

Inhalt

Einleitung 7

À propos: Werk und Widerreden 21

1 Werke hören 33

- 1.1 Musikhören *im / mit dem Bild* 33
- 1.2 Komponisten als *Autoren* betrachten 51
- 1.3 *Eindrücke* des Komponierens 65
- 1.4 Das *interpretari* des Hörens 80

2 Das Hören des Werkes 95

- 2.1 Eine dialektische Kunst des Hörens 95
- 2.2 Externalisierte Affekte 106
- 2.3 Reflexion – Selbstreflexion – *meditatio mortis* 123
- 2.4 Der Fortschritt der Werke 132
- 2.5 Identifikation und visuelle Übersetzung 142
- 2.6 *Formbilder* – Formen durchleben 152

3 (Musik-)Hören als Praxis von Subjektivität 167

- 3.1 Die exzentrische Positionalität des Menschen 167
- 3.2 Zentrischer Odysseus, Sirenen 174
- 3.3 Exzentrischer Narcissus, Echo(s) 179
- 3.4 Die Komposition auditiver Erfahrung: *>(zu-)hören* 186
- 3.5 Erfahrung auf zweiter Stufe 193

4 Wi(e)derspiegelungen 205

- 4.1 Aufführungen als *Schichtungen* von Erfahrungen 205
- 4.2 Die Suche nach dem *Inhalt* 219
- 4.3 Versuch über die musikalische *Bedeutung* 230
- 4.4 Form als Praktizieren von *Beziehungen* 239
- 4.5 *Mehr* an der Musik 245

Inhalt

5 Was im Nachbild aufscheint: Musikgeschichte aus dem Hören 251

- 5.1 Medien im Medium 251
- 5.2 Die Landkarten der Subjekte 256
- 5.3 Der Streit über das Mithören 263

Literatur 273

Abbildungen 303

Namensregister 309

Einleitung

Wiederlesen, eine Operation ganz gegen die kommerziellen und ideologischen Gewohnheiten unserer Gesellschaft, die uns die Geschichte »wegzuwerfen« heißt, sobald sie einmal konsumiert (»verschlungen«) ist, so daß wir dann zu einer anderen Geschichte weitergehen, ein anderes Buch kaufen können [...] Wiederlesen wird hier vorgeschlagen, um anzufangen, denn es allein rettet den Text vor der Wiederholung (wer es nicht schafft, wiederzulesen, ist genötigt, überall dieselbe Geschichte zu lesen).

Roland Barthes: *S/Z* (1970)

Das *Wiederlesen*, für das Roland Barthes im Jahr 1970 plädierte, schützt unsere Geschichten vor dem Konsum, der ihre Potenziale verbraucht und nach neuen Reizen giert. Mit der Relektüre beschrieb Barthes eine Technik der fortwährenden Transformation von Narration durch Interpretation, die dafür sorgt, dass die Gehalte einer Erzählung lebendig bleiben. Über Erzählungen, ob es sich um Narrative eigenen Lebens, historischer Zusammenhänge oder eines einzelnen musikalischen Kunstwerkes handelt, ist nicht zu verfügen wie über Eigentum. Denn sie sind Angebote der Kommunikation sonder Zahl, die erst im fortwährenden Wiederlesen und erst im Laufe der Zeit erarbeitet werden. Wir sollen wiederlegend in die Geschichten eingreifen, lautet der Auftrag.

Schon Max Frisch thematisierte diesen Vorgang eines andauernden Wiederlesens um die Mitte des 20. Jahrhunderts auf eindrückliche Weise in seinen literarischen Tagebuchnotizen, rief unterdessen aber einen ganz anderen Kontext auf. Aus der Maxime »Du sollst dir kein Bildnis machen« heraus entfaltete Frisch eine Beschreibung der Liebe als Wiederlesen. Liebe, die, wie Barthes in den *Fragments d'un discours amoureux* (1977) schreibt, »Grenzsituation[en]«¹ von Verbindungen kreiert, zeigt sich Frisch in der andauernden Verhandlung von Unfassbarkeit durch das liebende Subjekt. Erst im Moment des Verlöschen der Liebe transformiert sich das Unergründliche ins Objekt. Ist eine Liebesgeschichte »fertig für

¹ Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe* (*Fragments d'un discours amoureux*, 1977). Übers. Hans-Horst Henschen. Frankfurt am Main 1988, 137. Eine Bemerkung zur Praxis des wörtlichen Zitierens aus fremdsprachlichen Quellen im Rahmen des Buchs: Dort, wo es mir nötig erschien, bin ich auf den originalsprachlichen Wortlaut zurückgegangen; manchmal hat sich aber die deutsche Übersetzung als sprechender erwiesen. Stets ist im Fall des Zitierens aus deutschen Übersetzungen zusätzlich der Titel der originalsprachlichen Quelle angegeben.

