

P s s t!

Auf der Suche nach den Hörerinnen und Hörern
der Vergangenheit

*Ungewöhnliches Hörerlebnis:
Ein „Treppenhauskonzert“ an
der Universität Potsdam.*



„Während literarischer oder musikalischer Darstellungen wird jedermann gebeten, sich des Sprechens und alles lauten Geräusches zu enthalten. Auch der Beifall spricht sich besser durch Aufmerksamkeit als durch Händeklatschen aus. [...] Hunde werden nicht geduldet.“

Solche Verhaltensregeln für Konzertaufführungen gab sich das Frankfurter „Museum“, eine Akademie von Musik-, Literatur- und Kunstliebhabern, 1808 in seiner Vereinssatzung unter dem Paragraphen „Polizeigesetze“ auf. Erst in jüngerer Zeit hat man in der musik- und kulturgeschichtlichen Forschung begonnen, in diesen Dokumenten mehr als eine Kuriosität zu sehen und sie als Quellen für eine Geschichte des Musikhörens ernst zu nehmen.

VON PROF. DR. CHRISTAN THORAU

Musikhören im Wandel

Schriftlich niedergelegte Regeln wie die des „Museums“ belegen, dass das geforderte Verhalten am Anfang des 19. Jahrhunderts alles andere als selbstverständlich war. In Konzert- und Opernveranstaltungen des 18. Jahrhunderts war es sowohl im bürgerlichen als auch im aristokratischen Milieu üblich, sich zu unterhalten, umherzulaufen, hinein- und hinauszugehen, zu essen und zu trinken. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde das Publikum in einem komplexen, von vielen Faktoren beeinflussten Prozess zur Stille und Konzentration erzogen. Dazu trugen nicht nur die ins Zentrum der Aufmerksamkeit tretenden Musiker und Komponisten sowie der Kunst- und Werkanspruch bei, den sie mit ihrer Musik vertraten. Die bürgerliche Hörerschaft disziplinierte sich – wie James Johnson in seiner grundlegenden Studie *Listening in Paris (1995)* zeigte² – auch zunehmend untereinander und gegenseitig („Psssst!“) und setzte sich auf diese Weise in einem Akt der Distinktion von anderen Rezeptionsweisen und anderen Publika ab. Der Beifall von Zuhörern und Zuschauern, der damals noch spontan und individuell während der Musik möglich war (so ist die Bemerkung aus dem Frankfurter „Museum“ zu verstehen), wurde in den kollektiven Auftritts- und den Schlussapplaus abgedrängt. Und auch visuell verschwand das Publikum mit der Abdunkelung der Opern- und Konzerträume im Dunkel des Saales. Während der Musik wurde es damit unhörbar und unsichtbar, sowohl für die Interpreten auf dem Podium als auch für sich selbst. Durch Verhaltensregeln und Etikette wurde eine Atmosphäre geschaffen, die es dem bzw. der Einzelnen ermöglichte, sich mitten in der Öffentlichkeit einer Musikaufführung in die Intimität seines bzw. ihres Hörerlebnisses zurückzuziehen. Aus der primär sozialen Erfahrung innerhalb einer Gruppe wurde ein individuell-ästhetisches Erlebnis des Einzelnen, zumindest für die Zeitspanne der Aufführung, in der die Musiker spielen und die Musik erklingt. Folgerichtig geriet das Publikum auch für eine Geschichte des Musikhörens aus dem Blickfeld. Man nahm den „idealen Hörer“ an und versuchte eine Veränderung

