

ascend – Über das Hören

Auf der untersten Stufe der Betrachtung, im Stande der Naivität, scheint es zunächst so, als wäre Evidenz ein bloßes Schauen, ein wesenloser Blick des Geistes, überall ein und dasselbe und in sich unterschiedslos: das Schauen schaut eben die Sachen, die Sachen sind einfach da und im wahrhaft evidenten Schauen im Bewusstsein da, und das Schauen schaut eben einfach auf sie hin. Oder mit dem Bilde aus dem anderen Sinn: ein direktes Fassen oder Nehmen oder Hinzeigen auf etwas, das einfach ist und da ist. [...]

Und nun wie anders erweist sich das Schauen der Sachen bei näherer Analyse. Mag man unter dem Titel Aufmerksamkeit das an sich unbeschreibliche und unterschiedslose Schauen noch festhalten, so zeigt es sich doch, dass es eigentlich gar keinen Sinn hat von Sachen zu sprechen, die einfach da sind und eben nur geschaut werden brauchen, sondern dieses ‚einfach dasein‘ das sind gewisse Erlebnisse von spezifischer und wechselnder Struktur, als da ist Wahrnehmung, Phantasie, Erinnerung, Prädikation usw., und in ihnen sind nicht die Sachen etwa wie in einer Hülse oder einem Gefäß, sondern in ihnen konstituieren sich die Sachen [...].¹

Dass überhaupt ‚etwas‘ vorhanden ist, kann im Zustand der Geistesabwesenheit unbemerkt bleiben, es wahrzunehmen, setzt innere Aktivität voraus. Das Begreifen eines Vorhandenen, die Differenzierung in Sehen oder Hören, laut oder leise, Geräusch oder Ton, hoch oder tief und so weiter bis zu den feinsten Nuancen ist Ergebnis einer Tätigkeit, die meist unbemerkt bleibt. Die Erfahrung zeigt aber, dass der Beobachtung zugänglich gemacht werden kann, wie wir das, was uns durch unsere Sinne zugänglich ist, mit Begriffen durchdringen, wie wir die Wirklichkeit in unzähligen Schritten erst aufbauen. Welche Erkenntnisleistung ist es, das gehörte Etwas als Ton zu verstehen! Der Ton ist nicht einfach vorhanden, er ist zuallererst eine Idee und als solche dem erkennenden Bewusstsein, und nur diesem, zugänglich. Niemand hat bisher einen Sinuston – als den idealen, aller weiterer Bestimmungen entkleideten Ton – gehört. Wie viele Nuancen des Bogenrauschens, der Klangfarben, subtiler Schwankungen und so fort kann man im Ton einer Violine unterscheiden! Gerade an der Unschärfe und Komplexität eines Wahrnehmungsfeldes können wir unserer erkennenden Aktivität bewusst werden: wenn es auf der Kippe steht, ob wir etwas als Geräusch oder Ton hören, als einen farbgesättigten Ton oder als Klang aus mehreren Tönen, als einen einzigen Ton oder zwei eng benachbarte.

Und erst recht ist ein Intervall, als Bewegung von Ton zu Ton, nicht etwas, das ‚einfach da‘ ist, sondern es muss – wie der Ton – als kulturell vorgeprägtes individuell errungen werden. Bewegung kann nicht fertig entgegengenommen werden, sie konstituiert sich durch unsere Denkbewegung. Zusammenhang bilden wir individuell durch unsere innere Tätigkeit – und werden uns bewusst, dass wir uns dadurch in einen Zusammenhang eingliedern, der überindividuell, wenn man so will: objektiv, ist. Der Abgrund zwischen zwei Tönen kann nur durch geistige Tätigkeit überwunden werden, will heißen durch inneren Mitvollzug, der uns an eine Welt grenzenlosen Zusammenhangs anschließt.²

Ist aber nicht das Glissando der Beweis des Gegenteils, ist hier nicht die Verbindung von Ton zu Ton als akustischer Gegenstand gegeben und die Kluft dadurch eingeebnet? Wenn im Geist ‚alles fließt‘, also alles Zusammenhang ist, so ist das Gegenüberstehende von einer unbeschreiblichen Zusammenhanglosigkeit, denn jede Beschreibung fasst einen Zusammenhang in Worte. Auch vom Glissando sind mir zunächst nur einzelne ‚Punkte‘ gegeben, und auch diese sind schon Ergebnis eines Erkenntnisprozesses. Selbst wenn ich ihre Dichte ins Äußerste steigern, überschreite ich noch nicht die Schwelle zum Begreifen. Ein Glissando höre ich erst, wenn ich wahrnehmblichen Einzelheiten kraft meiner Denkbewegung verbinde. Kontinuität kann ich nicht rezipieren, ich muss sie innerlich hervorbringen. Das Glissando, vor allem das extrem langsame, fordert dadurch unser Produktionsvermögen in besonderer Weise heraus. Da uns die Gegenstände unserer Wahrnehmung ständig wieder entgleiten, sind wir genötigt, das punktuell Aufgefasste, gegenständlich Feste sogleich wieder aufzulösen und unsere Erkenntnisbewegung

fortwährend in Gang zu halten. Im Idealfall gelangen wir so in einen Zustand des ununterbrochenen mentalen Hervorbringens, einer gesteigerten Gegenwärtigkeit.

