klingende Erscheinung, usw. Im Rahmen unserer Überlegungen möchte ich das Subjekt auf den ausführenden Musiker und das Objekt auf das musikalische Werk einschränken. Was mich daran nun besonders interessiert, sind Formen der **Beziehung**. Denn gerade deren Qualität ist dafür verantwortlich, welche Einstellungen und Haltungen im Hintergrund unseres Musizierens wirken und sich mittels unserer musikalischen Aufführungsästhetik kolportieren.

## **Werkbeziehung**

Von einem geradezu „...*spirituellen Kontakt...*“ zwischen Werk und Gestalter sprach niemand Geringerer als Herbert von Karajan. Der Hermeneutiker Karl-Heinrich Ehrenforth<sup>1</sup> beschrieb diesen Kontakt als eine Verständigung zwischen Musiker und Werk in Form eines fingierten „Gesprächs“. In seiner „dialogischen (!) Konstellation“ wird das Werk nicht als stumm aufgefasst, sondern als ein Gegenüber, das sich dem Gestalter auf gewisse Weise mitteilen kann. Dann nämlich, wenn es fragend angesprochen wird. Der Gestalter fragt sich anhand des Notentextes, wie das Werk beschaffen sein könnte. Mögliche Fragen zielen sowohl auf Bereiche der musikalischen Form wie Klanggebung, Tempo, Agogik, Phrasierung, Artikulation, Syntax, usw. als auch auf inhaltliche Bereiche wie Ausdruck, Gefühlsgehalt, Stimmung, Charakter, Gebärde, usw. ab. Je mehr der Gestalter zum Kern des Werkes vordringt, desto mehr können sich ihm die individuellen Gegebenheiten des Kunstwerks klären. Vorgefasste Bilder und Vorurteile über das Werk werden durch die Antworten aus dem Text korrigiert. Neuentdeckte Aspekte stößern neue Fragen auf, diese ziehen wiederum neue Antworten nach sich. Eine solche kreisende Erkenntnisbewegung zwischen „(...) *Vorverständnis und fragende(r) Erwartung einerseits, korrigierende(r) Antwort und Rückfrage andererseits (...)*“ nennt man **hermeneutischer Zirkel**. Etwas poetischer beschrieb Herbert von Karajan diesen Prozess, wenn er davon sprach, dass „...*das Werk im Interpretieren gewissermaßen heranreife.*“

## **Subjektive und objektive Intentionalität**

Fragen, Antworten, Erkennen, Erahnen, Annäherung, Klären, Erfahren – das sind wesentliche Akte, die Beziehungsformen kennzeichnen. Damit sich eine fruchtbare Beziehung des Gestalters zum Werk einstellen kann, müssen bestimmte personale Voraussetzungen erfüllt sein:

Der Gestalter muss sich vom Werk als ein eigenständiges Subjekt abgrenzen und sich ihm gegenüber „aufpositionieren“ können. Erst dadurch entsteht eine für den Dialog notwendige Distanz. Gleichzeitig darf die Entfernung aber nicht so groß sein, dass die Verbindung zum Werkkern abreißt. Diese diffizile Regulation von Nähe und Distanz setzt einen sich seiner

---

<sup>1</sup> "Verstehen und Auslegen"

selbst bewussten Gestalter voraus, der das rechte Maß zwischen Nähe und Ferne, Hören und Sprechen, Fragen und Erfahren kennt.

Dabei darf der Interpret sich nicht durch überkommene Konventionen, Musizierpraktiken, Vorbilder, Aufnahmen oder Interpretationsmoden selbst aus dem Weg gehen. Vielmehr muss er gerade das suchen, was die Musik mit ihm zu tun hat, wie er selbst zu ihr steht, wie er selbst sie versteht oder wie er selbst sie nicht versteht.

Musikalische Beziehungsformen lassen sich an zwei gegensätzlichen Intentionalitäten festmachen:

1. **Subjektbezug:** Der Gestalter bezieht sich in seinem musikalischen Tun vorrangig auf sich selbst, beobachtet sich selbst, drückt seine eigenen Gedanken und Empfindungen aus.
2. **Objektbezug:** Der Gestalter bezieht sich in seinem Tun vorrangig auf das Werk, nimmt das Werk wahr und trachtet danach, dem Werk die objektiv richtige Erscheinung zu verleihen.

Gehen wir ein bißchen näher auf diese zwei Möglichkeiten ein. Der subjektive Interpret nimmt persönlichen Anteil am Geschehen – die Musik geht ihm nahe, sie ist ihm ein Anliegen. Dieses Engagement ist für eine lebendige Darstellung auch unbedingt erforderlich. Allerdings können die objektiven Ansprüche des Werkes dabei in den Hintergrund treten. Der subjektive Gestalter fragt nämlich primär nach den eigenen Ansprüchen anstatt nach denen des Werkes. Mit Karl Fabians Worten fragt der subjektive Interpret nicht: *„Was will das Werk?“* oder *„Wie diene ich ihm?“*, sondern: *„Was kann ich aus dem Werk machen?“*, *„Wie kann ich es mir dienstbar machen?“*

Im Gegensatz dazu besteht das Hauptanliegen der objektiven Einstellung darin, den Ansprüchen des Werkes, also des musikalischen Objekts so weit wie möglich gerecht zu werden - und zwar unter weitgehender Ausschaltung persönlicher Vorlieben und Sentimente. Vom objektiven Standpunkt erscheint eine persönliche Auffassung geradezu als eine **Verfälschung** des Werkes, bei der subjektive Faktoren die adäquate Darstellung beeinträchtigen drohen. Um eine solche Verfälschung zu vermeiden, legt sich der objektbezogene Musiker äußerste persönliche Zurückhaltung auf.

