

WORKSHOP / MÚHELY

JÓZSEF FÜLÖP

Aspekte des musikalischen Hörens. Ein kurzer Überblick
auf der Grundlage relevanter Schlüsseltexte¹

Die ersten theoretischen Ansätze zu einer systematischen Beschreibung bzw. zum Verständnis des musikalischen Hörens in der neueren Musikwissenschaft erfolgten durch den bedeutenden Musikgelehrten, Hugo Riemann. Für Riemann ist das musikalische Hören viel mehr als ein passives Erleiden von Tonreizen. Schon in seiner zumeist wahrnehmungspsychologischen Dissertation² im Jahre 1874 und in der Monographie *Musikalische Syntaxis* betonte er, dass das musikalische Hören „ein vergleichendes Empfinden“³ ist, ein „Auswählen aus dem zu Gehör gebrachten Klangmaterial“, eine „logische Aktivität“ oder, ganz schlicht, ein „Vorstellen“⁴. Voraussetzung für ein solches Verhältnis zur Musik setzt einen „auffassenden Geist“ und eine immanente musikalische Logik voraus. Riemann meint nämlich:

[...] gar nicht die wirklich erklingende Musik, sondern vielmehr die in der Tonphantasie des schaffenden Künstlers vor der Aufzeichnung in Noten lebende und wieder in der Tonphantasie des Hörers neu entstehende Vorstellung der Tonverhältnisse ist das Alpha und Omega der Tonkunst. Sowohl die Feststellung der tonkünstlerischen Schöpfungen in Notenzeichen als die klingende

¹ Der Ausgangspunkt dieses Überblicks war die Zusammenstellung einer thematischen Quellensammlung. Demzufolge wird kein heuristischer Anspruch erhoben, sondern die wesentlichen Aussagen der betroffenen wissenschaftlichen Texte sollen zusammengefasst werden.

² Hugo RIEMANN: *Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems*, C. F. Leipzig: Kahnt, 1873; ursprünglich als Dissertation: *Ueber das musikalische Hören*, Druck von Fr. Andrá's Nachfolger, 1874. Obwohl Oscar Paul und Moritz Drobisch an der Universität Leipzig seine Promotion abgelehnt hatten, wurde ihm am 30. November 1873 von Hermann Lotze und Eduard Krüger in Göttingen der Dokortitel verliehen. Diese wesentliche Untersuchung sowie Riemanns weitere Schriften, die sich unmittelbar oder mittelbar mit der musikalischen Wahrnehmung befassen (*Wie hören wir Musik? Drei Vorträge* [1888], *Katechismus der Musik-Ästhetik* [*Wie hören wir Musik?* 1890, 1911³], *Tonböhenbewußtsein und Intervallurteil* [1911]), haben die wichtigsten Fragen und deren Antworten der folgenden Jahrzehnte vorweggenommen.

³ Hugo RIEMANN: *Musikalische Syntaxis. Grundriß einer harmonischen Satzbildungslehre*, Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1877, S. 1.

⁴ Ebd., S. VIII.

Ausführung der Werke sind nur Mittel, die musikalischen Erlebnisse aus der Phantasie des Komponisten in die des musikalischen Hörers zu verpflanzen.⁵

Musik und Rezeption der Musik bedeuten hier einen Vorgang, der einer rationalen Analyse zugänglich ist. Statt der „dionysischen“, rätselhaften und obskuren Wirkung, wovon ein zeitgenössischer Altphilologe, der junge Denker aus Basel, Friedrich Nietzsche spricht, werden bei Riemann transparente Wahrnehmungs- und Konstruktionsprozesse in Kraft gesetzt beim Musikhören. Die musikalische Wahrnehmung wird als aktive geistige Leistung aufgefasst, sie gewinnt imaginative Qualität und bildet als solche selbst einen kreativen Akt.