des musikalischen Hörens aus der Veränderung musikalischer Strukturen abzuleiten. Ein solcher Ansatz prägte die ersten expliziten Versuche, eine Historiografie des musikalischen Hörens zu begründen. Von der Grundthese ausgehend, dass ein zentraler musikgeschichtlicher Umbruch am Beginn der Neuzeit im 17. Jahrhundert in dem Übergang von einem „umgangsmäßigen Musizieren“ zu einer „Darbietungsmusik“ zu finden ist (für Letztere ist die arbeitsteilige Trennung zwischen Musikern und Zuhörern charakteristisch), schloss Heinrich Bessler auf die Veränderung des Hörens: „Je mehr sich das tätige Umgehen mit Musik in bloßes Zuhören verwandelte, um so stärker wurde die Aktivität beim Zuhörer selbst.“³ Diese Aktivität aber, so Besslers implizite These, ist von der Musik abhängig, die gehört wird, und verändert sich mit ihr. Im 16. und 17. Jahrhundert entspricht das Hören durch die enge rhetorische Verbindung, die Musik und Sprache eingehen, eher einem „Vernehmen“ im Sinne eines geistigen Erfassens. Im 17. und 18. Jahrhundert wird das Hören durch den Akzentstufentakt, die affektische Einheit und besonders durch die Korrespondenzmelodik des Tanzes zu einer Strukturen verknüpfenden und zusammensetzenden Tätigkeit, die sich durch die klassische Instrumentalmusik zu einem „aktiv synthetischen Hören“ ausprägt. Für das 19. Jahrhundert mit dem Musikstrom eines *Rheingold*-Vorspiels sei dagegen die „Hingabebereitschaft eines passiv lauschenden Hörens“ charakteristisch. Besslers Typologie enthielt grundlegende Einsichten in die großen Linien der Entwicklung von epochenspezifischen Klang- und Formtypen. Doch die Methode, hieraus eine Geschichte des musikalischen Hörens abzuleiten, hat Wolfgang Dömling bereits Anfang der 1970er Jahre als „offensichtlich zirkelschlüssig“⁴ abgewiesen. Musikalisches Hören sei nicht in einer selbstständigen Geschichte zu fassen, sondern nur als „ein kompliziertes Geflecht aus historischen, sozialen und individuellen Bedingungen einerseits, subjektiven und intersubjektiven Lernvorgängen andererseits“.⁵ Es ist wenig verwunderlich, dass dieses „komplizierte Geflecht“ in den folgenden Jahrzehnten eher von der Seite der Kulturgeschichte und der Kulturwissenschaft als von der musikalischen Fachwissenschaft her untersucht wurde. Und es war ebenfalls kein Zufall, dass man jenen Wandel im Hörverhalten in den Blick nahm, der oben bereits beschrieben wurde und der bis heute als Norm akzeptiert ist und weiter wirkt: Wie und wann lernte das Publikum das Zuhören? Wann und warum ging das Publikum im bürgerlichen Konzert und in der Oper zu einem stillen, auf die Musik fokussierten Hören über? Diese Art der Rezeption hatten Bessler und andere mit der Annahme eines idealen Hörers gar nicht problematisiert, sondern umstandslos vorausgesetzt. Nun begann man, sie als zentral und zugleich exemplarisch für die geschichtliche Veränderung des Musikhörens zu begreifen.



In der akustischen Blase

Der Kulturhistoriker Peter Gay legte bereits Mitte der 1990er Jahre eine kleine Geschichte des bürgerlichen Zuhörens vor,⁶ die zwar das Musikhören ins Zentrum stellt, aber ohne einen Rekurs auf bestimmte Werke oder musikalische Formtypen auskommt. Die Veränderung im Musikhören ist für Gay nur ein Symptom für die „Wendung nach innen“⁷, wie sie die bürgerliche Kultur des 19. Jahrhunderts unter der romantischen Programmatik der „absoluten Innerlichkeit“ (Hegel) vollzog. Ein ganzes Jahrhundert war mit der Erforschung des Ich beschäftigt und geradezu süchtig nach Selbstwahrnehmung. Dies drückte sich nicht nur in Autobiografien, Tagebüchern und Briefen aus, sondern zeigte sich auch und vor allem in jener Kunst, die diese Beschäftigung stimulierte und sich hierfür als kognitiv-emotionaler Raum der Reflexion und der Intimität besonders anbot: in der Musik. Auf diese Weise fand ein Einübungs- und Lernprozess in eine „Kunst des Zuhörens“, statt – und zwar in einem doppelten Sinne: Musik wurde zu einer Kunst der Introversion stilisiert und die intensive, ungeteilte auditive Aufmerksamkeit zu einer spezialisierten Kulturpraxis.

