

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung. Vier Prinzipien und fünf Erscheinungsformen der FL im Musikprozess	1
1.1 Realisierung – „Aneignung“. Das Handwerkliche und Ingenieursmäßige als eine Brücke zwischen FL und Musik.	1
1.2 Logik der Differenz und der Identität. Zum internen und externen interdisziplinären Fächer der FL	2
1.2.1 Quellen und Bestandteile der FL als interdisziplinärer Synthese	4
1.2.2 Heuristik. Unsicheres untersuchen	9
1.2.3 Realistische Grenzen der absoluten Genauigkeit	10
1.2.4 „Präzise Unschärfe“	11
1.2.5 Ideologie, Illusionen, Realitäten. Vulgar-Mathematik und FL	13
1.2.6 Abstrakte wissenschaftliche und konkrete künstlerische Antizipation	14
1.3 Modallogik, mehrwertige Logiken und Musikalische Logik	15
1.3.1 (Unendliche) Möglichkeiten und endliche Wirklichkeit. Zwischenwerte	17
1.3.2 Musikalische Logik	17
1.4 Vier kunstgemäße Prinzipien aus der Sicht der FL mit fünf Erscheinungsformen: Ähnlichkeit, Schärfung (Filterung und Kristallisation), Verwischung, Variation	19
2 Die Struktur des Musikprozesses und die dreizehn Existenzformen. Identität im und als Prozess, gegen und durch Differenzen	23
2.1 Der Musikprozess als übergreifende Ganzheit – das „Kunstwerk“ als Integral und Konzentrat. Produktive, reproduktive und rezeptive Realisierung des Ideellen	23
2.1.1 Musik als Prozess – und als Ergebnis des Prozesses	23
2.1.2 Vertikale/Simultaneität. Die fünf anthropologischen Schichten des Musikprozesses	24

2.1.3	Die Schichten zwischen Physik und Philosophie	25
2.1.4	Horizontale Gliederung I: Sukzession. Der Zeitpfeil	26
2.1.5	Horizontale Gliederung II: Auffächerung in verschiedene Sinnesbereiche	27
2.1.6	Die drei Hauptphasen Produktion/Komposition, Reproduktion/ Interpretation, Rezeption	27
2.1.7	Partieller Aufstieg vom Vageren zum Präziseren – Tendenzen und Gegentendenzen	28
2.2	Dialektik – Werden und Sein, Widersprüche und Einheit, Wandel und Konstanz	29
2.2.1	Aufhebung als ‚prozessierende Identität‘ – eine neue Kategorie für Gesamtprozess und Resultat	29
2.2.2	Differenz und Identität: Heraklits Ufer, Wasser und Wandlungen von Objekt wie Subjekt	30
2.3	Horizontale Gliederung III: Der Stufengang der dreizehn Existenzformen – fortschreitende Beseitigung von Unschärfen bis zum Kulminationspunkt Partiturform	31
2.3.1	Der Begriff ‚Existenzformen‘	31
2.3.2	Liste der ‚Existenzformen‘: Konzeptions-, Skizzen-, Gedanken-, Anticipations-, Partitur-, Klang-, Wahrnehmungs-, Phonographie-, Erinnerungs-, Wort-, Bild-, Vorstellungs-, Zitatform	32
2.3.3	„Gegliedertes Kontinuum“: übergreifender Gesamtprozess mit Zäsuren	33
2.3.4	Das Werk als „in sich vollendetes Ganzes“. Auf- und Abbauprozesse, Schärfungen versus Verwischungen	34
2.3.5	Vollständiger und unvollständiger Zyklus der Existenzformen. Wortform, Bildform und Zitatform als Sonderfälle	37
2.4	Kern und Konturen. Das Variable und das relativ Invariable	38
2.4.1	Dialektik von Varianz und „Gestaltkonstanz“ in den und zwischen den Existenzformen	39