## Extrempositionen

Hinter solchen Intentionalitätsformen können sich personale Fehlhaltungen verstecken, die auch die Qualität des Musizierens beeinträchtigen. Zwei zentrale Gefahren nannte Bruno Walter in seiner Schrift „*Von der Musik und vom Musizieren*“:

1. das **Eingeschüchtert-Sein** des Gestalters vor der Größe des Kunstwerks und
2. die **Überbetonung** des eigenen Ichs zu Ungunsten des Werkes.

## Hörigkeit

Der erste Fall besteht in der **Selbstunterschätzung** des Gestalters. Im Vergleich mit der eigenen Persönlichkeit wird das Werk eines womöglich noch als genial erlebten Komponisten schlicht als übermächtig empfunden. Die Betätigung eigenen Ausdruckswillens scheint angesichts dessen unantastbaren Größe als unangebracht. Stattdessen folgt der Gestalter in „taubem Gehorsam“ der Befehlsgewalt des Textes.

Unter Umständen dient dem Gestalter diese übertriebene Ehrfurcht vor dem Werk auch als Versteck für seine musikalische Unsicherheit, die sich unter dem Deckmantel „selbstloser Bescheidenheit“ vor notwendigen musikalischen Entscheidungen drückt. Der eingeschüchterte Interpret tut zwar nicht zu viel, dafür aber zu wenig. Der Mangel an Beteiligung wird mit dem Hinweis gerechtfertigt, doch nur das zu tun, was der Text vorschreibt. Genau hierin liegt der Fehler. Denn wie ließe sich etwa der emotionale Gehalt eines Werkes treffen, ohne persönlich Anteil zu nehmen? Noch einmal Karl Fabian:

*„Es ist ja doch, (...), nicht möglich, das richtige, das gemeinte Allegretto, Andantino, Allegro ma non troppo, den feinen, mit dem Zeichen ‚mf‘ gewollten Stärkegrad und all die vielen anderen Nuancen, die vielleicht den eigenartigen Reiz des Werkes ausmachen oder doch wesentlich mitbedingen, nach den bloßen Zeichen direkt zu treffen, wenn man nicht den Stimmungsgehalt des Ganzen und der Teile erfaßt hat...“*

Der eingeschüchterte Interpret ist dem Werk und besonders auch dem Text jedoch **hörig**. Diese Hörigkeit kann sich im Gestaltungsakt dahingehend auswirken, dass er im passiven Wahrnehmen sinnlicher Klangreize gefangen bleibt. Im Bestreben, möglichst genau und intensiv zu hören, schmilzt ihm jene reflexive Distanz zum klanglichen Erscheinen – und zu sich selbst – dahin, die ihm den für sein Gestalten notwendigen Freiraum auf tun könnte. Die positive Bereitschaft viel und genau zu hören, schlägt in ihr Gegenteil um, sodass der

Gestalter von der auf ihn einströmenden Reizflut in seinem Wollen und Handeln gelähmt wird.

### **Schwerhörigkeit**

Beim zweiten Fall, der *Selbstüberschätzung* des Interpreten, tritt das Gegenteil ein: Weil der Gestalter nur auf sich selbst und seine eigenen Empfindungen hört, nimmt er das Werk in seinem individuellen So-Sein gar nicht wahr. Er ist sozusagen **schwerhörig**. Ist der hörige Gestalter als Person ausgeblendet, so nimmt sich der schwerhörige Gestalter zu wichtig. Womöglich geht er insgeheim sogar davon aus, dass das Werk mehr oder weniger für ihn geschaffen sei, etwa um seine musikalischen und instrumentalen Fähigkeiten zu demonstrieren. So handelt er nach eigenem Gutdünken und lässt die Ansprüche eines von fremden Willen gezeugten Kunstwerks außer Acht.

Im Gestaltungsakt führt Schwerhörigkeit dazu, dass der Gestalter den Kontakt zum unmittelbaren Klangresultat verliert. Er ringt um Selbsta Ausdruck, wo es nötig wäre, mehr auf die Musik zu hören und sich von ihr im Gestalten leiten zu lassen. Derartiges Überengagement lässt das Musizieren übertrieben und exaltiert erscheinen. Es ähnelt dem bekannten Phänomen, dass schwerhörige Menschen besonders laut sprechen, wenn sie die Stärke ihrer eigenen Stimme nicht mehr richtig einschätzen. Der schwerhörige Gestalter tut zu viel, weil ihm das rechte Maß für sein Handeln und Hören fehlt.

Beiden Extremformen mangelt es an einer Feinregulierung zwischen **Nähe** und **Distanz**. Die Größenverhältnisse zwischen Gestalter und Werk scheinen falsch gewählt und die wirklichen Aufgaben und Anforderungen des Gestaltens gar nicht erkannt. Ihnen liegt eine Unfähigkeit zu beziehungsvollem Dialog zugrunde, der auch die unter der Oberfläche der Notenschrift enthaltenen Tiefenschichten aufspüren könnte.