Einleitung

uns«², liegt sie uns als *Bildnis* vor, das einzig noch Erinnerung wachhalten kann. »Diese Geschichte war einmal«, sagen alle, die ihre Liebe verloren haben.

Frischs Parabel von der Liebe ebenfalls an den Beginn dieser Einleitung zu stellen, ist ein drastisches Mittel, um den umfassenden Geltungsbereich aufzuzeigen, den das Wiederlesen in der Menschheitsgeschichte immer schon gehabt haben muss. Das Wiederlesen verweist auf eine Grundregel von Kommunikation, nämlich, dass Botschaften *als* Prozesse der Verarbeitung durch Interpretierende existieren, und dass Aussagen nur so lange Inhalt und Ausdruck haben, solange sie interpretiert, das heißt von Subjekten in immer neuem Kontext *erfahren* werden. Die größte Bedrohung erleben Geschichten als Interpretationsangebote demgegenüber in einer Politik des Loslassens, des *Schon-Wissens*, die Frisch wie Barthes nicht akzeptieren wollten.

Vor dem Hintergrund der konfigurernden Kräfte von Wiederlesen und Loslassen ist auch ein Nachdenken über die Geschichte des musikalischen Kunstwerkes möglich, das im Übergang zur Frühen Neuzeit in Europa entsteht. In der europäischen Tradition ist dieses Kunstwerk in seiner Minimaldefinition der *Text* eines (in der Tat vorwiegend männlichen) *Autors*, der zur *Interpretation* durch Musizierende, Rezipierende, musikwissenschaftlich Reflektierende etc. bestimmt ist. Diese Gruppen von Subjekten interpretieren das Notat, das einst vom Autor verfasst wurde, in einer andauernden Geschichte. Sie arbeiten dabei mit unterschiedlichen Mitteln: mit oder ohne Instrument, mit oder ohne das Medium der reflektierenden Sprache. Die Gemeinsamkeit ihres Tuns über die Zeiten hinweg liegt im Vorgang der Interpretation eines Textes, der der Idee nach »Erklingendes«³ ist. Dieser kollektiv durchgeführte Akt des *Übersetzens* (*interpretatio*) des Notentextes steht in Kontrast zur heute dominierenden Auffassung von musikalischer Interpretation. Theodor W. Adorno brachte sie um die Mitte des 20. Jahrhunderts im viel zitierten Aufsatz »Fragment über Musik und Sprache« (1956) zum Ausdruck: »Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen.«⁴ Damit wurde das in vielen Formen existierende interpretatorische Erfahren von musikalischen Kunstwerken auf das Musizieren beschränkt. Der praktische Vollzug der Werke durch Musizierende stellte indes immer nur eine von mehreren möglichen Varianten von Werkinterpretation dar.

Musikalische Kreation durch Interpretation blieb zu keinem Zeitpunkt der Geschichte auf ein performatives Ausmusizieren beschränkt, sondern zeigte sich

2 Max Frisch: *Tagebuch 1946–1949*. Frankfurt am Main 1950, 32.

3 Gunnar Hindrichs: *Die Autonomie des Klangs: Eine Philosophie der Musik*. Berlin 2014, § 46.

4 Theodor W. Adorno: »Fragment über Musik und Sprache« (1956). In: Ders.: *Gesammelte Schriften* 16. Hg. Rolf Tiedemann. Darmstadt 1998, 251–256, hier 253.