Den Rückzug in eine hörende Innerlichkeit nur als historische Besonderheit des 19. Jahrhunderts und einer bestimmten Gesellschaftsschicht anzusehen, wäre allerdings zu einseitig. Philosophen haben hervorgehoben, dass es durchaus auch eine anthropologische

Dimension ist, die den Hörsinn für diese Form der Wahrnehmung prädestiniert. Im Unterschied zum Sehenden steht der Hörende seinem Gegenstand nicht in einem offenen Abstand gegenüber, sondern das Hören kommt, wie Peter Sloterdijk in dem Essay „Wo sind wir, wenn wir Musik hören?“ bemerkte, „nie anders zustande als im Modus des Im-Klang-Seins“.⁸ Das Moment des Schwebens und Eintauchens in den auditiven Raum begründet eine Liaison zwischen Ohr und Innigkeit. Bis in die Gegenwart des iPod-Hörens lässt sich diese Verbindung verfolgen, wo das mobile Musikmedium einen virtuell auditiven Raum erzeugt, der den Einzelnen wie eine akustische Blase umschließt und von der Welt absetzt. Doch weist Sloterdijk auch darauf hin, dass diese Affinität keineswegs zwingend und ohne Alternativen ist. Menschen können sich beim Hören ähnlich distanzierend und objektivierend verhalten wie beim Sehen. Gerade die Entwicklung der europäischen Kunstmusik ist ein Beispiel für den Prozess der zunehmenden Vergegenständlichung. Mit der sich ausdifferenzierenden Notation erhält Musik eine Materialität, die sie den Texten der Literatur zumindest auf der Ebene der Schriftlichkeit gleichstellt. Und in der gleichen Zeit, in der die Kunst des Zuhörens dem Publikum eine rezeptive Stille aufzwingt (Richard Sennett sprach von der „impo-

„ Das Moment des Schwebens und Eintauchens in den auditiven Raum begründet eine Liaison zwischen Ohr und Innigkeit.“

Abbildung 1:
Michael
Barthélémy
Ollivier:
«Le Thé à
l'anglaise au
Temple dans
le salon des
Quatre Glaces
chez le prince
de Conti»,
1766, Chateau
de Versailles.





Abbildung 2:
Fernand
Khnopff: «En
écoutant du
Schumann»,
1883, Musées
royaux des
Beaux-Arts
de Belgique,
Brüssel.

„Trotzdem ist die Hörhaltung einer in sich gekehrten Meditation so alt wie die europäische Kultur.“

sition of silence“), bieten instrumentale Gattungen wie die Sinfonische Dichtung oder das Charakterstück den Hörern eine Darstellungsebene an, die sich in Bildern und Narrationen verbalisieren lässt. Mit der Einführung von Erläuterungen in Programmheften und Konzertführern bekommen die Hörer ein Begleitmedium in die Hand, das die zur Auf-führung gebrachte Musik beschreibt und als kompositorisches, historisches und ästhetisches Objekt konstituiert. Übermächtig ist in dieser Entwicklung die Vorstellung, Musik manifestiere sich vor allem in großen Werken. Vor der Autorität des Werks, in dessen Dienst sich auch die Musiker auf dem Podium stellen, verstummt das Publikum respektvoll wie vor einem Monument. Die Geschichte des Musikhörens nur als Innerlichkeitsgeschichte zu schreiben, wäre also ganz und gar einseitig. Eher ist die Introversion das Pendant zur nach außen gestellten Macht der Werkvorstellung.