### **Hellhörigkeit**

Dazu bedarf es nämlich der **Hellhörigkeit**. Ein hellhöriger Gestalter kommuniziert mit dem Werk in „lauschender Beziehung“. Diese stellt sich ein, wenn er das Verhältnis zwischen Nähe und Distanz richtig bestimmen kann und sich weder teilnahmslos noch überengagiert verhält. Hat der Vermittler diesen Ausgleich zwischen objektiven und subjektiven

Notwendigkeiten gefunden, so braucht er sich weder hinter dem Werk verstecken noch sich vor ihm in den Vordergrund drängen. Insofern stellt Hellhörigkeit eine Mitte zwischen Kontrolle und Hingabe sowie zwischen Aktivität und Passivität her, die Sir Yehudi Menuhin so beschrieb:

*„Man ist vielleicht in zwei oder drei Zuständen zugleich. Man hört sich selbst, ist Kritiker seines eigenen Spiels und ist doch ganz in der Musik. Man ist zugleich objektiv und subjektiv. (...) Man muß sich selbst kontrollieren können während des Spiels und sich dennoch von der Musik tragen lassen.“*

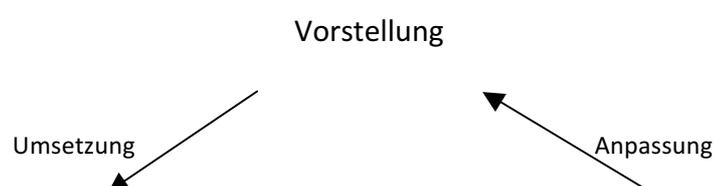
### **Rückkopplungseffekte als Spezialfall der Subjekt-Objekt-Beziehung**

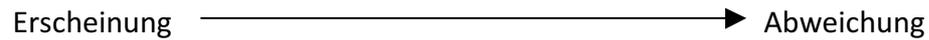
Wie ist man aber zugleich objektiv und subjektiv? Auf diesen Sonderfall möchte ich kurz eingehen.

Sehr abstrakt aufgefasst kann man sich sowohl das Werk wie auch den Gestalter als **Systeme** mit jeweils eigenen Bedingungen vorstellen. Kommen diese beiden Systeme miteinander in Berührung, so treten Wechselwirkungen zwischen ihnen auf; Vernetzungsprozesse, die sehr komplex sind, da auch die daran beteiligten Systeme in sich schon vielschichtig sind. Entscheidend sind nun aber die dabei auftretenden Rückkopplungseffekte.

#### Rückkopplung auf der Objektebene

Man kennt Versuche mit Videokameras, die auf genau jenen Bildschirm zielen, der das von ihnen aufgenommene Bild zeigt. Diese Konstellation erinnert an die Unendlichkeit, die sich zwischen zwei frontal zueinander aufgestellten Spiegeln aufbaut. Sie birgt eine ganz eigene Dynamik und bringt eigentümliche Bilderwelten hervor. Ich möchte diese Rückprojektion jener Situation vergleichen, in der der Musiker die sich unter seinen Händen bildende klangliche Erscheinung selbst wahrnimmt. Zwischen Vorstellung, Umsetzung und Erscheinung entsteht dann ein sich selbst regulierender Kreislauf:





Vorausgesetzt, der Gestalter hört zu. Denn zwar kann der Gestalter eine sehr genaue Vorstellung vom Werk entwickelt haben, er ist aber ohne die Rückmeldung durch die Wahrnehmung während des Gestaltungsaktes nicht in der Lage, eine Inkongruenz zwischen Idee und Erscheinung zu erkennen. Stattdessen bleibt er während des Musizierens innerlich so auf seine Vorstellung fixiert, dass er das klangliche Resultat nicht objektiv erfassen kann. Das Gestalten verbleibt auf einer fiktiven Ebene, indem, wie Geza Anda sagte, „...*der Interpret etwas ganz anderes spielt, als er zu hören glaubt.*“ Anda stellte diese fehlende Zuhören bei seinen Schülern sogar an der Versteifung der Nackenmuskulatur fest. Diese Situation ist fatal, da auch die noch so geniale Imagination keine entsprechende Erscheinung erhalten kann und der Zuhörer letztlich davon ausgeschlossen bleibt. Genau das kann man in Konzerten beobachten, wenn ein Interpret von der Musik zwar sehr ergriffen zu sein scheint, das Publikum aber relativ unbeteiligt bleibt. Das kann an dem Umstand liegen, dass jene Musik, die der Gestalter innerlich hört, nicht die klingende Erscheinung wird, die der Hörer erfährt.

#### Rückkopplung auf der Subjektebene

Nimmt der Gestalter die erklingende Musik aber wahr, so ergeben sich auch in seinem System, also auf der Subjektebene, Rückkopplungseffekte. Es kommt seine eigene emotionale **Involviertheit** „ins Spiel“ – im Positiven wie im Negativen. Die entstehenden Emotionen können stören, sie können dem Spiel aber auch „Seele“ verleihen. Insofern gehören sie zum musizierenden Kunstprozess dazu, allerdings nur in kontrollierter Form. Die eigene „Betreffbarkeit“ des Gestalters, seine emotionale Offenheit, letztlich seine Sensibilität als die Urquelle seiner Musikalität bedürfen des Ausgleichs und der Übersicht. Neben die **Fremdwahrnehmung** des musikalischen Objekts muss noch die **Selbstwahrnehmung** des eigenen Subjekts treten.

*„Erst wenn wir uns selbst so sehen und hören wie den Andern, darf man sagen: man erkenne sich selbst und sein Tun.“*, sagte Edwin Fischer.

Wenn der Gestalter auf diese Weise von sich selbst frei wird, wenn er sich sozusagen „mit Bedacht vergisst“, kann jene innere und äußere Freiheit entstehen, die ihn - etwa im Sinne eines „Flow-Erlebnisses“ - zu künstlerischen Höchstleistungen fortträgt. Noch einmal Edwin Fischer:

*„Man fühlt nicht mehr : ich spiele, sondern es spielt und siehe, alles ist richtig; (...).“*

## Aspekt 2: Einige Grundzüge einer phänomenologischen Formtheorie

Soweit ein paar Gedanken zum Verhältnis zwischen Musikwerk und Musiker. Nun ein anderer Blickwinkel, ein konträrer Aspekt des musikalischen Gestaltens. Es soll im Folgenden um theoretische Beschreibungsformen von Musik, die, wie mein Dissertationsvater Horst-Peter Hesse sagte, „dem Ohre abgelauscht“ sind; um musiktheoretische Ansätze also, die sich in phänomenologischer Weise auf Wahrnehmen, Vorstellen und Erleben konzentrieren. Gesondert eingehen möchte ich in diesem Zusammenhang auf den Stellenwert, den der Begriff „Raum“ innerhalb der phänomenologischen Formtheorie innehat.