2.4.2	System und Umgebung, Motivationen und Funktionen	40
3	Prinzipielle Unschärfe. Die unvollkommene Vollkommenheit	41
3.1	Idee versus Klang. Komposition und Interpretation	41
3.1.1	Produktive und rezeptive Realisierung	43
3.1.2	Vermeidbare „Vagheit“ und untilgbare Unschärfe	45
3.1.3	Informationstheorie und Improvisation	49
3.2	Werk als schriftlich fixierte Idee. Schärfung von Unschärfen durch die Notation	53
3.2.1	Weiterer und engerer Rahmen der Festlegungen in der Notation	53

3.2.2	Von bloßen Angaben der Tonhöhen und Tondauern bis zu exzessiv präziser Notation der technischen und expressiven Ausführung	54
3.2.3	,Transkription‘ klingender Musik als Rückübersetzung	56
3.3	„Toleranzen“ in der erklingenden Musik. Werk als akustisch realisierte Idee – Klangform	58
3.3.1	„Elende Geige“ (Beethoven). Das Komponierbare und das Komponierte, das Machbare – und dann das Hörbare	61
3.3.2	Kompositorische Leitideen Komplexität versus Verständlichkeit	65
3.3.3	Unscharfe Ränder. Rahmen: Institution und Tradition, historische Wandlungen der Interpretation	68
3.3.4	<i>Desafinado</i> . Stimmungssysteme und Standardstimmton und historischer Wandel	70
3.3.5	Das Werk als unspezifischer Stimulus. Postmoderner „konstruktivistischer“ und „dekonstruktivistischer“ Nihilismus	71
3.4	Unbestimmtheit. Werk als sinnlich rezipierte und mental reflektierte Idee: Wahrnehmungsform	73
3.4.1	,Zurechthören‘, Zurechspielen, Zurechtsingen	74
3.4.2	Wahrnehmung im Dreieck von Text, Klang und Voraussetzungen	76
3.4.3	Rezeption als prozessuale sinnlich-geistige Wahrnehmung zwischen Antizipation und Erinnerung	78
3.4.4	Rahmenbedingungen, Situationen, Ablenkungen	78
3.4.5	Aktualisierte und aktivierte Voraussetzungen: Erwartung Voraussetzungen aktualisiert: Erwartung	80
3.4.6	Vor-Voraussetzungen. „Halo-“ und „Devils-“Effekt und andere Unschärfen	81
3.4.7	Modellierung mittels ,Soft Computing‘. Computerisierte Verschränkung von Perzeption und Produktion	83
3.4.8	Neues und ,Negentropie‘ – Unerwartetes	85
3.5	Behalten und Vergessen. Werk als im Gedächtnis bewahrte sinnliche Idee: Erinnerungsform	89
3.5.1	Ultrakurzzeit-Gedächtnis, Kurzzeitgedächtnis und Langzeitgedächtnis als kognitive Rahmen	89
3.5.2	<i>The Lady Vanishes</i> (Hitchcock). Verblassen, Schärfen, Vergessen	91
3.5.3	„O, du lieber Augustin/Alles ist hin“ von Arnold Schönberg. Verblassen, komponiert	98
3.5.4	Auffrischen und Verstärken	101
3.5.5	Rekonstruieren aus dem Gedächtnis als Spezialfall der Verstärkung und Schärfung	102

3.5.6	Gerufene Erinnerungen – Zitat, Leitmotiv. Komponierte Erinnerung als Verstärkung	103
3.5.7	Ungerufene Erinnerungen als Halluzinationsform	103
3.6	Unschärfen bei der technischen Reproduktion der Musik. Werk als technisch-medial gespeicherter Klang. Phonographieform (I)	105
3.6.1	Medienvermittelte Macht und Täuschung der Erinnerung – „false memory“	105
