

Implizites Wissen – implizites Hören

Der Titel ist angelehnt an den in den 1970er Jahren von Wolfgang Iser geprägten, literaturwissenschaftlichen Begriff des impliziten Lesers.¹ Er betrifft eine rezeptions- und wirkungsästhetische Kategorie, mit der ein im Text für den Rezipienten angelegter Erwartungshorizont beschrieben werden soll. Die inzwischen vorgenommenen Modifikationen an diesem Konzept sollen hier nicht erörtert werden. Denn grundsätzlich handelt es sich bei allen literaturwissenschaftlichen Analysen um hermeneutische Auslegungen. Hier sollen jedoch Wahrnehmungsmechanismen angesprochen werden – implizites Wissen, Aufmerksamkeit und Gedächtnis –, die mit dem Hören von Musik verbunden sind.

Sie können bewusst vom Komponisten durch die strukturelle Gestaltung angesprochen werden, das heißt, Wissen um die Mechanismen der Informationsverarbeitung des Hörers können in eine Komposition einbezogen werden. Dies kann, muss aber nicht bewusst geschehen. Da ein Komponist auch ein Hörer ist, verfügt er implizit über vergleichbare kognitive Prozeduren und emotionale Reaktionen wie das Publikum. Als sogenanntes implizites Wissen (*tacit knowledge*)² kann es für die Struktur eines Musikstücks wirksam werden. Es kann erfahrungsgebunden sein wie die Grammatik einer Sprache, deren Gebrauch aber nicht bewusst erfolgen muss. Implizites Wissen kann sich jedoch auch auf festgelegte elementare Regeln der Wahrnehmung beziehen, die die Mehrzahl der Menschen miteinander teilen.

Wissen um elementare Wahrnehmungsvorgänge

Als Beispiel einer elementaren Wahrnehmungsprozedur sei auf die absolute zeitliche Schwelle von fünfzig Millisekunden hingewiesen, unterhalb derer Menschen Töne nicht als getrennte Ereignisse unterscheiden können, sondern stattdessen verschmelzen. Das Ohr wirkt dann als ein Mischpult. György Ligeti diene dieser Prozess zur Bildung neuer Klänge beziehungsweise Klangfarben. Gleiches gilt für die Granularsynthese der elektroakustischen Musik. Begünstigend wirkt sich aus, dass Klänge und Töne ohnehin

nicht einzeln aufgenommen werden, sondern global in einem Zeitraster von ungefähr drei Sekunden.³ Dabei finden Gestaltbildungen statt, Töne mit ähnlichen Frequenzen (Gesetz der Nähe/Ähnlichkeit, *perceptual streaming*) werden zu Motiven zusammengefasst.

Solche elementaren Prozesse liefern keineswegs ästhetische Maßstäbe. Vielmehr kann aus artifiziellen Gründen ein solch automatischer Prozess der Wahrnehmung gestört und verfremdet werden. In einer älteren Version der *Kontra-Punkte* hatte Karlheinz Stockhausen solche automatischen Gestaltbildungen erleichtert, weil die Töne in einer Oktavlage angesiedelt und melodisch zusammengefasst werden konnten. Um einen punktuellen Eindruck zu erzeugen, oktavierte er jedoch am Anfang in der späteren Fassung einzelne Töne, sodass sie vom Ohr nicht automatisch als eine Linie interpretiert werden können, die 1953 dem aufgekommenen seriellen Idiom nicht genügt hätte. Ganz gegenteilig ging Luigi Nono beim *Canto sospeso* (1956) vor. Er verlieh ihm, einen der Thematik angemessenen, fließenden Eindruck, der den inzwischen gelernten Erwartungen eines seriellen Werks mit einer Allintervallreihe widersprach. Herbert Eimert bemerkte dieses Fließen explizit in der Uraufführungskritik.⁴ Wahrscheinlich wurde erst 1985 zum ersten Mal in einem musikpsychologischen Kontext erläutert, wie dieser Eindruck angesichts eines punktuell aufgelösten Notenbildes möglich war. Nono nutzte den basalen Mechanismus des Hörens, nämlich dass ähnliche, nahe beieinanderliegende Töne melodisch zusammengefasst werden. Virtuelle Tonhöhenverläufe, bei denen im Bewusstsein eine melodische Linie aufgebaut wird, die nicht auf dem Papier existiert, wurden auch an traditioneller Musik nachgewiesen, so bei Ludwig van Beethoven⁵ und »Scheinstimmen« vor allem bei Johann Sebastian Bach.⁶