Während die empirisch eingestellte Musikwissenschaft bei

- physikalischer Akustik,
- Instrumentenbau,
- Gehørsphysiologie,
- Musiksoziologie,
- bei einer Notentextanalyse oder
- bei historischen, stilistischen und biographischen Details

ansetzen kann, wendet sich die musikalische Phänomenologie den subjektiven bzw. intersubjektiven Bereichen der Wahrnehmung und des Erlebens zu. Den dort auftretenden psychischen Funktionen geht sie introspektiv nach. Sie wendet den Blick damit weg von der Faktizität der äußeren Tatsache hin zu dessen innerer Auffassung und Konstitution im Bewusstsein. Für die phänomenologische Musiktheorie sind nicht in erster Linie die Töne entscheidend, sondern **metaphysische** Grundprinzipien, die hinter und in den Tönen wirken. Der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hochverehrte Schweizer Musiktheoretiker Ernst Kurth schreibt in seiner epochalen, phänomenologisch vorgehenden „Musikpsychologie“:

*„Nirgends in der Welt schweift jene eigentümliche Wesenheit umher, die uns als Ton vertraut ist; nur was ihn verursacht, gehört der Außenwelt an; jedermann weiß, daß er kein ‚Ding an sich‘ ist, sondern Erscheinungsform, in der wir gewisse Vorgänge aufnehmen.“ (Kurth: Musikpsychologie)*

Töne und in weiterer Folge auch die musikalischen Phänomene überhaupt sind keine objektiven Tatsachen, sondern an die Erlebensweise eines menschlichen Subjekts gebunden. Weder der Schall noch die Note noch die historische Quelle geben deshalb für die

phänomenologische Musiktheorie eine Grundlage ab, sondern eigenes musikalisches Erfahren und Erleben<sup>2</sup>. Die Wurzeln solcher musikalischer „Metatheorien“ liegen in den musikpsychologischen und formalästhetischen Untersuchungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts begründet, etwa bei Hugo Riemann, Carl Stumpf oder Eduard Hanslick. Mit Heinrich Schenker, Ernst Kurth und Boris Assafiew schließen sich Theoriekonzepte an, die zwar phänomenologisch vorgehen, sich methodisch aber nicht explizit dazu bekennen. Theoretiker wie Hans Mersmann, Peter Faltin oder Fred Lerdahl und Ray Jackendoff ordnen sich dagegen ausdrücklich der Phänomenologie zu. Einen dritten Zweig bilden schließlich musikphänomenologische Entwürfe, die als Niederschlag praktischer musikalischer Betätigung entstanden wie zum Beispiel bei Ernest Ansermet oder - ganz prominent - Sergiu Celibidache.

Welche Merkmale einer spezifisch phänomenologisch orientierten Musiktheorie lassen sich nun überblicksartig zusammenfassen? Phänomenologische Musiktheorie geht prinzipiell von einer starken **Korrelation** zwischen Subjekt und Objekt, d. h. zwischen Mensch und Musik aus. Hören wird auf grundlegende psychische **Funktionen** zurückgeführt. Bei der inneren **Konstitution** von Musik spielt die **Intentionalität** des menschlichen Bewusstseins eine entscheidende Rolle. Phänomenologische Musiktheorie untersucht, durch welche **Bewusstseinsakte Tonvorstellungen** zu seelischen **Erlebnissen** werden. Dabei versucht sie, musikalische Idealtypen, Grundprinzipien und Urphänomene zu erfassen. Insgesamt weist die phänomenologische Musiktheorie eine deutliche **Formpräferenz** auf.

---

<sup>2</sup> Das ist, am Rande bemerkt, auch ein großer Kritikpunkt. Denn subjektives Empfinden und Vermeinen scheint wissenschaftlicher Objektivität ja zu widersprechen und Unexaktheit, Beliebigkeit und Scharlatanerie die Tür zu öffnen. Auf eine Wissenschaftskritik der Phänomenologie kann ich mich an dieser Stelle aber nicht einlassen.

Es lassen sich zwei Hauptlinien innerhalb der phänomenologischen Musiktheorie verfolgen:

1. ein **energetischer** Zweig, der sich bei der Beschreibung von Musik auf Kategorien wie
  - Bewegung,
  - Prozess,
  - Spannung und
  - Energiekonzentriert; und
2. ein **syntaktischer** Zweig, der Musik nach Kategorien wie
  - Zusammenhang,
  - Bezug,
  - Hierarchie,
  - Gruppierung,
  - Gestalt,
  - Sinn und
  - Funktionuntersucht.

### **Phänomenologische Formbetrachtung**

Diese beiden Hauptlinien beschäftigen sich aus ihrer jeweiligen Perspektive mit einem Grundphänomen: der musikalischen **Form**. Auf die traditionellen Schwierigkeiten mit dem musikalischen Formbegriff und die Antworten der Phänomenologie darauf möchte ich etwas näher eingehen.