Es wäre ein Missverständnis, wollte man das Orchesterstück *ascend* nur als Repräsentation dieser Eigenbewegung ansehen, als verdinglichtes Abbild eines Vorgangs, den ich in Wirklichkeit nicht rezipieren, sondern nur produzieren kann. In der Tat sind alle Vorgänge in *ascend* kontinuierlich: Zwei Glissandolinien steigen in unterschiedlicher Geschwindigkeit aufwärts, sie tauchen aus dem diffus Geräuschhaften auf und zerstäuben zitternd, vervielfältigen sich zu Linienbündeln, bilden Klänge, die sich wie unter Hitze verformen und zerfließen. Auch wo einzelne Impulse hörbar werden, etwa als Pizzicato-Scharen, gehen sie aus sich kontinuierlich verkürzenden Linien hervor und sind – als Gruppe – in einen Zusammenhang eingebettet. Die Idee des ‚kleinsten Übergangs‘ erscheint hier ins Äußerste getrieben.

Das Stimmen eines Instruments gehört zu den alltäglichen Verrichtungen des Musikers, und doch ist die Fähigkeit, ein Intervall bestimmen zu können, eine kulturelle und individuelle Errungenschaft ersten Ranges. Eine reine Quinte – als Schwingungsverhältnis 2:3 – ist uns ebenso wenig ohne unser Zutun gegeben wie die Töne, die sie zueinander in Beziehung setzt. Umso mehr ist unsere begreifende Aktivität herausgefordert, wenn gleitende Linien ständig ihren Abstand zueinander verändern, wenn durch hinzutretende Linien komplexe Akkorde entstehen oder wenn ein weicher, in Terzen geschichteter Klang in einen anderen, schärferen übergeht. Kein Übergang – weder vom Geräusch zum Ton, von einem Ton zum andern, vom liegenden Ton zum Impuls, vom Akkord zur Klangfläche und zur Textur, vom präsenten zum verschleierte und sich auflösenden Klang – ist ohne unser zur Eigenbewegung fähiges Auffassungsvermögen vorhanden, und der Versuch, ihn gleichsam als Allegorie zu veräußerlichen, wäre nicht nur banal, sondern von vornherein zum Scheitern verurteilt.

Auch die ununterbrochene Aufwärtsbewegung vom ersten bis zum letzten Takt in *ascend* soll nichts darstellen oder symbolisieren.³ Zwar entkommen wir den tradierten rhetorischen Mustern nicht; aber als ästhetischer Gegenstand, der als fertig vorhanden und verfügbar vorgestellt würde, wäre das nicht nur Erbauungskitsch, sondern, schlimmer noch, die Musik bliebe auch ganz und gar ungehört. Hören im emphatischen Sinne, auch und insbesondere das musikalische Hören, fordert den Hörenden heraus, sich in Bewegung zu setzen und in einem nicht nachlassenden Prozess zum Begreifen zu gelangen. Die subjektiv hervorgebrachten Begriffe sind gleichzeitig Teil des objektiven, allgemeinen Zusammenhangs, sonst könnten wir nichts verstehen und uns nicht verständlich machen. In ihrem Hervorbringen transzendieren wir die Schwelle vom Wahrnehmblichen zum Begrifflichen, von der Vereinzelung zum universalen Zusammenhang. In dessen Überzeitlichkeit finden wir den Zugang zur Gegenwart, zur gegenwärtigen Musik.

(2016)

¹ Edmund Husserl: Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen [1907], in: Husserliana, Band 2, herausgegeben von Walter Biemel, Den Haag: Martinus Nijhoff, 2. Auflage 1958, S. 11–12.

² Herbert Witzgenmann: Strukturphänomenologie. Vorbewusstes Gestaltbilden im erkennenden Wirklichkeitenthüllen. Dornach: Gideon Spicker, 1983.

³ Giacinto Scelsi soll seinem Werk *Xnoybis* für Violine solo (1964) den Untertitel „La potenza ascendente dell'energia verso lo spirito“ („Die zum Geist hin aufsteigende Macht der Energie“) gegeben haben (Giacinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, herausgegeben von Sharon Kanach, Arles: Actes Sud, 2006, S. 288). Wir sind nicht darauf beschränkt, die transzendente Schöpfungsenergie als Symbol anzusehen, wir können sie als Potenz in uns entwickeln.