Es ist kaum möglich, hier alle sinnstiftenden Basismechanismen des Musikhörens aufzuführen. Es sei nur noch auf das Gesetz der guten Fortsetzung hingewiesen, durch das im Verbund mit der Suche nach Prägnanz gleichzeitig erklingende musikalische Vorgänge als zwei getrennte Schichten in einem Orchestersatz wahrgenommen werden können. Vorausgesetzt sie besitzen unterschiedliche Klangcharaktere, vor allem aber lässt ein je individuelles rhythmisches Geschehen sie als einen eigenen Vorgang erleben. Ein Orchestersatz, bei dem außerdem Schichten, eine im Crescendo, die andere im Decrescendo, quasi durch eine kontrapunktische Dynamik gegeneinander verlaufen, erwecken einen räumlichen Eindruck, weil der Gehörsinn zusätzlich leise akustische Ereignisse, die lauter werden, sowie laute, die leiser werden, mit der

1 Wolfgang Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München: Fink, 1972.

3 Ernst Pöppel (1978), *Grenzen des Bewusstseins. Wie kommen wir zur Zeit, und wie entsteht Wirklichkeit*, Frankfurt: Insel, 1997.

4 Herbert Eimert, *Uraufführung von Nonos Canto sospeso in Köln, Melos 23*, 1956, S. 345.

2 Implizites Wissen ist in den letzten Jahren zu einem viel diskutierten Phänomen geworden. Ein größerer Teil der Forschungen ist praktischen Fragen gewidmet, nämlich wie man automatisches, nicht reflektiertes Handlungswissen explizit machen kann. Siehe z.B.: Klaus Mulzer, *Sprachverständnis und implizites Wissen*, München: Utz 2007.

5 Carl Stumpf, *Tonpsychologie*, 2 Bde., Leipzig: Hirzel, 1883/90, Bd. 2, S. 412 ff.

6 Ernst Kurth (1917), *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern: Krompholz, 1965, S. 262-348.

Assoziation an Hinter- und Vordergrund anreichert. Diese Technik einer kontrapunktischen Dynamik hat Edgard Varèse für seine spatiale Musik verwendet, in jüngerer Zeit Mark Andre im ersten Teil seines raumbezogenen Orchesterwerks ... auf ... (2005).

Immersion⁷

Steve Reich hatte bezüglich der erwähnten virtuellen melodischen Bildungen von »resulting pattern« gesprochen, und dem Notentext seiner *Violine Phase* eine leere Notenzeile beigefügt, die der Hörer mit seinem eigenen Eindruck füllen kann. Es gibt bislang keine biografisch belegbaren Hinweise darauf, ob er ebenso wie dies für die i. e. S. amerikanischen Minimalisten gilt, tief beeindruckt war von der englischen Übersetzung von Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung*, in der solche Gestaltbildungen beschrieben wurden.⁸ Jedoch ist es bekannt, wie sehr Reich von Ludwig Wittgenstein beeinflusst war, dessen Spätphilosophie viel mit der Phänomenologie gemeinsam hat. Die Erfahrung dessen, was erscheint, steht im Mittelpunkt phänomenologischer Überlegungen, das heißt ein Beteiligten, durch das man nicht nur ein von außen an die Dinge herantretender Zuschauer ist.⁹ Verstehen wird als ein subjektiver Akt begriffen, der Einfühlung voraussetzt. Merleau-Ponty sprach regelrecht von einem Bewohnen (*habiter*)¹⁰ der Dinge und betonte daran auch die leiblich spürbare Präsenz. Die spätere Theorie der Atmosphäre zehrt hiervon. Die direkten Einflüsse der Phänomenologie auf die amerikanische bildende Kunst hatten zur Folge, dass nicht, wie vormals, die objektive Setzung eines Werk zählte, sondern ein implizit mitgedachter Rezipient. Dies gilt vor allem für die Raumarbeiten der Minimalisten. Die Kippfiguren von Donald Judd lehnten sich regelrecht an gestalttheoretische Experimente an. Sie sind nur als Erfahrung des Betrachters sinnvoll. Jenseits der Konstruktionen der Alltagswahrnehmung sollten neue fundamentale Raumansichten vermittelt werden. Steve Reichs Musik mit hypnotisch wirkenden Wiederholungen und unmerklich sich ändernden Loops¹¹ lässt keinen Eindruck von Vorher und Nachher zu, sondern zielt auf Immersion des Hörers in eine andere Dimension der Zeit, in eine lang anhaltendes Jetzt.

