

Marko Ciciliani

Das Ohr hört nie allein

Musikalisches Erlebnis jenseits des Hörbaren

In den letzten Jahren habe ich viele Werke komponiert, bei denen ich neben der Musik auch Lichtdesigns als integralen Teil der Komposition entwickelt habe. Bei der Beschäftigung mit dem Verhältnis, das Licht und Klang miteinander haben können – was schließlich auch zum Thema meiner Dissertation wurde, die ich letztes Jahr an der *Brunel University* in London abgeschlossen habe –, bin ich u.a. der Frage nachgegangen, ob es etwas wie *visual music* gibt, also eine Übertragung musikalischer Qualitäten und Gestaltungsprinzipien ins Visuelle, bei der der visuelle Eindruck tatsächlich ein Gefühl von Musikalität hervorruft.

Von da an hat mich die Frage immer wieder beschäftigt, inwiefern akustisch inexistentere Ereignisse als musikalisch empfunden werden können. Der Komponist Michel Chion, der sich sehr ausgiebig mit dem Verhältnis zwischen dem Visuellen und dem Auditiven auseinandergesetzt hat, sagt z.B. an einer Stelle:

“We might conclude that everything spatial in a film, in terms of image as well as sound, is ultimately encoded into a so-called visual impression, and everything which is temporal, including elements reaching us via the eye, registers as an auditory impression.”¹

Diese Aussage suggeriert, dass wir gewisse Phänomene – in diesem Beispiel jede zeitliche Organisation – als etwas akustischer Natur wahrnehmen, ungeachtet dessen, ob diese Wahrnehmung durch das Auge oder das Ohr zu uns gelangt. Die Frage, die sich daraus ergibt, ist, ob es Musik als ein externes Phänomen tatsächlich gibt, oder ob Musik eine vom Hören unabhängige Wahrnehmungskategorie ist, die durch ein kulturelles Umfeld konditioniert wird, und die dazu führt, dass wir gewisse Dinge als musikalisch empfinden.

Weiterführend hat mich die Frage interessiert, welche Formen jenseits des Akustischen und Visuellen musikalische Erlebnisse einnehmen können. Der Punkt, auf den ich in diesem Text genauer eingehen möchte, betrifft das innere Hören. Dabei steht die Frage im Vordergrund, in welcher Form und welchem Ausmaß innere Hörvorgänge die akustische Wahrnehmung mitbestimmen und damit musikalische Kommunikation mitgestalten.

*

Vor etwas mehr als einem Jahr hatte ich das Vergnügen, mit dem ausgezeichneten belgischen Ensemble *Champs d'Action* eine Version von Gavin Bryars' Komposition *The Sinking of the Titanic* zu realisieren, wobei mir die Rolle zukam, einen Live-Elektronik-Part aufzuführen. Das Stück liegt heute als Sammlung diverser Materials vor, das flexibel anhand eines Zeitschemas angeordnet werden kann. Wie ich während der Probephase von dem Musikwissenschaftler Maarten Beirens erfuhr, sah die erste Version dieses Stückes allerdings bedeutend anders aus.

Diese entstand 1969, als Bryars in Kunstakademien in Portsmouth und Leicester unterrichtete. Er war daran interessiert, ein musikalisches Äquivalent zur damals viel diskutierten und praktizierten *Concept Art* zu finden. *The Sinking of the Titanic* besteht aus einer größeren Menge vorgefundener Materials, das in verschiedener Weise mit dem Untergang des Luxusliners zu tun hat. Das Hauptkontingent wird aus Stücken gebildet, die von der Schiffskapelle der *Titanic* angeblich in der Nacht des Untergangs gespielt wurden. Weiters sind Morsecodes, die während dem Unglück zwischen der *Titanic* und anderen Schiffen ausgetauscht wurden, Interviews von Überlebenden und Ähnliches enthalten. Stark vereinfacht gesagt, ist das Stück eine Collage dieses Materials. Die erste klingende Realisierung des Projekts entstand allerdings erst 1972. In der

ursprünglichen Version wurde das Material nämlich im Rahmen einer Ausstellung ausschließlich visuell präsentiert. Das Bemerkenswerte daran ist, dass Bryars damit das musikalische Ereignis in der Vorstellung des Betrachters entstehen lassen wollte.

