

Gestaltübergänge in der Musik: vom Wandel der Ordnungsprinzipien

Reuter, Helmut; Stadler, Michael A.

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Reuter, H., & Stadler, M. A. (2006). Gestaltübergänge in der Musik: vom Wandel der Ordnungsprinzipien. *Journal für Psychologie*, 14(3-4), 274-301. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-16962>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Gestaltübergänge in der Musik. Vom Wandel der Ordnungsprinzipien

Helmut Reuter und Michael A. Stadler

Zusammenfassung

In diesem Essay wird auf Kategorien der Gestaltpsychologie zurückgegriffen, um strukturelle und prozessbezogene Besonderheiten von Phänomenen im Bereich der künstlerischen Gestaltung zu erklären. Insbesondere wird der durch die Gestaltpostulate von Einfachheit und Komplexität konstituierte Spannungsbogen sowie Grundsätze der Gestaltprägnanz herangezogen, um Ordnungsprinzipien bildnerischer Kunst und musikalischer Kompositionen aus verschiedenen Genres zu explizieren. Auch zur Charakterisierung gegenstandsloser Kunstwerke des 20. Jahrhunderts erweisen sich Gestaltprinzipien zur Reduktion von struktureller Komplexität als essentiell.

Schlagwörter

Gestaltpsychologie, Ästhetik, Ordnung, Komplexität, Prägnanz, Kunst, Musik des 20. Jahrhunderts.

Summary

Gestalt transitions in music. On the change of principles of order

In this essay we will refer to categories of Gestalt psychology to explain structural and process-related features of phenomena in the domain of artistic work. In particular we draw on the nexus of the opposing postulates of simplicity and complexity and on the axiom of Gestaltprägnanz in order to explain principles of order of works in the field of arts and music. Gestalt principles are suited for reduction of structural complexity. This turns out as well by characterizing abstract works of art and music of the 20th century.

Keywords

Gestalt psychology, aesthetics, order, complexity, prägnanz, arts, music of 20th century.

I. 1. Dimensionen der gegenwärtigen Gestaltdiskussion

Es ist nun zur wissenschaftshistorischen Gewissheit geworden: Die psychologische Gestalttheorie vom Beginn des vorigen Jahrhunderts ist einer der fruchtbarsten Theorieentwürfe in der Psychologie überhaupt. Die Verwendung ihrer Kategorien in allen psychologischen Disziplinen bis hin zu den neuesten Forschungen der Neuropsychologie (hier auch schon früh legitimiert durch Kurt Goldstein) ist erkenntnisfördernd und ordnend. Dabei sind wir schon beim zentralen Begriff angelangt, der uns in diesem Aufsatz beschäftigen wird: Ordnung, ihre verschiedenen Zustände, Entwicklungen und ihr Gegenteil.

Die Gestaltpsychologie hat Ordnung als ein herausragendes Merkmal menschlichen Wahrnehmens, Denkens und Handelns sichtbar gemacht und dabei nicht die dynamischen Aspekte des Werden und Vergehens von Ordnungszuständen außer Acht gelassen. Das alles steht bekanntlich in ehrwürdiger Tradition, schon die Goetheischen Maximen formulieren in dieser Hinsicht ähnliches. Es scheint also eine historische Legitimation der Verbindung von Ästhetik und Gestaltpsychologie zu geben, deren Ziel nicht zuletzt die begründete Formulierung des „Richtigen“ und „Guten“ ist, von wo aus der Sprung zu den Maximen der Lebensentwürfe nur ein kleiner ist, wie wir aus Goethes „Wilhelm Meister“ wissen.

An diesem Punkt ereilt die ursprünglich genau fundierte empirisch-experimentelle Gestaltpsychologie das Schicksal aller Wissenschaften, die potentiell etwas Hilfreiches zu den ubiquitären Lebensproblemen beitragen können: sie werden von einem bestimmten Reifungsgrad ihrer ursprünglich fachlich-technischen Nomenklatur als Lieferanten für Analogieschlüsse und Metaphern beansprucht oder überbeansprucht.

So ging es Boltzmann mit seinem 2. Hauptsatz der Thermodynamik, nachdem die Systemtheorie lebendiger Systeme über die nobelpreisgekrönte Forschung Ilya Prigogines hinaus ins öffentliche „Gerede“ geraten ist. Die Reihe ließe sich fortsetzen, aber gerade dies Beispiel ist unterhaltend, weil es in unserem Themenzusammenhang einige Bedeutung hat. Bei Forschern, die sich sowohl der Ästhetik als auch der Gestaltpsychologie widmen, finden wir die Neigung, Ordnung im thermodynamischen Konnotationsraum anzusiedeln. Das Gegenteil von Ordnung heißt dann nicht mehr schlicht umgangssprachlich „Chaos“, sondern: Entropie, so Arnheim (1971).

Das komplizierte mathematische Formelwerk, das bei Boltzmann das Verhalten von (Gas-)Molekülen in abgeschlossenen Systemen untersucht, würde man in o. g. Abhandlung vergeblich suchen und es wäre dann noch die Frage offen, ob die Elemente des ästhetischen Gebildes irgendeinen Anspruch

darauf erheben könnten, in wissenschaftlich nachvollziehbarem Sinn mit den erwähnten Gasmolekülen irgendeine Gemeinsamkeit zu haben.

Der gleiche Einwand gilt der Mathematik der sogenannten „dissipativen“ Strukturen, biologischen, aber auch anorganischen, die dem „Schicksal“ der Entropie entgehen. Prigogine hat dies erforscht und formalisiert (Prigogine, 1985), ein für Fachpsychologen nicht leicht nachvollziehbarer Gedankenweg.

Hier warten also noch unbeantwortete Fragen, denen wir gelegentlich wieder begegnen werden. Widmen wir uns erst einmal der Überlegung zur Nützlichkeit solcher Analogien. Goethe war leidenschaftlich an der belebten und unbelebten *Natur* interessiert und sah sich durchaus in der Gesellschaft professioneller Naturforscher (etwa Newton), denen er von gleich zu gleich antworten wollte. Methodologisch verfügte er dabei über ein Amalgam von eher faszinierender wie problematischer Bandbreite: er war Dichter, Naturphilosoph und Experimentator bzw. systematisierender Sammler. Damit sind auch die Kompetenzen beschrieben, die das Inspirierende kühner Analogien ermöglichen: man sollte sich entscheiden, ob man einen Diskussionsbeitrag montaignescher Prägung, also einen Essay im besten Sinn, oder eine naturwissenschaftliche Abhandlung schreiben möchte.

Die Psychologie hat sich mit nachvollziehbaren Gründen vom Essayismus entfernt, wobei nicht immer klar ist, ob sie sich der damit verbundenen Verzichtsleistungen bewusst ist. Essays führen in Biologie, Physik und Chemie ein marginales Dasein, obwohl gerade die größten Vertreter ihres Faches diese Mitteilungsform stets kultiviert haben (man denkt an Heisenberg, von Weizsäcker und eben auch an Prigogine).

Indem die Psychologie – gerade auch in ihrer neurologischen Form – in Fragestellung und Methodik sich der Dignität naturwissenschaftlicher Vorgehensweise anbequemt, vermag sie Daten zu erheben, die der subjektiven Kreativität zunächst einmal enthoben sind. Damit aber die im Labor erhobenen Daten rückbeziehbar werden auf die Komplexität tatsächlicher Lebensvorgänge, bedürfen sie einer bestimmten Ordnung und diese Ordnung trägt den Namen Hermeneutik.

Es ist eine Übersetzungsleistung zu erbringen: die szientistische Sprache der Untersuchung muss in die Anwendungssprache des Alltags übertragen werden, erst dann verfügt das Experiment über Bedeutung. Die Eindeutigkeit (hoffentlich) der Untersuchung wird bezogen auf die Komplexität der Lebensverhältnisse.

Komplexität ist der zweite zentrale Begriff unserer Ausführungen.

I. 2. Die Spannung von Einfachheit und Komplexität

Zu den erkenntnistheoretischen Maximen der Naturwissenschaft gehört das Streben nach Einfachheit in Hypothesenbildung, Untersuchungsdesign und Theoriebildung. Die genialen Beispiele in der naturwissenschaftlichen Geschichte weisen diese Kriterien auf. So ist es nicht verwunderlich, dass die an diesen Denkmodellen orientierte Psychologie die gleichen Ziele hat. Im methodologischen Partikularismus der Assoziationspsychologie ist dies evident, aber auch der Gestaltpsychologie, die explizit als Konkurrentin und Kritikerin der Assoziationspsychologie angetreten ist, sind die genannten Maxime nicht fremd.

So finden wir in der Formulierung der Prägnanzgesetze durchaus das naturwissenschaftliche Ideal und gleichzeitig die ungelöste Spannung zwischen dem experimentellen Befund und der lebensweltlichen Erfahrung. Dies wird noch dadurch betont, dass die Gestaltpsychologie gerade im Themenfeld der Prägnanz eine bezeichnende Diskussion durchlaufen hat.

Das Prägnanzerleben in den frühen wahrnehmungs- und denkpsychologischen Untersuchungen imponiert als ein „einfaches“ und evidentes Geschehen von beeindruckender Schlüssigkeit. Der Wahrheitsgehalt der Phänomene bedarf zweier methodologischer Hilfsmittel nicht: der statistischen Signifikanz (es genügt $N = 1$) und der entliehenen und metaphorischen Nomenklatur. Der entwickelte Begriffsapparat ist genau und spezifisch, wenn überhaupt eine Korrespondenz mit einer zeitnahen Wissenschaftsentwicklung auszumachen ist, dann betrifft das die Phänomenologie (weniger die Edmund Husserls als die seiner Münchener Nachfolger und Schüler wie Alexander Pfänder und Moritz Geiger, deren phänomenologisches Denken dezidiert in Richtung einer Lebensweltphilosophie geht, wie sie dann bei Alfred Schütz zur Interaktion mit Soziologie und (Sozial-)Psychologie führt).