Die ersten Reflexionen Riemanns und, diese ergänzend, die physiologisch-psychologische Begründung des Musiksystems mündeten im Verlauf der wissenschaftlichen Forschung in gültigen Theorien. Riemanns Musikästhetik war aber nicht einmal in seiner Epoche umfassend: Sie befand sich im Banne der klassisch-romantischen Instrumentalmusik, die über einen einheitlichen Klang, eine homogene Klangwelt verfügte. Die Absonderungen der Neuen Musik gegen Ende des 19. und vor allem am Anfang des 20. Jahrhunderts aber stellten die Musikwissenschaft vor neue Herausforderungen. Die Konsequenzen waren vielfältig. In der impressionistischen Musik von Claude Debussy und Maurice Ravel wurden die traditionellen Formen aufgelockert oder verlassen und die Tonalität und die Klangflächen verschleiert. In der Wiener Schule, bei Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg führte die kompositorische Entwicklung zunächst zur Atonalität, dann zur Zwölftontechnik. Das tonale System ist beinahe ganz aufgelöst worden auch bei weiteren Komponisten wie Alexander Nikolajewitsch Skrjabin, Igor Strawinsky oder Béla Bartók (freilich mit Ausnahmen, wie z. B. die frühe sinfonische Dichtung *Kossuth* oder das späte 3. *Klavierkonzert* mit einer tonalen Lyrik im zweiten Satz *Adagio religioso* usf.). Demzufolge gewann die Rolle der auditiven Aufmerksamkeit an Bedeutung.

Wie komplex allein die rezeptionsästhetische Dimension der impressionistischen Musik ist, die subtilen Harmonien eines Debussy etwa, hat eine frühe Analyse von Günther Stern ausgiebig dargelegt. Stern, der Philosophie bei Edmund Husserl, Ernst Cassirer und Martin Heidegger studierte und sich anfangs mit der Musikphänomenologie beschäftigte, erläuterte die Phänomenologie des Zuhörens am Beispiel des französischen Komponisten. Stern fängt seine im Jahre 1927 entstandene Studie mit dem Grundsatz an, dass „das Hören der verschiedensten Musiken etwas jeweils ganz Verschiedenes bedeutet“, und das diese Erkenntnis „nicht nur ein einfach anerkanntes Allgemeingut des Musikhistorikers bzw. -theoretikers ist“, sondern einen wesentlichen Bestandteil ihrer Methodik ausmacht.⁶ Sterns De-

⁵ Hugo RIEMANN: „Ideen zu einer, Lehre von den Tonvorstellungen“. In *DZ Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 21/22 (1914/15), S. 1–26, hier S. 2.

⁶ Günther STERN: „Zur Phänomenologie des Zuhörens (Erläutert am Hören impressionistischer Musik)“. In Ders.: *Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente*, hg. v. Reinhard Ellensohn,

definition des Hörens ist insofern phänomenologisch begründet, als das Zuhören als „Isoliertes und Einziges“ verstanden wird, „so dass es während des Hörens das *einzig* Daseiende überhaupt ist“ und „alles andere bei Seite fällt.“⁷ Er nennt das den „attentionalen Modus des Hinhörens“⁸, der einem nichts entgehen soll.

Freilich ist sich Stern dessen bewusst, dass der Sinn des aktiven Zuhörens bereits zur Zeit der Hochromantik problematischer wird. Die Musik von Franz Liszt (z. B. die Schumann gewidmete *Klaviersonate in b-Moll* oder fast ausnahmslos die Solowerke für Klavier der späten Schaffensperiode), Anton Bruckners Symphoniekunst oder die Kompositionstechnik der „unendlichen Melodie“ von Richard Wagner werden voll und angemessen nur – hier verwendet Stern die letzten Tristanworte – im „Ertrinken, Vertrinken, unbewußt“⁹ gehört. Fast wie in einer tiefen Ohnmacht, in einem bewusstlosen Zustand also, der gerade wegen der Passivität angemessen für diese Musik ist.

