

## Gehörtes re-formulieren

### Sprechen über Musik als musikpädagogisches Konzept

*Martin Gelland*

**Sprechen in Musik:** wenn die Elemente der Musik – Rhythmus, Harmonie, Melodie, Kontrapunkt – zu Sprache werden. James Joyce gestaltet sein 11. Kapitel des *Ulysses* als eine musikalische Partitur, um den Gesang der Sirenen zum Ausdruck zu bringen. Hier der Beginn des Kapitels:

„Bronze by gold heard the hoofirons, steelyrining.  
Imperthnthn thnthnthn.  
Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips. Horrid! And gold flushed more.  
A husky fifenote blew.  
Blew. Blue bloom is on the  
Gold pinnacled hair.  
A jumping rose on satiny breasts of satin, rose of Castille.  
Trilling, trilling: Idolores.  
Peep! Who's in the ... peepofgold?  
Tink cried to bronze in pity.  
And a call, pure, long and throbbing. Longindying call.“<sup>1</sup>

Es ist einiges darüber diskutiert worden, ob es sich hier nur um „ein künstliches Aufpfropfen des Musikalischen auf das Wort, um musikoliterarische Virtuosität“ handle oder vielmehr, ob der Sinn durch das Verschmelzen von Prosa und Musik gesteigert würde.<sup>2</sup>

Die akribische Handhabung musikalischer Formmittel dürfte, so meine ich, durchaus das strukturelle Fundament dieses Kapitels sein. Musik wäre der Ausgangspunkt dieser Komposition, verlautbar geworden in Worten, eine Musik, transkribiert zu Sprache. Der verführerische Gesang der Sirenen wäre die sinnmäßige Voraussetzung dafür. Musik erfährt hiermit eine „Neukonstitution“ in einem anderen Medium.<sup>3</sup> Der Sinn wird bei dieser Transkription mitgeführt, erweist sich jedoch als verschieden von der musikalischen Ausgangslage.

---

<sup>1</sup> James Joyce, *Ulysses*.

<sup>2</sup> Stuart Gilbert, *Das Rätsel Ulysses*, S. 187ff.

<sup>3</sup> Ludwig Jäger, *Intermedialität*, S. 314.

**Sprechen über Musik:** wenn sich die erlebten Gefühle in Sprache ausdrücken. In den von Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck gemeinsam verfassten *Phantasien über die Kunst* wird ein musikalisches Hörerlebnis wiedergegeben:

„Ich sah in der Musik die trübe nebelige Heide, in der sich im Dämmerlichte verworrene Hexenzirkel durcheinander schlingen, und die Wolken immer dichter und giftiger zur Erde herniederziehn. Entsetzliche Stimmen rufen und drohen durch die Einsamkeit, und wie Gespenster zittert es durch all die Verworrenheit hindurch, eine lachende, gräßliche Schadenfreude zeigt sich in der Ferne.“<sup>4</sup>

Seien es poetische Beschreibungen von Musikwerken oder Werkeinführungen in Konzertführern, diesen Texten wird stetig zur Last gelegt, dass sie das Musikwerk aufgrund der Gefühlsaufwallungen verfälschen. Wie sich die Werkbeschreibungen in den populären Konzertführern innerhalb von hundert Jahren mehr und mehr versachlichten, zeigt die langsam erfolgte Metamorphose von einer bildreichen Sprache hin zu einer nüchternen Beschreibung, bei der dann insbesondere die formalen Aspekte im Vordergrund stehen. Wäre demnach eine emotional gefärbte Schilderung eines Hörerlebnisses in ihrer Wertigkeit niedriger anzusetzen als eine auf historischen Referenzen, aktualisiert durch zeitgenössische Kontexte, aufbauende Analyse?