Diese Kooperation von Phänomenologie und Gestaltpsychologie ist aber historisch (und aktuell) von einer anderen Validität als die oben erwähnte Inanspruchnahme der spezifischen Naturwissenschaften: die phänomenologische Arbeit an „den Sachen selbst“ (Husserl) ist ein genuiner Bestandteil der Psychologie, denn es war letztlich ein psychologisches Thema, das Husserl zur Formulierung seiner Philosophie führte: die Erforschung des *Bewusstseins*.

Bis zum heutigen Zeitpunkt, also bis zu den ausdifferenzierten Fragestellungen der Neuropsychologie, bleibt für die eigentliche *Qualität* in der Bewusstseinserfahrung *ein* Instrument kompetent: die Sprache. Kein ableitendes und bildgebendes Verfahren im neuropsychologischen Experiment kann die subjektive Inhaltsdimension der neuronalen Aktivitäten erfassen. Es bedarf hier der sprachlichen Vergegenständlichung.

Nun ist das Instrument der Sprache von besonderer Art im Verhältnis zu anderen „Sprachen“ wie etwa der formalen Logik oder der Mathematik: die „Eindeutigkeit“ der Begriffe und gar der Begriffszusammenhänge lässt im Gegensatz zu den genannten Disziplinen zu wünschen übrig, und gleichzeitig gibt es den konnotativen Raum, in dem sich die unerwartetste Individualität ungehindert entfalten kann (wobei bekanntlich selbst dieses Terrain sich nicht unbedingt der messenden Darstellung entziehen muss, wie sie das Semantische Differential nach Osgood versucht). Beides, die Subjektivierung des Sprachverständens samt den Konnotationen und die formale Uneindeutigkeit der Sprachzeichen waren und sind Ärgernisse der Philosophie, deren Instrument sich hierin als unzulänglich erweist.

Die Auseinandersetzung hiermit spiegelt sich in der akribisch griechisch-deutschen Definitionslust Husserls, dem ekstatischen Ringen um die Dynamik der Sprache bei Heidegger bis zu den Formalisierungsversuchen des Wiener Kreises und des hier anzusiedelnden frühen Wittgenstein wieder. Die „einfache“ Beschreibung der Phänomene und schon gar der des Bewusstseins, also der psychischen Phänomene, will sich nicht einstellen.

Das Dilemma wird verschärft durch eine von den Naturwissenschaften unterschiedliche Expertenschicht. Experte für Thermodynamik bin ich nur, wenn ich die Kenntnisse dieses Fachs in gehöriger Weise mir angeeignet habe und sie in der angemessenen Sprache, der mathematischen, formulieren kann. Experte für meine psychischen Entitäten bin ich qua Geburt und zwar *nur* ich. An meinem Urteil müssen sich die experimentellen Befunde der Psychologie in Bezug auf ihre lebensweltliche Relevanz (Holzkamp sprach Anfang der Siebziger von externer Validität) messen lassen.

Und da zeigt sich oft und wir führen gleich ein prominentes und derzeit aktuelles Beispiel an, dass die der Klarheit, wenn schon nicht der Eindeutigkeit nützliche experimentelle Anordnung doch in ihrer Tauglichkeit auf Wiedergabe lebensweltlicher Komplexität eher unvollkommen bleibt. Die externe Validität wird in einem zusätzlichen Akt der Untersuchung dann im wahrsten Sinne des Wortes *zugesprochen*: Die Interpreten der Daten behaupten schlicht, eben diese seien geeignet, dieses oder jenes komplexe Phänomen zu erklären und damit die hier vorfindlichen Fragen zufriedenstellend zu beantworten.

Die Gültigkeit des gestaltpsychologischen Prägnanzbegriffs ist unbezweifelbar für viele isolierbare Wahrnehmungs- und Denkvorgänge, sie ist gewiss auch im nicht ursprünglich designierten Zusammenhängen nachweisbar, aber wie weit reicht sie zum Beispiel im Themenfeld der Ästhetik?

Hier aber noch das derzeit aktuelle Beispiel: Die Neuropsychologie gibt vor, die Frage der Willensfreiheit erklärt zu haben, indem sie auf die Untersuchungen von Libet et al. (1983) verweist, der spezifisch neuronale Aktivitäten vor dem Eintreten eines subjektiv bewussten Entschließungsaktes nachgewiesen hat. Bei diesem Vorgang sind zwei Ebenen zu unterscheiden, die in der tatsächlichen Diskussion unentwirrbar verwoben werden. Zum einen ist da das

Experiment, dessen Beurteilung zunächst einmal fach- und methodenimmanent zu erfolgen hat. Wir nehmen einmal an, dass das Studium der genauen Protokolle und die Darstellung der Daten *lege artis* erfolgt sind. Es handelt sich also um einen interessanten und womöglich überraschenden Befund zur Wechselwirkung von nachweisbaren neuronalen Aktivitäten und subjektiv bekundeten Bewusstseinsinhalten (hier: der gefasste Vorsatz). Das und zunächst einmal *nur* das liegt vor. (Wittgenstein würde sagen, dass es „der Fall ist“). Und Wittgenstein würde auch als zeitweiser Vertreter des logischen Positivismus nahegelegt haben, dass die Sache (das Experiment) das darstellt, was sie darstellt, womit die Diskussion beendet wäre. (Der logische Positivismus hat schon etwas Reinigendes – Asketisches).

Die zweite Ebene fragt nun danach, ob diese Untersuchung auf etwas verweist, was über den gegebenen Bedingungen hinaus gültig ist und womöglich lebensweltliche oder gar anthropologische Rätsel lösen hilft. Dass diese Frage gestellt wird oder überhaupt gestellt werden kann, ist alles andere als selbstverständlich (nur ist das Bewusstsein hierfür abhanden gekommen). Um diese Frage aufzuwerfen, bedarf es zahlreicher Vorarbeiten und Vorausnahmen, die transparent gemacht werden müssen.

So zum Beispiel ist wieder die bekannte Übersetzungsleistung zu erbringen, indem die naturwissenschaftlichen Daten in die philosophisch-psychologisch-theologische Diskussion übertragen werden, unter Berücksichtigung der ausgearbeiteten Nomenklatur der genannten Fächer. Dies ist ein aufwendiges Verfahren, welches im genannten Fall ansatzweise hier und da versucht worden sein mag, ganz gewiss ist auf der Ebene der populärwissenschaftlichen Verbreitung (an der die Experimentatoren dankenswerterweise mehr und mehr sich beteiligen) von dieser Arbeit nichts mehr zu sehen.

Es bleibt also eine stattliche black box der Reflexionslosigkeit, offensichtlich ein häufiger Fehler, den es im folgenden zu vermeiden gilt. Kehren wir also zu den Gestaltgesetzen und ihren Nützlichkeiten zur Erklärung ästhetischer Komplexität zurück.

I. 3. Die erweiterten Prägnanzprinzipien (Rausch)

Die ursprünglich aus der Wahrnehmungs- und Denkpsychologie gewohnten Prinzipien stehen für eine Neuformulierung der bei psychischen Aktivitäten vorfindlichen Ordnungsprinzipien, die sich – wie oben erwähnt – von konkurrierenden Vorstellungen distanziert.

Nun ist künstlerisches oder überhaupt ästhetisches Arbeiten ohne Zweifel ein Sonderfall menschlichen Denkens, Handelns und Wahrnehmens, also muss

sie als organisiert beschreibbar sein, denn sonst wären die Gestaltgesetze nach dem Popperschen Falsifikationsprinzip widerlegt.

Wieder haben wir die erwähnte Übersetzung vorzunehmen. Es ist zu fragen, in wie *weit* komplexe und vielschichtige Werke der Kunst, Musik und Literatur diesen Ordnungsbeschreibungen folgen. Betrachten wir die Formulierungen näher: Ihre wissenschaftstheoretische Zuverlässigkeit ist schon durch die Tatsache ihrer sprachlichen Erscheinungsform problematisch. Hinzukommt, dass die im Wahrnehmungsexperiment evidente Beschreibung außerhalb dieses Zusammenhangs wieder interpretationsbedürftig ist. So meint „Geschlossenheit“ oder „Gleichartigkeit“ in optischen Mustern ohne Zweifel etwas anderes als im Alltagszusammenhang. Bei der „Symmetrie“ liegen die Dinge wieder anders: man kann sie durchaus als ein präzises Maß verstehen. „Stabilität“ ist wiederum einerseits ein physikalisches Phänomen und anderseits etwa eine Ausdrucksanmutung. Man sieht, in die Bezeichnung der Gestaltgesetze gehen unterschiedslos Inhalte verschiedener Bedeutungsherkunft ein. Aber das ist hier nicht unser vorrangiges Problem, das der lebensweltlichen und damit auch ästhetischen Validität ist bedeutsamer. Es liegt schon auf der Hand: die Gestaltgesetze können Teileaspekte der Kunst- und Musikwerke der Jahrhunderte und verschiedener Kulturen beschreiben, das in ihnen Gemeinte ist nicht selten ein auffallender Bestandteil. Genauso evident ist, dass die Werke über Qualitäten verfügen, die damit noch nicht beschrieben sind. Dies hat zu einer weiteren Diskussion geführt, wie sie Rausch (1966) und Metzger (1965, 1979) vorstellen und deren Ziel es ist, die Gestaltpsychologie für die ästhetische Dimension zu öffnen.

Wir finden bei Rausch Deskriptionen in Gegensatzpaaren, die folgende Sachverhalte umschreiben:

1. Gebilde von gesetzmäßigem Aufbau, die geordnet, in sich einheitlich und harmonisch sind gegenüber zufallsverteilten Strukturen.
2. Bei zwei gesetzmäßig aufgebauten Wahrnehmungsgebilden ist das *einfachere* prägnant.
3. Eigenständige Gestalten und Eigenschaften haben den Vorrang vor abgeleiteten.
4. Unversehrtheit, Ganzheit, Vollständigkeit und Richtigkeit sind abzusetzen von Gestörtheit, Unvollständigkeit und Falschheit.
5. Das Komplexe, Reichhaltige, Differenzierte steht dem Kärglichen und Spärlichen gegenüber.
6. Das Ausdrucksgeladene ist hervorzuheben und
7. das Bedeutungsvolle und Beziehungsreiche.