Wie lässt sich nun die impressionistische Musik am Beispiel von Claude Debussy charakterisieren, wo das musikalische Hören komplexere Fragen aufwirft und neue Antworten verlangt? Sie besteht nicht in etwas selbst Aktiven, sondern ist wegen seiner fast stationären Zeitbehandlung und ihres Harmoniesinnes nur vorbereitend und bedingend. Ein impressionistisches Musikstück mit seinem einzigen wandernden Akkord bietet uns Zuständlichkeit an, d. h. sie ist uns nicht als Gegenstand da. Oder wie Stern sagt: In dieser Musik sind wir, „wie *in* der Luft, *im* Wasser, *im* Walde usw.“¹⁰ Die Frage ist also: „[...] widerstreitet nicht der attentionale Modus des *Zuhörens* dem rein passiv zuständlichen Charakter der impressionistischen Musik?“¹¹ Diese Ansicht von Stern ist durchaus berechtigt. Tatsächlich erscheint es paradox, gegenüber einer impressionistischen Musik „zu-hören“ zu wollen. Die initiativ-aktive Haltung des Rezipienten oder – laut Husserl¹² – das intentionale Gerichtetsein des Hörens scheint der rhythmischen und tonalen Richtungslosigkeit dieser Stücke zu widersprechen. Die Attention des Hörers ist jeweils auf das Kommende gespannt, aber die Leere des Erwartungshorizontes beim Hören impressionistischer Musik ist ein wesensmäßiges und immanentes: Im intentionalen

C. H. Beck, 2017, S. 211–225, hier S. 211. [Ursprünglich erschienen: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1927/7, S. 610–619.] Stern ließ die intensive, wissenschaftlich anspruchsvolle Beschäftigung mit der Musik auf „Intervention“ von Theodor W. Adorno fallen: Die Ende der 1920er Jahre gescheiterte Habilitation, der zuvor erfolgreiche Vorträge in Hamburg und Frankfurt vorausgegangen waren, bedeutete seinen endgültigen Abschied von der akademischen Laufbahn und gleichzeitig von der Phänomenologie.

⁷ Ebd., S. 213.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., S. 215.

¹⁰ Ebd., S. 328.

¹¹ Ebd., S. 213.

¹² Thomas H. Macho weist überzeugend darauf hin, dass der junge Autor in seiner Studie an mehreren Stellen die husserlische Intentionalität korrigiert hat: Th. M. MACHO: „Die Kunst der Verwandlung. Notizen zur frühen Musikphilosophie von Günther Anders.“ In Konrad Paul LIESSMANN (Hg.): *Günther Anders kontrovers*, Beck: München, 1992, S. 89–102.

Sinne sind wir als Zuhörer Debussys eben auf dieses Kommende nicht so gespannt, da das Jetzt-Gegebene der nicht isolierbaren Musik die Dramaturgie entbehrt. Die Einheit einer Handlung bzw. die Intention auf eine musikalische Narrativität sind darin nicht vorzufinden. Was gehört wird, ist im Hören selbst weniger explizit da. Diese Inexpliziertheit des Gehörten ist ein Kennzeichen der Perzeption. Bei den Werken des Impressionismus wirkt die Apperzeption zerstörend, d. h. solche Werke sind nicht dazu da, gewissermaßen aus nächster Nähe oder in ihren Einzelheiten betrachtet zu werden. Das ist kein Defizit der impressionistischen Musik, sondern eben ihre *differentia specifica*. Diese Perzipierbare aber, wie gesagt, widersteht der intentionalen Aufmerksamkeit. Stern spricht über ein aufgeschlossenes „Mitsein“¹³ mit einem Debussyschen *Prélude* und unterscheidet es von dem „Mitmachen“ eines *Brandenburgischen Konzertes* von J. S. Bach. Beim letzteren „ist die Möglichkeit, das zu Verfolgende ins Auge zu fassen, eine unvergleichlich viel leichtere“¹⁴. Bei dem „Dabeisein“ bei der impressionistischen Musik, wie Stern formuliert, handelt es sich um einen Zustand, „der weder stets etwas fixiert, noch stets *schläft*.“¹⁵ Beide Möglichkeiten sind in ihm enthalten. Es ist also eine positive Unentschiedenheit, die der impressionistischen Musik innewohnt. Jetzt erscheint uns, lautet das Fazit, die Umwandlung dessen, „bei dem“ wir sind, „in dem“ wir sind, zu einem etwas, dem wir bei einem adäquaten Zuhören auch gegenüberstehen können.