Das oben genannte Material wurde also bildlich gezeigt, als Partituren, graphische Morsecodes, oder transkribierte Interviews. Die klingende Realität des Materials sollte sich im *Inneren Ohr* der Betrachterin oder des Betrachters manifestieren und in der individuellen Ausprägung ein persönliches Erlebnis werden. Bryars vollzog also eine sehr konsequente musikalische Umsetzung von Ideen aus dem Kontext der *Concept Art*, die von der Vorstellung einer so genannten „non-retinal Art“ ausging, im Sinne einer Praktizierung von Kunst, die bei einem dargestellten Objekt nicht primär an seiner Materialität interessiert ist, sondern daran, was es als Bedeutungsträger in einem erweiterten Kontext mit sich bringt. Der retinale, also visuelle Aspekt der Arbeit, ist dabei nur die Öffnung in eine Kategorie des Erlebens von Kunst, die zu großem Teil in der gedanklichen Weiterspinnung in der Vorstellung der Betrachterin oder des Betrachters stattfindet.

Als Ursprung der so genannten „non-retinal Art“ werden meist die so genannten *Readymades* von Marcel Duchamp angeführt, deren bekanntestes wohl *Fountain* (1917) ist, das in einer Umfrage unter 500 Künstlern und Kunstexperten anlässlich des Turner Price 2004 zum wichtigsten Kunstwerk des 20. Jahrhunderts gewählt wurde.²

Was Gavin Bryars mit der ursprünglichen Version von *The Sinking of the Titanic* gemacht hat, ist im Vergleich damit ein Beispiel einer Art von Musik, die der Künstler und Schriftsteller Seth Kim-Cohen in seinem Buch *In the Blink of an Ear* als „non-cochlear sonic Art“ beschreibt.³ Die Cochlea ist der medizinische Begriff für die Hörschnecke in unserem Innenohr, welche die mechanische Übertragung von Klang in neuronale Stimulation übersetzt und ins Gehirn leitet. Die Cochlea hat damit für das Gehör die gleiche Funktion wie die Retina für das Auge.

Die 1969er Version von *The Sinking of the Titanic* ist also ein stummes aber kein stilles Stück, da es in der Vorstellung der Betrachterin oder des Betrachters eine Fülle von Klang hervorrufen kann. Deshalb ist es auch keineswegs mit Werken vergleichbar, die eine

traditionelle Auffassung von Klang mittels einer ostentativen Präsentation von Stille in Frage gestellt haben, wie es John Cage mit *4'33"*, oder noch ältere stille Stücke wie Erwin Schulhoffs *In Futurum* (1913) oder Alphonse Allais' *Marche Funèbre* (1897)⁴ getan haben.

Der Vorgang, den Bryars hier auslösen möchte, nämlich die innere Vorstellung von Musik, ohne dass Klang akustisch erzeugt wird, wird gemeinhin als *Auditive Imagination* bezeichnet. *Auditive Imagination* ist eine alltägliche Angelegenheit, die jederzeit praktiziert wird, wenn man sich Musik, Sprache oder Klang vorstellt. In Experimenten hat man Auditive Imagination als neuronale Aktivität auch nachweisen können, indem man Probanden Musikstücke vorgespielt hat, bei denen Ausschnitte von 2-5" durch Stille ersetzt wurden. Kannten die Probanden die Stücke, konnte während der Pausen erhöhte neuronale Aktivität gemessen werden, was als Hinweis gedeutet wurde, dass die fehlenden Ausschnitte mental ersetzt wurden⁵. War das Stück den Probanden aber unbekannt, konnte es auch nicht durch das Gehirn in der Vorstellung ergänzt werden, da es nicht auf die entsprechende Information zurückgreifen konnte, folglich war die neuronale Aktivität gering.