Zunächst einmal liegt hier der sinnvolle Versuch vor, die als zu eng erfahrenen Gestaltprinzipien für komplexe Sinnzusammenhänge zu erschließen. Es wurde unmittelbar erfahren, dass das ästhetische Erleben mit den Gestaltgesetzen nur unzureichend beschreibbar war (eine Bewusstseinstatsache von „unmittelbarer Gegebenheit“ wie die Phänomenologie sagen würde. Insofern

haben wir eine antireduktionistische Erkenntnisstrategie vor uns, die die Postulate der externen Validität ernst nimmt).

Drei Einwände sind allerdings gegen diesen Katalog zu erheben: Erstens fließen hier nun endgültig umgangssprachliche Formulierungen eher feuilletonistischer Definitions kraft ein, denn was mögen „Gestörtheit“ und „Falschheit“ oder gar das „Kärgliche“ sein?

Zweitens sind die Prinzipien in Gegensätzen formuliert (oder formulierbar) und suggerieren damit Ausschließlichkeiten, die außerhalb standardisierter Bedingungen nur schwer anzutreffen sind. (Insofern relativieren wir auch gleich unsere oben erwähnte Apologie: Irgendwo im unausgesprochenen Hintergrund weht auch hier noch der Geist des szientifischen Reduktionismus.) Wir haben viel eher in der lebensweltlichen Komplexität das Nebeneinander des Sowohl-als-auch oder besser das Ineinanderverwobensein dieser „Gegensätze“ zu gewärtigen (und letztlich handelt dieser Aufsatz davon).

Wenn schon die Alltagserfahrung uns eines anderen belehrt, wie viel mehr werden wir dieses Phänomens (die Verwobenheit) in ästhetischen Werken finden. Wir haben Grund für die Vermutung, dass das Kunstwerk gerade dadurch sich auszeichnet, dass es Strukturen der Ambivalenz oder besser Polyvalenz beinhaltet. Die Entsprechung hierzu findet im Erleben des Kunstwerks statt, das ebenfalls nicht in statischen Dichotomien gedacht werden kann, sondern als fortgesetzter Prozess einer „Metamorphose“, in dem die Verwobenheit der Gegensätze bestätigt, aufgelöst und wieder bestätigt wird: Salber (2002, 257) sieht das so: „In den untrennbaren Gestalergänzungen (er bezieht sich hier u. a. auf Bilder Turners, die Verf.) tritt zugleich eine zweite Dimension von Psychästhetik zu Tage: es gibt keine Ganze an sich und es gibt keine isolierten Einzelteile an sich – Seelisches hält sich nur in Gestalt-Brechungen am Leben. Wie ein Kunstwerk nur lebt, indem es seine Gestalt in anderen seelischen Entwicklungen fortsetzt, so ist es auch mit dem Kunstwerk Mensch. ‚Hannibal‘ und ‚Delphine‘ (Bildtitel Turners, die Verf.) existieren, psychologisch gesehen, nur in den Entwicklungsgängen eines Ausstellungs-Besuchs. Und alle Einzelergebnisse und alle Einzeltätigkeiten beim Besuch der Ausstellung setzen sich notwendig fort in den (a-personalen) Mustern menschlicher Welt-Bilder, ‚typischen‘ Einordnungen und Maßverhältnissen (bedeutsam-beliebig, unfassbar-fassbar, oben-unten, passend-unpassend und so weiter). Gestalten (nur) in Gestalten. So wirkt in dieser Gestaltbrechung immer ein Mehr und Anders [sic!] ein Dariüberhinaus, ein Übergang von Gestalt und Verwandlung.“

Hier sind nun die Gegensatzpaare endgültig keine Trenn-Kategorien mehr, sondern Ambiguitäten ein und desselben Verwandlungsprozesses, also notwendig zugehörige Elemente übergeordneter Dynamik. Entschlösse man sich, den Katalog Rauschs so zu lesen, bekäme er auch im hier diskutierten Zusammenhang Sinn.

I. 4. Werturteile

Dies ist aber nicht ohne weiteres anzunehmen, womit wir beim dritten Einwand wären: die kategoriale Beschreibung legt unfehlbar eine moralische Konnotation nahe (was gegebenenfalls einmal empirisch zu untersuchen wäre). Es wird nicht in funktionalen oder pragmatischen Kategorien gedacht, sondern im Gegensatz von Gut und Schlecht. Auf der Seite des „Guten“ befinden sich der „Gesetzmäßige Aufbau“, die „Geordnetheit“, die „Harmonie“, die „Unversehrtheit“ und „Richtigkeit“, das Unzulängliche, zu Überwindende, eben das „Schlechte“, ist durch das jeweilige Gegenteil gekennzeichnet. Dieser Sachverhalt ist in der Psychologiegeschichte nicht unbekannt, in weiten Bereichen lebt die Persönlichkeitspsychologie von einer geheimen (oder auch offenen) Teleologie der „Gestaltwerdung“, für die wieder Goethe in Anspruch zu nehmen wäre.

Diese weltanschauliche Durchsetzung einer eigentlich in phänomenologischer Vorannahmehlosigkeit (der Haltung der $\pi\tauοχη$) durchzuführenden Forschung führt dann notwendig zu perspektivischen Verengungen und zeitspezifischen Werturteilen, die das Forschungs- und Erkenntnisinteresse blockieren.

Während Salber die werkimanente Dynamik des Kunsterlebens zentriert, ist natürlich ein verwandter Prozess der Metamorphose in der historischen Entwicklung der Kunst vorzufinden, wie im folgenden und im dritten Kapitel dargestellt werden soll. Der Wechsel der Stile, das Gegen- und Miteinander der Ideologien und ästhetischen Positionen wurde und wird in der Musik – und Kunswissenschaft – in Kategorien geordnet, deren wertende Konnotationen nicht verborgen bleiben. Umso mehr ist es Aufgabe der Psychologie, ihre Begriffsbildungen von wertenden Anklängen freizuhalten, zumal der Begriffskanon nicht die Werke bestimmt, sondern die Werke gerade in ihrer auch historischen Dynamik den Begriffskanon. (Wir wissen sehr wohl, dass Begriffe Wahrnehmungen und Erlebnisse apriorisch (mit-) bestimmen können, und wir wissen natürlich auch, dass dieses Vermögen immer wieder auch zur bewussten Lenkung von Wertentscheidungen eingesetzt wird. Erkenntnisgeleitete Psychologie sollte dieses Phänomen mindestens wachsam und kritisch reflektieren.)

Sehr freizügig in der Methode der metaphorischen Interdisziplinarität erweist sich Rudolf Arnheim, auf den Levine (2002) antwortet. Für Arnheim sind Begriffe der Physik und Biologie zur Ordnung künstlerischer Werthaltigkeit geeignet, er führt dies mit den Begriffen der Entropie und des Ana- und Katabolismus durch. Die Wertung ist hierbei nicht versteckt, sondern liegt offen zu Tage: „Was anderseits sehr einfache Formen anlangt, so können diese gewiss sehr starke und komplexe Reaktionen im Betrachter hervorrufen. Bei religiösen oder politischen Symbolen ist das oft der Fall. Und so kann auch

eine einfarbig angestrichene Leinwand oder eine Gruppe ineinander geschachtelter Quadrate, eine glatte Eiform oder ein Streifenmuster tiefgreifende Gefühle erregen. Alles in dieser Welt kann unter geeigneten Bedingungen solche Wirkungen hervorbringen. In solchen Fällen kann das Ding oder Geschehen eine anabolische Hochspannung im Betrachter verursachen, die aber nicht dem Dinge selbst innenwohnt, sondern durch eine nur katalytische Wirkung des Reizgegenstandes ausgelöst wird [...]. Ein Kunstwerk bringt Bedeutungsvolles dadurch hervor, dass es die Bedeutung selbst enthält“ (Hervorhebung durch die Verf.).

Zu Zerfall und übermäßiger Spannungsverminderung kommt es, wenn keine genügend organisierte Struktur vorliegt. Es ist ein *pathologischer Zustand* (Hervorhebung durch die Verf.), über dessen Ursachen wir uns hier nicht auslassen können. Handelt es sich dabei um eine Erschöpfung der Vitalenergien, wie sie die Propheten und Dichter des 19. Jahrhunderts so beredsam denuzierten? Fehlt es unserer modernen Welt sozial, intellektuell oder sinnmäßig an der hochgespannten Ordnung, die nötig ist, um entsprechend formvolle Bildungen in unseren Künstlern hervorzubringen?“ (Arnheim, 1979, 76/77). Auf diese Weise gerinnt die psychologische Ästhetik zur ideologiegeättigten Kulturkritik, wobei das Problem darin besteht, dass die rationalen Hintergründe dieses „Unbehagens an der (gegenwärtigen) Kultur“ nicht offen gelegt werden.

Levine (2002) setzt sich mit diesem Problem bei Arnheim auseinander und weist nach, dass eine werthaltige Begriffswelt nicht in der Lage ist, ästhetische Entwicklungen adäquat zu beschreiben, deren Wechselwirkung mit kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklungen noch nicht gekannter Komplexität ganz neue, offenkundig Beschreibungskonzepte verlangt als das in dem bisher Erörterten der Fall ist. Die ethisch-moralisch fundierte Blickverengung kennzeichnet Levine (2002, 271): „Catabolic tendencies in art are, for him (Arnheim, die Verf.), a symptom of cultural breakdown; they reflect the latter without surmounting it. Chance, accident and randomness in the creation of art works represent, ‚the pleasure of chaos‘ rather than the responsibilities of art“ und schließlich (a. a. O., 272): „For Arnheim, an ambiguous, confused or contradictory work is a failure.“

Wir haben gesehen, wie sich die Gestaltgesetze im Laufe ihrer Wissenschafts-Geschichte der lebensweltlichen Komplexität genähert hatten, worin ihr wissenschaftliches Sprachproblem besteht, was an Nützlichem und Unlösbarem in der Verwendung interdisziplinärer Metaphorik entsteht und wie schließlich eine immer mitangelegte Neigung zu vorwissenschaftlicher Wertbestimmung gerade in diesem Themenfeld in den Vordergrund tritt.