Diese Frage möchte ich im Moment noch unbeantwortet stehen lassen, hingegen auf Roman Ingardens klare Unterscheidung zwischen den „emotionalen Qualitäten, die im Musikwerke zur Erscheinung gelangen“ und „den Erlebnissen, insbesondere den Gefühlen, des Zuhörers“ hinweisen.<sup>5</sup> Die Qualitäten, die das Musikstück mit sich trägt, besitzen einen souveränen Status. Rein subjektiv hingegen treten die erlebten Gefühle auf, die sich in einem selbst, bewusst oder unbewusst, „bewegen“ und uns dadurch „beeinflussen“.<sup>6</sup> Diese subjektive Gefühlswelt hat ihre Berechtigung, sie ist schlichtweg keiner Wertung unterworfen.

**Sprechen über Gesprochenes:** wenn das Gesagte weiter überliefert wird. Das von Philipp Otto Runge zur Grimm'schen Sammlung der Kinder- und Hausmärchen beigesteuerte Märchen *Von dem Machandelboom* kann als hervorragendes Beispiel „für unverfälschte, wortgetreue Wiedergabe mündlicher Tradition“ gesehen werden:<sup>7</sup>

„Vör eeren Huse was een Hoff, darup stund een Machandelboom, ünner den stund de Fru eens in'n Winter, un schellt sick eenen Appel, un as se sick den Appel so schellt, so sneet se sick in'n Finger, un dat Blood feel in den Sneer – ach! sed de

<sup>4</sup> W. H. Wackenroder, Werke, S. 307.

<sup>5</sup> Roman Ingarden, *Ontologie der Kunst*, S. 80.

<sup>6</sup> Ebenda, S. 80.

<sup>7</sup> Heinz Röllecke, Philipp Otto Runge, S. 7.

Frau, un süft so recht hoch up, un sach dat Blood för sick an, un was so recht wehmödig, hadd ick doch een Kind so rood as Blood un so witt as Snee!“<sup>8</sup>

Damit eine Erzählung über längere Zeiträume hinweg überhaupt Bestand haben kann, ist es eine Notwendigkeit, Gehörtes zu re-formulieren. Mündliche Überlieferung könnte als ein Transferieren von Inhalten bezeichnet werden, indem ständig eine Aktualisierung erfolgt. Jedes Re-Formulieren bewirkt, wenn wir Roman Ingardens Gedanken über die „Seinsweise der Vorgänge“ hier anwenden, eine „stetige Verwandlung des Aktuellseins des Gegenwärtigen in dieses rätselhafte ‚Nicht-mehr-Gegenwärtig-Sein‘, wobei es sich doch in der Vergangenheit als ein Vergangenes irgendwie im Sein erhält.“<sup>9</sup> Das Ideal eines statischen, „sich nicht verändernden“ Gegenstandes lässt sich in der Re-Formulierung in keiner Weise erreichen,<sup>10</sup> vielmehr zeigt sich dessen „Unfähigkeit, in der Aktualität gewissermaßen zu verharren“.<sup>11</sup> Unweigerlich tritt zur Wiederholung die Abwandlung hinzu, unvermeidbar scheint eine Ausschmückung, den Inhalt und die Form betreffend, zu sein. Der Drang zu ornamentieren ist uns seit der fernsten Urzeit zutiefst eigen, schon allein als eine Lebensstrategie war die eigene Ausschmückung absolut notwendig. Körperbemalung und Körperschmuck befriedigten nicht nur ästhetische Bedürfnisse, sondern bestimmten als ein Kommunikationsmittel Nähe und Distanz zueinander, sei es innerhalb einer Gemeinschaft oder seien es jeweilige Gruppen gegeneinander. Passend dazu wäre der Ausdruck Nicolai Hartmanns, der die Ornamentik als „freies Spiel mit der Form“ bezeichnet, als einen „autonomen Moment“ in der Kunst.<sup>12</sup> Ein Ornament kann „in ein größeres Formganzes“ eingegliedert sein, als „Dekoration“, so Nicolai Hartmann weiter, oder eine „Eigenwirkung beanspruchen und ausüben“, indem es „eigene Motive entwickelt und in sich wieder ein Ganzes bildet.“<sup>13</sup> Es scheint so, dass sich ein Re-Formulieren geradezu spielerisch zu einem Paraphrasieren umbildet, schlichtweg aus Lust an Ausschmückung. Nicht unpassend dazu wäre auch der Begriff Arabeske, nach Friedrich Schlegel „witzige Spielgemälde“,<sup>14</sup> „die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Phantasie.“<sup>15</sup>