Das Interessante an Auditiver Imagination ist die vielfältige Rolle, die es beim Erleben von Musik spielen kann, ungeachtet ob es um klingende oder innerlich vorgestellte Musik geht. Auditive Imagination ist das Vehikel für viele, wenn auch nicht alle Formen nicht-cochlearer musikalischer Erlebnisse. So kann das Hören der Coverversion eines Popsongs als ein weiteres Beispiel einer im Grunde sehr konzeptionellen musikalischen Rezeption dienen. Viele Coverversionen ziehen ihren Reiz aus den Unterschieden, die sie zum Original aufweisen. Kennt man als Rezipient die Originalfassung nicht, geht ein beträchtlicher Teil der „Intention“ des Covers verloren. Was beim Hören solch einer Coverversion also vor sich geht, ist der fortwährende Vergleich des Gehörten mit dem Original, das wie eine Schablone parallel in der Vorstellung mitläuft. Das nicht-cochleare ist hier ein wesentliches Element des musikalischen Erlebens.

Solch ein Vergleichen zwischen dem Erinnernten, Erwarteten und tatsächlich Eintretenden ist aber ein Vorgang, der keineswegs nur auf das Hören von Coverversionen beschränkt ist, sondern vielmehr beim

Hören aller bekannten Musikstile beteiligt ist, die einem vertraut sind. Hört man z.B. ein klassisches Stück und erkennt es als Sonate, stellen sich bestimmte Erwartungen ein, wie z.B., dass es einen Durchführungsteil und eine darauf folgende Reprise geben wird. Dass Komponisten mit solchen Erwartungen der Hörer bewusst gespielt haben, wird z.B. an Scheinreprise ersichtlich, wie sie u.a. Beethoven praktiziert hat (z.B. in *Op. 14/2*, erster Satz).

Um solches stil- und gattungsabhängiges Antizipieren und Rekapitulieren von Vorgängen von der allgemeinen Auditiven Imagination zu unterscheiden, hat der Musikpädagoge Edwin Gordon 1975 den Begriff der *Audiation* eingeführt. Er sagt dazu:

“...when you are audiating as you are listening to music, you are summarizing and generalizing from the specific music patterns you have just heard as a way to anticipate or predict what will follow.”⁶

Im Gegensatz zur *Auditiven Imagination* zehrt die *Audiation* aus einem Kontingent von Vorkenntnis, aufgrund derer bestimmte Erwartungen sich einstellen können. Ob und wie diese Erwartungen erfüllt werden, bestimmt den Verlauf des musikalischen Erlebnisses. Was hiermit wiederum impliziert wird ist, dass die Erinnerung einen maßgeblichen Faktor beim Hören der Musik ausmacht. Wenn es um das Wiedererkennen von intrinsischen musikalischen Bezügen in einem Werk geht, wie melodischen Motiven oder prägnanten harmonischen Wendungen, findet die Erinnerung auf der Ebene des Kurzzeitgedächtnisses statt. Geht es aber z.B. um die Erkennung einer bestimmten Musikgattung, handelt es sich um eine Erinnerung auf der Ebene des Langzeitgedächtnisses. Dann wird das Gehörte nämlich mit anderen musikalischen Erfahrungen verglichen, die man in der ferneren Vergangenheit gemacht hat.

Beide Formen der Erinnerung sind innere Vorgänge, die untrennbarer Teil des Hörens sind, aber nur indirekt mit dem in dem Moment tatsächlich Gehörten etwas zu tun haben. Ich folgere aus diesen Beispielen, dass ein nicht-cochleares Musikerlebnis immer einen beträchtlichen Teil des Hörens ausmacht.