Zu einer Ikonografie des Hörens

Trotzdem ist die Hörhaltung einer in sich gekehrten Meditation keineswegs an solche Werkbegriffe gebunden, sondern so alt wie die europäische Kultur. Auf Vasen aus dem klassischen Griechenland finden sich Darstellungen des Zuhörens, die Zustände der Entrückung und der Versunkenheit visualisieren. Das Sujet für solche Bilder stammt aus dem Urmythos der Musik: Orpheus

besänftigt und verzaubert mit seinem Gesang und dem Saitenspiel die rauen Männer der Thraker. Auffällig ist, wie individualisiert der Maler die Hörhaltungen der vier Zuhörer gestaltete, darunter findet sich auch das ganz nach innen gewendete Hören mit geschlossenen Augen. Ob es dem Künstler gerade um solche Studien ging oder ob hier eine reale Hörsituation nachgebildet wurde, kann heute nicht mehr zweifelsfrei entschieden werden.⁹ Dass es sich hier um die Darstellung einer äußerst intensiven Situation des Hörens, einer Hörfaszination handelt, ist aber unübersehbar.

Auf der Suche nach aussagekräftigen Quellen über die historischen Hörerinnen und Hörer ist die Methode der musikalischen Ikonografie erst spät und zögerlich genutzt worden.¹⁰ Tatsächlich können bildliche Darstellungen von Hörsituationen wichtige Aufschlüsse über Verhaltensweisen und Haltungen beim Musikhören geben, die in anderen, schriftlichen Dokumenten kaum reflektiert werden. Der Wandel vom 18. zum 19. Jahrhundert lässt sich gut an zwei Gemälden veranschaulichen, die in der Musikhörforschung häufig und kontrovers diskutiert wurden. Wenn der zehnjährige Wolfgang Amadeus Mozart 1766 bei einer Pariser Gesellschaft des Prinzen Conti zusammen mit den anderen Musikern an den linken Bildrand gerückt wird (Abbildung 1) und die abgebildeten Salonbesucher sich fast ungerührt von der Musik dem Essen und der Konversation widmen, so scheint dies auf den ersten Blick die exemplarische Gegensitu-



DER WISSENSCHAFTLER



Prof. Dr. Christian Thorau studierte Musik, Musikwissenschaft, Geschichte und Semiotik an der TU Berlin und an der Hochschule der Künste Berlin. Seit 2010 ist er Professor für Musikwissenschaft an der Universität Potsdam.

Kontakt

Universität Potsdam
Department Lehrerbildung
Karl-Liebknecht-Str. 24–25, 14476 Potsdam OT Golm
✉ thorau@uni-potsdam.de

ation zur romantischen Hörversunkenheit wiederzugeben.¹¹ Der Historiker William Weber, ein Kenner des 18. Jahrhunderts, hat jedoch eingewendet, dass sich in einer solchen Bilddeutung eher der tendenziöse, bürgerlich geprägte Blick des 20. Jahrhunderts zeigt, der eine Situation wie diese mit oberflächlichem Hören und aristokratischer Arroganz assoziiert. Geistreiches Gespräch und aktives Musikhören schlossen sich damals in einem gemischten Salonverhalten aus Kommunikation und Rezeption keineswegs aus, sondern stimulierten sich wechselseitig. Auch zeigt ein solches Bild keine fotografische Momentaufnahme, sondern stellt wohl eher eine Zusammenfassung der Aktivitäten dar, die im Verlauf eines solchen Salonereignisses nacheinander abliefen.¹²

Trotz dieser Relativierungen könnte der Kontrast zu einem Bild, das der belgische Maler Fernand Khnopff über ein Jahrhundert später malte, kaum größer sein (Abbildung 2). Nun steht der hörende Mensch ganz im Zentrum, die romantische Kunst des Zuhörens ist selbst der zentrale Bildinhalt. Und es ist typisch für das Denken in Geschlechterklischees, dass das emotional empfindsame, nach innen gewandte, passive, aber hoch aufmerksame Hören durch eine schwarz gekleidete Frau inmitten eines großbürgerlichen Interieurs symbolisiert wird. Bedenkt man den Titel des Bildes – *En écoutant du Schumann* –, so wird die Frage, welche Musik welches Hören hervorbringt oder zumindest begünstigt, hier in der Transformation des Malers wieder virulent. Für Khnopff ist die Haltung eines sehr ernsten, melancholi-

schen, fast trauernd-gedenkenden Hörens offensichtlich mit dem Musikrepertoire der deutschen Romantik verknüpft. Die Anlage des Bildes weist zugleich voraus ins 20. Jahrhundert. Die Klangquelle wird an den Bildrand versetzt, und die Hände des oder der Klavierspielenden werden nur angedeutet. Aus heutiger Sicht wäre dort auch ein Radio oder eine Musikanlage denkbar. Die Konzentration auf den Hörakt antizipiert die medialen Umbrüche des 20. und 21. Jahrhunderts, die Musikhören vom ausübenden Musizieren unabhängig und durch mobile Wiedergabetechnik, auf Knopfdruck und in allen Lebenslagen und Umgebungen verfügbar machten.

Beitrag zuerst erschienen in: Neue Zeitschrift für Musik 5/2012. Abdruck mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz (Germany).

- 1 Zit. nach Helene de Bary: *Museum. Geschichte der Museumsgesellschaft zu Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1937, S. 290.
- 2 Vgl. James H. Johnson: *Listening in Paris: a cultural history*, Berkeley 1995, S. 228–236.
- 3 Heinrich Besseler: *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959, S. 44.
- 4 Wolfgang Dömling: „Die kranken Ohren Beethovens' oder Gibt es eine Geschichte des musikalischen Hörens?“, in: *Hamburger Jb. f. Musikwissenschaft* 1 (1974), S. 184.
- 5 Dömling, a.a.O., S. 194.
- 6 Peter Gay: *Die Macht des Herzens. Das 19. Jahrhundert und die Erforschung des Ich*, München 1997, S. 19–48.
- 7 Gay, a.a.O., S. 49.
- 8 Peter Sloterdijk: „Wo sind wir, wenn wir Musik hören?“, in: ders.: *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst*, hg. von Peter Weibel, Hamburg 2007, S. 52.
- 9 vgl. die Diskussion im Anschluss an den Beitrag von Frieder Zaminer in Wolfgang Gratzner (Hg.): *Perspektiven einer abendländischen Geschichte des Musikhörens*, Laaber 1997, S. 55f.
- 10 Vgl. u. a. Richard Leppert: *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*, Berkeley 1993. Dies wurde auch auf der jüngst von Hansjakob Ziemer und mir im Radialsystem V in Berlin veranstalteten Konferenz zur Geschichte des Musikhörens deutlich (http://www.unipotsdam.de/fileadmin/projects/musik/assets/Texte_Abteilungen/MUWI-Material/AoL_2012-07-07_Web.pdf).
- 11 Vgl. Johnson, a.a.O., S. 76f.
- 12 Vgl. William Weber: „Did people listen in the 18th century?“, in: *Early Music* 25 (1997), Heft 4, S. 688.

ich bin für die vögel, nicht für die käfige john cage

das magazin im abo

■ Sechs Ausgaben jährlich inklusive ePaper ■ Bonus-CD in Heft 5
■ Sonderpreise auf ausgewählte Bücher, CDs, DVDs ■ kostenfreie Downloads unter www.musikderzeit.de ■ 4 WERGO-CDs im Abo plus+
Jetzt Probeabo bestellen: zeitschriften.leserservice@schott-music.com
Fon 06131/24 68 57 | Mehr unter www.musikderzeit.de

das ePaper

■ Musikbeispiele, Videos, Leseproben, Fotogalerien, weiterführende Links ...
■ ePaper-Archiv seit Ausgabe 1/2012 ■ Login auf musikderzeit.de
Jetzt bis zum 30.6.2013 austesten: Login: 1004007001 | Passwort: 14467

die themen

Soziotop Neue Musik | Digital komponieren | Lachenmann | Schmerz | Improvisation | Luigi Nono | Musik & Politik | Schnebel | György Kurtág | Körper | Kosmos | Minimal | Transkultur | High & Low | Kagel | Fragile Musik | Zentrum? Peripherie? | Krisen | Soundscapes | Musik|Natur | John Cage | Frankreich | Wozu komponieren? | Hören! | Apokalypse | Komposition | Forschung | Komponieren im Kontext der Globalisierung | Türkei ...