3.6.2	Ein neuer Typ Klangform durch Technische Re/Produktion. Verwischungen und Verwandlungen bei der Transformation in ein anderes Medium.	106
3.6.3	„Rauschen“ versus „High Fidelity“. Technisch-mediale Grenzen der Genauigkeit	110
3.6.4	Audiovisionform als Absenker der Phonographieform	112
3.6.5	Phonographieform als primäre Existenzform	113
3.6.6	Leitbild immersive Rezeption als Überwältigung – Wirkungsstatt Werk-Orientierung	117
3.7	Werk und Wirkungen. Die Vervielfachung der Unschärfe-Möglichkeiten	117
3.7.1	Differenz zwischen Ende und Ziel des Musikprozesses	118
3.7.2	Überlegungen und Vorschläge für Fuzzy Logic-Experimente zur Objektivierung subjektiver Erfahrungen	118
4	Das Prinzip Ähnlichkeit. Die Resultante aus Gleichheit und Andersheit ...	123
4.1	„So wie“ und „Anders als“: Näherungen, Annäherungen – Differenz statt Identität.	123
4.1.1	„Anders als“ und „So wie“. Ausdruck versus Abdruck, irreführende Identifikation von Bezeichnendem und Bezeichnetem.	123
4.1.2	Vergleichen – Herstellung und Feststellung von Ähnlichkeiten. Konkrete und abstrakte Analogien, Typologie und Klassifikation	128
4.1.3	Vom Bekannten zum Unbekannten – Heuristik, Spiegelneuronen und Empathie	134
4.2	Kunstspezifische Ikonizität und Materialität der Widerspiegelung. Mimesis	137
4.2.1	Kunst ≠ Wissenschaft. Die künstlerische Widerspiegelung: Mimesis	137
4.2.2	Kunstspezifische Ikonizität und Materialität der Widerspiegelung. Mimesis, Poiesis, Aisthesis und Katharsis – Darstellen, Herstellen, Wahrnehmen und Bewirken.	138
4.2.3	Vier Dimensionen von Ähnlichkeit im Musikprozess: Relationen zur Realität, Relationen zwischen Komponenten eines Werks, zwischen seinen Existenzformen und zu Komponenten anderer Werke.	140

4.2.4	Analogien, Synästhesien. Gegenstände, Quellen und Material der musikalischen Mimesis in Natur und Gesellschaft	142
4.3	Natur und Kunst, Mimesis und Poiesis. Realtöne als Readymade und Handmade, musikalische Lautmalerei und Malerei.	143
4.3.1	Dinge als Zeichen	144
4.3.2	Realton als Readymade und Ding-Zeichen	145
4.3.3	Realton als „Handmade“ – Mimesis durch Poiesis	149
4.3.4	Realtöne und existierende Musikstücke als Readymade-Material eines Werks	152
4.3.5	Realton transformiert in Lautmalerei.	155
4.3.6	Malerei als Mimesis und Poiesis. Hypernaturalismus, Trompe l'oeil/„Augentäuschung“, „organized sound“ (E. Varèse)	157
4.3.7	Mimesis von Materie	158
4.3.8	Musik als Malerei	160
4.4	Kunst mit Zahlen. Musikalische Mimesis mit Proportionen als paradoxe abstrakte Ikonik	165
4.4.1	Mimesis mit bildhaften Abstraktionen und geometrischen Proportionen – Alvin Lucier und Alban Berg	166
4.4.2	Längen von Formteilen und Zahlenproportionen als Ausdruck von Geschlechter-Verhältnissen bei Artur Schnabel und Johannes Brahms	170
4.5	Kunst und Kunst – Intertextualität. Widerspiegelungen und Wechselwirkungen von Musik mit Texten, Bildern und anderen Künsten	174
4.5.1	,Medienwechsel‘ und „Gesamtkunstwerk“	174
4.5.2	Wortkunst und Tonkunst, Vertonung und Vertextung	176
4.5.3	Palimpsest, ,Transtextualität‘, ,Hypertextualität‘	177
4.5.4	,Musikform‘ von Texten: Programm-Musik I	179
4.5.5	,Musikform‘ von Bildern: Programm-Musik II	181
4.5.6	Reale und imaginierte Bilder als Gegenstand – Respighis <i>Vetrate di Chiesa</i> (1926)	182
4.6	Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, strukturelle und prozessuale Beziehungen. FL und Musik-Analyse	183
4.6.1	Der Fächer des Möglichen zwischen Identität, Gleichheit und unscharfer Anmutung.	184
4.6.2	Ein-, Zwei-, Drei-Ton-Motive, B-A-C-H-Motiv – Modifikationen, Transformationen, Permutationen	192
4.6.3	BA, BAC, BACH – Varianz und „Gestaltkonstanz“	194
4.6.4	BACH: Kontrapunkt als Variations- und Transformationsverfahren	197
4.6.5	B-A-C-H: Kreuz-Motiv und Chromatik – Wagners <i>Ring</i> , Strauss‘ <i>Arabella</i>	202
4.7	Neuronale Ikonik und Fuzzy Logic	207

5 Das Prinzip Schärfung (I): Filterung. Kosmos aus Chaos	209
5.1 Zur Herausbildung des musikalischen Materials unter dem Aspekt der Schärfung. Segmentierung – diskrete Teile statt Kontinuum.	209
5.1.1 Filterung von Komponenten, Kristallisation von Gestalten.	210
5.1.2 Selektion. Filterung in Kunst und Natur	211
5.1.3 Filterung von Elementen: musicalischer Ton, Tonhöhen- und Rhythmus-Systeme, Stimmungssysteme	213
5.1.4 Töne aus Geräuschen und Klängen: Ordnung und Strukturierung rhythmisch- zeitlicher akustischer und nicht-akustischer Vorgänge – Kultur versus Natur. Historische und logisch-systematische Dimensionen	214
5.1.5 Herausbildung von Akkorden als strukturierte Vertikale aus zufällig zusammenklappenden heterophonnen Linien	215
5.1.6 Stimmungs-Systeme – Schärfung, Verwischung und Unschärfe	217
5.1.7 Filterungen: technische Herstellung von Tönen und Klängen aus „Rauschen“ in Elektroakustischer Musik	220
5.1.8 „Solmisation“ als „soggetto cavato“: Herausgefilterte Silben als Tonhöhen-Namen. Systembildung innerhalb eines bereits etablierten historischen Material-Systems	220
5.2 Filterung als Suche nach Ähnlichkeiten mit Hilfe von Fuzzy Logic	224
5.2.1 Erkennung, Speicherung und Abruf von Mustern bzw. Gestalten	225
5.2.2 Melodische und andere Ähnlichkeiten – computerbasierte Analyseverfahren	225
5.2.3 „Call Wolfgang“ via Voice over IP (Johannes Kreidler). Automatische Telephon-Überwachung, Internet-Zensur und TerroristInnen-Konstruktion	233
5.2.4 Experiment mit BACH-Suche im Internet. Sequenz, Kreuz, Schicksal: erwartete und unerwartete Funde – Flexibilität und Produktivität der Fuzzy Logic	234
5.3 Schärfung ohne eigentliche Filterung und Übergänge zur Kristallisation	240
5.3.1 Präzisierung der Erinnerung und Erinnerungsform durch Objektivierung, Exteriorisierung und Wiederholbarkeit – Phonographieform (II)	240
5.3.2 Audio- und Daten-Kompression als ambivalente Filterung	242
5.3.3 Kompositorische Nutzung der gefilterten Natur zur Kristallisation: Gestalten aus dem „Naturton“-Spektrum – Wagners <i>Rheingold</i> -Vorspiel, „Spektralismus“ seit den 1970ern	244
6 Das Prinzip Schärfung (II): Kristallisation – Herausbildung und Weiterentwicklung von musikalischen Gestalten	247
6.1 Von der Filterung zur Kristallisation: Extraktion, Konzentration, Kern, Kontur	248
6.1.1 „Soggetto cavato“	249

6.1.2	Prä- und parakompositorische Halluzinationsform: Arnold Schönbergs <i>Kriegs-Wolken Tagebuch</i> – anthropomorphistische Projektionen von gesellschaftlich signifikanten Gestalten in Naturformen	257
6.2	,Motiv‘ als Keimzelle der Gestaltbildung in Improvisation und Komposition	262
6.2.1	Kristallisation im historischen Prozess: BACH als Emblem vor, bei und nach J. S. Bach – das Kreuz als generative Tiefenstruktur seit Guillaume Dufay	265
6.2.2	Kristallisation im Werk: Motiv, Thema, Satz	271
6.3	Werk als Einfall und Idee – Konzeptionsform	275
6.3.1	Aufzeichnungs- und Übersetzungsfragen. Verbale, notenschriftliche oder bildhafte Konkretisierung der Idee	275
6.3.2	Nachbildung von Entstehungs- und Kristallisierungsprozessen im Werk selbst. Arnold Schönbergs ,BACH-Variationen‘	279
6.3.3	,Konzeptkunst‘ als nicht fortgeführte Konzeptionsform	283
6.4	Werk als umrisshaft notierte Vorstellung. Skizzenform	283
6.4.1	Exteriorisierungen der Konzeptionsform	284
6.4.2	Skizzen und Musikprozess	288
6.4.3	„Verschriftlichung“ als bloßes Diktat des Gedachten und spontane Niederschrift	295
6.4.4	Beschleunigungen auf dem Weg zur Partitur. Partimento und Particell	298
6.5	Werk als im Kopf der Komponierenden vollendete Idee.	
	Gedankenform	304
6.5.1	„Immer das Ganze vor Augen“ (Beethoven). „Allmähliche Verfertigung“ der Gedanken und antizipierende Fertigstellung des Werks	304
6.5.2	Enttäuschung. Die Reduktion der unendlichen Möglichkeiten auf das eine Wirkliche	307
6.6	Vorstufe und Endstufe des Werks als notationell vollständig realisierter Idee. Anticipationsform und Partiturform	308
6.6.1	Der ‚abstrakte Tonsatz‘	309
6.6.2	Stufe I. Der nackte, aber vollständige Leib des Werks. Vom Faden zum Gewebe – Entwicklung des mehrstimmigen Tonsatzes	314
6.6.3	Stufe II: Der bekleidete Leib. Kompositorische Vorwegnahme und intentionale Bestimmung über Aufführung und Ausführung	332
6.6.4	Umziehen. Transkription als Rückkehr der Klangform in die Schriftform	350
6.6.5	Umkleidekabine. Die ‚Postproduction‘ der „Fassungen“	351

6.7	Schärfung auf Umwegen. „Graphische Notation“ und Nebenwege der Notation	354
6.7.1	Neue Klänge, neue Zeichen. Mauricio Kagels <i>Pas de cinq</i>	357
6.7.2	Noten, Wörter, Bildzeichen. Erweiterung, Präzisierung, Subjektivierung der musikalischen Ausführungsbestimmungen durch die „Graphische Notation“	358
6.7.3	Neue Freiheit? Von der Ordnung zum Chaos. Sylvano Bussottis <i>Siciliano</i>	361
6.7.4	Nachkomponieren für die Vorbereitung der Realisierung. Auf dem Weg zur Verwischung	365
6.7.5	Notation von Nicht-Tönen: Ervin Schulhoffs <i>In futurum</i> (1919)	366
6.8	Umgehen von Unschärfen: Direkte Komposition der Klangform ohne Notation. Das Eliminieren der klanglichen Realisierung durch lebende Interpretierende	369
6.8.1	Mechanische Musikinstrumente/Automatophone. Drehorgel und Player Piano, abstrakter Tonsatz und Sekundärsubjektivität des „Pianisten“	371
6.8.2	Elektrifizierung und Lochstreifensteuerung. ,Reproduktionsklavier‘ als Produktionsinstrument: Conlon Nancarrow	373
6.8.3	Film als Ton-Träger: Klänge vom Lichtton-Streifen	381
6.8.4	Komposition als Realisation. „Musique concrète“ und Elektroakustische („Elektronische“) Musik.	383
6.8.5	Schriftlos und bildlos. Steuerung der Klangform durch Brain Waves	397
6.8.6	Klanglos. <i>Musik zum Lesen</i>	398
6.9	Schärfungen der Wahrnehmung. Antizipierende Vorbereitung in der Produktion und unterstützende Tätigkeiten in der Rezeption	399
6.9.1	„Von Herzen – möge es zu Herzen gehen“. Rhetorik und Eindringlichkeit	399
6.9.2	„Hookline“. Eingängigkeit, Wiederholung, Aufdringlichkeit	400
6.9.3	„Earworm“. Ungewollte Erinnerung	405
6.9.4	Schärfung durch Bewegung und reproduktive Partizipation: Tanzen und Mitsingen	409
6.10	Schärfung durch Verwischung. Fuzzy Logic als partielle Logik der Kompositionsgeschichte	415
6.10.1	Die Entwicklung der europäischen melodischen Mehrstimmigkeit. Gegenbewegungen statt Parallelbewegungen der Stimmen	416
6.10.2	Poly-Textualität. Schärfung der Klang-Wahrnehmung, Verwischung der Sinn-Wahrnehmung in Motette und Quodlibet	424

7 Das Prinzip Verwischung. Bewusste, künstlerisch hergestellte Unschärfen	427
7.1 „Ersterben“ und Verhüllung	427
7.1.1 Der „Morendo“-Schluss im Präludium von Alban Bergs <i>Drei Orchesterstücke</i>	428
7.1.2 Das Tarnhelm-Motiv in Wagners <i>Ring</i>	430
7.1.3 Das verborgene Thema in Elgars <i>Enigma-Variations</i>	432
7.2 Ausgangspunkt Idee und Konzeptionsform. Verwischtes und Verwischungen im Dienste der Kristallisation – Geräusche als neues Material	449
7.2.1 „Cluster“. Zusammengeballte Akkorde – Tonhöhen-Strukturen im Übergang zum Geräusch	450
7.2.2 „Intonarumori“, Sirenen, „Cluster“. Vor-elektrische Geräuschproduktion	452
7.2.3 Technisch re-/produziertes Geräuschhaftes als musikalisches Material	459
7.2.4 „Rauschen“ als unscharfer realer Rest und als Ideologie	462
7.3 Ausgangspunkt Partiturform. „Musikalische Graphik“	466
7.3.1 Bildhaftes statt Noten und Schrift als unscharfes oder vages Konzept und relative Konkretisierung von Klanglichem	467
7.3.2 „Soundpainting“. „Realtime“-Komponieren alias Improvisieren	473
7.3.3 „Sichtbare Musik“, Luftgitarre und Luftschatzzeug	474
7.3.4 Schriftform statt Notenform: Konzeptkunst als bloße Verbalisierung von Ideen ohne Realisierung	478
7.4 Ausgangspunkt Anticipationsform. Verzierungen, Instrumentation, Indeterminationen	480
7.4.1 Notation als Verwischung: Das Haupthema des IV. Satzes in Tschaikowskys 5. Symphonie	480
7.4.2 Tonhöhe. Verzierung als Verwischung	481
7.4.3 Klangfarbe. Instrumentation als Verwischung – Farbe statt Zeichnung, Pinselstrich statt Linie	491
7.4.4 „Klangkomposition“. Musikalisches Chiaroscuro, Sfumato, <i>Clocks and Clouds</i> . Von der durchsichtigen polyphonen Struktur zur opaken „Textur“	508
7.4.5 Resultierende Patterns als vorausberechnete Unschärfen – zwischen Bach/Gounods <i>Ave Maria</i> und zentral/ostafrikanischer Xylophonmusik und	510
7.4.6 Musikalische „Schraffur“ – Verwischung als strukturelle Verdichtung. Iteration von Pattern in der Minimal Music und in Steve Reichs <i>Drumming</i>	518
7.4.7 Unbestimmtheit statt „in sich vollendetes Ganzes“	523
7.4.8 Umarbeitung und Bearbeitung als Verwischung	538

7.5	Ausgangspunkt Klangform. Subjektive Belebungen von Ton und Tempo	543
7.5.1	Vibrato. Unschärfen in der Tonhöhe als Verlebendigung	544
7.5.2	Modifikationen von Tempo, Tempi und beat	549
7.5.3	Rubato. Verwischungen in relativen Tempi als Belebung	566
7.5.4	Off-beat. Generalisiertes Rubato	571
7.6	Ausgangspunkt Phonographieform: Verwischung des „Mechanischen“, elektroakustischer Schein und Sein der Lebendigkeit	573
7.6.1	„Humanizers“. Simuliertes Vibrato und andere Expressions- und Animations-Effekte	574
7.6.2	Komposition, Unbestimmtheit und Improvisation: Live-Elektronik	579
7.6.3	Mensch als Interface. Auf dem Weg zur Eliminierung der professionellen Komponierenden	581
7.7	Ausgangspunkt Wahrnehmungsform: Sich-Verhören und Missverstehen zwischen Unschärfe und Verwischung	585
7.7.1	Unfreiwillige Parodien: „Lady Mondegreen“ = „Laid him on the Green“	585
7.7.2	Freiwillige Parodien, absichtliches Missverständen, Umtextierungen. Walther und Beckmessers „Preislied“ in Wagners <i>Meistersingern</i>	590
8	Das Prinzip Variation. Ähnlichkeiten, Unterschiede, Entwicklungen	593
8.1	Weite und Vielfalt des Variationsprinzips	593
8.1.1	Permutation (I) – <i>Change ringing</i> und <i>Square Dance</i>	595
8.1.2	Permutation (II) – Zwölftontechnik	608
8.1.3	Differenzen und Identität. Wiederholung, Kontrast, Abwandlung ..	611
8.1.4	Varianz ohne Konstanz	614
8.1.5	Musikalische Variations-Zyklen	615
8.1.6	Die Frage nach universellen Gestaltungsprinzipien des variierenden Musikhachens	618
8.2	Variation durch Neu-Konfigurierung: Zitatform	620
8.2.1	Metamorphosen	620
8.2.2	„Großzitat“ – Das Werk als vollständig wiederauferstandenes Ganzes	625
8.2.3	Einbettung. Kleineres Werk als vollständiges Zitat	645
8.2.4	Palimpsest – Werk als innermusikalisch veränderte und aufgehobene Klang-Idee-Kombination	653
8.2.5	Collage – Werk-Fragmente als semantische und syntaktische Bausteine	659
8.3	Variationen durch Medientransformation (I): Wortform	674
8.3.1	Neu-Kristallisation und Neukonfigurierung auf Umwegen durch Verwischung und Transformation in eine andere Kunst	674

8.3.2	Wortform – nachher und vorher. Musikkritik, Musik-Analyse, Werkeinführung	675
8.3.3	,Ekphrasis‘. Wortform von Musik versus Programm-Musik als „Musikform“ von Texten und Bildern	676
8.3.4	Programm als Ekphrasis: Charles Ives‘ Anmerkungen zu seinen Orchesterstücken <i>Three Places in New England</i>	678
8.3.5	Erleichterung der Vorstellung durch verbale Verweise auf Bilder und bekannte Werke	681
8.3.6	Fiktionale musikalische Werke in Wortform. Beschreibungen fiktiver Werke mit Anlehnung an reale in Thomas Manns Roman <i>Doktor Faustus</i> und anderswo	683
8.4	Variation durch Medien-Transformation (II): Bildform	686
8.4.1	Abgrenzungen: Musikform von Bildern, Bilder mit Musik, Bilder nach Musik, Bildform von individuellen Werken	687
8.4.2	Musikalische Werke in Bildender Kunst	690
8.4.3	Musikalische Werke in Angewandter Kunst	700
8.4.4	Musiktheatralische Bildformen: Episch-theatralische Bildform bei der Moritat, dinghaft-statisches Bühnenbild und prozesshafte szenische Aktion	707
8.4.5	Bewegte Bildform von Werken I: Tanz/Ballett – „Vertanzung“ vorliegender musikalischer Werke	708
8.4.6	Bewegte Bildform von Werken II: Übersetzung klingender Musik in stumme Gebärdensprache	709
8.4.7	Bewegte Bildform von Werken III: Film	709
8.5	Variation durch rezeptive Realisierung: Vorstellungsform	713
8.5.1	Mentale Rekonstruktion des verwirklichten Werks aus fragmentarischen und vagen Informationen	714
8.5.2	Mentale Konstruktion eines nicht-wirklichen Werks – Vorstellungen aus „Konzeptkunst“	715
8.5.3	Vorstellungsform als Übersetzung von Konzeptkunst-Konzepten in subjektive imaginär-reale Realisierungen	719
9	Ausblicke und Perspektiven	721
9.1	Produktivität I. Historische Entwicklung und Fortschritt der Musik durch Unschärfen/Verwischung und Schärfung – Fuzzy Logic als Logik in der Musikgeschichte	722
9.1.1	Musikgeschichtliche Pendelbewegung zwischen Verwischung und erneuter Schärfung: Ausdruck wird Material – Material wird Ausdruck	722
9.1.2	Analogien zwischen Musik und Leben bei Bewegungen im Raum: Zielgerichtet mit oder ohne Parallelen – Schärfung und Verwischung	727
9.1.3	Quadratur des Kreises und Spiel-Regeln. Einhalten und bewusst durchbrechen und verändern	729

9.2 „Musical Turn“ in Natur-, Geistes- und Gesellschaftswissenschaften, Verallgemeinerungen und „Philosophie der Fuzzy Logic“	730
9.2.1 Pragmatik und Praxis: Akustisches als Bestandteil von wissenschaftlichen Untersuchungs- und Manipulationsmethoden	731
9.2.2 Musikalisches „Biofeedback“, „Mindball“ und „Experimentelle Musik“. Musik als Wissenschaft?	732
9.2.3 Chimäre. Musikalische Parallelen zu wissenschaftlich-technischen Verfahren	736
9.2.4 „Die Schöpfung“ und der Zeitpfeil. Musik als Mimesis der Natur – Werden statt Sein <i>in</i> und <i>als</i> Musik	739
9.2.5 Seismograph. Musik als historisch-soziales Dokument	744
9.2.6 „West-Östliches Diwan-Orchester“ – Chaos und Anomie, Kosmos und Harmonie. Musik als Dialektik-Modell	745
9.3 Produktivität II. Fachgrenzen überschreitende interdisziplinäre Kooperation und „Innere Interdisziplinarität“. FL, Musik und Musik-Wissenschaft	747
9.3.1 Interdisziplinarität als Summe und Synthese. Musikalischer Beitrag zur „Philosophie der Fuzzy Logic“	748
9.3.2 „Fuzzy Logical Turn“?	749
9.3.3 „Innere Interdisziplinarität“. Beantwortete, bearbeitete, offene und neue Fragen	750
Literatur	755