

Auf der Suche nach dem verlorenen Hören

Das erste Handbuch der musikalischen Hörgeschichte

ANNE HOLZMÜLLER

Das Erscheinen des *Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, herausgegeben von Christian Thorau und Hansjakob Ziemer, ist eine Wegmarke in der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem musikalischen Hören.¹ Dass kurz zuvor bereits ein deutschsprachiger Sammelband mit ähnlich grundlegend formuliertem Anspruch im Titel erschienen war², unterstreicht nur die Statusveränderung, die sich hier niederschlägt: Das musikalische Hören ist in den vergangenen Jahrzehnten als Thema von der Peripherie ins Zentrum musikwissenschaftlicher Fragestellungen gerückt. Die Frage nach dem Hören ist selbst nicht neu, vielmehr begleitet sie die historische Musikwissenschaft seit ihren Anfängen. Die unterschiedlichen fachgeschichtlichen Ansätze zum musikalischen Hören – die Herausgeber erwähnen hier die Vorstöße Heinrich Besslers, Arnold Scherings oder Karl Gustav Fellerers – bilden jedoch keine kongruente Traditionslinie, sondern hatten lange eher explorativen Charakter und versuchten, nach geistesgeschichtlich-hermeneutischem Vorbild, verschiedene Phasen des historischen Hörens als implizites Hören aus den Werken und ihrer

stilgeschichtlichen Verfasstheit abzuleiten. Diese hörgeschichtlichen Vorstöße unterzog Wolfgang Dömling schon in den 1970er-Jahren einer grundlegenden wissenschaftstheoretischen Kritik mit dem Argument, die dort routiniert praktizierte hermeneutische Vermischung von Stil- und Geistesgeschichte verfange sich letztlich immer in Zirkelschlüssen.³ Dömling erklärt die Geschichte des musikalischen Hörens dezidiert zu einer musiksoziologischen Frage, die aber in ihrer Komplexität und multifaktoriellen Anlage ein »Phantom« bleiben müsse.⁴ Seine Haltung erwies sich insofern als symptomatisch für das intellektuelle Klima der zweiten Jahrhunderthälfte, als es in den nachfolgenden Jahrzehnten kaum mehr zu musikwissenschaftlichen Vorstößen in Richtung einer historischen Perspektive auf das musikalische Hören kam. Das änderte sich grundlegend erst Mitte der 1990er-Jahre, als sich, methodologisch informiert durch den *cultural turn* in den Geistes- und Geschichtswissenschaften und angeregt durch James H. Johnsons damals wegweisende Publikation *Listening in Paris*⁵, ein reges Forschungsgeschehen um die Neuformulierung hörgeschichtlicher Fragen ent-

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

2 Klaus Aringer, Franz Praßl, Peter Revers, Christian Utz (Hg.), *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens. Diskurse – Geschichte(n) – Poetiken*, Freiburg 2017.

3 Wolfgang Dömling, *Die kranken Ohren Beethovens*, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1974), S. 181–195.

4 A. a. O., S. 194.

5 James H. Johnson, *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley 1995.

spann. Diesen »fundamental shift«⁶ der Listening Studies weg von einer letztlich werksgeschichtlich ausgerichteten Thematisierung des impliziten, adäquaten Hörens und hin zu einer kultur- und sozialhistorisch ausgerichteten Perspektive auf Diskurse und Praktiken des Hörens gilt es zu verstehen, um auch die Tragweite und den Standort des vorliegenden Handbuchs einordnen zu können. Denn es dokumentiert eindrücklich, welche Differenzierungs- und Vertiefungsarbeit hier in den vergangenen 25 Jahren geleistet wurde.

Der Gegenstand des Bandes ist im Titel bereits historisch eingegrenzt auf das Musikhören des 19. und 20. Jahrhunderts, vor allem ersteres, denn das 20. Jahrhundert wird lediglich in seinem ersten Drittel – gewissermaßen im Hinblick auf die Nachbeben des bürgerlichen Konzerthörens in der Moderne – tiefgreifend thematisiert. Auch wenn man bedauern mag, dass dieser eher eng gefasste historische Fokus viel Interessantes und Wesentliches ausklammert, beispielsweise auch die rege und innovative Auseinandersetzung mit dem Hören in Zusammenhang mit alter Musik⁷, so ist diese Einschränkung doch eine sinnvolle und notwendige Entscheidung der Herausgeber. Es ist damit natürlich auch weniger ein *Handbuch* im Sinne eines überblickbietenden Nachschlagewerkes der musikalischen Hörforschung geworden, als vielmehr eine Art multiperspektivische, exemplarische Untersuchung eines kulturhistorischen Mikrokosmos. In ihrem Zentrum steht das stille, aufmerk-

same Zuhören, das sich im Rahmen der bürgerlichen Konzertkultur des 19. Jahrhunderts zur einzig adäquaten Norm entwickelt hat, die »Kunst des Zuhörens« (»The art of listening«), die der Historiker Peter Gay – ähnlich wie gleichzeitig Johnson in *Listening in Paris* – als eine für die bürgerliche Identität maßgebliche kulturelle Praxis des 19. Jahrhunderts ausgemacht hat.⁸ Methodologisch reihen die Herausgeber ihren Band damit ganz bewusst in eine transdisziplinär zu verfolgende Kulturgeschichte der Musik ein. In insgesamt fünf Teilen widmet sich der Band den Themenbereichen »I. Listening Behaviors and Emotions, II. Listening Ideologies and Instructions, III. Listening Spaces and Encounters, IV. Listening and Technologies sowie V. Toward an Art of Listening of the Twenty-First Century«.

Redaktionell wie auch in der methodologischen Reflexion skrupulös, wie sich vor allem in der Einleitung der Herausgeber zeigt, werten die Beiträge des Handbuchs eine in ihrer Vielseitigkeit beeindruckende Menge an Quellen aus. Als Differenzierung der bereits in den 1990er-Jahren so nachdrücklich aufgeworfenen Frage nach der »Kunst des Zuhörens« liefert der Band nichts weniger als ein erstes Kompendium eines mittlerweile kanonisch gewordenen Motivs musikwissenschaftlicher Forschung: Denn dass das »stille, aufmerksame Zuhören« keineswegs eine naturgegebene Reaktionsweise des Menschen auf Musik, sondern ebenso wie das musikalische Werkkonzept oder seine Darbietungsweise im Konzert ein Produkt

6 Rob C. Wegman, *Introduction*, in: *Music as Heard. Listeners and Listening in Late Medieval and Early-Modern Europe (1300-1600). A Symposium at Princeton University, 27-28 September 1997* (= *The Musical Quarterly* 82, 3/4), 1998, S. 432-433.

7 Zu erwähnen sind an dieser Stelle v. a. zwei frühe richtungsweisende Publikationen: die *Early Music*-Sonderausgabe 1997 (*Listening Practice*. [= *Early Music* (1997), 25th Anniversary Issue]), sowie zwei Heftnummern des *Musical Quarterly*, die auf ein Symposium der Princeton University im selben Jahr folgten (*Music as Heard* [Anm. 6]).

8 Peter Gay, *The Naked Heart* (= *The Bourgeois Experience*, Bd. 4), New York 1995.

kultureller Aushandlungsprozesse ist, dessen unangefochtener normativer Anspruch in der Geschichte nur relativ kurz und auch dann brüchig und instabil war, ist in der musikgeschichtlichen Forschung mittlerweile selbstverständlich. Hier nun wird transparent, wo die Linien verlaufen, entlang deren die normativen und auch destabilisierenden Kräfte wirksam werden, wo es Brüche gibt und welche Faktoren sich eher katalysierend, welche diversifizierend auswirken. In diesem Sinne bietet der Band tatsächlich ein Resümee der vergangenen drei Jahrzehnte historischer Erforschung des musikalischen Hörens und verleiht der nicht mehr neuen, aber nach wie vor zentralen Frage nach der »Kunst der Zuhörens« die Differenzierung und kulturhistorische Tiefenschärfe, die dem Diskurs in seinen Anfängen gefehlt haben.

Dieser Differenzierungsprozess zeichnet sich zunächst deutlich im Bereich der erwogenen Quellenbestände ab: James Deaville widmet sich der Stille im halböffentlichen Raum der musikalischen Salons unter Berufung auf englischsprachige Etikette-Ratgeber. Er kann hier durchaus unterschiedliche Aufmerksamkeitszonen im Salon ausmachen und zeigt besonders deutlich, welch extremem Maß an gesellschaftlicher Normierung das musikalische Hörverhalten im 19. Jahrhundert unterstand.

Methodisch sowohl originell als auch produktiv widmet sich Christian Thoraus Beitrag dem thematischen Bereich des angeleiteten Hörens. Das angeleitete Hören wurde, mit weniger ungewöhnlichem Quellenbestand, zuvor bereits bei Marc Evan Bonds anhand von J. N. Forkels hörpädagogischer Vorlesung *Ueber die Theorie der Musik* (1777) oder in Christina Bashfords Darstellung der britischen

Pionierrolle im Hinblick auf anleitende Programmhefttexte diskutiert. Thoraus stellt nun das durch Einführungsliteratur vorbereitete und durch Programmheftnotizen »geführte Hören« in den Kontext früher touristischer Praktiken und eröffnet damit ganz grundlegende neue Perspektiven nicht nur auf musikalische Kanonisierung, sondern auch auf Fragen von musikästhetischer und -ontologischer Tragweite. Mit der Parallelisierung der musikalischen Hörsituation mit der in der Tourismustheorie als »staged authenticity« identifizierten touristischen Situation, die sich jeweils als hochgradig vermittelte Unmittelbarkeitsfiktion erweist und die im Fach bereits an anderer Stelle diskutiert wird⁹, zeigt sich schlaglichtartig das Potenzial, das eine Annäherung an das musikalische Hören für die Musikwissenschaft auch in musikphilosophischer Hinsicht entfalten kann.

Schließlich werden auch eher konventionelle Quellenbestände durch erweiterte Lesarten neu produktiv für eine weitere Differenzierung des Paradigmas des stillen, aufmerksamen Konzerthörens des 19. Jahrhunderts. Ausgehend von der bei Johnson beschriebenen, sich teleologisch vollziehenden Verstummung der Hörer führt Katharine Ellis in ihrem Beitrag aus, wie viele Abschattierungen das vermeintlich stille Verhalten im Pariser Opern- und Konzerteleben tatsächlich kannte. Im Beitrag von Anselma Lanzendörfer werden Konzertprogramme und -ankündigungen nicht allein quantitativ ausgewertet, sondern vor allem qualitativ auf die Konstruktion von Komponisten-Identitäten hin untersucht. Die beispiellose Kanonisierung Ludwig van Beethovens im 19. Jahrhundert zeichnet sich so eben nicht allein an der Häufigkeit

⁹ Z. B. bei Timothy Cochran, »Crying Out With Life and Truth.« *Simulating Immersion in Messiaen's »Des Canyons aux étoiles«*, in: *Twentieth-Century Music* 14 (2017), S. 179-207.

der Aufführungen seiner Werke ab, sondern seine Identität wird durch explizite namentliche Nennung aktiv in den Kanon großer musikalischer Meister eingeschrieben. Interessanterweise dekonstruiert Lanzendörfer damit den Mythos des reinen konzentrierten Zuhörens, der spätestens seit Johnsons Buch eng mit der Identität Beethovens und der Idee der absoluten Musik verknüpft ist, insofern ihre Methode mit dem Prestige-Faktor des Komponisten eben auf die vermeintlich äußerlichen, kontextschaffenden Faktoren des Werks fokussiert, die das musikalische Hören stets mitbestimmen, wie sie schreibt: »[...] there really is no such thing as ›pure listening« (163).

Eine gewisse Grundtendenz des *Handbook* zur sozialhistorischen Perspektive wird immer wieder erkennbar, beispielsweise an der inhaltlichen Strukturierung der Beiträge. Die Räume des musikalischen Hörens – Opernhäuser, Konzertsäle, Aufführungsräume – sind unverzichtbare Gegenstände und wertvolle Quellen für eine Hörgeschichtsschreibung. Diese Räume werden in Kapitel III, wie der Titel »Listening Spaces and Encounters« zu verstehen gibt, vor allem in ihrer Eigenschaft als sozial verfasste Räume verstanden. Ansätze, die Räume im Hinblick auf das musikalische Hören thematisieren, argumentieren aber häufig von der materiellen Verfasstheit der beteiligten Medien her, das zeigen beispielsweise die raumakustisch ausgerichteten Untersuchungen von Hörräumen von Stefan Weinzierl und Viktoria Tkaczyk sehr deutlich. Solche Raumstudien hätten daher überzeugend auch im Kapitel IV *Listening and Technologies* untergebracht werden können, das mit dem Operntelefon (Sonja Neumann), dem Phonographen (Alexandra Hui) oder High Fidelity (Axel Volmar) diverse andere Medientechnologien des musikalischen Hörens behandelt.

Der Anspruch eines zeitgeschichtlichen Ausblicks, der im Titel des fünften Teils anklingt (»V. Toward an Art of Listening of the Twenty-First Century«), kann insofern nicht ganz eingelöst werden, als digitale Medien, Streaming und mobiles Hören hier ganz neue Praktiken und Phänomenologien des musikalischen Hörens ins Zentrum gerückt haben, die zwar musikologisch bereits lebhaft beforcht, hier im Band aber nicht berücksichtigt werden, was angesichts des thematischen Schwerpunkts auch nachvollziehbar ist. Dennoch erweist sich gerade dieser fünfte Teil auch als zukunftsweisend für eine musikwissenschaftliche Hörgeschichtsforschung, indem die hier versammelten Beiträge die Kulturgeschichte einer normativen Kunst des Zuhörens entschieden überschreiten und neue, experimentellere Wege einschlagen. Fred Everett Maus folgt so den Zusammenhängen von Hörverhalten, Hörvorlieben und individuellen Besitzansprüchen; Christiane Tewinkel regt mit ihrem Beitrag dazu an, den verschütteten Spuren des Nicht-Zuhörens im Konzert nachzugehen, eines Hörens also, das eher gedankliche Zerstreuung als Konzentration bedeutet und das, wie sie anhand von Stichproben aufzeigt, als Abweichung vom Ideal systematisch aus dem Diskurs über das Hören ausgeklammert wurde; und James H. Johnson, der Autor, der das sozialgeschichtliche Paradigma erst so prominent in die Mitte musikwissenschaftlicher Hörgeschichtsschreibung gerückt hat, spricht sich für eine historische Thematisierung des musikalischen Hörens als Erleben, als »experience« aus. All diese Beiträge zielen auch auf die Erweiterung der historischen Auseinandersetzung mit dem musikalischen Hören um phänomenologische Fragen und um eine differenziertere Perspektive auf die Qualität des Hörerlebens. Auch wenn

eine spezifische Erlebnisdimension latent immer mitgemeint ist, wo es um die Kunst des stillen, konzentrierten Zuhörens geht, so zielt der sozialhistorische Blick vor allem auf die Normierungen und Codes, die das Verhalten dergestalt regulieren, dass das Konzertgeschehen in Stille verfolgt werden kann. Konzentration als spezifische Hörhaltung wird im Rahmen dieses argumentativen Paradigmas häufig bloß vorausgesetzt. Kaum wird thematisiert, welcher Art diese Konzentration gewesen sein könnte, ob sie auf strukturelle Abläufe im Werk, auf momenthafte Ereignisse, auf affektiven Ausdruck oder auch individuelle emotionale Reaktionen, Imaginationen oder synästhetische Wahrnehmung ausgerichtet war, geschweige denn wird zur Disposition gestellt – hier legt Tewinkels Beitrag gewissermaßen den Finger in eine Wunde –, ob stilles Verhalten und Konzentration überhaupt notwendig miteinander verknüpft sind.

Eine zentrale Aufgabe der historischen Hörforschung muss es daher zukünftig sein, Wege zu finden, sich den inneren Vorgängen, dem *Hörerleben*, auch historisch anzunähern – und nichts als Annäherungen sind möglich. Diese Aufgabe bringt notwendigerweise aber auch ein der historischen Hörforschung traditionell unangenehmes Thema auf den Tisch, nämlich die Frage nach der Rolle des Werks. Die Forschung hat in den vergangenen zwei Jahrzehnten eher einen Bogen um das Werk und Fragen kompositorischer Gestaltung gemacht, zu groß war die berechtigte methodologische Skepsis gegenüber dem hermeneutischen Kurzschluss, Werk und Wirkung aufeinander zu beziehen im Sinne eines impliziten Hörens, das im Werk eingeschrieben und daher auch von dort wieder historisch abzuleiten sei. Diese Skepsis ist auch dem vorliegenden Band noch anzumerken. Gleichzeitig ist eine

Annäherung an das Hören, die sich nicht allein an sozialen Normen und Handlungen abarbeitet, sondern auch die phänomenologische Dimension des Hörens zur Geltung bringen will, nicht denkbar, ohne auch das, was gehört wird, was klingt – seien das Werke oder offener gefasste musikalische Situationen – auf die ein oder andere Weise miteinzubeziehen. An James H. Johnsons Beitrag zeigt sich exemplarisch, welche Grenzen einer erlebnisorientierten Hörgeschichte gesetzt sein können, die sich allein am schriftlich dokumentierten Diskurs orientiert: Johnson erteilt zunächst der Wortsprache die Lizenz, grundsätzlich Substantielles über das Erleben aussagen zu können, insofern Sprache auch wesentlich an der Rahmung jedes Erlebens beteiligt ist. Hörerleben, so muss die Konsequenz richtigerweise lauten, ist nicht das Andere des Hörens, das sich dem kulturhistorischen Zugriff entzieht, sondern ist selbst in Interpretationen, Codes und Normen eingebettet und prägt diskurshafte Formationen aus oder, wie es bei Johnson heißt, lässt kollektive Formen des inneren Erlebens bestimmter historischer Gruppen erkennen. Allerdings gelingt es Johnson auf der Grundlage seiner Quellen nicht, über die Feststellung einer generellen Verinnerlichung des Erlebens im 19. Jahrhundert hinauszugelangen, obwohl diese Quellen (Gemälde und Schriften, darunter v.a. Baudelaires *Tannhäuser*-Schrift) teilweise doch mehr Potenzial gehabt hätten. Das Problem wiederholt sich also: Was dieses Zuhören phänomenologisch birgt, bleibt unspezifisch. Die historischen Diskurslinien, die Johnson zeichnet, fallen dementsprechend eher holzschnittartig aus und lassen sich grob auf die Frage herunterbrechen, warum man im 19. Jahrhundert zugehört hat – was auch immer das nun genau bedeutet –, es heute aber (angeblich) nicht mehr tut.

Auf den Diskursbegriff wird eine auf das Erleben ausgerichtete Hörgeschichtsschreibung kaum verzichten können, wenn sie der Gefahr einer *Phänomenologie der Eigentlichkeit* entgehen möchte. Denn natürlich liegt Johnson hier richtig, und es gilt, wie Karol Berger schon 2005 konstatiert hat, für ein »reines Erleben« dasselbe wie für die Idee eines »reinen Zuhörens«: »There is no such thing as pure experience uncontaminated by interpretation.«¹⁰ Die Aufgabe der Listening Studies wäre es nun, den Diskursbegriff derart zu erweitern, dass neben Praktiken und Materialitäten letztlich auch Werke, als gestaltete Materialitäten und sowohl konstitutiv-bestimmende wie auch seismographisch Hörkonventionen aufnehmende Größen, miteinbezogen werden, wie dies in Ansätzen Martin Kaltenecker vorgeschlagen hat.¹¹ Die Herausforderung wird darin liegen, Wege zu finden, Kulturgeschichte und Werkästhetik in einen produktiven Dialog zu setzen, und zwar nicht wie die hermeneutisch-genieästhetischen Modelle des frühen 20. Jahrhunderts (K. G. Fellerer, H. Bessler), die letztlich vor allem der Rechtfertigung eines Meisterwerk-Kanons dienten und hörgeschichtliche Prozesse mit der Erziehung der Hörer durch Werke gleichsetzen, sondern im Sinne einer kulturhistorisch sensiblen Phänomenologie des Hörens, die sich zwischen Material und kulturell gestimmtem Subjekt entfaltet und der man sich daher immer nur aus multifaktorieller Perspektive annähern kann. Ansätze, sich dieser Herausforderung zu stellen und zu einer neuen Annäherung von Hören und Werk durchzudringen, finden sich bereits einige in diesem Band. Eine mul-

tiperspektivische Diskursanalyse des Hörens kommt beispielsweise methodisch äußerst überzeugend im Beitrag von Hansjakob Ziemer zum Tragen, dem es sehr differenziert gelingt, eine Krise des konzentrierten Konzerthörens im frühen 20. Jahrhundert zu beschreiben, indem er seine Analyse auf einen zeitlich sowie soziokulturell eng abgesteckten Rahmen eingrenzt (die Zwischenkriegsjahre im deutschsprachig-urbanen Raum), ideengeschichtliche und sozioökonomische Perspektiven verbindet und schließlich auch erstaunliche Veränderungen in der Bewertung hörphänomenologischer Aspekte verzeichnen kann. Diese manifestieren sich sogar institutionell neu als eine Art hörpädagogisches Programm im Rahmen des 1926 gegründeten Frankfurter *Conservatoriums für Musikhörende*. Allein Wolfgang Fuhrmanns Beitrag erweitert diese Perspektivenvielfalt auch um den Blick der musikalischen Komposition. Sein Beitrag, der sich mit der Phänomenologie von Vertrautheit und Nähe beim Musikhören im 19. Jahrhundert, sprachlich geronnen im Begriff der »Intimität«, auseinandersetzt, zieht nicht nur den in Bildern und Texten ausgetragenen zeitgenössischen Diskurs zur Intimität und die sozialen Voraussetzungen der Hausmusik-Situation in Betracht, sondern wagt mit Hilfe der sozialpsychologisch erprobten Figur der »Affordanz« auch den seltenen Schritt in die Partitur. Als Affordanz, eingedeutscht vom Englischen »affordance«, wird das sich am Material zeigende Nutzungs- oder Bedeutungsangebot eines gestalteten Objekts oder auch eines Mediums bezeichnet. Am Beispiel des Adagios aus Brahms' F-Dur Cello-Sonate versucht Fuhrmann zu

¹⁰ Karol Berger, *Musicology According to Don Giovanni, Or: Should We Get Drastic?*, in: *The Journal of Musicology* 22,3 (2005), S. 490-501, hier S. 497.

¹¹ Martin Kaltenecker, *Zu einer Diskursgeschichte des musikalischen Hörens*, in: Aringer (Hg. u. a.), *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens* (Anm. 2), S. 21-42.

zeigen, wie sich die aus soziokultureller Semantik erwachsene Affordanz für ein bestimmtes Hörerleben am gestalteten Material entfaltet, in diesem Fall durch den motivisch ausgetragenen intimen Austausch von Cello und Klavier. Das stille Zuhören wird in diesem Fall auf mehreren Ebenen phänomenologisch als spezifische Form des sozialen Miteinanders geformt. Eine solche Lesart weiter plausibilisieren und diskursiv stützen können wiederum kontextbezogene sprachliche Quellen, wie hier Elisabeth von Herzogenbergs Äußerungen über ihr persönliches Erleben der Brahms-Passage.

Die transformative Kraft, die von einer Hörforschung ausgehen könnte, der es konsequent gelingt, Hören als musikali-

sches Handeln zu beschreiben, das wesentlich auch vom Gehörten abhängt und mitbestimmt wird, ist noch kaum abzuschätzen. Sie würde wohl einen Brückenschlag bedeuten von den traditionellen Methoden der historischen Musikwissenschaft hin zu Ansätzen, wie sie sich unter dem Dach der Sound Studies versammeln, indem sie kulturwissenschaftliche und klangphänomenologische Perspektiven mit musiktheoretischen oder quellenphilologischen Herangehensweisen in einen produktiven Dialog setzen muss. Für das Fach Musikwissenschaft könnte eine Orientierung daran durchaus in eine mögliche Zukunft weisen. In jedem Fall aber wird für kommende hörgeschichtliche Studien dieses *Oxford Handbook* ein zentrales Referenzwerk sein.