Die Analyse Sterns am Beispiel der impressionistischen Musik lässt sich in eine Reihe von Studien einordnen, die die verschiedensten Aspekte des musikalischen Hörens untersuchen. Im selben Jahr verfasste der Musikhistoriker Wilibald Gurlitt seinen kurzen Aufsatz bezüglich des Themas. Der Riemann-Schüler Gurlitt verband seine musikwissenschaftliche Tätigkeit in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen eng mit der Bewegung der Collegium Musicum. Besonders setzte sich die von ihm gegründete Gesellschaft an der Universität Freiburg für die Popularisierung der mittelalterlichen Musik ein. Seine dort veröffentlichte Studie erschien im selben Jahr wie die von Sterne, und sie schöpft aus der Philosophie von Husserl und Heidegger ebenso viel wie die seines Frankfurter Kollegen. Vor allem auf der Suche nach der authentischen Klanggestalt älterer Musik und als einer der ersten Initiatoren der historischen Aufführungspraxis bemühte sich auch Gurlitt um eine phänomenologische Darstellung des Hörens. Er kritisiert die bisherigen, herkömmlichen Versuche, indem sie ihren Ausgang „von der Idee des musikalischen ‚Ausdrucks‘ oder der musikalischen ‚Form‘ oder des musikalischen ‚Erlebens‘“¹⁶ nahmen. In Bezug auf die Thesen von Riemann (und Heinrich Bessler) meint Gurlitt, dass der Aspekt der Geschichtlichkeit des Hörens und die Vielgestaltigkeit möglicher Typen, sachlicher Grundrichtungen und Einstellungen bei den neueren Untersu-

¹³ Ebd., S. 224.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Wilibald GURLITT: „Der pädagogische Horizont des musikalischen Hörens“. *Pädagogisches Zentralblatt*, 7. Jhg., 1927, S. 605–609, hier S. 607.

chungen berücksichtigt werden sollen. Seines Erachtens sollte die musikwissenschaftliche Forschung auch die ontologische Verwurzelung des Hörens aufschließen. Gurlitt betont den Akt des Verstehens, der allem Hören weit voraus liegt. „Ursprünglich und daseinsmäßig gründet alles Hören im Verstehen. So kommt es, daß echtes musikalisches Hören stets eine Haltung einnimmt, die den Sinn hat: ich weiß schon, was jetzt kommen wird.“¹⁷ Man hört, weil man versteht, genauer gesagt, man hört nur Verstandenes. Gurlitt nennt die Musik „ein geistiges Sinngefüge“, in dem „musikalische Bedeutungszusammenhänge melodischer, motivischer, harmonischer, rhythmischer, klangfarblicher Natur“ in Wirkung sind.¹⁸ Falls wir diese Verknüpfungen und Abläufe nicht erkennen, bleibt die Musik nur fremdartig und unverständlich, aber keineswegs sinnlos. „Demnach werden musikalischen Bedeutungszusammenhängen Töne zugeordnet; nicht also werden, wo es sich um Musik handelt, Töne mit musikalischen Bedeutungen versehen.“¹⁹

