

Freie Referate 1

Texttheorie

Wilfried Gruhn

Textualität der Musik und Textualität des Hörens von Musik

Daß Musik auf einem Text beruht, der unter texttheoretischen Kategorien betrachtet und als solcher gelesen, benutzt oder interpretiert werden kann, ist ein Spezifikum der abendländischen Kompositionstradition, die ein Werk erst durch die schriftliche Festlegung in der Partitur zum *opus perfectum et absolutum* machte. Spricht man aber von der Notation als dem ein Werk konstituierenden Text, so ist das keineswegs so unproblematisch, wie es die Gewohnheit, vom Notentext und authentischen Urtext zu sprechen, glauben machen kann. Denn die Analogie zur Textstruktur legt eine Sprachähnlichkeit der Musik nahe, die — zu wörtlich genommen — eher in die Irre führt. Denn eine texttheoretische Betrachtung zentriert immer um die Frage nach der Bedeutung, die ein Text hat oder erhält, also um die Frage nach der Bedeutungskonstitution im Rahmen struktureller, zeichentheoretischer (semiotischer) oder ideeller, wirkungsgeschichtlicher Bedingungen. Dabei macht aber gerade die Referenzlosigkeit der Musik die *differentia specifica* aus, die Musik von der verbalen Sprache trennt.

Andererseits ist der Aspekt der Bedeutung in der Musik, also die Frage nach ihrem Sinn und Gehalt, ja keineswegs zu leugnen, wenn man dabei nicht an eine referentielle, signifikative Bedeutung denkt, sondern ihre ästhetisch präsentative Symbolik und ihre strukturelle Sinnfälligkeit (strukturelle Evidenz) im Auge hat. Hier findet musikalische Bedeutungsattribution dann durchaus eine Entsprechung in texttheoretischen Kategorien. Denn die Bedeutungskonstitution von Texten resultiert einerseits aus den internen Bedingungen der Textstruktur selber (grammatische und syntaktische Regeln, Konventionen und Normen) und andererseits aus dem Verwendungszusammenhang (pragmatischer Gebrauch, soziokulturelle und psychosoziale Determinanten, situative Konstellationen, Kontext und Ko-Text¹). Unterschiedliche Positionen bestehen lediglich hinsichtlich der Anteile subjektiver (rezipientenorientierter) und objektiver (textorientierter) Determinanten bei der Bedeutungskonstitution. Darauf zielen auch die gängigen Unterscheidungen von *intentio auctoris* und *intentio lectoris*, von *Textstruktur* und *Aktstruktur* (Iser²) oder *Struktursinn* und *Aufführungssinn* (Danuser³). Umberto Eco hat in diesem Zusammenhang die Unterscheidung zwischen *interpretieren* und *benutzen* eingeführt.⁴ Denn Interpretation (Textauslegung) ist tendenziell auf ein Verstehen gerichtet, das Bedeutung in der Rekonstruktion der Autorintention sucht, während Textbenutzung den pragmatischen Umgang von Individuen meint, die mit ihren Erfahrungen und Erwartungen immer schon einen Vorgriff auf die Textbedeutung tun.

Obwohl die Relevanz der Autorintention für das Textverstehen keinesfalls obsolet geworden ist, hat sie in der neueren Hermeneutik als Rezeptionsästhetik (Gadamer, Jauf, Buck) doch an ihrer zentralen Stellung verloren, indem sie den Akzent auf die wirkungsgeschichtliche Bedeutung eines Textes legt, die sich auch losgelöst vom Sinnhorizont eines Werkes entfalten kann. So richtet sich der Blick heute stärker auf das Rollenangebot⁵, das ein Text dem Rezipienten im Rahmen seiner kontextuellen und situativen Aktualisierungsbedingungen macht. Denn was als Textbedeutung wahrgenommen und erkannt werden kann, hängt nicht allein von der Textstruktur ab, sondern in viel stärkerem Maß von den mentalen Bedingungen der jeweiligen kognitiven Struktur des Rezipienten. So gilt für die musikalische wie für die literarische Texttheorie, daß sie «ohne die Einbeziehung des Lesers

1 Mit dieser Unterscheidung bezeichnet Umberto Eco einerseits die Umgebung idealer Texte, Textklassen und -typen, in denen eine Äußerung normalerweise steht (Kontext), und andererseits den Einfluß, den der reale Textzusammenhang im tatsächlichen Kommunikationsprozeß auf die Bedeutung einer Aussage nimmt (Ko-Text): Umberto Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, München 1992, 353f.