Dabei werden die Wahrheiten in den Re-Formulierungen sowie Paraphrasen nicht unmodifiziert weitergetragen. Dies führt uns zu dem Paradox, dass eine Wiedererzählung, die ein Geschehnis wahrheitsgemäß reproduzieren möchte, nur in einer perspektivischen Verkürzung dem Wahrheitsgehalt am nächsten kommt. Jede sprachliche Weiterverarbeitung eines Ereignisses drängt nicht nur zu einem Kommentieren, sondern gleitet in die Sphäre des Paraphrasierens und damit des Ornamentierens.

<sup>8</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>9</sup> Roman Ingarden, Der Streit um die Existenz der Welt, Band I, S. 202.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 228.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 203.

<sup>12</sup> Nicolai Hartmann, Ästhetik, S. 130ff.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 130.

<sup>14</sup> Friedrich Schlegel, KA, II, 330. (Gespräch über die Poesie).

<sup>15</sup> Friedrich Schlegel, KA, II, 318. (Rede über die Mythologie).

Das Geschehnis, das zwangsläufig dem Gegenwärtigen alsbald entrückt ist, schließt in der Reproduktion die Fiktion mit ein. Die erneut vergegenwärtigte Tatsache ist nun in eine andersartige Umgebung überführt worden und bedarf fiktionaler Elemente, um weiterhin verständlich zu sein. Mit anderen Worten: Würde der Sachverhalt in seinem vormaligen Zustand verharren, hätte er in dem neuen Umfeld seine Relevanz verloren. Wir nähern uns aufgrund fiktiver Mittel der Wahrheit, gleichzeitig entfernen wir uns dadurch von ihr. Diese Aporie dürfte durch Hermann Lotzes Aussage nur noch verstärkt werden: „Fictionen endlich sind Annahmen, die man mit dem vollständigen Bewußtsein ihrer Unmöglichkeit macht, sei es daß sie innerlich widersprechend sind, oder aus äußern Gründen nicht als Bestandtheile der Wirklichkeit gelten können.“<sup>16</sup> Die fiktiven Anteile einer Erzählung scheinen mit dieser von Lotze genannten Deutlichkeit keineswegs offenbar zu werden, denn über den Wahrheitsgehalt verbleiben wir im Ungewissen. Um einen gewesenen Tatbestand wahrheitsgetreu wiederzugeben, kann die Reproduktion nur verständlich sein, wenn sie in der neuen Umgebung eingliedert ist, aus diesem Grund muss ornamentierend ein Anteil Fiktion hinzugefügt werden: als Resultat lassen sich die Gewichtung von Wahrheit und Lüge gegeneinander nur mühevoll abschätzen.

### **Ein Beispiel aus der musikpädagogischen Praxis**

Wenn ich jetzt ein Beispiel aus der musikpädagogischen Praxis aufzeige, wird sich vielleicht verdeutlichen, wofür obige Ausführungen aufschlussreich sein könnten. Im Duo Gelland, ein Violinduo in der Besetzung von zwei Geigen, versuchen wir in interaktiven Konzerten im Klassenzimmer vorrangig zeitgenössische Musik den Kindern näher zu bringen. Wir fragen die Kinder nach ihren Höreindrücken und in einer Art von Pingpongspiel stellen wir Rückfragen, spielen entsprechende Phrasen nochmals, um genauer herauszufinden, welche Passage in dem Stück angesprochen wurde. Modifizieren wir behutsam ein Motiv oder einen Klang, worauf der Fokus nun liegt, lässt sich erkennen, welche Aspekte sich dadurch verstärken könnten.