Die Musiktheorie steht ja vor dem Problem, dass musikalische Formen nicht greifbar, nicht sichtbar und auch nicht beständig sind. Zwar wird die Form von Musikstücken wie reale Formen der Erfahrungswelt in Kategorien von „Raum“ und „Zeit“ beschrieben, die Relevanz dieser Begriffe ist allerdings durchaus nicht geklärt. Was sagen Raum und Zeit bei einem unsichtbaren Phänomen aus? Trotzdem spricht man aber vom Tonraum oder der Zeitgestalt musikalischer Gebilde.

Nehmen wir den räumlichen Aspekt heraus.

Musikalische Formen können entweder aus einer statischen oder aus einer dynamischen Perspektive bestimmt werden. Sehr vereinfacht ausgedrückt, ist das, was gleichzeitig

zusammenklingt statisch, während nacheinanderfolgende Phänomene (Töne, Klänge,...) dynamisch erscheinen. Für diesen Gegensatz zwischen **Gleichzeitigkeit** und **Nacheinander** haben sich in der musiktheoretischen Sprache die Begriffe „Horizontale“ und „Vertikale“ eingebürgert, wobei die Horizontale für Rhythmus und Melodik, die Vertikale für Harmonik und spezielle Klangeigenschaften steht.

Nun, die Erklärung dafür, dass – man mache sich das klar - **unsichtbare** musikalische Parameter mit optisch-geometrischen Termini bezeichnet werden, liegt scheinbar auf der Hand: Der Notentext ist es, der Notentext als jene standardisierte Form der Verschriftlichung, die rasterartig eben auf Horizontale und Vertikale aufbaut. Solange man den Notentext vor Augen hat, haben horizontal und vertikal auch einen Sinn; hat man jedoch die klingende Musik vor Ohren, so ist es absurd, von Horizontale und Vertikale zu sprechen. Nicht genug damit, begannen Musiktheoretiker neben der Horizontale und Vertikale auch nach der dritten Dimension eines fiktiven musikalischen Raumes zu suchen. Mehrstimmigkeit, Harmonik, Dynamik, ja gar die Klangfarbe sollten dafür herhalten. Anstatt also die geometrischen Begriffe als mehr oder weniger eindeutige Entlehnungen aus einem fremden Bereich zu enttarnen, folgte man ihnen auf die falsche Fährte eines am dreidimensionalen Erfahrungsraumes angelehnten Modells auch für die Musik.

Was war hier passiert? Man setzte die **Abstraktion** des Raumes an die Stelle des tatsächlichen Erlebens von **Raumhaftigkeit** in der Musik. Dabei nehmen wir doch auch im Alltagsraum unserer Erfahrungswelt keine Dimensionen visuell wahr. Nur **indirekt**, aus Gegenständen, Bewegungen und Erscheinungen, die im Raum enthalten sind, leitet unser Bewusstsein gewissen raumhafte Eigenschaften ab und fasst diese zu einem „Umgebungsraum“ zusammen.

Wenn man diesen Vorgang auf das Musikalische überträgt, so sind für die Erfahrung eines musikalischen Raumes im Grunde nur jene tatsächlich wahrnehmbaren Qualitäten ausschlaggebend, die unser Hörbewusstsein - zum Teil auf der Basis bestimmter Analogieschlüsse und Parallelerfahrungen - als **raumhaft** auffasst. Solche gibt es mehrere und zwar auf mehreren Ebenen. Wir erleben Raumhaftigkeit in der Musik zum Beispiel

- im Steigen, Fallen und Schweben melodischer Linien,

- in Intervallschritten und –sprüngen
- in Echowirkungen,

aber auch in musikalischen Qualitäten, die nicht sofort mit räumlichen Kategorien identifiziert werden. So ist etwa die „Dauer“ nur zum Teil Zeitphänomen: Indem wir die Dauer in unserem Bewusstsein zu gleichsam räumlich ausgedehnten Zeitobjekten verräumlichen, sprechen wir ja nicht von ungefähr von jenem „Zeitraum“, den Henri Bergson als „*temps espace*“ bezeichnet hat.

Die Rückführung musiktheoretischer Begriffe auf ihre wahren Erlebnisgrundlagen betrifft im Rahmen der musikalischen Phänomenologie nicht nur den „Raum“, sondern eben auch die „Zeit“ und die „Form“. Der grundsätzliche Anspruch besteht darin, dass musikalisch wahrnehmbare Qualitäten mit ihrer internen Bewertung abgeglichen werden sollen. Musikalische Qualitäten gibt es aber doch unendlich viele – wie sollte man die terminologisch-phänomenologisch erfassen?

Eine sehr genaue Übersicht musikalischer Qualitäten lieferte etwa Anneliese Liebe in ihrer Arbeit zu den „Wesens-bestimmungen des Tones“. Für meine Zwecke genügt jene Zusammenstellung, die Peter Faltin seinen Testpersonen im experimentalpsychologischen Teil seiner „Phänomenologie der musikalischen Form“ vorgab. Anhand zahlreicher Begriffspaare sollten sie die Merkmalsänderungen einer musikalischen Struktur bestimmen. Bei der folgenden Übersicht wurde schon in formal beschreibende und inhaltlich umschreibende Charakterisierungen, die uns für unsere Formüberlegungen nicht interessieren müssen, vorsortiert.