vielmehr in der partizipativen Teilhabe aller Subjekte, die sich mit Werken auseinandersetzen. »Interpretation« ist ein Überbegriff für sämtliche Tätigkeiten, die Menschen im Rahmen der Praxis des musikalischen Werkes in Geschichte und Gegenwart vollzogen haben. Sogar ein Komponist hat seinen Text einmal durch Interpretation erschaffen: Er hat ihn erarbeitet und im Normalfall viele Male überarbeitet. Die Komponisten der Musikgeschichte verfassten, um eine Gedankenfigur von Michel Foucault aufzugreifen, in der Interpretation *Erfahrungswerke*.⁵ Beim Komponieren versetzt sich das Subjekt in die Haltung eines Experimentators und kanalisiert die ihm zukommenden Einfälle, Traditionen und Erwartungshorizonte in die »e-dukative Praktik«⁶ des Musiksreibens. Die Erfahrung des Komponierens wird den Autor verändern; am Ende dieses Prozesses wird er nicht mehr derselbe gewesen sein. Die französische Sprache hält dank ihrer Eigenheit des *Passé récent* wunderbare Formulierungen bereit, um diese Prozessualität von Erfahrung im Akt kompositorischer Interpretation anschaulich zu machen: »je viens de voir« oder, noch treffender: »je viens d'entendre« – »ich bin dahin gekommen, etwas zu hören«.⁷ Die Erfahrung einer Komponistin kommt immer aus der Vergangenheit in die Gegenwart, wo sie auf die Zukunft wartet. Dort wird sie Veränderung bewirken.

Der fertige Notentext oder die vollendete verbale Anweisung zur Erzeugung von Musik bereitet der Erfahrung des komponierenden Subjekts selbst irgendwann jedoch ein Ende. Seine lebendige Erfahrung hat sich im Sinne Frischs ins *Bildnis* versteinert, der komponierende Mensch hat seine Interpretation *losgelassen*. Der Notentext aber soll als Werk hörbar werden, und so hängt sein historisches Schicksal zugleich mit dieser Bestimmung von der Bereitschaft zum Wiederlesen der heterogenen Gruppe der Interpretierenden ab, die noch etwas gemeinsam haben, nämlich, dass sie an die Kraft seiner Verwandlungen glauben. Jede Darbietung von instrumentaler Musik, aber auch jede Aufführung in der Oper, bei der Klingendes im Verbund der darstellenden Künste auftritt, zeugt von diesem großen Verwandlungsmotor, der im Konzept des Kunstwerkes seit Jahrhunderten sein Wirken entfaltet. Immer wieder mit anderen Augen wiederlesen, die starren Blickachsen, die sich in *unser Bild* von einer Komposition eingeschrieben haben, zu dekonstruieren, lautet der Imperativ, der von musikalischen Werken an

⁵ Vgl. dazu die Formulierung Foucaults: »mes livres sont pour moi des expériences«. Michel Foucault: »Entretien avec Michel Foucault« (1978). In: *Dits et écrits 4*. Hg. Daniel Defert u. a. Paris 1994, 41–95, hier 41.

⁶ Jan Masschelein: »Je viens de voir, je viens d'entendre: Erfahrungen im Niemandsland«. In: Norbert Ricken, Markus Rieger-Ladich (Hg.): *Michel Foucault: Pädagogische Lektüren*. Wiesbaden 2004, 97–115, hier 108.

⁷ Vgl. die Formulierungen in: Michel Foucault: »Le discours de Toul« (1972). In: Ders.: *Dits et écrits 2*. Hg. Daniel Defert. Paris 1994, 236–238, hier 238.

Einleitung

uns ergeht. Das Werk fordert uns auf, durch neue Lesarten über historisch-kulturell bestimmte Normen seiner Interpretation zu streiten. Damit das Werk lebendig bleibt, versuchen wir heute sogar, es aus außereuropäischen Blickwinkeln und »mit weiblichen Augen«⁸ wieder zu lesen, oder besser: *wieder zu hören*, denn die Kenntnis des Notentextes ist für diesen historischen Verlebendigungsprozess des Werkes als Erklingendes keineswegs essenziell. Mit dem Personalpronomen »wir« sind tatsächlich alle gemeint, die Werke wiederhören, auf der Basis welchen Vorwissens auch immer. In der Vergänglichkeit *unseres* Wiederhörens wird das Werk vor seiner eigenen Vergangenheit geschützt und verwandelt sich zu *Ge-schichten* seiner unterschiedlichen Interpretationen.