Im folgenden soll in der Darstellung musikgeschichtlicher Strukturen ein deutliches Ausrufezeichen hinter die Levineschen Vorstellungen gesetzt und zugleich darauf verwiesen werden, dass schon immer die Geschichte der Künste katabole (um einmal in dieser Begriffswelt zu bleiben) Phasen in hoher

Legitimität aufgewiesen hat, dass schlicht die gültigen und ex post hochgeschätzten sich der Ambiguität, Gebrochenheit und Destruktion zu verdanken haben und dass es offensichtlich jene Verwobenheit von Anabolismus und Katabolismus gibt, die Konstituens der ästhetischen Werkentwicklungen ist.

Somit sei der Versuch unternommen, an einer Psychologie des Stilwandels in der Musik einen Beitrag zu dem von Levine geforderten neuen, den tatsächlichen Gegebenheiten angemessenen Konzept der Ganzheitlichkeit zu leisten.

II. 1. Musikalische Ordnungsprinzipien

Keine Kunst ist einerseits in solchem Ausmaß von Ordnungsstrukturen gerade mathematisch-physikalischer Art bestimmt wie die Musik und andererseits von so unmittelbarer Bedeutung für unser Empfinden weit jenseits aller mathematischen Rationalität. Das erste Phänomen ist eine historische Tatsache und das zweite jenseits der subjektiven Evidenz ein Forschungsthema der neueren Neuropsychologie (Altenmüller, Spitzer und andere).

Gerade dann, wenn dezidierte, kommensurable Ordnungen eine so direkte und intensive Einwirkung auf umfassende Formen des Erlebens haben, wird man feststellen können, dass spezifische Ordnungsänderungen Erlebnisänderungen hervorrufen. Die Musik hat den Vorteil, dass die im ersten Kapitel diskutierten Gestaltqualitäten genauer benennbar sind als dies etwa in der bildenden Kunst der Fall ist. Die Harmonie- und Kompositionslehre der letzten Jahrhunderte haben sowohl in ihrem Gestaltaufbau als auch in ihrem Gestaltzerfall exakt nachvollziehbare Quantitäten.

Beginnen wir also unseren Überblick in einer Zeit, aus der wir sowohl zuverlässige Partituren als auch ein hohes und ausdifferenziertes Formbewusstsein kennen, und fragen uns, welche Rolle Änderungen der formalen Normen in der Geschichte dieser Stile haben. Eine solche Abhandlung verlangte natürlich den Nachvollzug dieser Phänomene in den Partituren, die kompositorische und harmonische Einzeluntersuchung im Vergleich der Werke, was hier natürlich nicht geleistet werden kann. Dies geschieht für die Musik des 20. Jahrhundert exemplarisch in Kap. III.

Es seien stattdessen Komponisten vorgestellt, deren „anabolische“ und „katabolische“ Bedeutung in der Musikgeschichte in ausführlichen Darstellung gewürdigten wurden, die uns hier aber vornehmlich als Träger des Ordnungswandels interessieren.

Durch die Jahrhunderte zieht sich ein Wandel in der Musik, dessen Wesen das *Aufbauende* der Destruktion kennzeichnet, wobei gerade die Destruktionen der vorhandenen Regeln sich auch in der personalen Konfrontation zwischen Vorgängern, Lehrern (auch Vätern) und den Erneueren abspielen, wobei

gerade die Erneuerung auf das Unbekannte und bis dahin nicht Vorstellbare zielt, dessen gestaltpsychologische Beschreibung eher Verlegenheit erzeugen würde.

Das Barock imponiert bis heute als die Zeit der regelgeleiteten Komposition, der hohen Kunst des Kontrapunkts, einem diffizilen Handwerk, das lehr- und lernbar war und schlicht vorausgesetzt wurde. Gesellschaftliche Anerkennung als Komponist konnte nur in Anspruch nehmen, wer von sich behaupten konnte, dieses Handwerk zu beherrschen.

II. 2. Carlo Gesualdo

Das Regelbestimmte des Barocks hatte natürliche Vorläufer und da ist die Madrigalkunst des ausgehenden Zeitalters der Renaissance zu nennen und insbesondere ein Komponist, der in unerwarteter und oft befremdlicher Kompositionsweise das Barockzeitalter vorbereitet, was von seinen Zeitgenossen als schwer nachvollziehbare Distanz von den etablierten Regeln erlebt wurde: Carlo Gesualdo, Fürst von Venosa (1566–1613). Bei Gesualdo steht plötzlich die kontrapunktische Stimmführung des fünfstimmigen Madrigals konsequent und expressiv im Dienst der Gefühle. Das späte 16. Jahrhundert befand sich in der erstarrenden Form der „ars perfecta“, der die zeitgenössischen Komponisten und bildenden Künstler ein neues ästhetisches Projekt entgegensezten: den Manierismus. Die mimetische Verbindlichkeit der Natur wurde aufgelöst, an ihre Stelle tritt die subjektive Interpretation, das Spiel mit dem Formenkanon, eine neue Bezugsetzung, die Rationalität der Hochrenaissance wird der persönlichen Gestaltung unterworfen. Der Maler Arcimboldo entdeckt neue Zusammenhänge in den Elementen der natürlichen Formen und setzt sie programmatisch ein.

Das ergab neue, unerhörte Freiheiten, die der Ekstatiker Gesualdo in großer Konsequenz gestaltet: „Der Künstler brauchte nicht länger die Verkündigung einer neuen ars perfecta zu fürchten, denn er konnte stets ein neues Ideal errichten, auf neue Gedankenwege verfallen. Diese Erkenntnis erlaubte es dem Künstler des späten 16. Jahrhunderts, mit reinem Gewissen auf den Sätzen der klassischen Definition aufzubauen, sie zu zerstören oder abzuwandeln [...]. Die Persönlichkeit des Künstlers war entdeckt, der Stil als bewusste persönliche Schöpfung geboren. (Watkins, 2000, 138).

Dies war gegenüber den Gestaltgesetzen der ars perfecta ein bedenklicher Skandal und führte zu Ausdrucksformen bei Gesualdo, deren biographische Bezüge evident waren und die man auf der „Stufe des Übernatürlichen oder Abgeirrten“ (Watkins) sah. Gerade in der Komposition des „affectus doloris“ und des „affectus amoris“ findet Gesualdo eine Sprache reiner Individualität:

„Gesualdo hat wiederholt die erotischen weltlichen Fantasien des Madrigals in ekstatische Visionen der Marienverehrung, die schmerzlichen Seufzer unerfüllter Liebe in klagende Kadenzen der Passionsgeschichte, und amourösen Verzückungen in Bibelworte umgewandelt, Folge eines persönlichen Schuldgefühls und unaussprechlicher Verzweiflung“ (Watkins, a. a. O., 144).

Dies hat seinen Grund in Gesualdos Leben: seine erste Ehe mit Maria d’Avalos, die nach einem zeitgenössischem Bericht so begann: „drei oder vier Jahre waren die Eheleute glücklich miteinander, sie lebten eher wie ein Liebespaar (statt wie Mann und Frau)“ (Watkins, a. a. O., 31), fand ein tragisches Ende. Gesualdo überraschte seine Frau in den Armen des Herzog d’Andria und erschlug sie und ihren Liebhaber gleich mit. Dies und auch seine zweite unglückliche Ehe mit Eleonore d’Este führten natürlich zu einer außermusikalischen Faszination an diesem Komponisten, die der Würdigung seines Werks als psychologische Errungenschaft bis dahin unvorstellbarer Konsequenz entgegenstand.

Das Ausdruckspotential „verbotener“ Kompositionselemente wie dem Tritonus oder von Querständen verfolgt in Verbindung mit Synkop-Häufungen, Dissonanzen und einer konsequenten Chromatik eine Psychologisierung von schroffer Fremdheit.

Somit ist das späte Madrigal eigentlich eine ausdruckspsychologische Revolution, die sich im Folgenden dann wieder in einem neuen Regelkanon fortsetzt: „Wie kaum ein anderer Stil aus dem 16. Jahrhundert steht der Stylus Madrigalescus mit dem Prinzip der Affektdarstellung in geschichtlich engstem Zusammenhang. Das italienische Spätrenaissance-Madrigal bereitet jenen Boden, auf dem die affektuosen Darstellungsmöglichkeiten erwachsen konnten“ (Dammann, 1995, 353).

II. 3. Die Affekte

Die musikalische Darstellung der Affekte hat im italienischen Madrigal (gerade in der Monodie) eine sehr sinnliche Komponente, die das direkte Ausdruckserleben, eine Einfühlung im Sinne der Isomorphie, eröffnet. In ihrem Dienst stehen die genannten kompositorischen Revolutionen.

Das ändert sich im deutschen Barock, in dem die mathematische Fundierung der Komposition die Psychologie absorbiert: „im Unterschied zur italienischen Musikwirklichkeit des Barock bleibt die Affektenlehre in Deutschland, vor allem in der protestantischen Landesmitte, auf eine spezifische rationale Bewusstseinsgrundlage gestellt“ (Dammann, a. a. O., 255). Das neue Ordnungsprinzip ist die als göttlich erkannte Ordnung der Natur, und die offenbart sich in mathematischen Verhältnissen. Die numerischen Proportionen sind die

Basis der in hohem Ansehen stehenden Musica theoretica und gleichzeitig das entscheidende Qualitätskriterium.

Dabei stehen die mathematischen Proportionen nicht für sich, sondern verweisen auf das Numinose, was am Beispiel der *Trinität* des Dreiklangs in seiner Dur-Form (große-kleine Terz), der Triade harmonica perfecta, und dem Moll-Dreiklang (kleine-große Terz), der Triade harmonica imperfecta, zu sehen ist. (Wobei durchaus der Gedanke eine Rolle spielt, dass die Triade harmonica imperfecta (mollis) dem weiblichen Geschlecht zuzuordnen sei und die Triade harmonica perfecta dem männlichen.) „Es bleibt daher wohl eine Wahrheit, dass in der ganzen Natur kein deutlicher Bild von der Heil. Drey-einigkeit zu finden, als in der Triade harmonica perfecta; denn eine einzige etwas lange Saite, führt nebst ihren eigentlichen und tiefsten Klängen, noch zwey andere, von dem tiefsten unterschiedene, aber mit derselben auf Genaueste übereinstimmende Klänge, nemlich die Quint und Terz mit sich, so der Musiktheoretiker und Organist Andreas Werckmeister (1645–1706) (zitiert nach Dammann, a. a. O., 443).