### Formal beschreibend

|                           |                             |                       |
|---------------------------|-----------------------------|-----------------------|
| fließend – stockend       | langsam – schnell           | rauh – glatt          |
| statisch – dynamisch      | behaglich – drängend        | stabil – labil        |
| geordnet – zufällig       | fein – grob                 | klar – verschwommen   |
| robust – zart             | vorwärtsstrebend – kreisend | aktiv – passiv        |
| unregelmäßig – regelmäßig | kräftig – gedämpft          | klingend – dumpf      |
| müde – lebhaft            | symmetrisch – asymmetrisch  | schwarz – weiß        |
| konsonant – dissonant     | gesetzt – bewegt            | dunkel – hell         |
| farbig – blaß             | straff – gedehnt            | trübe – glänzend      |
| heftig – sanft            | gleichförmig – akzentreich  | brillant – matt       |
| schwächlich – vital       | trocken – nass              | unten – oben          |
| tief – hoch               | groß – klein                | weich – hart          |
| warm – kühl               | geschmeidig – starr         | schwungvoll – gehemmt |
| abwärts – aufwärts        | schwach – stark             | dick – dünn           |
| uneben – eben             | zögernd – eilend            | mild – intensiv       |
| schwer – leicht           | offen – geschlossen         | eng – weit            |
| fern – nah                | schreitend – gleitend       | fest – locker         |

### Inhaltlich umschreibend

|                             |                               |                                   |
|-----------------------------|-------------------------------|-----------------------------------|
| feierlich – keck            | ernst – verspielt             | vertraut – fremd                  |
| objektiv – subjektiv        | lebendig – tot                | verträumt – nüchtern              |
| erregt – gemessen           | munter – klagend              | angespannt – gelöst               |
| angenehm – unangenehm       | zurückhaltend – aufdringlich  | schön – häßlich                   |
| traurig – froh              | beruhigend – aufregend        | aggressiv – friedlich             |
| oberflächlich – tief sinnig | phantasievoll – einfalllos    | eindringlich – farblos            |
| natürlich – gekünstelt      | ausdrucksvoll – matt          | unverständlich – einleuchtend     |
| arm – reichhaltig           | kunstvoll – naiv              | interessant – langweilig          |
| kompliziert – einfach       | innig – schalkhaft            | leidenschaftlich – zart           |
| merkwürdig – bekannt        | überraschend – erwartet       | eindrucksvoll – flach             |
| gestelzt – graziös          | bescheiden – stolz            | diffus – konzentriert             |
| mystisch – durchschaubar    | banal – genial                | aufdringlich – zurückhaltend      |
| negativ – positiv           | einförmig – kontrastreich     | blaß – müde                       |
| lyrisch – dramatisch        | roh – innig                   | primitiv – kunstvoll              |
| unwirsch – geordnet         | humorvoll – melancholisch     | kühl – gefühlvoll                 |
| natürlich – unnatürlich     | gefühlsbetont – durchgeistigt | schlecht – gut                    |
| scheinbar – wirklich        | ausgeglichen – exaltiert      | ungewöhnlich – selbstverständlich |
| mehrdeutig – eindeutig      | undefinierbar – bestimmt      |                                   |

Lässt man die „inhaltliche“ Hälfte einmal außer Acht und ordnet die formal beschreibenden Begriffspaare nach Ähnlichkeit und Verwandtschaft, so könnte man auch zu folgender Zweiteilung der Formalbegriffspaare kommen:

|   |  |
|---|--|
| rauh – glatt<br>fein – grob<br>klar – verschwommen<br>eckig – rund<br>voll – leer<br>dunkel – hell<br>farbig – blaß<br>straff – gedehnt<br>trübe – glänzend<br>weich – hart<br>warm – kühl<br>geschmeidig – starr<br>schwach – stark<br>dick – dünn<br>uneben – eben<br>mild – intensiv<br>schwer – leicht<br>offen – geschlossen<br>eng – weit<br>trocken – nass<br>geordnet – zufällig<br>robust – zart<br>klingend – dumpf<br>kräftig – gedämpft<br>fest – locker<br>stabil – labil<br>unten – oben<br>tief – hoch<br>groß – klein<br>symmetrisch – asymmetrisch<br>schwarz – weiß<br>brillant – matt<br>trocken – nass<br>(konsonant – dissonant) | fließend – stockend<br>behaglich – drängend<br>langsam – schnell<br>vorwärtsstrebend – kreisend<br>aktiv – passiv<br>unregelmäßig – regelmäßig<br>müde – lebhaft<br>gesetzt – bewegt<br>schwungvoll – gehemmt<br>abwärts – aufwärts<br>zögernd – eilend<br>heftig – sanft<br>gleichförmig – akzentreich<br>schreitend – gleitend<br>schwächlich – vital<br>statisch – dynamisch<br>harmonisch-unharmonisch |
|---|--|

Was sagt uns diese Zweiteilung? Die Paare der linken Spalte geben grob gesagt **materiell-körperliche** Eigenschaften wieder, während die Paare der rechten Spalte eher **motorisch-energetische** Eigenschaften benennen. Diese Aufgliederung lässt sich auch noch weiter aufschlüsseln:

**Lage**

unten – oben  
tief – hoch  
fern – nah

**Größe**

groß – klein  
dick – dünn  
eng – weit

**Konsistenz**

rauh – glatt  
fein – grob  
straff – gedehnt  
stabil – labil  
weich – hart  
robust – zart  
fest – locker  
geschmeidig – starr  
trocken – nass

**Form**

uneben – eben  
offen – geschlossen  
eckig – rund  
klar – verschwommen

**Farbe**

farbig – blaß  
dunkel – hell  
trübe – glänzend  
mild – intensiv  
schwarz – weiß  
warm – kühl  
brillant – matt

**Stärke**

kräftig – gedämpft  
klingend – dumpf  
schwach – stark

**Gewicht**

schwer – leicht  
voll – leer

**(Bezug)**

(konsonant – dissonant)



**Gegenstand**

**Geschwindigkeit**

langsam – schnell  
zögernd – eilend

**Impuls**

schwungvoll – gehemmt  
aktiv – passiv  
müde – lebhaft  
heftig – sanft  
schwächlich – vital

**Modus**

fließend – stockend  
vorwärtsstrebend – kreisend  
unregelmäßig – regelmäßig  
schreitend – gleitend  
gesetzt – bewegt  
gleichförmig – akzentreich  
harmonisch – unharmonisch

**Richtung**

abwärts – aufwärts



**Vorgang**

**Lage, Größe, Konsistenz, Form, Farbe, Stärke, Gewicht** und **Bezug** auf der einen Seite stehen **Geschwindigkeit, Impuls, Modus** und **Richtung** auf der anderen Seite gegenüber. Sieht man sich diese Oberbegriffe noch genauer an, so bekräftigen sie die Zweiteilung in **gegenständliche** und **prozessuale** Eigenschaften.