2 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens* [1976], München³ 1990, S. 61.

3 Hermann Danuser, «Einleitung» zu: *Musikalische Interpretation* (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 11), hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 1992, S. 1-72, hier S. 4.

4 Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, S. 47.

5 Iser, *Akt des Lesens*.

[resp. Hörers] nicht mehr auszukommen [vermag]». ⁶ Der Rezipient wird so zu einem Parameter des Textes, den dieser als bedeutungsvollen erst konstituiert. Und der Text muß «als Parameter seiner Interpretationen dienen (auch wenn jede neue Interpretation unser Verständnis für diesen Text bereichert oder — anders ausgedrückt — auch wenn jeder Text stets die Summe seiner linearen Manifestation und seiner Interpretationen ist)». ⁷

Im Lichte der hier angedeuteten Überlegungen möchte ich die Textualität der Musik neben die Textualität der Hörens stellen. Ich meine damit, daß dem bedeutungskonstituierenden Akt des Hörens selber eine eigene Textqualität beigemessen werden kann, und zwar insofern, als der Umgang mit und die Verständigung über Musik (gehörte wie gelesene) zu Texten auf verschiedenen Ebenen der Annäherung an Musik und die Erschließung ihrer Bedeutung rückt. (Dabei haftet dem Reden über «Musik als Text» immer eine metaphorische Verschleierung an; denn es stellt gerade das *genus proximum* eines Textes dar, daß er gelesen werden kann, während Musik nur sinnlich gehört und körperlich vollzogen wird; die Lektüre der Partitur erzeugt nicht Musik, sondern eine innere Vorstellung von ihr). Man könnte also sagen, daß jeder Verstehenszugriff das Herstellen eines Textes zur Folge hat, in dem die wahrgenommenen Strukturen darstellbar werden. Darauf hat jüngst Peter Rabinowitz hingewiesen. «My claim is that neither the score as written nor the sound as performed offers sufficient grounds for interpretation or analysis; [...] But I do believe that what you hear and experience is largely dependent upon the presuppositions with which you approach it, and that those presuppositions are to a generally unrecognized degree verbal in origin.» ⁸

Der Verstehenszugriff, der zunächst auf verbale Repräsentationen zurückgreift, führt zu Texten, die, wenn auch noch keine Notation, so doch einen Notationsersatz darstellen, dessen Urheber (Autor) aber nicht mehr der Komponist, sondern nun der Hörer ist und bei dem die Musik nur das Mittel zur Hervorbringung dieses Textes liefert. So bezeichnet Hartmut von Hentig seine Notizen nach dem Anhören von Arvo Pärts *Collage B-A-C-H* als seine «Laien-Partitur», die es ihm beim Lesen erlaube, noch einmal «ganz deutlich» zu hören, was er von der Musik aufgeschrieben habe. ⁹

Die verbale Repräsentation von Musik ermöglicht die Erzeugung von Texten in verschiedenen Annäherungsgraden und auf verschiedenen Ebenen, die den Versuch rechtfertigen, von der Textualität des Hörens zu sprechen. Die verschiedenen Text-Ebenen sind im folgenden Diagramm schematisch dargestellt:

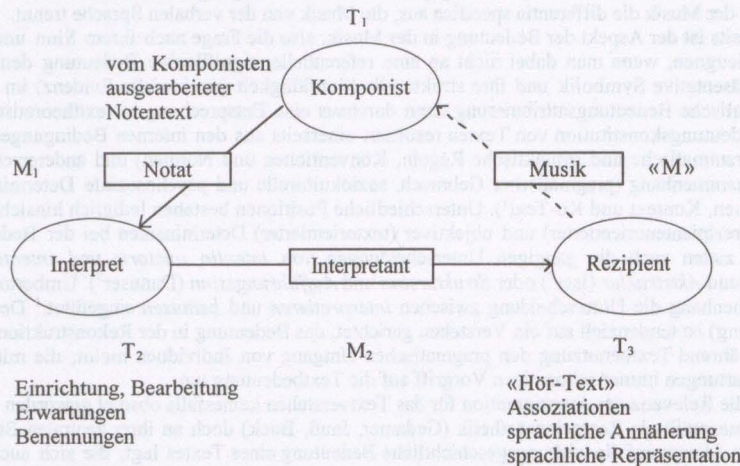


Abbildung 1

Der Komponist, der eine ausgeführte Komposition im Notentext festhält, liefert den Primärtext (T₁). Das Notat als Bedingung einer ideellen Vorstellung der Musik (M₁) bedarf der Ausführung durch den Interpreten, der mit seinen aufführungspraktischen Zutaten (z.B. Phrasierungszeichen, Fingersätze, ggf. Bearbeitungen wie Striche, Verzierungen, Modifikationen), aber auch mit seinen begrifflichen Vorstellungen und Benennungen einen Sekundärtext (T₂) herstellt, dessen Interpret dann dem Hörer die Musik (M₂) vermittelt, die er für die eigentliche Mitteilung des Komponisten («M») hält. Wie er über diese Musik denkt und spricht, als was er sie erkennt, schlägt sich in tertiären Hör-Texten nieder (T₃), deren textuelle und kontextuelle Entstehungsbedingungen im folgenden an einem Beispiel angedeutet werden sollen.

6 Iser, *Akt des Lesens*, S. 60.

7 Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, S. 51.

8 Peter J. Rabinowitz, «Chord and discourse: listening through the written word», in: *Music and text: critical inquiries*, ed. by Steven Paul Scher, Cambridge 1992, S. 38-56, S. 39.

9 Hartmut von Hentig, «Musik wahrnehmen», in: *Musik und Unterricht* 2 (1991), 7, S. 35-36, hier S. 36.

Schubert: Sinfonie-Fragment D 936^A

Im Herbst 1828 griff Schubert erneut sein Arbeitsbuch mit Skizzen zu einer Sinfonie in D-Dur auf und skizzierte im Particell drei Sätze (D 936^A). Dies ist der uns vorliegende authentische Primärtext (T₁), den Peter Gülke in einer Transkription (T_{2.1}) herausgegeben hat. Der Primärtext bildete dann die Grundlage zu seinem Rekonstruktionsversuch (T_{2.2}) der Sinfonie.¹⁰

Nun könnte man hier im einzelnen untersuchen, welche Entscheidungen über die angemessene Lesart von Schuberts Skizze Gülke traf, die von orthographischen bis zu harmonisch strukturellen Fragen reichen. Ich übergehe das hier und verweise auf die Literatur.¹¹ Interessanter sind die weiteren Sekundärtexte, die auf der Grundlage der Skizzen entstanden sind: die Rekonstruktionen von Peter Gülke, Brian Newbould und Pierre Bartholomé¹², die zu unterschiedlichen Ergebnissen gelangten, was die formale Konzeption und die Instrumentation betrifft. Denn der Primärtext ist ein Fragment, bei dem Schubert eine Fülle von Gedanken notiert, die harmonische Grundierung andeutet, auch gelegentlich instrumentale Angaben macht, in dem der formale Ablauf aber offen bleibt. Es gibt Abbrüche und Neueinsätze (im 1. Satz erscheint nach 155 Takten plötzlich ein neuer «Anfang», der nach 62 Takten mit einem lapidaren «etc.» abbricht, wobei natürlich Schubert wußte, wie er das später weiterführen wollte), Korrekturen, Ausstriche, Einschübe, Umstellungen. Insbesondere der 3. Satz reiht eine dichte Fülle musikalischer Einfälle aneinander, von der nur klar sein dürfte, daß sie Schubert in einer Endfassung niemals so belassen hätte. Darüber ist sich Gülke auch vollends im klaren. «Jedes der Stücke hätte, von Schubert beendet, anders ausgesehen als in unserer Partitur». ¹³ Seinen Rekonstruktionsversuch wertet er daher lediglich als «klingende Hypothese». ¹⁴ Denn Schuberts Skizze stellt eine Materialsammlung dar, die nur die thematischen Gravitationszentren festhält und die vermittelnden Passagen und Übergänge und vor allem die Festlegung der stringenten formalen Gesamtkonzeption einer späteren Ausarbeitung überläßt.