Sehr häufig spielen wir ein kurzes Stück des Komponisten Dieter Acker (1940–2006) aus seinem Duo *Cantus gemellus* (1973).<sup>17</sup> Dieter Acker wurde in Siebenbürgen in Rumänien geboren und gehörte der deutschen Minderheit an. Unter dem Regime Ceauşescus wurde diese stark verfolgt und Dieter Acker entschloss sich, auch aufgrund der kunstpolitischen Situation, im Jahre 1969 zusammen mit seiner Frau nach Deutschland zu emigrieren. Dies verlief dramatisch und bedeutete sehr viel Ungewissheit, da er seine beiden Kinder erst ein Jahr später nachholen konnte. Ihm gelang es, in Deutschland rasch Fuß zu fassen. Im Jahr 1972 erhielt er eine Professur für Komposition an der Musikhochschule München.

---

<sup>16</sup> Hermann Lotze, Logik, S. 400.

<sup>17</sup> Hörbeispiel <http://www.duogelland.com/sound/acker.mp3>

Wenn wir dieses Stück für Kinder spielen, ist es uns wichtig, keine Parameter vorzugeben, weder Stil noch Charakter oder Titel im Voraus zu beschreiben. Sobald das Stück nach 1 Minute und 35 Sekunden verklungen ist, stellen wir die Frage „Was habt ihr gehört?“

Hier folgen einige Beispiele dafür, wie die Kinder über ihr Hörerlebnis sprechen:

„Stressig.“

„Gespenstig.“

„Das klingt wie Mücken.“

„Da war eine Biene.“

„Jemand läuft zum Bus.“

„Es war so als würde jemand verfolgt, jedesmal wenn er sich umdreht, ist niemand da.“

„Das klang wie ein Zug, der bremste.“

„Wie so eine alte Tür, die quietscht.“

„So wie im Film von Tom und Jerry.“

„Da kam ein Unwetter, es wurde mehr und mehr, dann verschwand es.“

„Wie Musik zu einem alten Schwarz-Weiß-Film.“

„Da war ein kleiner Vogel, der versuchte zu fliegen, aber er konnte nicht.“

„Das war wie zwei Welten. In der einen tanzten sie und tranken Tee, in der anderen war es unheimlich und schrecklich und alle flohen.“

Die Musik ist also schon entschwunden, das Sprechen über Musik wäre hier bereits die Re-Formulierung. Ohne Zweifel ist jeweils der eigene Erfahrungsbereich maßgebend, hieraus werden die Aussagen geschöpft. Ich möchte nun nicht auf umfangreiche Analysen erkenntnistheoretischer Probleme eingehen, vielleicht könnte, in aller Kürze, ein Hinweis Nicolai Hartmanns passend sein: „Es [das Bewußtsein] kann nur erfassen, was sich in ihm reflektiert, d.h. nur das, dessen Bestimmtheiten sich inhaltlich irgendwie in ihm abbilden.“<sup>18</sup>

Bestimmt breiteten sich, als dieses Stück entstand, nicht diese von den Kindern dargebotenen Eindrücke und Bilder vor dem Komponisten aus. Überhaupt, mit welchen Intentionen ein Komponist sein Werk gestaltet, ist oftmals nur flüchtig in Form einer Legende überliefert und weist deshalb nicht selten in falsche Richtungen.

In diesem besonderen Fall hatte uns Dieter Acker anlässlich einer Einstudierungsprobe zwanzig Jahre nach Entstehen des Werkes einen Hintergrund aufgezeigt, ohne uns konkret wissen zu lassen, ob diese Bilder damals für diese Komposition bestimmend waren. Er erzählte über die schwierige Zeit der Unterdrückung in Rumänien, während der die Menschen in ständiger Angst lebten, nachts von der Geheimpolizei geholt zu werden. Das

---

<sup>18</sup> Nicolai Hartmann, Metaphysik, S. 328.

Pizzicato der 2. Violine erinnere daran, wie man mit dem Drehknopf am Radio versuchte, ausländische Sender hereinzukommen, diese aber durch Störsender verdeckt wurden und stattdessen ein starkes Rauschen im Vordergrund stand. Dahinter, dies in der 1. Violine, seien klagende Stimmen zu hören, Menschen, die gefangen seien und hinaus möchten.