Das Ohr hört also nie allein. Unsere Erinnerung ergänzt das Gehörte und erstellt möglicherweise sogar einen begleitenden Soundtrack, wie beim Beispiel der Coverversionen. Folglich sind wir auch nicht imstande den „Klang-an-sich“ zu hören, da der Klang – wie die *Fountain* von Duchamp – als ein Bedeutungsträger daherkommt, der unsere Erinnerungen und Assoziationen triggert. Selbst wenn man ein primär assoziatives Hören unterdrückt, wie es Pierre Schaeffer im Rahmen der *écoute réduite* gefordert hat, ist es keiner Hörerin und keinem Hörer möglich, ein kulturelles Vakuum in sich zu schaffen, was die Voraussetzung für ein tatsächlich phänomenologisches Hören wäre.

Der Sachverhalt wird noch komplexer, wenn man betrachtet, dass die Grenzen zwischen *Audiation* und extrinsischem Hören fließend sind. Extrinsisches Hören umfasst alle Formen assoziativer Bezüge, die beim Hören von Musik ausgelöst werden. Dies umfasst z.B. das Erkennen einer „außermusikalischen“ Klangquelle, wie z.B. die Lokomotiven in Pierre Schaeffers *Cinq études de bruits*, ebenso wie das Entschlüsseln eines klangmalerischen Motivs, wie wenn z.B. Wagner in einer bestimmten Szene durch Streichertremoli das Rauschen eines Waldes darstellen möchte. Um einen extrinsischen Bezug geht es aber auch, wenn Frédéric Chopin seinen *Zyklus der Etüden op. 10* mit ausladenden C-Dur Arpeggien beginnt und damit auf J.S. Bachs Präludium Nr.1 verweist, welches den ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* ebenfalls mit gebrochenen C-Dur Akkorden eröffnet. Man könnte argumentieren, dass das Erkennen solch eines Bezuges eher als *Audiation* zu werten ist, da es auf einen spezifischen musikalischen Erfahrungsschatz zurückgreift. Die Grenzen zwischen außermusikalischer Referenz und innermusikalischem Diskurs verschwimmen hier.

*

Was ich mit diesem Beitrag herausstellen möchte, ist, dass musikalische Kommunikation keineswegs auf eine nur in eine Richtung fließende Klanginformation zu reduzieren ist, sondern, dass mentale Aktivitäten bei der Hörerin oder dem Hörer einen so großen Raum einnehmen können, dass die akustische Realität eines Klanges im Extremfall überflüssig wird. Ob

daraus zu schlussfolgern ist, dass Musik grundsätzlich auf eine akustische Realität verzichten kann, ist anzuzweifeln. Fest steht jedoch, dass musikalisches Erlebnis nicht auf die Anwesenheit von akustischem Klang angewiesen ist und dass das Hören um nicht-cochleare musikalische Wahrnehmung nicht umhin kommt. Das Ohr hört folglich niemals allein und ist somit auch niemals neutral.⁸

Hieraus ergeben sich interessante weiterführende Fragen, wie z.B. die nach einer Definition von Musik, die dem Umstand Rechnung trägt, dass Musik auf eine akustische Manifestation verzichten kann. Bereits 1961 schrieb Robert Ashley: „It seems to me that the most radical redefinition of music that I could think of would be one that defines ‘music’ without reference to sound.“⁹

Die Idee einer nicht hörbaren, aber dennoch anwesenden und spürbaren Musik ist also keineswegs neu. Genau genommen ist sie so alt wie die westliche Musikkultur selbst, denn mit der Idee einer *Harmonia Mundi* haben bereits die Pythagoreer das Konzept einer nicht primär durch das Gehör wahrgenommenen musikalischen Erfahrung in die Wiege der westlichen Musikkultur gelegt.

(Vortrag, 16.06.2011 im Rahmen des Festivals *next_generation 4.0 KOMMUNIKATION*, ZKM | Institut für Musik und Akustik.)