Aufmerksamkeit und Gedächtnis

Immersion als eine Form der Einfühlung ist auch für das Verstehen der späten Werke von Morton Feldman notwendig, jedoch spielen Funktionen des Gedächtnisses und der Auf-

merksamkeit eine große Rolle. Sie werden durch die letztlich überraschende und schnell vergehende Wiederkehr von vorausgegangenen Pattern, man entschuldige das Wort, »stimuliert«. Durch das Zurückhören wird die auf die Zukunft gerichtete Zeitvorstellung aufgehoben zugunsten einer abstrakten Zeiterfahrung. Morton Feldman der sich selbst als »very kierkegaardian« bezeichnete¹², kannte sicher die Stelle in Søren Kierkegaards Erzählung *Die Wiederholung*, wo es heißt: »Das Dasein, welches da gewesen ist, tritt jetzt ins Dasein.«¹³ Die Zeit wird unbeweglich; es vergeht nichts und doch ist dieses Moment von Verräumlichung in ständiger Veränderung. Denn das bloß ständig Gleichbleibende hätte monotone Schläfrigkeit des Hörers zu Folge.

Ohne Aufmerksamkeit kein Gedächtnis, das heißt keine Codierung, Speicherung und Abruf von Informationen. Die Aufmerksamkeit gehört zu den wichtigsten Vermögen von Lebewesen. Sie kann willentlich gerichtet werden und mit gespannter Erwartung einhergehen, oder aber unwillkürlich gesteuert werden durch neue überraschende Informationen, die auch ein Appell an langfristig gespeichertes Wissen sein können (im einfachsten Fall Aufmerken beim Auftauchen des eigenen Namens). Im Fall des erwähnten Beispiels von Feldman dürften neben der Speicherung und dem Abruf aus der Erinnerung sowohl die willentliche als auch die unwillkürliche Aufmerksamkeit eine Rolle spielen. Wäre es sinnvoll, einmal eine musikalische Analyse vorzunehmen, welche die von Feldman implizierte Gedächtnisspanne untersucht, das heißt die relative Dauer des Arbeitsgedächtnisses bis zum Wiederauftauchen, wörtlich oder ähnlich, eines musikalischen Charakters?¹⁴

Erinnerungskulturen

Variationen über ein Thema, Paraphrasen, Bearbeitungen und Instrumentierungen aktivieren das Gedächtnis des Rezipienten. Noch im Barockzeitalter konnte allerdings ein musikalisches Thema entlehnt werden; es galt nicht als individuelle Schöpfung. Spätestens seit dem 19. Jahrhundert verwiesen jedoch Komponisten oft bei Variationssätzen durch den Titel auf Übernahmen, mehr noch bei Transkriptionen ganzer Werke (*Wanderer-Fantasie*, *Bilder einer Ausstellung*), um Wissen im Gedächtnis des Hörers aufzurufen. Gleiches gilt für die seit den 1970er vorgenommenen »Bearbeitungen« von Werken Franz Schuberts (*Winterreise*), die am Verhältnis von Erinnerung und Neuinterpretation Überzeitliches hörbar zu machen versuchten. Die dialogische Struktur von neuer und traditioneller Musik zielt auf implizites

12 Vgl. Marion Saxer, *between the categories. Studien zum Komponieren Morton Feldmans von 1951 bis 1977*, Saarbrücken: Pfau, S. 198 f.

13 Søren Kierkegaard, *Die Wiederholung* (deutsch: Emanuel Hirsch), Gütersloh: Gütersloher Verlag, 31998, S. 22.

7 Immersion ist ein in jüngerer Zeit in kunstgeschichtlichen Kontexten häufig verwendeter Begriff, der hier nicht in vollem Umfang ausgeführt werden kann. Er geht auf die Einfühlungstheorie (engl. empathy) von Friedrich Theodor Vischer, Robert Vischer und Theodor Lipps zurück. Einfühlung gilt als wichtige Komponente der ästhetischen Erfahrung. Bei virtuellen Realitäten spricht man gern auch vom Erleben der Präsenz.

8 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (franz. 1945), London: Routledge 1962.

9 Die erkenntnistheoretischen Diskurse zur Differenzierung von Wahrnehmung und Illusion sollen hier nicht angesprochen werden.

10 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris: Gallimard 1964, S. 9.

14 Magnus Olsen Majom hatte insgesamt eine überschaubare Anzahl von 68 Charakteren festgestellt, achtzehn kommen nur einmal vor, fünfzig zwischen zwei und fünfzehn Mal: *Analysis of Morton Feldman's String Quartett Nr. 2* (englisch), Diss. Copenhagen, Music Dep. 2005.

11 Tilman Baumgärtel, *Schleifen. Zur Geschichte und Ästhetik des Loop*, Berlin: Kadmos 2015. Das Buch ist zwar vor allem der populären Musik gewidmet, bezieht jedoch auch die Avantgardekünstler ein.