Die göttliche Unität ist nun das ästhetische Zentrum, die Saite als ihr Symbol und ihre Unterteilungen sind die Richtschnur für die Gottnähe und damit auch für das ästhetische Wohlgefallen: „... denn erstlich sind alle Consonan-ten, lauter Proportional-Zahlen/so der Unität und Aequalität am nächsten sind/ auch die Bewegung der Mensur, und Tactes, denn alles was der Unität am nächsten ist/das ist deutlicher/ordentlicher/und angenehmer/als dasjenige so die Vielheit und Irrationalität/welche Verwirrung veruhrsachtet/zielet“, so Werckmeister (zit. N. Dammann, a. a. O., 34).

Ähnlich wie die Mathematik der Proportionen gibt es eine geordnete Lehre der Affekte, orientiert an der Natur, die wiederum in mathematischer Weise nach göttlichem Ratschluss organisiert ist. Maß ist die Schönheit und somit auch die Gottnähe, wobei die Schönheit in geordneter Statik auftritt und hierarchisch organisiert ist. Das Frontispiz „Theatrum affectuum humanorum“, 1717 von dem Jesuiten Franz Lang gestaltet, macht dies deutlich: in der Mitte der nach idealen Proportionen entworfenen Architektur ist die Tugend (*virtus*), die seit Aristoteles durch das Maß verkörpert ist. Rechts von ihr sind allegorische Darstellungen angeordnet: Ira, Fuga, Timor, Otium, Tristitia und Desperatio, links Desiderium, Audacia, Amor, Gaudium und Spes. Ebenso gibt es Korrespondenzen: Tristitia-Gaudium, Odium-Amor, Desperatio-Spes, Timor-Audacia und Fuga-Desiderium. Alle Figuren verweisen in Gebärde, Haltung oder Gegenständen auf ihre Bedeutung.



Abb. 1: Franz Lang, *Theatrum affectuum humanorum*, München 1717
(Titelblatt) (aus Dammann 1995)

Es gibt deutliche Grenzen und Bezüge, nichts ist dem spontanen oder expressiven Wechsel überlassen, wie er später kennzeichnend sein wird. Hier ist das Gefühlserleben statisch und objektiv, zu seiner musikalischen Darstellung gibt es vorgeschriebene Module, die Tonarten, Verläufe, Dynamiken und Modulationen betreffend. Das hat der Komponist zu können und er hat als Individuum dahinter zurückzutreten.

In den hier erörterten Detailaspekten der barocken Musik (tatsächlich gibt es natürlich sehr viel mehr auch in sich widersprüchliche Facetten) sehen wir aber doch ein Ordnungsgefüge, das als allgemein anerkannter Kanon und eine (allerdings mehr und mehr erstarrte) ästhetische Norm alle Gesetze der Prägnanz verwirklicht, Arnheim würde dieser Musikkultur unbedingt das Prädikat „anabolisch“ zuerkennen, nicht zuletzt wegen ihres (wenn auch in teleologisch überformter Entschlossenheit geäußerten) Widerstandes gegen Auflösung, Unordnung, Flatterhaftigkeit und unkontrollierbare individuelle Willkür.

Natürlich ist selbst das Barock nicht in dieser schlichten Weise zu beschreiben. Die Unebenheiten und Brüche gerade zwischen der Musik des protestantischen Nordens und Italiens müssen wir hier unberücksichtigt lassen, obwohl sie psychologisch von äußerster Bedeutsamkeit sind: nehmen wir wieder den Dur-Dreiklang. Während sich die Italiener an der sinnlichen Schönheit des Klanges erfreuen, denken die Deutschen an Gott ...

II. 4. Empfindsamkeit und Genie

Mit den Bach-Söhnen und da vor allem C. Ph. Em. Bach (1714–1788) endet die transzendentale Ästhetik und beginnt (oder kehrt zurück auf einer neuen reflektierten Stufe) das weltliche Individuum im Vollbesitz seiner *eigenen* Gefühle und Empfindsamkeiten, auch im stolzen Bewusstsein des Genie-Status. Die Kunst ist nicht mehr virtuoses Formen-Handwerk, sondern psychologische Gestaltung einer nicht Gott sondern sich selbst verantwortlichen Person. Hören wir Bach selbst: „Indem ein Musickus nicht anders röhren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affekten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestallt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschickt ebenfalls bey heftigen, lustigen, und andern Arten von Gedancken, wo er sich alsdenn in diese Affekten setzet. Kaum, daß er einen stillt, so erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften ab. Diese Schuldigkeit beobachtet er überhaupt bey Stücken, welche ausdrückend gesetzt sind, sie mögen von ihm selbst oder von jemanden anders herrühren; im letztern Falle muß er dieselben Leidenschaften bey sich empfinden, welche der Urheber des fremden Stücks bey dessen Verfertigung hatte. Besonders aber kan ein Clavieriste vorzüglich auf allerley Art sich der Gemüther seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopfe bemeistern. Daß alles dieses ohne die geringsten Gebehrden abgehen könne, wird derjenige bloß läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. So unanständig und schädlich heßliche Gebährden sind: so nützlich sind die guten, indem sie unsren Absichten bey den Zuhörern zu Hülfe kommen“ (Bach, 1992, Das dritte Hauptstück, § 13).

Der Kritiker Joh. Mattheson sagt es in seiner Vorrede zu „Der vollkommene Capellmeister“, 1739): „Wir rühmen nicht den Pinsel, sondern den Mahler“ (Zit. n. Dammann, a. a. O., 485).

Es begann der „Sturm und Drang“ und damit auch durch die Zentrierung der „Empfindsamkeit“ ein neues Ordnungsgefüge, das die Romantik vor-

bereitet und in enger Wechselwirkung mit allen gesellschaftlichen Umbrüchen steht. Die höfische Kultur verliert an Bedeutung und der Aufstieg des Bürgertums in wirtschaftlicher und kultureller Hinsicht löst die aristokratischen Vorstellungen ab (obschon das durch Handel und Industrialisierung vermögende Bürgertum die äußerlichen Insignien feudalen Lebens nachahmt).

Aber der Künstler, zumal als interpretierender Virtuose, aber auch als Komponist ist nun selbstverantwortlicher Unternehmer: seine Person und ihr Werk muss zum konvertiblen Produkt auf dem entstehenden Musikmarkt werden. Das wusste schon C. Ph. Em. Bach, der wohlgeplante Publikationsstrategien für seine Veröffentlichungen erdachte. Die Reputation als „Genie“, nicht zuletzt auch basierend auf der Selbsteinschätzung, war kein idealer Topos mehr (wenn sie auch so darstellt wurde), sondern ein Verkaufsargument. Das Bürgertum richtete den Salon ein, in dem sich Komponisten, Literaten, Bankiers und Wirtschaftsmagnaten (auch der Adel als eher marginaler Bestandteil) versammelten, und gerade auch Frauen wie Johanna Schopenhauer, Henriette Herz oder Marie d’Agoult waren Protagonistinnen dieser Kultur. Man feierte europaweit, St. Petersburg, London, Paris, Berlin oder Rom lagen geistig in nächster Nachbarschaft, wenngleich geographisch Tage- und Wochenreisen entfernt (die Durchschnittsgeschwindigkeit einer Kutsche lag bei 8–10 km/h).

Die neuen Ordnungen des „Starkults“, der nun Interpreten wie Liszt, Paganini, Moscheles, Kalkbrenner oder Clara Schumann und Komponisten wie die genannten und Robert Schumann, Frederic Chopin und E. Th. A. Hoffmann hervorbrachten, setzten alle überindividuellen Verbindlichkeiten außer Kraft. Die Unverwechselbarkeit im Persönlichen ist ein Markterfordernis und wird von den Exponenten sehr ernst genommen bis hin zu Kleidung und Frisur. Die Gottnähe der Kunst ist nun im Auftritt des Kunst-Priesters verkörpert, Liszt in der Soutane des Abbés wirkte auf die Damenwelt außerordentlich.

In der Romantik fließen auch die Künste ineinander (was in der zeitgenössischen Musik wieder zu sehen ist, vgl. Kap. III): Schumann ist Komponist, Schriftsteller, Pianist (nicht lange) und Redakteur und beeindruckt von Jean Paul, wie wir gleich sehen werden, E. Th. A. Hoffmann ist gleich Jurist, Theatermanager, Regisseur, Komponist, Zeichner, Musikkritiker und Dichter in einem. Das sorgt für Unverwechselbarkeit, die von den Zeitgenossen auch goutiert wurde. Wenngleich er auch Marktbedingungen berücksichtigen musste, bleibt der romantische Künstler in einer sehr einsamen Selbstverantwortung, weil alle Maßstäbe und Vorbilder an Bedeutung verloren haben. Man kann dies in den literarischen Zeugnissen nachlesen: Hoffmanns Kapellmeister Kreisler (bizar, grotesk, dem Wahnsinn verfallen) ist ein Selbstporträt, und Schumann folgt in seinen „Papillons“ op. 2 (entstanden zwischen 1829 und 1831, da war er 19–21 Jahre alt) der Lektüre von Jean Pauls „Flegeljahren“ und da der Ballszene am Schluss. Angestrichen in seinem Exemplar hat er zu den einzelnen Stücken der „Papillons“ zu Nr. 2 „Punschzimmer ... Saal ... voll wider-einanderfahrender zickzackiger Gestalten“, zu Nr. 3 „herumrutschender Rie-

senstiefel, der sich selbst anhatte und trug“, zu Nr. 4 „einfache Nonne mit einer Halbmaske und einem duftenden Aurikelstrauß“, zu Nr. 6 „Deine Walzer ... gute mimische Nachahmungen, teils waagrechte des Fuhr-, teils senkrechte des Bergmann“, zu Nr. 7 „heiße Wüsten – Dürre oder trockene Fieberhitze ... flehentlichsten Bitten ... und zu Nr. 10 „Larventausch ... im fliegenden Auf- und Abgleiten ... Schmetterlinge einer fernen Insel. Wie ein seltener Lerchen gesang im Nachsommer ...“.