Folgt Gülkes Textinterpretation eher einem «historisch-rekonstruktiven Modus»¹⁵, so greift Luciano Berio in seiner Re-Komposition *Rendering* (1988/90) in kreativer Aneignung des Fremden viel stärker aktualisierend in die Textur des überlieferten ein, indem er an den Bruchstellen der Skizze eigene Einschübe die Rekonstruktion überwuchern läßt.¹⁶ Die Unterschiede im Ergebnis der kompositorischen Rezeption sind beträchtlich. Berios neuer Text von *Rendering* enthält viel mehr als nur einen Rekonstruktionsversuch einer nicht mehr ausgeführten 10. Sinfonie von Schubert, sondern hier geht es um eine prinzipielle Auseinandersetzung mit alter, uns zeitlich verborgener Musik, die uns, obwohl vertraut, gerade deswegen nicht mehr verfügbar ist. So komponiert Berio in seinen freien Einschüben die Rezeptionsgeschichte der Musik mit Zitaten von kammermusikalischen Werken Schuberts aus dessen letzten Lebensjahren (*Winterreise* D 911; Klaviertrio B-Dur op. postum. 99, D 898; Klaviersonate B-Dur op. postum., D 960) bis zu Allusionen aus Bergs *Lulu* und Ives' *The unanswered question*. Dabei folgt Berio durchaus Schuberts kompositorischem Verfahren, der in seiner Skizze selber Ideen aus seiner *Reliquiesonate* C-Dur D 840 und dem fragmentarischen Klavierstück D 916^B aufgreift.

Hör-«Texte»

All diese philologischen Nachweise kennzeichnen den Verstehenstext des Experten und setzt eine gute Kenntnis des Schubertschen Œuvres voraus. Insbesondere aber stützt sich ein solcher Verstehenstext (T₃) auf die vergleichende Lektüre des Notentexts. Wie aber sehen die Hör-Texte (normaler) Konzertbesucher oder gar jugendlicher Schüler aus? Zur Beantwortung dieser Frage wurden 297 Freiburger Schüler und Studenten aufgefordert, im Rahmen einer vorgegebenen Erzählstruktur¹⁷ ihre Wahrnehmungen beim Anhören der Komposition *Rendering* (von der weder der Titel noch der Komponist genannt wurden) niederzuschreiben.¹⁸

10 Franz Schubert, *Drei Sinfoniefragmente*. Partitur und Kommentar von Peter Gülke, Leipzig: Edition Peters 1982.

11 Ernst Hilmar, «Neue Funde, Daten und Dokumente zum symphonischen Werk Franz Schuberts», in: *ÖMZ* (1978), 6, S. 266-27. Vgl. auch: F. Schubert, *Drei Symphonie-Fragmente D 615, 708 A, 936 A. Faksimile Erstdruck*, hrsg. von Ernst Hilmar, Kassel 1978; Peter Gülke, «Neue Beiträge zur Kenntnis des Sinfonikers Schubert. Die Fragmente D 615, D 708 A und D 936 A», in: *Musik-Konzepte Sonderband Franz Schubert*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und R. Riehn, München 1979, S. 187-220; Peter Gülke, Kommentar zur Ausgabe der Partitur (s. Anm. 10).

12 Vgl. die entsprechenden CD-Einspielungen.

13 Gülke, *Neue Beiträge*, S. 203.

14 Ebd., S. 204.

15 Hermann Danuser in seiner Einleitung zu: *Musikalische Interpretation (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11)*, Laaber 1992, S. 13.

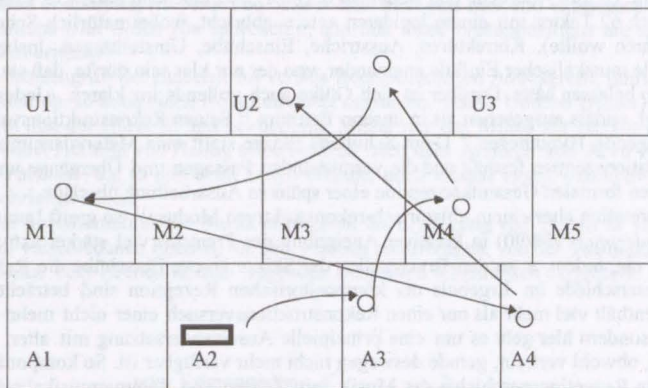
16 Wilfried Gruhn, «Schubert spielen. Berios sinfonische Ergänzungen zu Schuberts Sinfonie-Fragment D 936 A», in: *Musica* 44 (1990), S. 290-296.