Wissen des Hörers, um an Werken der Vergangenheit tiefere Schichten freizulegen. Dieter Schnebel hörte in seiner *Schubert Phantasie* (1979/rev. 1989) für geteiltes großes Orchester aus Schuberts G-Dur Klaviersonate (1. Satz, D 894), Obertonspektren heraus und kontextualisierte sie im Rahmen einer Klangfarbenkomposition. Georg Friedrich Haas widmete sich mit *Torso* für große Orchester (2000) der unvollendeten Klaviersonate C-Dur von Franz Schubert (D 840). Auch er hörte utopische, weit vorausweisende Klangmomente heraus, die sich durch die Instrumentation in irisierenden Obertönen entfalten. In beiden Fällen ist der Begriff der Bearbeitung trotz des engen Bezugs zur Vorlage nicht geeignet, um die Ausformung zukunftsweisender Aspekte in der Schubertschen Musik zu charakterisieren. Schnebel sprach daher auch von *Re-Visionen*.

Das gegenwärtige Ideal eines Lebens im Hier und Jetzt, vergleichbar den Börsenkursen und ihren kurzzeitigen Schwankungen, weist Erinnerungskulturen eine bedeutsame soziale Funktion zu, denn ohne sie sind Kollektive vom Zerfall bedroht¹⁵. Im Unterschied zu den Geschichtswissenschaften wird die Vergangenheit nicht in objektiven Daten festgehalten, sondern aktualisiert. Die Aneignung der Tradition manifestiert sich nicht nur als Überkommenes, sondern erweist sich in der Aneignung als wandelbar. Beziehende und unterscheidende Merkmale stellen eine Form der Intertextualität dar, die dem Verstehen des Früheren wie des Späteren dient: »Musik über Musik« [...] »als ob die Komponisten nichts mehr Eigenes zu sagen hätten, und darum [...] ans Verlorene sich festsaugten« –dieses abfällige Urteil, das Theodor W. Adorno¹⁶ im Zusammenhang mit seinem Feldzug gegen den »Parasiten« Igor Strawinsky gefällt hatte, verkannte den Wert des kulturellen Gedächtnisses für die soziale Identität.

Die Präsenz des Vergangenen beschäftigte im 20. Jahrhundert viele Komponisten, man denke an Bernd Alois Zimmermann, Hans Werner Henze, Hans Zender, Heinz Holliger, Luciano Berio, Salvatore Sciarrino. Und sie ist noch immer eine Herausforderung. Komponisten arbeiten dabei mit unterschiedlichen Techniken. Lucia Ronchetti benutzt Zitate, die meist jedoch nur als Stilzitate erkennbar sind, weil sie wenig bekannte Musik betreffen, sie arbeitet jedoch auch auf satztechnischer Ebene mit Referenzen, für das nicht immer ein implizites Wissen des Hörers vorausgesetzt werden kann. Je nach den Intentionen eines Komponisten ist das Gedächtnis des Hörers zu mehr oder weniger genaueren Zuweisungen aufgerufen. Zitate und Stilzitate, zum Beispiel auch ein typischer Rhythmus wie der Siciliano (Daniel Smutny, *Ferne Nähe* 2011) verlangen mehr an implizitem Wissen des Hörers als etwa nur ein Hinweis auf Mozart in Bernhard Langs Musiktheater *Odio Mozart / I hate Mozart* (2005), das von zwei Turntablisten mit Scratching und Repetition geprägt war.

Je reicher eine musikalische Kultur war oder ist, um so mehr wird sie zu einer Herausforderung für die Nachgeborenen, wenn dem implizit Gewussten Neues hinzugefügt werden soll. »Oft reicht ja schon der Sound eines bestimmten Instruments«, bemerkte Hannes Seidl in einem Gespräch, »um bestimmte Assoziationen zu wecken«. Und er sprach auch davon, dass Zitieren eine Art »Framing der Musik« sein kann.¹⁷ Framing ist eine elegantere Formulierung für die Einbettung des neu Geschaffenen in das implizite Wissen. Es scheint, Komponisten bedenken heute auch stärker denn je den Wahrnehmungsrahmen des Hörers, und versuchen, dessen Gewissheit zu modulieren. ■

15 Nora, Pierre (1990/ 2005), *Les lieux de mémoire*, Auszüge in: *Erinnerungsorte Frankreichs*, München: Beck, 2005.

17 Björn Gottstein, Martin Schüttler, Hannes Seidl, »vielleicht post-zitathaft«. Gegenwärtige Praktiken der Kulturtechnik Zitat, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 103/2015 *Nostalgie/Vergegenwärtigung*, S. 7- 12, hier S. 10 u. 9.

16 Adorno, Theodor W. (1949/ 2003), *Strawinsky und die Restauration*, in: *Philosophie der neuen Musik*, Gesammelte Schriften Bd. 12, Frankfurt: Suhrkamp, 2003, S.188.