Nicht nur die impressionistische Kompositionstechnik und ihre verschwommenen Klangbilder stellen den Hörer vor andersartige Aufgaben. Auch die Kompositionen der Wiener Schule bergen neue, komplexe Herausforderungen in sich. Alban Berg, der einstige Privatschüler Schönbergs, nahm den Meister aus Anlass seines 50. Geburtstages in seinem grundlegenden Aufsatz *Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich*²⁰ (1924) in Schutz. Diese berühmte Studie ist sowohl Anklage als auch Verteidigungsrede. In seinem bissigen Text prangert Berg die seit der Romantik beobachtbare Verengung der musikalischen Alltagssprache und die Verdünnung einiger Begriffe an. Seine dialektischen Argumente und Erkenntnisse machen ihn zum Verfechter des Schönbergschen Werks, doch zugleich spiegelt sich in seinem gesamten Problemaufriss und in der kongenialen Erfassung und Vermittlung die klassische (latente) kantische Idee wider: Der geniale Schöpfer ruft nach einem genialen, doch zumindest kongenialen Rezipienten.

Berg analysiert die ersten zehn Takte des *Streichquartetts* (op. 7), in dem der österreichische Komponist vom späromantischen Dichten abkehrte, und hebt insbesondere den Beethoven-Bezug hervor – Beethoven, der für Schönberg als Revolutionär und zugleich als Vollender galt (es genügt, lediglich an die *Große Fuge* op. 134 zu denken). Schon der Anfang des Quartetts bietet eine extreme Komplexität an: ein Mit- und Nebeneinander von unregelmäßigen Phrasenbau, asymmetrische Rhythmen, neuartige harmonische Fortschreitungen und eine hochkomplizierte Polyphonie. Diese sind zugleich Gründe dafür, warum Schönbergs Musik dem Normalhörer nicht ohne weiteres zugänglich ist. Berg aber betont noch einen wei-

¹⁷ Ebd., S. 608.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Bereits Theodor W. Adorno rekurrierte sieben Jahre später auf diesen Titel mit seinem Vortrag *Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich?*, und auch Carl Dahlhaus im Jahre 1986: *Warum ist die Neue Musik so schwer verständlich?* (siehe auch Fußnote 21).

teren Aspekt: Diese Musik fasst nicht nur alle entscheidenden Entdeckungen der Zeit in sich, sondern auch alle von den Klassikern unterlassenen Möglichkeiten.

Ja, es wird sich dann herausstellen, daß nicht so sehr die sogenannte „Atonalität“ [...] die Schwierigkeit des Verstehens ausmacht, sondern [...] die Heranziehung aller, durch die Musik von Jahrhunderten gegebenen kompositorischen Möglichkeiten, mit einem Wort: ihr unermesslicher Reichtum.²¹

Diese Epochen überspannende Bindungskraft der Satztechnik Schönbergs fordert jenes durchschnittlich geschulte Ohr bzw. das sensationslustige Premierenpublikum zum Verstehen auf, das Berg „einseitig vorgebildet“ nennt, weil es an die Musik des letzten Jahrhunderts gewöhnt ist, „an eine Melodik, deren wesentlichste Eigenschaft die Symmetrie des Periodenbaues ist, eingestellt auf eine Themenkonstruktion, die überhaupt nur geradzahlige Taktverbindungen kennt.“²² Auch Dahlhaus steht auf dem Standpunkt, dass die Destruktion der harmonischen Tonalität – die „jahrhundertlang die tragende Voraussetzung musikalischer Formen bildete“²³ – die Verständlichkeit des Neuen gefährdet, und ferner, dass durch die erweiterte Tonalität eines Reger (das *Klavierkonzert* oder die *Mozart-Variationen*) und die atonalen Werke eines Schönberg, also durch beide Richtungen „die Einsicht in den eigenen Mangel an Einsicht“²⁴ dem Publikum aufgedrängt wird. Nicht nur die Musik muss demgemäß in sämtlichen Dimensionen gleich entwickelt werden, aber auch das wohltemperierte Ohr. Das ist die *conditio sine qua non* des Verstehens der Neuen Musik. Schönberg selbst ironisierte über sein Publikum in diesem Sinne: „Alles was wir nicht verstehen, halten wir für einen Irrtum, alles was uns unbequem ist, für einen Mißgriss des Schöpfers.“²⁵