Endnoten

1. Chion, Michel, *Audio-Vision*, New York: Columbia University Press, 1994, S. 136.
2. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4059997.stm> (14.06.11).
3. Kim-Cohen, Seth: *In the Blink of an Ear*, New York: Continuum, 2009.
4. Glasmeier, Michael: Marcel Duchamp, *John Cage und eine Kunstgeschichte des Geräusches*, in: *Resonanzen*, Hg.: Bernd Schulz, Heidelberg: Kehrer, 2002, S.49.
5. www.nature.com/nature/journal/v434/n7030/full/434158a.html (13.06.11).
6. Gordon, Edwin, *Learning Sequences in Music: Skill, Content, and Patterns*, Chicago: GIA Publications, 1997, S.5.
7. Schaeffer, Pierre, *Traité des Objets Musicaux*, Paris, Éditions de Seuil, 1966, 150f.
8. Dies steht im Widerspruch zu zahlreichen Bewegungen in der jüngeren zeitgenössischen Musik, die sich gerade für ein Interesse am Klang-an-sich aussprechen.
9. Zitiert aus: Nyman, Michael, *Experimental Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999/1974, S.11.

Zusammenfassung

Dieser Text befasst sich mit der Frage, inwiefern Musik unabhängig von akustischen Phänomenen erlebt werden kann. Anhand von verschiedenen Beispielen wird betrachtet, welchen Raum das Innere Hören bei Hörvorgängen einnimmt. Stichworte, die besprochen werden sind Auditive Imagination, Audiation und das nicht-cochleare Hören. Als Schlussfolgerung wird gezogen, dass innere Hörvorhänge das Hörerlebnis maßgeblich beeinflussen und es von daher nicht möglich ist, den „Klang-an-sich“ wahrzunehmen.

Autor

Marko Ciciliani, geb. 1970 in Zagreb, Kroatien. Studium der instrumentalen Komposition, der elektronischen Musik und Musiktheorie in Hamburg, Den Haag und New York. PhD an der Brunel University London. Ciciliani hat für verschiedenste Besetzungen geschrieben, inkl. Solo-, Kammermusik-, Orchesterbesetzungen, oft unter Einbeziehung von Live-Elektronik oder anderen Medien, wie Licht, Laser oder Video. 2005 gründete er das Ensemble *Bakin Zub*, das ihm die Plattform für die Entwicklung und Realisation multimedialer Projekte bietet, in denen insbesondere die Kombination von Klang und Licht im Mittelpunkt steht. Charakteristisch für die Kompositionen von Ciciliani ist die Kombination von scheinbar widersprüchlichem Material, was den Stücken ein musikantisches Gefühl verleiht, mit überraschenden Wendungen und reichen Farbschattierungen. Dabei entzieht sich seine Musik der klaren Zuordnung zu einem einzelnen Genre, was sich darin widerspiegelt, dass seine Werke auf Festivals der instrumentalen zeitgenössischen Musik (wie *Wien Modern*, *Forum Neuer Musik Deutschlandfunk*, *Huddersfield Contemporary Music Festival* oder *Zagreb Biennale*) eben-so häufig anzutreffen sind, wie auf Veranstaltungen der experimentellen elektronischen Musik (wie *ZKM, Club Transmediale/Berlin*, *Su-*

per Deluxe/Tokyo oder *NowNow/Sydney*). Gastprofessor für elektroakustische Komposition am Institut für elektronische Musik (IEM) der Kunstuniversität Graz, und Lektor am *Institut für Elektroakustik (ELAK)* der Musikuniversität Wien. Darüber hinaus tätig als Lehrbeauftragter an der Fachhochschule St. Pölten.
www.ciciliani.com

Titel

Marko Ciciliani, *Das Ohr hört nie allein*,
in: kunsttexte.de/auditive_perspektiven
Nr. 4, 2011 (5 Seiten), www.kunsttexte.de.