Vergleichen wir diese Aussage mit den Beschreibungen der Kinder, so gibt es Bereiche, die kongruent erscheinen: Psychische Zustände wie Angst und Stress, störende Geräusche, Gefangensein, Kapitulation werden sowohl in Dieter Ackers als auch den Beschreibungen der Kindern thematisiert.

Beide, die Beschreibungen Dieter Ackers als auch diejenigen der Kinder befassen sich mit der Stimmung dieses Stückes, aber gleichzeitig sind es die strukturellen Aspekte, die beleuchtet werden. Essenziell ist der strukturell-formale Aspekt, aufgrund dessen sich dieses unheimliche, angsthervorrufende Gefühl einstellt, ein störender Vordergrund, der etwas dahinter Existierendes nicht frei leben lässt. Die Bausteine dafür sind die atmosphärisch ausgerichteten Erläuterungen, die sich zu einem Mosaik zusammenfügen.

Keine dieser Erzählungen oder Metaphern sind Bestandteile des Werkes, aber sie weisen auf das Werk und den Komponisten hin und damit auf den „Entstehungs- und Seinsgrund“.<sup>19</sup> Die Aussagen der Kinder knüpfen an persönliche Erlebnisse an, ihre Assoziationen stehen in Relation zu Gefühlen, Stimmungen, psychischen Zuständen, von denen sie irgendwann einmal berührt wurden. Was den Kindern einst widerfahren ist, was dadurch im Unterbewußten gespeichert ist, wird anlässlich dieser Re-Formulierungen, welche sich in Metaphern, gewissermaßen in Bildern, ausdrücken, neu hervorgeholt. Als Intensivierung, infolge einer Lust an einer Ausschmückung, gestalten sich die Ausführungen der Kinder als Paraphrasen. Darüber hinaus kann die Äußerung eines Kindes eine Abwandlung einer vorigen Aussage eines Klassenkameraden sein, eine Weiterverarbeitung in Form des Kommentierens. In allen Fällen zeigt sich hier der Drang, untereinander etwas mitteilen zu wollen, Formen der Kommunikation, die als ein Sinnaushandeln gesehen werden könnten.

Nicht selten wird darauf hingewiesen, dass im Musikunterricht ein bild-assoziatives Reden über Musik von geringerer Qualität sei. Selbstverständlich ist in der Schule an passender Stelle fachspezifisches Wissen zu vermitteln, dies soll nicht in Frage gestellt werden. Wenn wir jedoch die auf privaten Erfahrungsnormen beruhenden Erläuterungen der Kinder in einer Wertskala unten ansetzen wollen, befinden wir uns schlechthin auf einem Holzweg. Ganz allgemein gesehen stellt sich Sinnaushandeln als „produktiver Moment von Kommunikation“ dar – in Form der Re-Formulierung,<sup>20</sup> des Kommentierens oder des Paraphrasierens. Dieses

---

<sup>19</sup> Roman Ingarden, *Ontologie der Kunst*, S. 82.

<sup>20</sup> Apel/Corr/Ullrich, *Produktive Störungen*, S. 108.

Weiterverarbeiten-von Inhalten im Sinne von „Such- oder identifikationsvorgänge[n]“ wäre ein unentbehrliches Fundament für stetige Fortentwicklung unserer Gesellschaft.<sup>21</sup>

Trotz allem, jede Beschreibung wird ihre fiktionalen Elemente mit sich tragen und ebendeshalb nur auf unzureichende Weise die Wahrheit repräsentieren. Die oben offengelassene Frage, ob emotional gefärbte Schilderungen eines Hörerlebnisses in ihrer Wertigkeit niedriger anzusetzen seien als eine auf historischen Referenzen, aktualisiert durch zeitgenössische Kontexte, aufbauende Analyse, könnte eigentlich damit beantwortet werden, dass wir uns in beiden Fällen einer Wahrheit nur annähern. Wie hoch der Wahrheitsanteil jeweils ausfällt, ist eigentlich nicht überprüfbar. Ganz im Gegenteil, und dies entspräche einer allgegenwärtigen Situation, Wahrheit und Verfälschung bis hin zu Lüge stehen so dicht beieinander, sodass eine Evidenz nie erreichbar ist. Wie auch immer Re-Formulierungen mit all ihren Abwandlungen bis hin zu Paraphrasen ausfallen werden, ob es sich um gefühlsorientierte Schilderungen oder wissenschaftlich ausgerichtete Beschreibungen handelt, in der Bestimmung der Menge des Wahrheitsanteils lassen sie sich schwerlich voneinander unterscheiden und eine Wertbestimmung erscheint dadurch fast aussichtslos.

### **Wie es gesagt wird**

Ich möchte aber noch auf einen weiteren Punkt eingehen, der sich in unserer Praxis verdeutlicht hat. Äußerst interessant zu beobachten ist das Faktum, *wie* es gesagt wird, *wie* die Medien Sprache, Mimik, Gestik eingesetzt werden. Wenn die Kinder über Musik sprechen, gibt es viele Parameter zu beobachten: Welchen Klang bekommt die Stimme, welche Sprachmelodie wird angewendet, Sprachtempo, Tonkurve, Stimmlage, dazu als maßgeblicher Bestandteil die mimische und gestische Artikulation. Es ist auffällig, dass die Kinder gerade im Moment des Sprechens über Musik oft den gewöhnlichen, alltäglichen Rahmen verlassen. Im folgenden Beispiel, auch nach dem Hören von Dieter Ackers Stück, kommentiert ein vermutlich zehnjähriger Schüler die Beschreibungen einer Kameradin:

„I think what you meant was – (Pause) like when you heard the sound (*sehr poetisch, höhere Tonlage mit Tonkurve, ausdrucksstarke Mimik*) – (Pause) you woke up (*schnell, tiefer*), like – (*kürzere Pause*) when you were sleeping you heard (*ab jetzt immer lebhaftere Gestik mit den Armen*) thundering noise (*poetisch, zweigipflige Tonkurve*), you fall, or was it someone coming down the stairs (*gedehnt*) and when that (*ab jetzt Hände sehr hoch mit viel Gestik*) music is playing it gets to that thunder (*Tonkurve nach oben*), is that your impression (*weiter stark ansteigende Tonhöhe*)?“

Die Art und Weise, *wie* es gesagt wird, ist allgemein gesehen immer ein wesentlicher Bestandteil der Verständigung untereinander und gibt der jeweiligen Aussage spezifische Charakterzüge. Ein durch Tonfall, Gestik und Mimik verstärktes Engagement im Sprechen,

<sup>21</sup> Niklas Luhmann, Systemtheorie, S. 122 (Hinweis von Carsten Gansel, siehe Anmerkung 25).

wie es sich hier zeigt, könnte sogar entfernt daran erinnern, wie in der religiösen Kontemplation der Betrachter dazu aufgefordert wurde, sich auf körperliche Weise intensiv mit der Thematik auseinanderzusetzen. So wurde in Schriften und Predigten des frühen 16. Jahrhunderts daran appelliert, dass der Leser religiöser Schriften oder der Betrachter von Gemälden es nicht bei einer passiven Aufnahme belassen durfte, sondern sich so zu verhalten hätte, als wäre er in der geschilderten Situation selbst anwesend. In Bußübungen und Selbstkasteiungen sollte der Rezipient die Leiden als Akteur am eigenen Körper nicht nur erleben, sondern sich die Schmerzen aktiv zuführen und sich dadurch mit den Inhalten vereinigen.<sup>22</sup>

Es rückt also in diesen Intensivierungsfällen das Medium, hier der Sprachton, die Mimik und die Gestik, in den Vordergrund, das Medium wird also wahrgenommen. Ludwig Jäger bezeichnet diesen Zustand – das „Relevantwerden des Mediums“ – als „transkriptive Störung“.<sup>23</sup> Werden ungewöhnliche Ausdrucksmittel angewendet, so wird der „Modus der Vertrautheit“ verlassen und das Medium rückt damit in den „Fokus der Aufmerksamkeit“.<sup>24</sup> Damit erhält der Moment der „Störung“ eine „konstruktive Funktion“ in einem „Kommunikationsprozess“,<sup>25</sup> hiermit wird explizit, welche Parameter entscheidend für ein gemeinsames Sinnaushandeln sind.

Es wäre von Nutzen, hier in einem Forschungsprojekt ein detailliertes Bild davon zu erhalten, wie sich ein Sprechen über Musik gestaltet. Hierzu sollten Aspekte der Sprache, der Mimik und der Gestik in ihren Bestandteilen einzeln analysiert werden und anschließend die Wirkung, die sich durch das Zusammenspiel der gewonnenen Parameter ergibt, ergründet werden. Ein sich daraus verdeutlichendes Kodierungssystem könnte vielleicht konstruktive Hilfestellung leisten in der Beurteilung von Problemstellungen zwischenmenschlicher Kommunikation überhaupt.

## Literatur

Acker, Dieter, *Cantus gemellus, Duo für zwei Violinen* (1973). gedruckt Berlin 1977.

Apel, Heiner/Corr, Andreas/Ullrich, Anna Valentine, *Produktive Störungen: Pause, Schweigen, Leerstelle*, in: *Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, hrsg. von Gansel, Carsten und Ächtler, Norman. Berlin 2013, S. 97 – 112.

Bushart, Magdalena: *Sehen und Erkennen, Albrecht Altdorfers religiöse Bilder*, Berlin 2004.

Eibl-Eibesfeldt, Irenäus: *Die Biologie des menschlichen Verhaltens, Grundriß der Humanethologie*. München<sup>3</sup> 1995.

---

<sup>22</sup> Magdalena Bushart, *Sehen und Erkennen*, S 125ff.

<sup>23</sup> Ludwig Jäger, *Störung und Transparenz*, S. 62f.

<sup>24</sup> Ebenda, S. 62.

<sup>25</sup> Carsten Gansel, *Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ‚Störung‘*, S. 38.



Gansel, Carsten: Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ‚Störung‘ – Möglichkeiten der Anwendung für Analysen des Handlungs- und Symbolsystems Literatur, in: Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften, hrsg. von Gansel, Carsten und Ächtler, Norman. Berlin 2013, S- 31 – 56.

Gilbert, Stuart: Das Rätsel Ulysses. Frankfurt 1977.

Hartmann, Nicolai: Ästhetik. Berlin 1966.

Hartmann, Nicolai: Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis. Berlin 1965.

Ingarden, Roman: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild – Architektur – Film. Tübingen 1962.

Ingarden, Roman: Der Streit um die Existenz der Welt, Band I, Tübingen 1964.

Jäger, Ludwig: Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität, in: Sprache intermedial, hrsg. von Deppermann, Arnulf / Linke, Angelika, Reihe: Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache 2009. Berlin 2010, S. 301 – 323.

Jäger, Ludwig: Störung und Transparenz, Skizze zur performativen Logik des Medialen, in: Performativität und Medialität, hrsg. von Krämer, Sybille. München 2004, S. 35 – 73.

Koselleck, Reinhart: Vergangene Zukunft, Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt 1989.

Lotze, Hermann, System der Philosophie, Erster Theil. Leipzig 1874.

Luhmann, Niklas, Einführung in die Systemtheorie. Heidelberg<sup>6</sup> 2011.

Rölleke, Heinz: Philipp Otto Runge, Jacob und Wilhelm Grimm: „Von dem Machandelboom“, „Von dem Fischer un syner Fru“, Zwei Märchen textkritisch herausgegeben und kommentiert. Trier 2008.

Rusterholz, Peter: Zum Problem des adäquaten Textverstehens, in: Studien zur Entwicklung einer materialen Hermeneutik, hrsg. von Nassen, Ulrich. München 1979, S. 234 – 253.

Schlegel, Friedrich von, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Paderborn 1962.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich, Werke und Briefe, erster Band, hrsg. von Friedrich von der Leyen, Jena 1910.