In einem Vortrag eines anderen herausragenden Komponisten, Paul Hindemith, geht es um das Hören und Verstehen unbekannter Musik. Hindemith hielt diesen Vortrag im Winter 1955 an der Universität Zürich, wo er seit 1951 parallel zu Yale lehrte. Er wurde eindeutig aus einer humanistischen Perspektive geschrieben, und in einigen seiner Schlussfolgerungen hallt sogar das Echo von Bergs Worten wider, die Schönberg verteidigen. Zunächst gab Hindemith einen Umriss der Freiheit des modernen Komponisten, Ausführenden und Hörers. Während die traditionelle Musik bis zum Impressionismus auf dem linearen Kompositionsty-

²¹ Alban BERG: „Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?“ In Ders.: *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, Leipzig: Reclam, 1981, S. 205–220, hier S. 218. [Ursprünglich erschienen in: *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage*, Sonderheft der „Musikblätter des Anbruch“, Wien: Universal, 1924, S. 329–341.]

²² Ebd., S. 206.

²³ Carl DAHLHAUS: „Warum ist Regers Musik so schwer verständlich“. *Neue Zeitschrift für Musik*, 1973/3, S. 134.

²⁴ Ebd.

²⁵ Arnold SCHÖNBERG: „Stile herrschen, Gedanken siegen.“ *Ausgewählte Schriften*. Mainz: Schott Music, 2007, S. 75.

pus basierte, das harmonische Arsenal bis um die Jahrhundertwende aus etwa 30 Dreiklängen bestand und das Vokabular der Musiksprache begrenzt und fest war, schwimmen die Zeitgenossen so frei wie der Fisch im Wasser in den Wogen der tönenden Materie. Wie ambivalent aber diese neue Freiheit zu bewerten ist, wird nach der Argumentation von Hindemith deutlich erkennbar. Zwar gibt es für die neuere Melodiebildung so gut wie keine Grenzen, dennoch meint Hindemith, dass diese „Stromlinienmelodien sind, ohne Vitamine. Sie funktionieren so schön und reibungslos wie polierte Maschinenteile.“²⁶ Sie haben sich von dem Gesang soweit entfernt, dass die eigentliche Aufgabe der Musik, Gefühle im Hörer zu erwecken, von vornherein nicht erfüllt werden kann. In den neuen Melodien pulsiert das unmittelbar ansprechende Leben nicht mehr, sie können nicht natürlich sprechen. Diese Situation des europäischen Musiklebens nennt Hindemith die Renaissance einer „kurzlebigen Klangidolatrie“, wo „Tradition nicht nur Schlamperei ist, sondern verabscheuungswürdige Hinterwälderei.“²⁷ Der Autor ist der Ansicht, dass eine solche Freiheit widersinnig, durchaus unästhetisch und unerwünscht ist. Fast nie wird es gefragt, „ob das, was man so herausstellt, künstlerisch rein, inspiriert oder gar gekonnt ist.“²⁸ Hindemith, indem er alle Moderichtungen der Neuen Musik kritisiert – die Zwölftontechnik, die Reihenkomposition, die punktuelle und die konkrete Musik –, versucht in erster Linie die Krise des Werturteils aufzudecken und mit den Trugbildern der falsch verstandenen Freiheit abzurechnen. Den Leitfaden für seine Untersuchung bildete die Beschäftigung mit Bartóks 6. *Streichquartett*. Bartóks Musik war ihm nicht nur theoretisch, sondern auch aus der eigenen Aufführungspraxis gut bekannt. Zudem war er mit ihr sicherlich schon länger vertraut (siehe beispielsweise die 1927 aufgenommene Polydor-Schallplatte von Bartóks 2. *Streichquartett*, auf der Hindemith die Bratschenstimme spielte). Das ausführlich analysierte Beispiel war dem I. Satz des Werkes entnommen, einer Musik, „die wir heute als das für uns Höchste und Schwerstzuverstehende halten.“²⁹ Hindemith zeichnete den durchaus mühsamen Weg des Hörers durch sechs Stufen klar vor. Auch er kann nicht völlig frei sein im Zuhören, sobald er sich entschließt, ernsthaft zu hören. Oder wie Hindemith formuliert: Der Hörer „wird vom klingenden Material gegängelt.“³⁰