Welche konkreten musikalischen Parameter können nun aber diese doch nur metaphorisch gebrauchten Begriffe wirklich wiedergeben?

Halten wir uns noch einmal die Übersicht vor Augen: Die Eigenschaften Lage, Größe, Konsistenz, Form, Farbe, Stärke, Gewicht und Bezug beziehen sich eigentlich auf einen **Gegenstand**; die Eigenschaften Geschwindigkeit, Impetus, Bewegungsart und Richtung jedoch auf einen **Vorgang**. Was bedeuten Gegenstand und Vorgang nun aber musikalisch? Macht man sich bewusst, an welchen Eigenschaften wir musikalisch gesehen die Erfahrung eines Gegenstandes und an welchen wir jene eines Vorgangs machen, so kann man an Stelle der gegenständlichen Eigenschaften auch die Kategorie **Klang** und an die Stelle der prozessualen Eigenschaften den Begriff **Bewegung** setzen. Diese Aufteilung in Klang und Bewegung steht in Übereinstimmung mit den musikphänomenologischen Theoretikern. Einer ihrer Ahnen, Eduard Hanslick formulierte launig:

*„Das Elementarische der Musik, der Klang und die Bewegung ist es, was die wehrlosen Gefühle so vieler Musikfreunde in Ketten schlägt, mit denen sie gar gerne klirren.“*

Aus phänomenologischer Sicht stellen Klang und Bewegung musikalische „Grundelemente“ dar: Gegenpole, die komplementäre Aspekte von Musik repräsentieren. Je nach Einstellung erscheint Musik einmal mehr als „klangliche Bewegung“ oder als „bewegter Klang“.

Beide aber, klangliche Bewegung und bewegter Klang sind zwei Seiten derselben Medaille. Diese Medaille heißt **Form**. Eine phänomenologische Formdefinition könnte daher zum Beispiel so aussehen:

**KLANG ENTFALTET SICH DURCH BEWEGUNG ZUR FORM.**

## FORMBILDENDE FAKTOREN

### **Klang**

#### Stofflichkeit

Konsistenz (Dichte, Härte)  
Schwere (Masse, Gewicht)  
Farbe (Farbton, Leuchtkraft)

#### Räumlichkeit

Höhe (Lage)  
Dauer (Länge)  
Stärke (Volumen, Breite)  
Kontur (Schichtung, Balance)

### **Bewegung**

#### Geschwindigkeit

Tempo (Pulsfrequenz)  
Schnelligkeit (Ereignisdichte)  
Modifikation (Rubato, Schwankung)

#### Gewichtung

Muster (Takt)  
Elastizität (Rhythmus)  
Impuls (Schwung, Wucht)

Entfaltung (Tektonik, Organik)  
Spannung (Zielrichtung, Atmung)

### **Form**

#### Gefüge

Zusammenhang (Sinn, Gestalt, Bezug)  
Gliederung (Interpunktion, Artikulation)

+

#### Prozess

Fluss (Sukzession, Kontinuität, Übergang)  
Widerstand (Betonung, Pause, Wiederholung)

**„KLANG ENTFALDET SICH DURCH BEWEGUNG ZUR FORM.“**

### **Aspekt 3: Ausstrahlungen der Phänomenologie in die musikalische Praxis**

Soweit der zweite, musiktheoretisch ausgerichtete Aspekt. Sobald es der Theorie gelingt, den Anschein systematischer Abgeschlossenheit zu erwecken, scheint sich ihr Zweck ja erfüllt zu haben. Der Meinung bin ich als Musiker aber nicht. Denn erstens ist Musik und die musikalische Erfahrung natürlich viel mehr als eine auch noch so komplexe Theorie, und zweitens erweist sich der Wert von Theorie auch daran, ob sie fruchtbar auf die Praxis des musizierenden Tuns zurückstrahlen kann. Im Sinne dieser Überprüfung der Theorie an der Praxis möchte ich Ihnen daher als einen abschließenden dritten kurzen Aspekt zwei Beispiele dafür geben, wie phänomenologische Analyse die praktische Betätigung unterstützen kann.

#### **Dynamik**

Nehmen wir als erstes Beispiel die **Dynamik** (– damit meine ich verwirrender Weise hier den Lautstärkeaspekt der musikalischen Erscheinung): Im dynamischen Bereich zeigt sich ein deutlicher Widerspruch zwischen der Notation und der Klangerscheinung. Die Notation vermittelt durch wenige dynamische Bezeichnungen (pp, p, mp, mf, f, ff, usw.) den Scheineindruck genau bestimmter Stärkewerte. Ihr gegenüber steht aber die faktisch unendlich große Anzahl von Nuancen und Schattierungen. Ein am Wahrnehmen orientiertes Verständnis dynamischer Bezeichnungen geht daher davon aus, dass die Stärkeanweisungen keine realen Werte, sondern Relationen zwischen Klangstärken wiedergeben. Wenn also Forte „stark“ und piano „schwach“ meint, so bedeutet Mezzoforte zunächst einmal „schwächer als forte, aber stärker als piano“. Und zwar nicht bezogen auf ein abstrakt festgesetztes forte oder piano, sondern gemessen an jenem realen forte und piano, das erscheinungsmäßig erklingt oder erklingen ist. So müssen zwei Forte-Klänge nicht deswegen gleich stark klingen, weil sie schriftlich gleich bezeichnet sind. Die Schrift kann zwischen variablen Forte-Graden in unterschiedlichem Kontext nicht differenzieren, der Gestalter muss es.