17 Wilfried Gruhn, «Strukturen musikalischer Wahrnehmung», in: *Musik in der Schule* (1993), 2, S. 75-80.

18 Die Erhebung musikalischer Repräsentationen im Rahmen eines konnektionistischen Ansatzes, auf die im folgenden Bezug genommen wird, bildet die Grundlage eines Forschungsprojekts an der Musikhochschule Freiburg; vgl. Wilfried Gruhn, «Musiklernen. Der Aufbau musikalischer Repräsentationen», in: *Musikpädagogische Forschungsberichte 1993*, hrsg. von Heiner Gembris, Rud.-Dieter

Dem Verfahren liegt folgende konnektionistische Theorie der mentalen Repräsentation zugrunde. Jeder Wahrnehmungsreiz wird im Gehirn parallel verarbeitet und verteilt gespeichert. Das heißt, die neuronale Architektur des Cortex liefert ein dichtes Netz von Verschaltungen, die bei Reizung aktiviert werden. Aktivierte Nervenzellen geben selbstorganisiert Energie an andere Nervenbereiche weiter, so daß unmittelbar ein dichtes Netz miteinander verbundener Knoten aufgebaut wird, in dem nicht nur musikalische, sondern auch ganz andere Repräsentationen enthalten sind. Werden nun mehrere Knoten gleichzeitig aktiviert, verstärken sich die synaptischen Verbindungen (Hebb-Regel). Auf diese Weise entsteht ein neuronales Netz, das aktiviert werden kann, wenn ein Reiz wahrgenommen wird, und das sich ständig erweitert, differenziert und umcodiert. Erkennen von etwas als etwas bedeutet dann die Aktivierung bestimmter Bahnen im neuronalen Netz.

In unserem Fall wurden die Hörtexte in einem speziellen Verfahren, das hier nicht näher dargestellt werden kann, in *mental maps* übertragen, in denen die Knoten und Konnektionen abgebildet werden. Eine quantitative Auswertung aller auf diese Weise erhobenen Daten läßt eine statistische Analyse der Konnektionen und ihrer Repräsentationen zu.



▭ Primäraktivierung

↷ Reizleitung

○ Knoten

Topographie eines Wahrnehmungsnetzes in Ebenen und Zonen («map of perception»)

A	M	U
Assoziationen aus den Bereichen	Musikalische Feststellungen über	Urteile
A1 — Empfindung;	M1 — Gattung;	U1 — Geschmacks-Urteil;
A2 — Bild;	M2 — Form;	U2 — ästhetisches Wert-Urteil;
A3 — Bewegung;	M3 — Charakter;	U3 — Sach-Urteil
A4 — Ereignis, Geschehen	M4 — Besetzung;	
	M5 — musikalische Elemente	

Abbildung 2

Dabei zeigt sich, daß je nach vorhandenem Hörwissen gemäß den bereits entwickelten neuronalen Netzen mehr musikalische oder mehr musikferne Repräsentationen aktiviert werden. Hier war die Hypothese, daß je weniger musikspezifische Repräsentationen vorhanden sind, die Hörer umso mehr auf musikfremde Assoziationen angewiesen sind, während das Vorhandensein musikalischer Repräsentationen assoziative Umschreibungen zurückdrängt oder unterdrückt. Die Auswertung der Hörtexte bestätigt diese Annahme. Die durchschnittliche Zahl der

assoziativen Repräsentationen liegt in der Gruppe der hoch musikalisch repräsentierenden signifikant unter dem Durchschnitt der jeweiligen Altersgruppe.

Solange aber noch keine musikalischen Repräsentationen erworben wurden, kann Musik nicht musikalisch gehört werden. Dennoch wird durchaus etwas verstanden. Aber wo die entsprechende Begrifflichkeit noch nicht vorhanden ist, weicht der Hörer auf assoziative Umschreibungen aus, d.h. er sucht im Netz der Repräsentationen nach passenden Analogien, die durchaus etwas mit dem zu tun haben, was in der Musik oder durch sie wahrgenommen wurde. Ein 17-jähriger Schüler verfaßte folgenden Text:

- Rembrandt meets Hundertwasser
- schizophrene Gestalt mit zwei unterschiedlichen Gesichtern
 - oberflächlich wirkend, mit tiefem Hintergrund, interessante Figur
 - es paßt nur dies «Rembrandt meets Hundertwasser»-Bild zu ihm oder ihr
 - Überraschungseffekt gelungen [...]
 - die anderen sind verwirrt und fasziniert. Ich nicht! Warum? Erstmal hinter die Kulissen dieser komischen [merkwürdigen] Gestalt kommen!
 - Farbiges outfit, schön in leuchtenden Farben, mit dem Hauch zum Exzentrischen!
 - Es ist schwer, sich an etwas Neues und doch so Vertrautes zu gewöhnen.
 - Mir gefällt's [...]

Offensichtlich werden hier visuelle Repräsentationen aktiviert, die aber die kompositorische Grundkonzeption exakt treffen: Rembrandt (= alte Kunst) meets Hundertwasser (begegnet in der Gegenwart). Der Konflikt zwischen dem Vertrauten und dem Neuen ist völlig zutreffend erfaßt, ohne daß jedoch die korrekten musikterminologischen *labels* verwendet werden. Der Hör-Text signalisiert dennoch Verstehen, jedoch auf einer anderen, einer vor- oder außermusikalischen Ebene, die nicht qualitativ minderwertig, sondern nur musikalischem Verstehen vorgeordnet ist.

Ein 15-jähriges Mädchen beschreibt den Konflikt zwischen Vater und Sohn, die «sich nie so gut verstanden hatten», nun aber in eine Situation kommen, in der sie aufeinander angewiesen sind. Auch hier ist der musikalische Generationenkonflikt bereits erfaßt, tritt aber maskiert als Geschichte auf, in der nur solche Agenten auftreten, die im Bewußtsein bereits repräsentiert sind.

In der Ausprägung sprachlicher Repräsentationen läßt sich eine deutliche Rangfolge feststellen. Allem Erkennen vorgeordnet ist eine pauschale ästhetische Eindrucksqualität. Wo weder musikalische Erfahrungen aktiviert werden können noch assoziative Reaktionen sich einstellen, äußern die jugendlichen Hörer ausschließlich globale Geschmacksurteile («mag ich» — «mag ich nicht»). Danach bilden sich reiche assoziative Umschreibungen aus, die sich zuerst in reiner Aktionssprache kundtun, die also beschreiben, was *nacheinander* geschieht. Erst allmählich mit dem Erreichen formaler Repräsentationen wird die Darstellungsform der Texte statisch, d.h. sie beschreiben Zustände und Entwicklungen, die erst eine Perspektive ermöglicht, die die Bindung an die Zeitstruktur des Nacheinander einzelner Ereignisse aufgegeben hat. Mit zunehmender musikalischer Erfahrung tauchen schließlich immer mehr musikalische Feststellungen auf. Ein Schüler (GK Klasse 12) schreibt:

- [...] da stellte sich heraus: Das Wesen war im Grunde modern, aber auf alt (klassisch!) gemacht. Seine äußere Form war geschlossen durchkomponiert. Es mußte von einem großen Orchester in klassischer Besetzung mit Bläsern aufgeführt werden. Das Wesen ließ sich nicht auf irgendeine bestimmte Gattung an Musikstücken festlegen, sondern legte Wert darauf, unabhängig und überparteilich zu sein. Auch pochte es auf seinen eigenständigen Charakter und lehnte es entschieden ab, nur ein billiges Klavierspiel zu sein. Sein genaues Alter ließ sich nicht mehr feststellen, da es sich künstlich alt aufgemacht hatte. [...] Als das Wesen in den großen Empfangssaal kam, wollten es zunächst weder die älteren noch die neueren Stücke bei sich aufnehmen. Doch dann entdeckten sie seinen Charme und veranstalteten ein Tauziehen (Spiel). Schließlich fand es bei den moderneren Stücken Gesellschaft. Dort berichtete es, daß es überall mit großer Intoleranz aufgenommen würde, wie überhaupt alle moderne klassische Musik. Das veranlaßte die modernen klassischen Stücke, einige böse Blicke in die Ecke der Pop- und Rhythm-and-Blues-Wesen zu werfen. Doch der neue bestärkte sie in ihrer Haltung, daß auch moderne Klassik anhörerswert sei (Veränderung).

Erst auf dieser Grundlage kommt es dann zu Sachurteilen. Dabei zeigt sich in der Entwicklung von assoziativen zu musikspezifischen Repräsentationen eine deutliche Entsprechung zur Entwicklung des Denkens von figuralen zu formalen Operationen. Wie die formale *map* eines Dur-Akkordes in einer konnektionistischen Computersimulation modellartig dargestellt werden kann, zeigt die Abbildung auf der folgenden Seite.

Die hier nur angedeutete Sicht, laienorientierte Verstehenszugänge als Herstellung von Tertiär-Texten (T_3) zur Musik aufzufassen und damit dem Hör- und Verstehensvorgang selber textuale Qualität zuzuschreiben, stellt den Versuch dar, einen texttheoretischen Zugriff nicht nur auf den Notentext, sondern auch auf die Wahrnehmung klingender Musik zu erproben. Dabei ist deutlich geworden, daß hierdurch eine völlig andere Qualität musikbezogener Aussagen ins Spiel kommt, die aber — so meine These — durchaus differenziert und sogar dichter am Verstehen der kommunikativen Funktion von Kunst ist als die nüchterne Expertensprache der Musiktheorie, die Phänomene benennt und Symbole verwendet, für die der Laie (aus Gründen noch nicht entwickelter mentaler Repräsentationen, die er meist auch nicht braucht) noch gar keine Bedeutungen hat. Aus den durch das Verfahren der *mental maps* gewonnenen konkreten Hör-«Texten» lassen sich ferner mit Leichtigkeit die Rezeptions-Stereotype herausfiltern, die — historisch bedingt und soziokulturell vermittelt — die Wahrnehmung leiten und als Verstehen gelten. Insofern ist hier eine texttheoretische Diskussion viel eher angebracht, wo die Frage nach der Bedeutung der musikalischen Wahrnehmung zu Recht im Mittelpunkt steht, allerdings einer Bedeutung, die

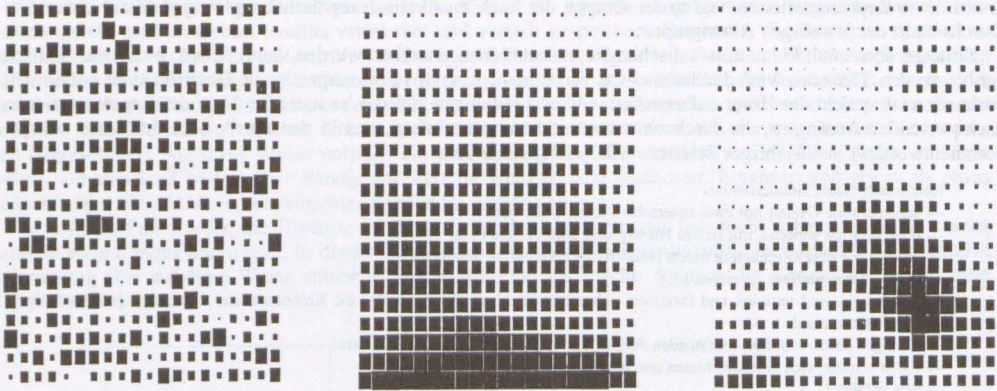


Abbildung 3: Aktivierungsmuster eines C-Dur-Akkords nach einmaligem Hören (a), nach 10 (b) und nach 180 (c) Trainingszyklen im Rahmen einer Computersimulation neuronaler Repräsentationen nach «kohonen Feature Map» (KFM)¹⁹

nicht musikimmanent definiert und expertengestützt ist, sondern die durch Alltagswissen vermittelt und laienorientiert ist.

(Staatliche Hochschule für Musik Freiburg)

¹⁹ Diese Abbildung findet sich in M. Leman, «The Ontogenesis of Tonal Semantics», in: Todd und Loy, *Music and Connectionism*, S. 110-112.