Als letzte Einzeluntersuchung ist noch ein umstrittener Aufsatz mit dem Titel *Sehen oder/und Hören* aus dem Jahre 1988 heranzuziehen. Der Verfasser ist der Komponist Dieter Schnebel, Autor zahlreicher musikwissenschaftlichen Publikationen. Die Thematik des Hörens erscheint bei Schnebel in ihren intermedialen Wechsel-

²⁶ Paul HINDEMITH: „Hören und Verstehen unbekannter Musik.“ In Ders.: *Aufsätze, Vorträge, Reden*, hg. von Giselher Schubert. Zürich und Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1994, S. 293–309, hier S. 296. [Ursprünglich erschienen: *Hindemith-Jahrbuch* III/1973, S. 173–190.]

²⁷ Ebd., S. 297.

²⁸ Ebd., S. 300.

²⁹ Ebd., S. 306.

³⁰ Ebd.

beziehungen. Schnebel führt mediale Untersuchungen durch, wird jedoch offensichtlich nicht den kritiklosen, naiv-analytischen Interessen hinsichtlich medialer Veränderungen und Umbrüche gerecht. In einer Zeit der unbestreitbaren Verehrung von Bild und Sehen möchte er zwar „revisionistisch“ das Verhältnis von Bild und Ton, von optischen und akustischen Entsprechungen auf „demokratische“ Weise wiederherstellen, doch er verschließt sich nicht den neuen medialen Möglichkeiten, hat nicht die Absicht, deren Berechtigung zu leugnen. Im Gegenteil, er macht sogar fruchtbare Vorschläge, was seine ausgewogene Urteilsfähigkeit und Selbstsicherheit zeigt.

Schnebel geht darauf ein, dass in den Aussichten einiger neuer Entwicklungen in Oper, Theater und Film ein grundlegendes Phänomen zu betrachten ist. Das opulente oder drastische Bildgeschehen im Theater absorbiert die Aufmerksamkeit. Schnebel spricht über eine „Gewalt der Bilder“ und das gefangen genommene Auge. Vor einem historischen und ästhetischen Horizont zeigt er, wie sich die allgemeine Tendenz zum Optischen unaufhaltsam entfaltet. Der optische Ablauf ist das Primäre sowohl im Theater, als auch im Film, „bestenfalls ein *cantus firmus*, auf den die Wort- und Singstimmen bezogen werden – im schlechteren Fall aber ist das Bild schlicht dominierend.“³¹ Paul Hindemith kritisierte noch die „Klangidolatrie“ der Neuen Musik – heute leben wir in einer Zeit, wo die Bevorzugung des Sehens im Gange ist und das Visuelle immer mehr Gebiete menschlicher Einbildungskraft in Besitz nimmt. Dem Auge steht unverhältnismäßig vieles zu Diensten, aber das Hören wird auf Schritt und Tritt beeinträchtigt. Schnebel beendet seine teilweise musiksoziologische Zeitdiagnose folgenderweise: „Angesichts der postmodernen Bilderverehrung bzw. angesichts solchen Kults des Sehens möchte man ein still-dunkles Theater wünschen, wo sowohl klanglich wie bildlich wenig geschieht, auf daß Optisches und Akustisches zu sich selbst kommen und so zum rechten Verhältnis finden.“³²

Das grundsätzliche Problembewusstsein des musikalischen Hörens erwachte bei Hugo Riemann durch eine tief eindringende strukturpsychologische Analyse und Deutung. Riemann betonte zunächst die Aktivität des Rezipienten und eine Logik des Hörbaren zu jener Zeit, wo die Tendenz zur allmählichen Auflösung eines tonalen Zentrums bereits in Wagners *Tristan und Isolde* (1864) kulminierte. Als nächster Prüfstein bot sich die Emanzipation der Klangfarbe, die in der Romantik vorbereitet und dann weitgehend in den Werken von Debussy, Schönberg, Webern und Berg vollzogen wurde. Stern, Gurlitt und andere erachteten es für notwendig, die Phänomenologie des Hörens auszuarbeiten und lieferten eine bis dahin ungeahnte Fülle an neuen Erkenntnissen und Schwierigkeiten zugleich. Schwierigkeiten, die den erwähnten Komponisten wohl bewußt waren: Bei Schönbergs mu-

³¹ Dieter SCHNEBEL: „Sehen und/oder Hören. An- und Aussichten einiger neuer Entwicklungen in Oper, Theater und Film.“ In Werner GRÜNZWEIG – Gesine SCHRÖDER – Martin SUPPER (Hgg.): *Schnebel 60*. Hofheim: Wolke Verlag, 1990, S. 225–230, hier S. 228.

³² Ebd., S. 229–230.

sikalischen Privataufführungen war zum Beispiel ausdrücklich gefordert, die Werke mehrfach zu spielen, damit sie nicht nur gehört, aber auch verstanden werden konnten, da im musikalischen Hören immer nur Verstandenes gegeben ist. Schließlich, zur Zeit der schwer verständlichen Musikkunst der europäischen Nachkriegs-avantgarde, richtete sich der Mahnruf von Hindemith und Schnebel an das Musikleben von heute. Auch Adorno bemerkte, dass man nicht mehr so mithören kann, wie bis dahin, indem er sagte: „Verständnis solcher Musik ist nicht mehr ein Mitlaufen im zeitlichen Gang simultan mit harmonischer Tiefenperspektive.“³³ Aber im Gegensatz zu Adorno übten Hindemith und Schnebel keine rigorose und extrem soziologische Kritik an dem gesamten Musikleben von den verwünschenswerten sechs charakteristischen Hörertypen bis zum musikalischen Traditionalismus, betonten aber eine offene Bereitschaft und einen verstehenden Zugang zum Werk. Ihr Bemühen war dabei deutlich zu erkennen: eine aufgeschlossene, unbefangene, sogar ethische Haltung der Musik, dem Werk gegenüber.

Der weitblickende protestantische Theologe Karl Barth war der Ansicht, dass der Geist des musikalisch geprägten 18. Jahrhunderts am besten durch die Musik selbst erfasst werden kann, d. h. ein richtiges historisches Verständnis ist kaum möglich, ohne sich intensiv und intim mit der Musik auseinanderzusetzen: „Mit welcher Beteiligung, ja Hingabe hat diese Zeit zu musizieren – und was vielleicht für die Echtheit ihrer Musikalität noch bezeichnender ist – Musik zu hören gewußt!“³⁴ Meines Erachtens ist die Gültigkeit von Barths Argumentation auch auf die gesamte Geschichte des musikalischen Hörens als zutreffend anzusehen. Daher soll unser Verhalten auch mit J. W. von Goethes übereinstimmen, der das musikalische Hören in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* folgenderweise bezeichnete: „...die wahre Musik ist allein fürs Ohr; eine schöne Stimme ist das allgemeinste, was sich denken läßt. [...] Er pflegte daher eine Musik nicht anders als mit zugeschlossenen Augen anzuhören, um sein ganzes Dasein auf den einzigen reinen Genuß des Ohrs zu konzentrieren.“³⁵

³³ Theodor W. ADORNO: „Tradition.“ In Ders.: *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1972, S. 120–135, hier S. 122.

³⁴ Karl BARTH: *Die protestantische Theologie im 19. Jahrhundert: Ihre Geschichte und ihre Vorgeschichte*, Theologischer Verlag Zürich: Zürich, 1994, S. 49–50.

³⁵ Johann Wolfgang von GOETHE: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Bd. 2, Boer, München, 2022, S. 305–306.