Die poetische Reflexion wird (wieder) Teil des musikalischen Schaffens, das war sie auch schon im Madrigal, aber in ganz anderer Weise, wo die Musik der psychologischen Ausdrucksanforderung des Textes folgte. Hier ist der Text Inspirationsquelle: „Ich erwähne noch, dass ich den Text der Musik unterlegt habe, nicht umgekehrt“, so Schumann in einem Brief an Henriette Vogt. Die künstlerische Umsetzung dieser Anmutungen führt zu neuen, noch nicht erprobten Elementen und gerade Schumann ist in seinen Werken immer wieder Schöpfer neuer Ordnungen. Das Bizarre, Fragmentarische und Nachtdunkle werden eigene Gestaltungselemente, katabolisch fürwahr im Arnheimschen Sinn und in höchstem Maße anabolisch für die kommende Musikkultur.

Schumann schreibt an Ludwig Rellstab in Berlin: „Weniger für den Redakteur der ‚Iris‘ (Rellstab war Herausgeber dieser Zeitschrift, die Verf.), als den Dichter und Geistesverwandten Jean Pauls, erlaub ich mir den Papillons einige Worte über ihr Entstehen hinzuzufügen, da der Faden, der sie ineinander-schlingen soll, kaum sichtbar ist. Ew. Wohlgeboren erinnern sich der letzten Szenen in den Flegeljahren – Larventanz – Walt – Vult – Masken – Wina – Vults Tanzen – das Umtauschen der Masken – Geständnisse – Zorn Enthüllungen – Forteilen – fortgehende Bruder –. Noch oft wendete ich die letzte Seite um: denn der Schluss schien mir nur ein neuer Anfang – fast unbewusst war ich am Klavier und so entstand ein Papillon nach dem anderen“. (alle Zitate zu den Papillons im Vorwort von Hans-Christian Müller der Wiener Urtext Edition). „Gestalt-Zerfall“ und Gestalt-Neuordnung gehen jetzt unentscheidbar ineinander über und die kompositorische Ordnung steht nur noch in der Verantwortung des Subjekts und des Augenblicks, es ist etwas von dem, was James Joyce „work in progress“ nannte und damit ein Kennzeichen der zeitgenössischem Musik.

III. Ordnungsprinzipien in der Musik des 20. Jahrhunderts

Umbrüche in Gesellschaft, Wissenschaft, Wirtschaft und Technologie konnten im 20. Jahrhundert nicht ohne Einfluss auf die Entwicklung der Künste und hier ganz besonders der Musik bleiben. Unterschiede zwischen

E- und U-Musik sind hier mehr künstlich als künstlerisch begründet. Dodekaphonie und Free Jazz unterscheiden sich in der Herstellungsweise – erstere am Flügel komponiert und letztere spontan improvisiert – aber nicht in den Ansprüchen an neue Hörgewohnheiten. Dennoch bleiben gelegentliche Grenzüberschreitungen bei György Ligeti und John Coltrane („Miles Mode“) ohne nachhaltige Auswirkungen oder gar gegenseitige Befruchtungen. Zu groß bleibt die Bedeutung des Affektiven in den beiden Musikwelten. Wenig verständlich und wohl nur ökonomisch bedingt zeigt sich der Unterhaltungswert des Affektiven in der U-Musik und das Ernsthaftes im Formalen der E-Musik. Demgegenüber ist der Einfluss der neuen Technologien auf beide wenig unterschieden. Die Kölner Studios für elektronische Musik eines Stockhausen und die ersten Versuche des Electric Jazz von Miles Davis („In a silent way“) folgen der gleichen Intention um auch bald beide wieder dem „unplugged“ zu weichen. Das Eingestöpselt-Sein nimmt dem Musiker Freiheiten, die nur das Naturinstrument zu bieten hat.

Parallelitäten treten in den beiden Musik-Welten hingegen auch im Einfluss der Wissenschaften zutage. Mathematik, Gestaltpsychologie und Chaostheorie werden gleichermaßen von den Komponisten und Musikern in Anspruch genommen. Subjektivität und Affekt werden durch allgemein gültige Ordnungsprinzipien ersetzt, die sich als ebenso effektiv erweisen und zur Grundlage einer neuen Subjektivität werden. „Unterschiede im Verfahren wurden von der Apologie gelegentlich hervorgehoben, um zu belegen, wie undoktrinär das System sei, das eine solche Vielfalt verschiedenartigster Temperamente legitim zulasse“ (Metzger 1955–1960, 25). Dem Verhältnis von Ordnung und Affekt ist dieser dritte Abschnitt gewidmet.

III. 1. Entgegenständlichung und Symmetrisierung

Die Entgegenständlichung der bildenden Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts brachte im Wesentlichen eine Lösung von den kleinen Unregelmäßigkeiten der Natur mit einer Tendenz zur Symmetrisierung und Geometrisierung. Kandinsky und Mondrian konnten so für Schönberg und Webern zu Vorbildern werden. Die Zwölftonmusik kennzeichnete sich durch eine Aufhebung ausgezeichneter Intervalle, die Gleichberechtigung von Dur und Moll, durch strenge Symmetrieoperationen in der kompositorischen Arbeit (Umkehrung, Krebs etc.), kurzum durch eine Demokratisierung der Töne.

Der Entgegenständlichung in der bildenden Kunst entsprach die Abstinenz der Affekte in der postromantischen Neuen Musik. Die Dodekaphonie findet ihren Ruhepunkt in der Gesetzmäßigkeit, der Einfachheit und der Vorhersagbarkeit, ganz im Sinne der Prägnanzaspekte von Rausch. Nur muss man die

strukturelle Asymmetrie in den Prinzipien von Rausch zur Erklärung der affektiven Abstinenz hinzuziehen. Niemals strebt das Gesetzmäßige, Eigenständige, Unversehrte zum Ungeordneten, zum Komplizierten oder zum Gestörten, wohl aber umgekehrt, strebt das Ungeordnete zur Ordnung etc. Von dieser Spannung lebt der Affekt und lebt die Musik.

Einen prinzipiell anderen Weg nahm die U-Musik des 20. Jahrhunderts. Die von der Westküste Afrikas nach Mittelamerika eingeschleppten Sklaven brachten ihre pentatonische Musik in die neue Welt mit und mischten sie mit siebenstufigen Skalen. Wie in der Santeria die afrikanischen Heiligen (Chango, Ochun, Jemaya u. a.) im Gewande katholischer Heiliger ihrer Herrschaften auftraten, so wurde die afrikanische Musik in Form von work songs aufgehoben, die der Herrschaft wegen ihrer arbeitsmotivatorischen Kraft nur lieb sein konnte.

Wenig später fand die Spannung zwischen pentatonischen und heptatonischen Skalen ihren affektiven Ausdruck im Blues. Die eineinhalbtonigen Intervalle der pentatonischen Tonleiter wurden durch die kleine bzw. große Terz und die Septime bzw. verminderte Septime gefüllt. Aber die Mitte der Quinte (E^b oder E) und der Quarte (A oder B^b) konnte nur schwer gefunden werden. Deshalb gaben die frühen Jazzmusiker dieser Unsicherheit Ausdruck, indem sie mit ihren Instrumenten zwischen E^b und E sowie zwischen A und B^b schwankten. Dadurch wurden gleichzeitig Moll- und Dur-Intervalle erzeugt, die der Musik Kraft in der Trauer und Wehmut im Gewinn vermittelten. Die Suche nach der Mitte in den beiden Teilen der siebenstufigen Skala führte die Bluesmusiker vom punktuellen Anschlag zu einer Tonfläche, die als „dirty“ empfunden und später geradezu zum Qualitätsmerkmal wurde. Die Tendenz zur Einfachheit und Gesetzmäßigkeit im Sinne der Rauschschen Prägnanzprinzipien war nicht in der Mitte des Quart- bzw. Quint-Intervalls zu finden, sondern verminderte gleichzeitig die Ausdrucksfülle der Melodie, da E und E^b alternativ angeschlagen werden mussten.

Die Arbeit mit Tonflächen in den blue-notes hat Thelonious Monk zur Perfektion gebracht. Durch den fast gleichzeitigen Anschlag der kleinen und der großen Terz erzeugte er auf dem wohltemperierten Klavier Schwebungen von großer Kraft und Affektivität („Blue Monk“). In ähnlicher Weise nutzte Miles Davis mit der Trompete Tonflächen, um Einsamkeit auszudrücken.

Mit dem Aufkommen des Bebop wurde erneut die „Macht der Mitte“ (Arnheim 1983) thematisiert, diesmal die Mitte der gesamten Skala, welche durch die verminderte Quinte, dem früher viel gescholtenen Tritonus, repräsentiert war („Salt peanuts“). Die verminderte Quinte wurde zur dritten blue note, konnte aber nicht den großen Affekt der beiden anderen hervorrufen.

Wir haben gesehen, dass die künstlerische Bewegung nicht aus der Ordnung in einem Kunstwerk resultiert, sondern aus der Abweichung von der Norm der Gesetzmäßigkeit. Die „Macht der Mitte“ liegt für Arnheim nicht im Schnittpunkt der Diagonalen, sondern in der Bezogenheit der Bildelemente auf

die Mitte. Ähnliches finden wir in der Musik: Die reine Gesetzmäßigkeit begründet nicht die Ausdrucksfülle, sondern die Tonfläche, die Unbestimmtheit, die Spannung in der Abweichung. Hier liegt auch der Unterschied zwischen Prägnanz und Prägnanztendenz (Kanizsa u. Luccio 1990). Die Reinheit der Gestalt ist das unerreichbare Ziel, die Prägnanztendenz bezeichnet den Weg.