Dieses typische Verhältnis der Stärkegrade illustriert eine Beobachtung von Edwin Fischer an Ferruccio Busonis spätem Interpretationsstil:

*„Busoni, der zu den größten Virtuosen aller Zeiten gehörte, spielte in seiner Jugend so glanzvoll, laut, hinreißend; im Alter habe ich von ihm kaum ein Forte gehört: es genügte ihm so, denn ihm kam es ja auf die Relationen der Tonstärke, nicht mehr auf die Stärke an sich an.“*

Was sagt uns das? Busoni hat im Alter insgesamt leiser gespielt, nicht unbedingt aus Abnahme an Körperkraft, sondern aus dem Wissen, dass die Stärke weniger in ihrem absoluten Wert, als in Relation zu anderen Stärkegraden aufgefasst wird. Busonis Alters-Forte war in Fischers Erinnerung leiser als sein Jugend-Forte; es wurde dennoch als Forte gewertet, weil es auf ein ebenfalls leiseres Piano bezogen war. Diese relationale Auffassung der Stärke ist für das Musizieren wichtig. Sie besagt nämlich, dass sich die reale dynamische Nuance letzten Endes nur an der Wahrnehmung und im Vergleich zu ihrer Umgebung, nicht aber am Text und isoliert bestimmen lässt.

### **Phrasierung**

Nehmen wir als anderes Beispiel die **Phrasierung**. Phrasierung ist im Notentext noch weniger eindeutig bestimmt als die Dynamik. Gerade sie entscheidet aber darüber, ob Tongestalten zu „tönenden Gesten“ werden, wie Hugo Riemann sagte, oder ob sie als leere Folge von Tonscheinung bedeutungsmäßig verblassen. Erscheinungsmäßig ist **Phrasierung** dadurch bestimmt,

- wie weit eine Phrase reicht,
- wo Höhe-, Umkehr- und Zielpunkt von Phrasen liegen,
- wie Töne im Verhältnis zueinander gewichtet werden und
- wie der großflächige Spannungsverlauf von Phrase gestaltet wird.

Im Hinblick auf den musikalischen Zusammenhang hat die Phrasierung die Aufgabe, Zusammengehöriges zusammenzuführen und Getrenntes gegeneinander abzugrenzen. Phrasierung soll also den Sinn von Tönen in einer Phrase, bzw. den Sinn von Phrasen in einem übergeordneten Zusammenhang transparent machen.

Was sagte Géza Anda?

*„Dem Ton den richtigen Platz zuzuweisen, ihn in Beziehung zum nächsten zu setzen, darauf kommt es an.“*

Phrasierung liegt aber nun nicht offen zu Tage, sondern muss erst aufgespürt werden. Sie ist ein essentielles musikalisches Element, das nicht in den Tönen, sondern eben hinter den Tönen liegt. Denn – man mache sich das klar – die Grundlage der Phrasierung, der „Bezug **zwischen** Tönen“ ist im eigentlichen Sinn des Wortes nicht „hörbar“. Er ist kein unmittelbares sinnliches Phänomen, sondern ein, an den klingenden Tönen gemessen, **metaphysisches** Phänomen. Ein solches ist nicht den Sinnesorganen, wohl aber dem Bewusstsein zugänglich.

### **Zusammenfassung**

Hier schließt sich nun der Kreis. Sinnvolle dynamische, syntaktische oder sonstige gestalterische Operationen erschließen sich nicht durch das Buchstabieren von Notentexten oder durch das Drücken von Tasten. Sinn setzt Verstehen voraus, Verstehen wiederum Denken, Fühlen, Wahrnehmen und Erleben. Zwar prägen Klang-, Bewegungs- und Formeigenschaften die Erscheinung eines musikalischen Werkes entscheidend mit, sie sind im Notentext aber nicht oder nur ansatzweise enthalten ist. Und hätte der Komponist auch die genaueste Vorstellung über

- Klang, Bewegung und Form,
- über Phrasierung, Tempo und Dynamik,
- über Zusammenhang, Gliederung und Sinn, usw.,

so könnte er sie doch unmöglich zu Papier bringen. Es bleibt ihm aufgrund der Beschränktheit unseres musikalischen Zeichensystems gar nichts anderes übrig, als entscheidende Erscheinungsaspekte seines Werkes dem Interpreten zu überlassen. **Reale musikalische Qualitäten** sind demnach **Variablen der Gestaltung**. Sie sind mehr als nur ein interpretativer Zusatz zu einem fertigen „Corpus“; Sie dringen tiefer bis ins syntaktische und energetische Mark von Musik. Und sie dringen tiefer bis zu „den auf unserer Erlebnisfähigkeit beruhenden musikalischen Gestaltungsprinzipien“; verbinden das **Was** der musikalischen Idee mit dem **Wie** menschlichen Erlebens. Dieser Konnex, verehrte Damen und Herren, ist meiner Meinung nach so weitreichend, dass er auch diese meine Ausführungen rechtfertigt, die Sie soeben die Geduld hatten, sich anzuhören.

Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit!