

Schönberg in den Gassen. Ansätze zu einer Geschichte des musikalischen Hörens

Anne Holzmüller

[...] das Verständnis für meine Musik leidet noch immer darunter, dass mich die Musiker nicht als einen normalen, ungewöhnlichen Komponisten ansehen, der seine mehr oder weniger guten und neuen Themen und Melodien in einer nicht allzu unzureichenden musikalischen Sprache darstellt, sondern als einen modernen dissonanten Zwölftonexperimentierer.

Ich aber wünsche nichts sehnlicher (wenn überhaupt) als dass man mich für eine bessere Art von Tschaikowski hält um gotteswillen: ein bisschen besser, aber das ist auch alles. Höchstens noch dass man meine Melodien kennt und nachpfeift.¹

Arnold Schönberg klingt gegen Ende seines Lebens resigniert und auch ein wenig bitter. – Es hätte ja nicht gleich Beethoven sein müssen, aber wenigstens eine Art besseren Tschaikowsky hätte die Zeit aus ihm machen können. Stattdessen aber hat er seinen Status als ‹dissonanter Zwölftonexperimentierer› auch ein halbes Jahrhundert nach Beginn seiner Karriere nicht abgelegt.

Der Motor der Zeit, der hier hätte am Werk sein sollen, seine Melodien für die Ohren glattstreichen und zu populären, geläufigen Gassenhauern hätte machen sollen, das ist der Wandel des Hörens, der mit dem Fortschreiten der Geschichte vor ihm schon so viele andere Komponisten, die zunächst als Neutöner und Bürgerschreck verrufen waren, auf den Olymp der musikalischen Genies befördert hat. In den Gassen wird heute ohnehin nur noch selten gepfiffen, aber auch in vergleichbar populäre Musikpraktiken konnte Schönbergs Musik keinen Einzug halten. Es ist umgekehrt geradezu erstaunlich, wie sehr sich die Figur Schönberg in der öffentlichen Wahrnehmung jenseits von musikalischen Expertenkreisen einer historischen Neubewertung zu widersetzen scheint und im ewigen Klischee des dissonanten Neutöners verharret.

Das Modell, das für die Menschen des frühen 20. Jahrhunderts – und auch für Arnold Schönberg – das historische Fortschreiten des musikalischen Hörens auf wohl eindrücklichste Weise belegte, war die Musik Ludwig van Beethovens. Adolf Loos beschreibt den wundersamen Wandel vom vermeintlich neutönenden Bürgerschreck zum Bürgerliebling satirisch spitz als anatomischen Degenerationsprozess:

Hundert Jahre sind seither [seit Beethovens Auftreten] verflossen, und die Bürger lauschen ergriffen den Werken des kranken, verrückten Musikanten. Sind sie adelig geworden [...], und haben Ehrfurcht bekommen vor dem Willen des Genies? Nein, sie sind alle krank geworden. Sie haben alle die kranken Ohren Beethovens. Durch ein Jahrhundert haben die Dissonanzen des heiligen Ludwig ihre Ohren malträtiert. Das haben die Ohren nicht aushalten können. Alle anatomischen Details, alle

knöchelchen, windungen, trommelfelle und trompeten erhielten die krankhaften formen, die das ohr Beethovens aufwies.²

Loos' Satire hat durchaus Aktualitätswert, denn letztlich relativiert er den Beethoven-Kult des frühen 20. Jahrhunderts, der uns heute im 21. Jahrhundert nach wie vor fast ungebrochen begegnet, als kulturell kontingent. Was aber führt dazu, dass sich das Hören verändert? Welche Mechanismen sind es, die Beethoven im Verlauf von 100 Jahren zum innig geliebten Nationalheiligtum haben werden lassen, Schönberg aber in derselben Zeit den meisten Hörer*innen fremd bleiben ließen?

Für die Musikwissenschaft waren diese Fragen von Beginn an eine elementare wie schwierige Herausforderung. Entsprechend war die wissenschaftliche Auseinandersetzung damit einer Dialektik des Entwerfens, Verwerfens und wieder neu Ausholens unterworfen. Auch mein Vortrag schreibt sich in diese Dialektik ein. Ich möchte im Folgenden zunächst aus wissenschaftstheoretischer Perspektive beobachten, welche Erklärungsmodelle für den Wandel des musikalischen Hörens in unterschiedlichen hörgeschichtlichen Ansätzen des 20. Jahrhunderts zum Tragen kommen. Mein Text wird auf dieser Grundlage kritisch urteilen und verwerfen, um schließlich doch noch einmal neu auszuholen und zu fassen zu versuchen, unter welchen methodologischen Bedingungen eine Annäherung an hörgeschichtlichen Wandel speziell unter phänomenologischen Gesichtspunkten heute möglich ist. Beginnen möchte ich dafür ein zweites Mal mit Arnold Schönberg.

1. Hören im Dienst des musikalischen Werks

Schönbergs Hoffnung auf eine zukünftige Popularität seiner Musik verrät eine Menge über sein Selbstverständnis als Komponist, über seine Vorstellung von Musikgeschichte – und über die elementare Rolle, die das Hören für beides einnimmt. In seinem Essay «Komposition mit zwölf Tönen» leitet er seine Methode der Zwölftontechnik nachträglich aus einer musikhistorischen Entwicklungslogik ab, in deren Kern der Wandel des musikalischen Hörens steht.³

Schönberg, um es vorweg zu nehmen, vertritt hier eine Haltung, die man als «inspirierten Formalismus» bezeichnen kann. Denn am Anfang aller historischen Wandlungsprozesse steht die Eingebung des Komponisten, die schöpferische Leistung des musikalischen Genies. Höchstes Ziel des Komponisten muss es wiederum sein, zur «Faßlichkeit» seiner Musik – und das heißt für Schönberg, zu einer verstehbaren Form – durchzudringen, denen die Hörer*innen folgen können. Ein «zufriedener Hörer» ist für Schönberg ein erfassender, verstehender Hörer, und insofern alles Komponieren danach ausgerichtet sein soll, zu

fasslicher Botschaft durch fassliche Form durchzudringen, ist die Resonanz bei den Hörer*innen oberste Maxime.

Diese Adellung der Hörer*innen bleibt aber erstens eine hypothetische, denn de facto ist es das Schicksal des Komponisten – hier sieht sich Schönberg selbst in einer Linie mit Wagner und Beethoven –, von den hörenden Zeitgenossen verkannt zu bleiben und erst im Nachhinein als das Genie erkannt zu werden, das er ist; zweitens aber ist sie nur vordergründig, denn letztlich basiert Schönbergs hörgeschichtliches Modell auf einem genieästhetischen Elitarismus.

Was der Komponist zunächst gegen die Widerstände der Massen und in der Geschichte vorausgreifend hinstellt, gewinne Akzeptanz beim Publikum erst durch eine «Gewohnheit» des Ohrs, also durch einen hörästhetischen Konventionalisierungsprozess, für dessen Hörvermögen Schönberg sonst häufig verächtliche Worte findet.

Das Beispiel, an dem er dieses Modell induktiv-empirisch ableiten zu können glaubt, ist die «Emanzipation der Dissonanz», die er in der fortschreitenden Tendenz zur chromatischen Harmonik seit dem 18. Jahrhundert, über Beethoven und Wagner bis zur Befreiung des Klangs aus seiner harmonisch-funktionalen Bindung in der impressionistischen Musik Debussys beobachtet. «Das Ohr hatte nach und nach eine Vielzahl von Dissonanzen kennengelernt und so die Furcht vor ihrer <sinnstörenden> Wirkung verloren.»⁴

Schönberg geht – formästhetisch – von einer progressiven Tendenz des Materials aus, die von der inspirierten Schöpferfigur als Form, «bewusst» oder «unbewusst», freigelegt werden muss, die sich aber dennoch den rezeptionsästhetischen Anstrich gibt, an der Verstehbarkeit der Hörer ausgerichtet zu sein. Seine Zwölftonmethode versteht Schönberg als Ziel dieser Emanzipationsbewegung der Dissonanz, indem sie keine Privilegierung bestimmter Tonstufen oder Zusammenklänge mehr vornimmt. Dass sie dennoch nicht auf das anvisierte Verständnis gestoßen ist, nicht das intendierte Maß an «Faßlichkeit» erlangt hat, zeigt für Schönberg lediglich, dass die zeitgenössischen Hörer*inne noch nicht genug «gerüstet» sind. «Gerüstet» d. h. «erzogen» werden die Hörer*innen aber erst durch die Werke, die sich auf dem «eigentlichen» Stand der Geschichte bewegen und so den Status quo setzen.

Im Grunde geht Schönberg also von zwei grundverschiedenen Formen des musikalischen Hörens aus: (1) von einem schöpferischen, inspirierten, «prospektiven Hören» des Komponisten, der als Führerfigur hörend den Stand der Materialgeschichte ertastet und so musikgeschichtliche Wandlungsprozesse erst in Gang setzt; (2) und von einem passiv nachfolgenden, im Grunde unmündigen Hören, das von den «Liebhabern» mehr reflexhaft an

den Tag gelegt als praktiziert wird und das es erst durch den Komponisten zu formen und auf den richtigen Weg der Geschichte zu bringen gilt. Die umwälzende Bewegung kommt in diesem impliziten Konzept des hörgeschichtlichen Wandlungsprozesses aus der Spannung der Instanzen eines Zwei-Klassen-Hörens, bei der die eine führt und formt, die andere nachfolgt und sich dadurch ästhetisch fortentwickelt. Schönbergs künstlerisches Selbstverständnis fußt auf einer historischen Logik, die ihn als einen in der Zeit vorausblickenden Schöpfergeist in eine Reihe mit Bach, Beethoven, Wagner hätte stellen müssen. Der ausbleibende Erfolg beim breiten Publikum befeuert daher nicht nur seine Missbilligung des allgemeinen Hörvermögens, sondern wird zur echten Identitätskrise.

Die Vorstellung einer Erziehung des Ohrs durch die wiederholte Konfrontation mit neuartigen Klängen als Grundlage für hörgeschichtliche Progression war im 20. Jahrhundert auch nach Schönberg noch weit verbreitet. Gerade für Komponisten des 20. Jahrhunderts war damit stets auch die Hoffnung auf ein künftiges Publikum, ein verständigeres und zugewandtes, verbunden. Bei dem Komponisten Hermann Heiss nimmt die Adaption der Werk-Hören-Hierarchie geradezu grotesk konkrete Züge an. Er repräsentiert ein anatomisches Erklärungsmodell, indem er die Anpassung des Ohres an das neue Musikwerk wörtlich als einen physiologischen Prozess versteht.⁵ Dabei beruft er sich auf die Ausführungen des Mediziners Fritz Kahn, dessen populärwissenschaftliche Publikationen in der ersten Jahrhunderthälfte sehr erfolgreich waren. Heiss zitiert aus Kahns *Der Mensch*:

Nach dem wundervollen Naturgesetz, daß ein Organ um so leistungsfähiger wird, je mehr man es beansprucht, wird die allgemeine Verbreitung der Musik durch die Massenfabrikation von Instrumenten und vor allem durch die täglichen Sendungen des Radios das Hörklavier in unserem Ohr weiterhin rasch vervollkommen. Zu den bisherigen vier wird sich die schon begonnene *fünfte* und *sechste Reihe der Hörzellen* fügen, und wenn das Hörklavier in unserem Ohr so den technischen Instrumenten, mit denen wir es von außen her bearbeiten, nachgekommen ist, dann werden uns unsere Instrumente, wie dies zum Teil schon der Fall ist, dünn und arm erscheinen.⁶

Für den Komponisten Heiss war es äußerst attraktiv, die ästhetische Existenzberechtigung der Neuen Musik nun durch die unumstößlichen Faktenlage der Biologie geliefert zu bekommen. Schönbergs heroisches Narrativ vom durch ihr avanciertes Hören zur Neuen Musik «gezwungenen» Komponisten-Genies – Heiss nennt sie «die Ersten, die immer Einsamen» – wird nun durch vermeintliche biologische «Fakten» gestützt. Sein argumentatives Ausweichen auf die Anatomie mag grotesk – und ohne das inspiratorische Moment übriges auch zirkelschlüssig – sein, lässt sich aber als eine Art Verlängerung des formalistischen Modells Schönbergs lesen. In beiden Fällen ist das musikalische Hören nicht etwa frei und steht für sich, sondern ist funktional auf den musikalischen Werkzusammenhang bezogen. Es stellt

eine Funktion des musikalischen Werkes selbst dar und ist diesem immer schon nach- und untergeordnet als eine Art Verstehensebene der kompositorischen Logik. In letzter Konsequenz stünde so bei Heiss und Schönberg auch gar nicht der Wandel des musikalischen Hörens im Zentrum, sondern der Wandel des musikalischen Materials. Das musikalische Hören folgt diesem Wandel des Materials, ist ihm im Grund eingeschrieben als ein implizites, adäquates Hören.

2. Hören als Erleben: Frühe Modelle einer phänomenologischen Hörgeschichte

Diesen funktional-hierarchischen Modellen steht in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine alternative Traditionslinie entgegen, die das musikalische Hören in seiner phänomenologischen Dimension in den Mittelpunkt stellt. Das Hören als ein ›Erleben‹ von Musik zu thematisieren, bedeutet auch, die einseitige Ausrichtung auf das Werk als «Verstehen» und «Urteilen» zu lösen, es stärker mit dem hörenden Menschen und seiner lebensweltlichen Situiertheit zu verknüpfen und den unterschiedlichen Formen und Ausprägungen, die es annehmen kann, Raum zu geben.

Bereits 1925 hatte sich Heinrich Bessler mit der Geschichte des Hörens aus phänomenologischer Perspektive in seinem einschlägigen und kontrovers diskutierten Freiburger Habilitationsvortrag mit dem Titel «Grundfragen des musikalischen Hörens»⁷ befasst. Er steigt ein mit einer durchaus radikalen Analyse der musikalischen Kultur seiner Zeit und erteilt einem Hörkonzept, das sich als adäquates Hören nachträglich dem musikalischen Kunstwerk und seinen Regeln verpflichtet, eine klare Absage. Denn die Diversifikation des musikalischen Lebens in der Moderne mache es unmöglich, das musikalische Hören aus der «glücklichen Selbstverständlichkeit einer geschlossenen musikalischen Tradition»⁸ heraus als das Identifizieren und Bewerten eines geschlossenen musikalischen Regelsystems zu verstehen. Nicht nur die Idee eines «zeitlos-musikalisch Schönen» à la Hanslick sei in der Moderne «ad absurdum geführt», auch die Selbstverständlichkeit, mit der das Hören «ohne weiteres auf Grundfragen der klassisch-romantischen Harmonik» zurückgeführt wurde, wie noch Hugo Riemann oder, so ließe sich ergänzen, auch noch Schönberg es getan haben, ist für Bessler endgültig passé.

Musikalisches Hören ist für Bessler «eine Weise menschlichen Daseins», ein Mitvollzug des Gehörten, der ausgreift auf und verwoben ist mit der Lebenswelt der Hörenden und die damit verknüpften geistigen und körperliche Prozesse, auf Bewegung, auf Arbeit oder auch auf Spiritualität. Der alleinige Fokus liegt nicht auf dem auch uns im Grunde noch als Ausnahme

begegnenden konzentrierten Zuhörens – eine Abweichung von diesem Modus scheint für Schönberg und Heiss gar nicht erst erwägenswert –, sondern ebenso auf dem «mit halbem Ohr» Hinhören und dem körperlichen «aktiv-ausströmenden Verhalten» zur Musik im Tanz, dem Synchronisieren der körperlichen Bewegungs- und Arbeitsabläufe im Arbeitslied, dem Gemeinschaftserlebnis im Gesellschaftslied, den semantischen Resonanz-Effekten von Witz, Erotik und intellektuellem Zynismus im Kabarettlied, der ganzheitlichen Ergriffenheit im Bekenntnislied oder, spirituell, im Kontext liturgischer Musik. All dies sind Beispiele für den Gebrauchskontext von Musik und ihre Verwobenheit mit der alltäglichen Lebenswelt. Denn nur im Gebrauchskontext, in der Einbettung von Musik in Alltagswelt und -handlungen, *hört* der Mensch im *unmittelbar tätigen Dasein*. Die Geschichte des musikalischen Hörens versteht Bessler entlang dieser Verbundenheit von Musik und sozial und körperlich verfasstem Dasein, und kulturkritisch als Verfallsentwicklung.

Dieser Verfall des am gebrauchsmäßigen Musizieren orientierten musikalischen Daseins durchläufe mehrere historische Stufen der Entfremdung: (1) Im durchgehenden rhythmischen Fließen ohne Kontraste oder klangliche Ruhepunkte der französischen Motette des 12. bis 14. Jahrhunderts ließe sich noch das unmittelbar-körperliche mitvollziehende Hören des Mittelalters erkennen. (2) Durch die graduelle Substitution des Primats des Rhythmus‘ durch das des Klangs, etwa angezeigt durch die Oktav- und Quintklangzäsuren in der Motette des 15. Jahrhunderts, werde eine neue ästhetische Eigenständigkeit und eine Betonung der Form der Musik eingefordert, die Hörer und Musik in ein erstes gegenständliches Distanzverhältnis setze und die Transformation vom Mit-Vollzug zum Nach-Vollzug erkennen lasse. (3) In der Klassik halte ein unselbständiges Hören des bloß noch innerlichen Mitvollzugs eines bestimmten Ausdrucksgehalts Einzug und der inneren «Hingabe» an das Gehörte, verbunden mit einer erhabenen Überraschungs- und Überwältigungsästhetik, die, so Bessler, jede «eigene Aktivität des Hörers» vernichte. An die Stelle der Verbundenheit von Musik und Mensch erhebe sich hier die Musik als freischwebende ästhetische Gegenwelt. (4) Die letzte Stufe der Entfremdung, das Hören der Romantik, bleibt nur angedeutet, ist aber letztlich als eine weitere Ausdifferenzierung des klassischen Hörens zu verstehen. Das stille, nach innen gewandte Zuhören, «das Versinken in klangverhafteten Stimmungen und demgegenüber das literarisch-illustrative Umdeuten musikalischer Bewegung» versteht Bessler als letzte Degenerationsstufe des Hörens als Dasein, die fast vergessen lassen könne, «was Musik ihrem ursprünglichen Sinne nach bedeutet».

3. Kritik und Neuanfang: Hörgeschichte als Kulturgeschichte

Bereits 1974 zieht Wolfgang Dömling gewissermaßen Bilanz und untersucht, vergleicht und analysiert verschiedene hörgeschichtliche Ansätze, darunter auch denjenigen Besslers. «Das Problem der ‹Geschichte des musikalischen Hörens›», so Dömlings Schluss, sei «offensichtlich zirkelschlüssig».⁹ Die Geschichte des musikalischen Hörens sei ein «kompliziertes Geflecht aus historischen, sozialen und individuellen Bedingungen», man müsse sie als «Phantom» oder «Trugbild» bezeichnen.

Dass Dömling die Frage des musikalischen Hörens selbstverständlich als ein «musiksoziologisches Thema» versteht, zeigt bereits die grundlegende Verschiebung der Perspektive an, die sich im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts vollzieht – eine Verschiebung weg vom musikalischen Hören als eine dem Werk vor- oder nachgeordnete Funktion, hinein in die kulturelle Kontingenz multifaktoriell determinierter Einzelerlebnisse der Hörer*innen. Dömlings Kritik markiert einen Wendepunkt in der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem musikalischen Hören, auch wenn vom heutigen Standpunkt aus nicht jeder Punkt seiner Kritik vollumfänglich gerechtfertigt scheint. Im Fall Besslers blendet er den phänomenologisch-hermeneutischen Impetus der frühen Texte aus und liest sie mit dessen späteren Veröffentlichungen zusammen.

Im Habilitationsvortrag von 1925, der noch deutlich an einer phänomenologischen Hermeneutik unter dem Einfluss Martin Heideggers und Willibald Gurlitts ausgerichtet ist, greift der Vorwurf der Zirkelschlüssigkeit nicht ganz. Der fließende Rhythmus ist hier eben nicht tautologisch Anzeichen für ein «rhythmisch-fließendes Hören», sondern für ein Mensch und Musik verbindendes Dasein im Vollzug; ebenso verweist der neue stilgeschichtliche Fokus auf den vertikalen Zusammenklang nicht etwa auf ein «vertikales Prinzip», sondern auf ein neues bewusstes Anschauungsverhältnis, das Mensch und Musikwerk voneinander trennt. – Natürlich unterstellen auch diese Gleichschaltungen von Material und vorindividuellem Prinzip, durch die musikalische Formen zum Ausdruck von Philosophemen oder Daseinsformen werden, bestimmte Kausalverhältnisse, die uns heute hermeneutisch willkürlich erscheinen. Um aber genau zu bleiben und auch, um Besslers Argumentationsstruktur gerecht zu werden, bereitet uns nicht eine inhärente Zirkelschlüssigkeit Probleme, sondern die kausale Verknüpfung von Stil, Werk, Ausdruck und Dasein, die hochgradig spekulativ ist.

Dömlings Verdikt über die Idee einer musikalischen Hörgeschichte läutet gleichzeitig eine längere Phase der Abkehr von Fragen der Hörgeschichte ein. Erst in den 1990er-Jahren kommt es unter dem Eindruck einer kulturwissenschaftlichen Neuausrichtung des Fachs zu einer erneuten Konjunktur der historischen Erforschung des Hörens. Der neue Aufbruch ist im

englischsprachigen Raum vor allem mit dem Namen James H. Johnson und seiner Studie *Listening in Paris* (1994)¹⁰ verbunden, die sich die Wende zum stillen Zuhören am Beispiel der Pariser Beethoven-Rezeption um 1800 zum Gegenstand macht. Rob C. Wegman blickt 1998 auf die ersten Jahre dieser neuen Phase zurück.¹¹ Die neue Hörforschung der 1990er- Jahre zeichne sich vor allem dadurch aus, dass sie sich vom Werk löst und im Hören mehr erkennt als «the mere postlude to the compositional process». Die neuen Ansätze brechen aber nicht nur mit dem Konzept des impliziten Hörers, sondern auch mit der Intention, herauszustellen, wie die Menschen *tatsächlich* gehört haben. Eine Methodologie, die sich das «tatsächliche Hören» («actual listening») zum Ziel macht, geht von der Existenz eines privaten, vorsprachlichen, vorbewussten, zumindest noch nicht prädierten «reinen Erlebens» aus, über das sich Sprache, Konzepte, kulturelle Erwartungen wie falsifizierende Schichten [«layers of falsification»] legen. Dass diese Schichten der kulturellen Aneignung und, wie Wegman schreibt, der «diskursiven Praktiken» [«discursive practices»] des Hörens neu bewertet und zum eigentlichen Gegenstand würden, sei der eigentliche «konzeptuelle Durchbruch» der Listening Studies der 1990er-Jahre. In Wegmans Bahnen, der die Existenz eines solchen reinen Musikerlebnisses überhaupt («the experience itself») in Frage stellt, bewegt sich auch Karol Berger, wenn er 2005 der Forderungen Carolyn Abbates nach mehr Bewusstsein für das reine, unvermittelte Erleben, das «drastische» Moment, entgegenhält: «There is no such thing as pure experience, uncontaminated by interpretation.»¹²

Wegmans Terminus der «diskursiven Praxis» bringt zwei methodologische Konzepte zusammen, die jeweils für sich das Hören als Gegenstand kultureller Aushandlungsprozesse beschreiben lassen. Mit dem Modell der «musikalischen Praxis» lässt sich in Anlehnung an Christopher Small das Hören als eine Form des musikalischen Handelns neben weiteren – Musizieren, Singen, Komponieren oder Tanzen – verstehen.¹³ Das *Praxis*-Modell betont vor allem das aktivisch-performative Moment: «Hören» ist nicht etwa ein passiver Vorgang, sondern ein Zusammenspiel eingeübter kultureller Handlungen und Haltungen. Bessler liefert hier insofern wichtige Impulse, als er Hören als musikalischen Mit-Vollzug versteht. Doch nach Maßgabe des Praxis-Modells wäre dieser Mit-Vollzug nicht etwa ein verlorenes bzw. wiederzubelebendes Ideal aus einer vormodernen Zeit, das von einer vermeintlich passiven ästhetischen Kontemplation abgelöst wird, sondern jede Art der Bezugnahme, scheint sie auch noch so passiv, still oder kontemplativ, wird als ein aktivisches Verhalten, als Handlung von hörenden Akteuren verstanden, insofern erst das handelnde Subjekt dem Gehörten kulturelle oder individuelle Bedeutungen zuschreibt. Entsprechend schreiben auch Tia DeNora und Arild Bergh: «[...] listening needs to be theorised as a form of social practice, even if it takes place in solitude.»¹⁴

Das zweite Modell, das des «Hör-Diskurses», geht weniger von konkreten menschlichen Handlungen als von kulturellen Bedeutungszuschreibungen und Normierungen aus, lässt sich mit dem Modell der *Praxis* aber durchaus in Einklang bringen. Martin Kaltenecker beschreibt die theoretischen Grundlagen und Funktionsweisen einer Diskursgeschichte des musikalischen Hörens in Anlehnung an Michel Foucaults Diskursanalyse.¹⁵ Der Skepsis Wolfgang Dömlings, der eine selbständige Geschichte als «kompliziertes Geflecht aus historischen, sozialen und individuellen Bedingungen» bezeichnet und als Phantom verwirft, hält Kaltenecker entgegen: «Diese Geschichte kann geschrieben werden, wenn die vier [...] Ansätze – Umstände, Säle, Dispositive, Diskurse – verbunden und untereinander kritisch aufgewogen werden.»

Mit Foucault versteht Kaltenecker den Diskurs als eine kritische Masse von Äußerungen zu einem bestimmten Thema, die eine gewisse Kohärenz, eine systematische Bezogenheit aufeinander aufweisen. Entsprechend ließen sich nach Kaltenecker beispielsweise die ab 1770 vermehrt (als kritische Masse) zirkulierenden Schriften, die ein «konzentriertes Zuhören» mit vergleichbaren (kohärenten) Begriffen und Kategorien beschreiben, als spezifischer Hördiskurs bezeichnen. Ihre normative Kraft, ihre Machteffekte, entfalten Hördiskurse auf unterschiedlichen Ebenen: Zunächst werden bestimmte Haltungen und Praktiken eingeübt, vorgeschrieben, weitergegeben – in der obligatorischen Stille beim Zuhören im Konzert, die eingefordert und notfalls unter Sanktionen durchgesetzt wird, zeigen sich die Machteffekte eines Diskurses des konzentrierten Zuhörens; die Gestaltung von entsprechenden Aufführungsräumen lässt sich als Institutionalisierung als weiterer Schritt der Aktivierung des Hördiskurses verstehen; und schließlich rechnet Kaltenecker auch mit Feedback-Effekten auf die kompositorische Praxis: Diskurse schlagen sich in musikalischen Werken nieder, wo sie ablesbar werden, insofern sie einen impliziten Hörer mit einbeziehen. Der «implizite Hörer» wird für Kaltenecker jedoch nicht zur alleinigen hörgeschichtlichen Prämisse, sondern wird verstanden als ein veritables, wichtiges Diskurselement unter anderen. Diskurse können nach seinem Modell zu einem gewissen Grad als Erklärungsgrundlage für Werke dienen, ihre Formen erklären, sie als Ausdruck einer bestimmten Praxis erklären, und zwar mit Kategorien, die «über oder neben den technischen, handwerklichen stehen». Sie können aber nie alle Elemente eines Werkes erfassen, sondern beruhen, wie jeder Interpretationszugriff, auf Selektion. Das Diskurs-Modell liefert immer nur partielle Erklärungen, ruft Gegendiskurse auf den Plan und widerspricht universalistischen historiographischen Narrativen.

4. Ausblick: Neue Wege zu einer phänomenologischen Hörgeschichte?

Der an kulturellen Sinnzuschreibungen und Praktiken orientierte Zugriff hat die musikwissenschaftliche Erforschung des musikalischen Hörens seit den 1990er-Jahren transformiert. Das erst vor Kurzem erschienene *Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Century*¹⁶ steht dafür, dass sich die historische Hörforschung im Kern des Faches etabliert hat und bietet eine beeindruckende Synopse ihrer Perspektiven an, darunter: Verhaltensweisen und Verhaltensregeln zu unterschiedlichen sozialen Anlässen, Architektur von Aufführungsorten, musikalische Programmpolitik, neue soziale Räume und – natürlich – die stetig anwachsende Zahl neuer musikalischer Medien. Der kulturell und sozial geschärfte Blick der neuen Listening Studies zeigt in manchen Teilen aber nicht nur Diversifikation, sondern auch Tendenzen zur Reformulierung bestimmter Fragen und Muster. Ein solches Muster kreist um das konzentrierte Zuhören und die Fragen, wann das Publikum still wurde, wie still es tatsächlich war oder welcher soziale Status damit verbunden war. Exemplifizieren lässt sich dies anhand der von Katharine Ellis zusammengestellten unterschiedlichen Interpretationen eines Bildes, das in der Forschung verhältnismäßig viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, Eugène Lamis *Andante de la Symphonie en La* aus dem Jahr 1840. Das Bild zeigt einzelne Hörer eines offenbar sowohl bürgerlichen als auch adeligen, durchweg männlichen Pariser Publikums. Während James H. Johnson (ebenso Nicolas Cook und Richard Taruskin) darin eben jenes neue, hochkonzentrierte und ins Innere gekehrte Hören erkennen, beobachtet Cormac Newark durchaus verschiedene Abstufungen der Unaufmerksamkeit, und für den kunsthistorisch informierten Blick Alessandra Cominis ist schließlich selbstverständlich, dass es sich bei Lamis Bild offensichtlich um eine Karikatur handelt. – Im Zentrum steht jeweils die normative Kraft des stillen Zuhörens, sie wird konstatiert, relativiert oder aber als bourgeoise Mode-Pose entlarvt.

Was das Hören wohl zu allererst zum notorischen Wiedergänger der Musikwissenschaft hat werden lassen, das naiv-hybride Interesse daran, was zwischen Hörer*in und Musik im Akt des Hörens passiert, kurz: das Hören als Erleben, ist im Zuge solcher diskursiven Ausdifferenzierungen allerdings aus dem Blickfeld geraten – und das, obwohl es keineswegs deren theoretischen Prämissen widersprechen müsste. Als etwas, das den alltäglichen Interpretationsakten nicht entgegensteht, sondern selbst diskursiv ausgehandelt wird, ist das Hören als «Erleben» anschlussfähig an diskursgeschichtliche Methoden. Einige methodologische Konsequenzen möchte ich hier anbieten: Eine phänomenologische Hörgeschichte, die der Versuchung widersteht, hörgeschichtlichen Wandel als einen großen Bogen zu erzählen oder eine immanente Logik aufzudecken, die ihre Befunde keinem Zyklus-, Fortschritts- oder Verfallsnarrativ unterwirft, ihnen keine normativen Vorstellungen aufprägt,

was Musik oder musikalisches Hören eigentlich sei, muss denkbar kleinschrittig, minutiös, historisch skrupulös und v.a. methodisch multifaktoriell vorgehen. Sie muss sich dem historischen Einzelfall widmen, ein möglichst großes Spektrum an unterschiedlichen Quellen befragen, Materialien und Praktiken ebenso ernst nehmen wie die individuellen kulturellen, situativen oder individualpsychologische Dispositionen, die in Teilen immer unberechenbar bleiben müssen. Und sie muss sich den musikalischen Werken neu zuwenden, bei aller gegebenen Vorsicht gegenüber impliziten Hörer-Suggestionen und der Vermeidung spekulativer Kurzschüsse von Stil und Wirkung. Eine Chance sehe ich darin, wenn kompositorische Mittel über ihre häufige Verwendung in ähnlichen Kontexten hinaus in Metatexten diskursiv verhandelt werden oder aber durch den spezifischen Kontext des Werkes diskursiv gerahmt sind, zum Beispiel durch vertonte Texte, spezifische soziale Funktionen oder Kompositionsanlässe.

Eine mögliche Perspektive einer solchen phänomenologischen Neuausrichtung diskursiv-praxeologisch orientierter Hörforschung habe ich verschiedentlich am Beispiel des immersiven Hördiskurses im ausgehenden 18. Jahrhundert ausgeführt, also eines Diskurses, der das musikalische Hören als räumlich umfassendes Erleben mit der Entrückung in eine virtuelle Gegenwelt zusammenbringt. Dieser phänomenologisch-historische Hördiskurs, der seinen Anfang in der protestantischen Kirchenmusikrezeption der Empfindsamkeit nimmt, lässt sich multifaktoriell erfassen einerseits (a) im Hinblick auf die zahlreichen Beschreibungen entrückender Hörerlebnisse und ihre metaphorische Referenzen auf einen Gesang der Engel, (b) die diskursgeschichtlichen Wurzeln dieser Rhetorik in mystischen Schilderungen ekstatischer Musikerlebnisse und dessen Vermittlung über die Sinnlichkeitsempphase im Pietismus, weiter (c) über die tatsächlichen raumakustischen und atmosphärischen Aufführungsverhältnisse der beschriebenen Hörsituationen als tendenziell räumlich umfassende, oft durch starken Nachhall und verschleierte Sichtverhältnisse delokalisierte Klangqualität oder schließlich (d) über spezifische kompositorische Mittel wie beispielsweise harmonische Progressionen in im Quintenzirkel «entfernten» Tonarten, die in zeitgenössischen theoretischen Schriften dezidiert mit «räumlicher Distanz» oder «entrückter Raumerfahrung» in Verbindung gebracht werden.

Ähnlich ließen sich weitere Arten des Hörerlebens beschreiben, wie die Tendenz zum Hören als «fragmentary, surface-disseminated phenomenon»,¹⁷ das Lawrence Kramer im Zusammenhang mit digitalen Audiomedien zu beobachten glaubt, oder aber auch das diskursiv noch vollkommen unterbelichtete nicht-aufmerksame Zuhören im Konzert, das, wie Christiane Tewinkel angedeutet hat,¹⁸ trotz seines mit Sicherheit ubiquitären Charakters durch einen regelrechten Negativdiskurs aus dem kulturellen Bewusstsein ausgeklammert wurde,

insofern es der Norm eines stillen konzentrierten Zuhörens widerspricht. Auch diesen Spuren eines unterdrückten Diskurses nachzugehen bzw. den Negativediskurs nachzuzeichnen, dem ein nicht-aufmerksames Hören unterworfen wurde und möglicherweise noch wird, müsste selbstverständlich auf der Agenda einer phänomenologisch ausgerichteten Geschichte des musikalischen Hörens stehen.

Anmerkungen

¹ Schönberg am 12. Mai 1947 in einem Brief an den Dirigenten Hans Rosbaud.

² Adolf Loos, «Die kranken Ohren Beethovens», in: ders.: *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, hg. von Franz Glück, Wien 1962, S. 326–327.

³ Arnold Schönberg: «Komposition mit zwölf Tönen», in: ders.: Ivan Vojtech (Hg.): *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Frankfurt/M 1976, S. 105–137.

⁴ Ebd.

⁵ Hermann Heiss: «Die elektronische Musik und der Hörer», in: *Der Wandel des musikalischen Hörens* (=Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Bd. 3), Berlin 1962.

⁶ zit. nach Heiss, «Die elektronische Musik», S. 42.

⁷ Heinrich Bessler: «Grundfragen des musikalischen Hörens», in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 32 (1925), Leipzig 1926, S. 35–52.

⁸ Ebd., S. 35.

⁹ Wolfgang Dömling: «Die kranken Ohren Beethovens, oder gibt es eine Geschichte des musikalischen Hörens?» in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1974), S. 184.

¹⁰ James H. Johnson: *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley, CA 1995.

¹¹ Rob C. Wegman: ««Das musikalische Hören» in the Middle Ages and Renaissance: Perspectives from Pre-War Germany», in: *Musical Quarterly* 10, 1 (1998), S. 434–454.

¹² Karol Berger: «Musicology according to Don Giovanni, or: Should we get drastic?» In: *The Journal of Musicology* 22,3 (2005), S. 490–501, S. 497.

¹³ Christopher Small: *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*, Middletown, CT 1998.

¹⁴ Arild Bergh, Tia de Nora: «From Wind-up to iPod. Techno-cultures of listening», in: Nicholas Cook u.a. (Hg.): *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge 2009, S. 102–115, S. 102.

¹⁵ Martin Kaltenecker: «Zu einer Diskursgeschichte des Hörens», in: Klaus Aringer, Franz Karl Praßl, Peter Revers, Christian Utz (Hg.): *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens*, Freiburg 2017, S. 21–42.

¹⁶ Christian Thorau, Hansjakob Ziemer (Hg.): *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, New York 2019.

¹⁷ Lawrence Kramer: «Classical Music for the Posthuman Condition», in: John Richardson, Claudia Gorbman, Carol Vernallis (Hg.): *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, Oxford 2013, S. 48.

¹⁸ Christiane Tewinkel, ««Everybody in the Concert Hall Should Be Devoted Entirely to the Music.» On the Actuality of Not Listening to Music in Symphony Concerts», in: Thorau/Ziemer, *Oxford Handbook of Music Listening*, S. 477–499.