III. 2. Komplexität und Chaos

Die Ordnungsprinzipien der Rauschschen Prägnanzaspekte postulieren nicht nur Gesetzmäßigkeit, Einfachheit und Unversehrtheit als Ordnungsfaktoren sondern auch Komplexität als ästhetisches Kriterium in deutlicher Abhebung von Kompliziertheit. Kompliziertheit ist in Rauschs Systematik der Gegenbegriff zum Prägnanzaspekt „einfache Struktur“. Demgegenüber ist Kargheit der Gegenbegriff zum Prägnanzaspekt der Komplexität. Man fühlt sich hier sofort an das Birkhoffsche ästhetische Maß erinnert. Der Mathematiker Birkhoff hatte 1933 postuliert, dass sich das ästhetische Maß eines Kunstwerks aus dem Verhältnis von Ordnung zu Komplexität bestimmt. Dem stellte Eysenck (1941) die Auffassung entgegen, dass das ästhetische Maß als Produkt von Ordnung und Komplexität zu schreiben sei (vgl. Stadler, Stegagno u. Trombini 1979). Beide Ansätze lassen sich aber leicht integrieren, bedenkt man, dass die ersten vier von Rauschs Prägnanzaspekten stärker eine einfache Ordnung als Prägnanzmaß postulieren und der fünfte bis siebte Prägnanzaspekt (Gefügefülle, Ausdrucksfülle und Bedeutungsfülle) stärker die Komplexität als Maßzahl für künstlerischen Ausdruck in den Vordergrund stellt. So verstandene Ordnung und Komplexität als Konstituenten ästhetischer Charakterisierung erlauben auch eine Integration beider Formalismen von Birkhoff und Eysenck (Stadler et al. 1979).

Wenn eine so enge Beziehung zwischen Ordnung und Komplexität im Ästhetischen existiert, – sei es nun Produkt oder Quotient aus beiden – so muss diese Ordnung auch in Komplexen aufzeigbar sein. Ein überzeugendes Beispiel hierfür findet man in Bildern von Jackson Pollock. Betrachtet man etwa seine No. 32 von 1950 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf), so findet man bei einem langsamen Eintauchen in die berührungslos aufgetragenen Farblinien und Flecken eine zunehmende Selbstähnlichkeit der Strukturen, je weiter man sich Detailausschnitten des Bildes nähert. Im Kleinsten findet man einen Makrokosmos von Keplerscher Harmonie (Kobbert 1989, Abb. 2). Diese geordneten Strukturen im Kleindetail haben keineswegs aleatorischen Charakter sondern spiegeln die Gesetzmäßigkeiten des Chaos. Einfachste Strukturen bilden die Grundlage für Kompositionen höchster Komplexität. Die

Kreise und Linien der Abbildung 2 folgen Kandinskys kompositorischem Rat „Punkt und Linie zur Fläche“.

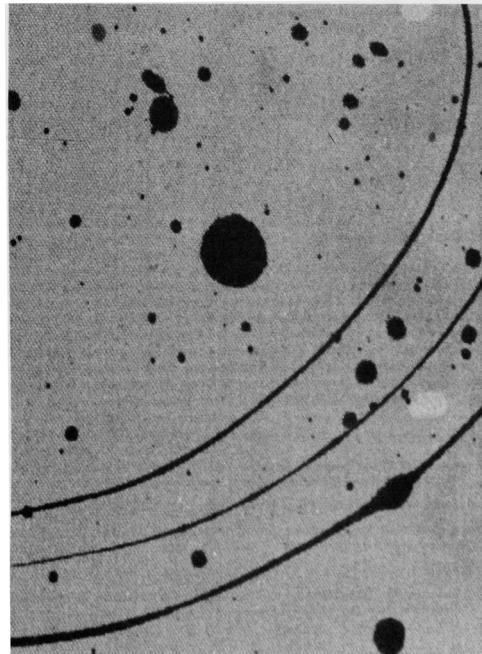


Abb. 2: Detail aus J. Pollock No. 32 (aus Kobbert 1989)

In der Musik finden wir ähnliches. Das geometrisch-einfache Verhältnis der Tonschwingungen einer Skala zu einander bildet die Grundlage für Intervalle, für Sequenzen von Intervallen zur hochkomplexen Melodie, wie es von Ehrenfels (1890) als basales Beispiel für die Eigenschaften der Gestalt – Übersummativität und Transponierbarkeit – darlegte. Auch die Zwölftöner erzeugten bei aller Gleichberechtigung der Töne unvermeidlich subjektive Strukturen. Heinz Klaus Metzger fasst diese Tendenz zur gestalthaften Komplexität wie folgt:

„... so gilt für den ganzen Schönberg, das er nie mit aufeinander bezogenen Tönen komponierte – sondern mit aufeinander bezogenen Motiven, Themen, Harmonien, kurz, mit bereits aus Tönen geprägten Gestalten als letzten Elementen der Form, ...“ (1950–1955, 26).

György Ligeti steigert die Komplexität seiner Kompositionen bis an die Grenzen des Unspielbaren. Sein Violinkonzert wird von Saschko Gawriloff perfekt, aber nicht immer im Sinne des Komponisten interpretiert:

„In der Musik (dem ersten Satz von Ligetis Violinkonzert) ... war ein ungarisches Volkslied versteckt, was für mich eine Art Rückgrat war (Roelcke: Deshalb haben Sie den Satz ganz gestrichen?). Ich habe ihn komplett verworfen. Der Geiger Saschko Gawriloff hat diesen Satz einmal aufgeführt, dann habe ich es nicht mehr erlaubt“. Andere Solisten interpretieren das Violinkonzert auf nicht wiedererkennbare Weise. Man spielt nur 60 Prozent der Noten heißt es in Musikerkreisen. Die Partitur fungiert in ihrer Komplexität als Improvisationsvorschlag für den Solisten.

Ligeti hat sich mit dem Problem der Komplexität auch theoretisch beschäftigt. Er pflegte Kontakte zu Chaostheoretikern und Fraktalmathematikern und versuchte die mathematische Theorie in seine Kompositionen zu übersetzen – indirekt, in dem er sie als geistige Umgebung bezeichnete¹. Beispielhaft hierfür mag die Etüde „Désordre“ angeführt werden – ein hochkomplexes Werk mit rhythmischen Schwebungen über die Takte hinweg. Ligeti bemühte sich, das Unvorhersagbare zu komponieren, jenseits aller Hörgewohnheiten. Weniger als 10 Menschen auf dieser Erde sind technisch in der Lage diese Etüde zu spielen – Ligeti gehörte nicht dazu.

Volker Banfield, der auf die Tagung „Komplexe Systeme und nichtlineare Dynamik in Natur und Gesellschaft“ 1997 auf Schloss Reisenburg a. d. D. eingeladen war, trug die Etüde vor und erläuterte ihren chaostheoretischen Hintergrund. Zum Erstaunen der Zuhörer war kein Chaos erkennbar, sondern man hörte ins Fraktale tendierende selbstähnliche rhythmische und melodische Strukturen, die zwar komplex, aber nicht kompliziert waren. War es eine Sinnestäuschung, der die Zuhörer unterlagen oder war es das Wesen der Musik, das nicht in der Partitur sondern im Kopf der Konsumenten existiert? Wir werden darauf zurückkommen.

¹ Im Plattentext zu seinen Etüden für Klavier von 1985 schrieb Ligeti: „(Ich hatte) seit jeher Interesse für Vexierbilder, Paradoxa der Wahrnehmung und Vorstellung, für Aspekte der Gestalt- und Formbildung, des Wachstums und der Transformation, für die Unterscheidung von verschiedenen Abstraktionsebenen in Denken und Sprache. Ich habe eine Zuneigung für Lewis Carroll, Mauritz, Escher, Saul Steinberg, Franz Kafka, Boris Vian, Sándor Weöres, Jorge Luis Borges, Douglas R. Hofstadter, und meine Denkweise ist stark geprägt von den Anschauungen von Manfred Eigen, Hansjochem Autrum, Jacques Monod und Ernst Gombrich. Zu diesen schon früheren Anregungen kam seit Anfang der 80er Jahre die Begegnung mit der hochkomplexen Musik für mechanische Klaviere von Conlon Nancarrow, und die Faszination der ‚Fractals‘ von Benoit Mandelbrot – das letzte seit 1984, als mir Manfred Eigen die computererzeugten Bilder von Heinz-Otto Peitgen und Peter H. Richter zeigte. Es wäre aber verfehlt anzunehmen, dass meine Klavieretüden eine direkte Folge all dieser musikalischen und außermusikalischen Einflüsse wären. Mit der Aufzählung der Anregungen wollte ich nur die geistige Umgebung, in der ich als Komponist arbeite, andeuten. Auch findet man in meiner Musik weder ‚wissenschaftliches‘ noch ‚mathematisches‘, wohl aber eine Verbindung von Konstruktion und poetisch-emotioneller Imagination.“



Abb. 3: Handschrift aus György Ligeti „Étude des pour piano“ („désordre“). Mainz: Schott 1986

In der Jazzmusik finden wir einen ähnlichen Umgang mit Komplexität. Zwar dominiert hier nicht die Partitur als Leitlinie der Interpretation, sondern die harmonischen und rhythmischen Vorgaben der Jazztradition dominieren die Musik. Der Tenorsaxophonist John Coltrane spielte kurz vor seiner Hinwendung zum modalen Improvisieren ein Thema betitelt „Giant steps“ ein, welches sich durch zwei Harmoniewechsel pro Takt bei hoher Spielgeschwindigkeit auszeichnete. Bei aller Virtuosität des Vortrags spürt der Zuhörer das Leiden des Improvisators an der Befangenheit durch das Harmoniegerüst. Dies war der Auslöser für Coltranes Übergang zum modalen Spiel, welches in vielen asiatischen Musik-Kulturen bevorzugt wird. Das Thema „Impressions“ lag 16 Takte auf einer D-Skala, wechselte dann für 8 Takte auf eine D[#] Skala, um die letzten 8 Takte wieder auf D zu beenden. Über dieser simplen 32 taktigen Struktur improvisierte John Coltrane über einen Zeitraum von mehr als fünf Jahren und gelangte dabei zu genialen Einfällen und hochkomplexen musikalischen Erfindungen. Er kreierte das, was Ira Gitler als „sheets of sound“ bezeichnete. Solche Klangflächen waren uns schon bei den blue notes aus der Frühzeit des Jazz begegnet.

Das modale Spiel erlaubte Coltrane eine Reihe von neuen Erfindungen für das Tenor- und Sopransaxophon: Er spielte Läufe von Oktavtrillern, kreierte fast gleichzeitig gespielte verschiedene Melodien durch schnellen Wechsel der Lagen, und perfektionierte das flageolette Spiel, indem er mehrere Töne zu-

gleich anblies. Von hier aus war der Schritt zum freien Spiel, indem auch noch der Bezug zu den Skalen aufgegeben wurde, nicht mehr weit. Weder Harmonien noch Skalen behinderten das freie Spiel. Der durchgeschlagene Beat der Rhythmusgruppe wird durch Polyrhythmen ersetzt. Musikalische Themen wurden minimiert, wie etwa das hymnische C E^b C F in „A love supreme“. Die kollektive Improvisation aus der Anfangszeit des Jazz kam zu neuen Ehren. Die Komplexität und Emotionalität der Musik wurde maximiert, aber war es doch nur Kompliziertheit, die diese Musik kennzeichnete oder gab es hier auch Ordnungsstrukturen, die der Musik den au gout des Aleatorischen nahmen und die ästhetische Maßzahl anheben konnten?

Tatsächlich orientierten sich die Free Jazzer an einem *tonalem Zentrum* (Jost 1975), einer Art Orgelpunkt, der in der kollektiven Improvisation geschaffen wurde und der die musikalischen Ideen synchronisierte. Hier drängt sich wieder der Vergleich zu Arnheims „Macht der Mitte“ auf, die die Spannung der Bildflächen (und hier der Tonflächen) organisiert. Das tonale Zentrum wird fast nie direkt konstatiert, sondern es erzeugt virtuelle Intervalle zu den es umspielenden Tönen der Instrumente.

Das tonale Zentrum ist immer präsent und repräsentiert Gleichzeitigkeit im linearen Fluss der Zeit. Es ist ausgezeichnet durch die Macht der Mitte. Wie wir gesehen haben, wird in der Musik des 20. Jahrhunderts ästhetisches Vergnügen und affektive Präsenz durch eine Kombination von hoher Komplexität mit einfacher Ordnung erreicht.

III. 3. Zwei Stufen der Subjektivität

Nicht immer ist sich jeder darüber im Klaren, dass Geräusche, Klänge und Musik Erscheinungsformen sind, die an das Vorhandensein von auditiven Systemen gebunden sind. Stellen wir uns einen Blitzeinschlag in einen Baum vor, so herrscht dabei tiefe Stille, wenn kein auditives System zugegen ist. Ein Physiker könnte lediglich periodische Schwankungen des Luftdrucks aufzeichnen. Nichts anderes als solche sind zwischen dem Musiker und dem Zuhörer messbar. Der Musiker erzeugt Reibungen, Anschläge oder Luftströmungen an Instrumenten, die er selbst als Töne und Klänge wahrnimmt und an den Zuhörer zu kommunizieren glaubt. Der Zuhörer muss aber seinerseits die physikalischen Prozesse, Amplituden, Frequenzen und Phasen überlagerter Schalldruckschwingungen aufnehmen und in seinem kognitiven System als Musik interpretieren. Die Objektivität der Existenz von Musik auf dem Tonträger, in der Partitur oder an dem Instrument ist nur scheinbar. Sowohl beim Musiker wie beim Zuhörer entspringt die Musik aus der Subjektivität. Die Ordnung von der in diesem Essay die Rede war birgt nicht die Partitur,

sondern das kognitive System. Im Zusammenspiel kommunizieren kognitive Systeme und Gehirne miteinander und synchronisieren sich, ohne dass zwischen ihnen mehr als Luftdruckschwankungen existieren. Auch wenn der Komponist in seiner Komposition das Chaos verwirklichen will, auch wenn er aleatorische Zufallselemente verwendet, wird die Musik immer durch die Ordnungsprinzipien geprägt sein, die sie erst im kognitiven System entstehen lassen.

Gehen wir noch eine Stufe weiter und hören die Musik, ohne dass Schalldruckschwingungen das Trommelfell in Bewegung versetzen, also in der Vorstellung, so wie wir uns Farben oder Gefühle aus dem Gedächtnis im kognitiven System aufrufen können. Dabei kommt es sogar vor, dass sich musikalische Eindrücke – Melodienfetzen, Rhythmen oder harmonische Sequenzen – nicht unterdrücken lassen, als wären sie durch von außen gesetzte Reize getrieben. Bei solchen „Ohrwürmern“ ist es der Gefühlswert, der die musikalischen Elemente wieder und wieder hervorruft, ohne dass sich der Hörer dagegen abschirmen kann. John Cage pflegte in diesem Zusammenhang gerne den folgenden Koan zu rezitieren:

Die Geschichte von den beiden Mönchen

Als sie eines Tages fürbaß schritten, stießen sie auf einen Fluss, an dem eine junge Dame in der Hoffnung wartete, jemand möchte ihr hinüberhelfen. Unverzüglich hob der eine Mönch sie auf, trug sie hinüber und setzte sie auf der anderen Seite sicher ab.

Die zwei Mönche setzten ihren Weg fort, und nach einiger Zeit sprach der zweite, der's nicht mehr für sich behalten mochte zum ersten: „Du weißt, dass wir Frauen nicht berühren dürfen; warum aber hast du jene Frau über den Fluss getragen?“

Der erste Mönch gab zurück: „Setz sie ab. Wie ich vor zwei Stunden.“

(John Cage 1950–1955, 155)

Literatur

- Arnheim, Rudolf (1983): Die Macht der Mitte. Köln: DuMont.
Arnheim, Rudolf (1971): Entropie und Kunst. Ein Versuch über Unordnung und Ordnung. Köln: DuMont.
Bach, Carl Philipp Emanuel (1992): Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.
Birkhoff, George D. (1933): Aesthetic measure. Cambridge, Mass.
Cage, John (1950–1955): Unbestimmtheit. In Kommentare zur neuen Musik 1, 155–165.
Dammann, Rolf (1995): Der Musikbegriff im deutschen Barock. Laaber: Laaber Verlag.
Ehrenfels, Christian von (1890): Über Gestaltqualitäten. Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie 14.

- Eysenck, Hans Jürgen (1941): The empirical determination of an aesthetic formula. *Psychological Review* 48, 83–92.
- Jost, Eckehart (1975): Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Kanizsa, Gaetano u. Riccardo Luccio (1990): The phenomenology of autonomous order formation in perception. In Hermann Haken u. Michael Stadler (Hg.), *Synergetics of Cognition* (186–200). Berlin: Springer.
- Kobbert, Max (1989): Annäherung an „informelle Kunst“ mit Mitteln der Gestaltpsychologie – aufgezeigt an Jackson Pollocks No. 32 von 1950. *Gestalt Theory* 11, 205–218.
- Levine, Stephen K. (2004): Chaos und Order: Rudolf Arnheim's Gestalt Psychology of Art. *Gestalt Theory* 24, 266–282.
- Libet, Benjamin, Curtis A. Gleason, Elwood W. Wright u. Dennis K. Pearl (1983): Time of conscious intention to act in relation to onset of cerebral activity (readiness-potential). *Brain* 106, 623–642.
- Ligeti, Györgi (2003): Im Gespräch mit E. Roelcke: Träumen Sie in Farbe? Wien: Paul Szolnay-Verlag.
- Metzger, Heinz-Klaus (1950–1955): Webern und Schönberg. In Kommentare zur neuen Musik 1, 25–31.
- Metzger, Wolfgang (1965): Der Beitrag der Gestalttheorie zur Frage der Grundlagen des künstlerischen Erlebens. In Michael Stadler u. Heinrich Crabus (Hg.) (1986), Wolfgang Metzger. *Gestaltpsychologie* (497–508). Frankfurt am Main: Kramer.
- Metzger, Wolfgang (1979): Gestalttheoretische Ansätze zur Frage der Kreativität. In Michael Stadler u. Heinrich Crabus (Hg.) (1986), Wolfgang Metzger. *Gestaltpsychologie* (522–528). Frankfurt am Main: Kramer.
- Müller, Hans-Christian (1973): Vorwort. In R. Schumann: *Papillons op. 2*. Wien: Wiener Urtext Edition.
- Prigogine, Ilya (1985): Vom Sein zum Werden. München: Piper.
- Rausch, Edwin (1966): Das Eigenschaftsproblem in der Gestalttheorie der Wahrnehmung. In Wolfgang Metzger (Hg.), *Wahrnehmung und Bewusstsein: Handbuch der Psychologie*, Band 1/1 (866–953). Göttingen: Hogrefe.
- Salber, Wilhelm (2002): Der Mensch ist ein Kunstwerk (Beuys) – aber nicht jeder Mensch ist ein Künstler (Vostell). *Gestalt Theory* 24, 252–265.
- Stadler, Michael, Luciano Stegano u. Giancarlo Trombini (1979): Quantitative Analyse der Rauschschen Präganzaspekte. *Gestalt Theory* 1, 39–51.
- Watkins, Glenn (2000): Gesualdo. *Principe di Venosa. Leben und Werk eines fürstlichen Komponisten*. München: Mattes & Seitz.

Prof. Dr. Helmut Reuter, Universität Bremen, Institut für Psychologie und Kognitionsforschung (IPK), Grazer Straße 4, D-28359 Bremen.
E-Mail: mahrens@uni-bremen.de

Derzeit Vertretungsprofessor für Sozialpsychologie am Institut für Psychologie und Kognitionsforschung der Universität Bremen.

Arbeitsschwerpunkte: Phänomenologische Psychologie, Kultur-, Kunst- und Musikpsychologie.

Prof. Dr. Michael A. Stadler, Universität Bremen, Institut für Psychologie und Kognitionsforschung (IPK), Grazer Straße 4, D-28359 Bremen.
E-Mail: stadlerm@uni-bremen.de

Professor für Psychologie mit dem Schwerpunkt Kognitive Prozesse an der Universität Bremen, in Forschung und Lehre auf den Gebieten der allgemeinen und angewandten Psychologie tätig.

Arbeitsschwerpunkte: Kognitive Prozesse, Wahrnehmungspsychologie, Neuropsychologie, Rechtspsychologie, Musikpsychologie.

Manuskriptendfassung eingegangen am 7. Februar 2006.