Dieser Prozess der Interpretation ging in jüngerer Zeit so weit, dass eine Höreerin in Ludwig van Beethovens Neunter Sinfonie eine Verhandlung von Geschlechterverhältnissen entdeckte. So sah die Musikwissenschaftlerin Susan McClary im Kontext einer neuen Zeit, in der Genderfragen und ihre Sprachpolitik längst in den Vordergrund des Diskurses gerückt waren, das klimaktische Prinzip von Beethovens letzter Sinfonie zu einer phallischen Universalie transzendiert.⁹ Ihre Interpretation des Klassikers der europäischen Werktradition mag für manche Beobachter abwegig erscheinen, doch der Versuch, ihr das Recht abzusprechen, gelingt nicht ohne Weiteres. Gerade die große Verwandlungsfähigkeit, die Beethoven's letzte Sinfonie in der Geschichte ihrer Interpretationen erfahren hat, indem sie für Subjekte abwechselnd Freudentaumel, Kriegsszenario oder Vergewaltigungssituation war, verdeutlicht, dass die historische Tendenz des Werkes stets eine Praxis der Relektüre war. Wer in McClarys Beethoven-Interpretation, wie der Musikphilosoph Matthias Vogel, »Beliebigkeit«¹⁰ sieht, der bezieht Position in einer ästhetischen Praxis des Streits. Diese Praxis klärt zugleich über eine Philosophie des musikalischen Werkes auf, die als geschichtliche Entfaltung von unterschiedlichsten Lesarten vorliegt. Die Unterschiedlichkeit der Hör-Arten, die Beethovens Neunte seit ihrer Entstehung erfahren hat, steht für die *historische Erscheinungsweise* der Philosophie des musikalischen Werkes, die mit der Vorstellung einer ein für alle Mal richtigen Interpretation nicht zusammenfällt.

Durch die philosophischen Kriterien von *Richtigkeit* und *Wahrheit* kam in die Diskussion um die Interpretation musikalischer Kunstwerke eine problematische

8 Vgl. Shoshana Felman: »Weiblichkeit wiederlesen« (»Rereading Femininity«, 1981). In: Barbara Vinken (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus: Literaturwissenschaft in Amerika*. Frankfurt am Main 1992, 33–61.

9 Vgl. Susan McClary: »Getting Down Off the Beanstalk: The Presence of a Woman's Voice in Janika Vandervelde's *Genesis II*« (1987). In: Dies.: *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis 2002, 112–131, hier 129–130.

10 Matthias Vogel: »Musik als Medium der Reflexion?«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunswissenschaft* 55/2 (2010), 301–311, hier 307.

Voraussetzung. Nelson Goodmans philosophische Grundlegung von Werkmusik als »zweiphasige Kunst«¹¹ etwa besagt, dass ein Text durch *korrekte Interpretationen* zur Aufführung gelangt. Aus seinem philosophischen Blickwinkel hat sich der Vorgang der *Übersetzung* immer schon erübrigkt, und so erweist sich seine Theorie für die Beschreibung der historischen Praxis der Werke als ungeeignet. Goodmans Modell tritt mit dem zweifelhaften Anspruch auf, lebendige Musikpraxis nachträglich mithilfe philosophischer Begriffe zu regulieren. In Ermangelung einer adäquaten Theorie »musikalischer Bedeutung«¹² und aus dem nichtsdestoweniger vorhandenen Anspruch auf systematische Klärung greift die analytische Philosophie dabei zu Methoden, die dem Sachverhalt selbst nicht gerecht werden können. Wäre in Werken die richtige Interpretation bereits enthalten, so wären sie statische *Bildnisse* geblieben. Dann stünden sie definitorisch quer zur Musikgeschichte, die sogar Beethovens Kompositionen, die Lydia Goehr als Inbegriff von Bildnissen deutete,¹³ immer wieder von Neuem in lebendige musikalische Erfahrungen weiterdachte.

Historisch sinnvoll lässt sich musikalische Interpretation weder als ›Realisierung‹ noch als »Nachvollzug«¹⁴ eines Notentextes erklären. Der große kreative Spielraum von Interpretation hat wesentlich damit zu tun, dass das musikalische Kunstwerk für Subjekte von Anfang an *mehr* war als die Zeichen eines Textes, ein mit Tinte beschriftetes Notenpapier oder ein Klangzusammenhang: ein *Konzept* von Möglichkeiten, ein *Möglichkeitskonzept*, das Menschen auf der Basis historisch-kultureller Konventionen von Erfahrungen in abweichende, konkrete lebensweltliche Wirksamkeit überführten. Dieses Konzept steht heute, in der Rückschau auf seine Geschichte von über 500 Jahren, als Möglichkeitssinn für ebenso normative wie individuelle Zuschreibungen durch viele Hörende da, die in der Auseinandersetzung mit Musik mit ihrem Selbstverständnis gerungen haben. Subjekte aus realen Lebenswelten spiegelten sich in den Werken und zeichneten der Musik die unterschiedlichsten Bedeutungen ein, und Geschichte diskutiert bis heute über die Angemessenheit dieser Interpretationen.¹⁵ Solche

11 Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie* (*Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, 1968). Übers. Bernd Philippi. Frankfurt am Main 1995, 114.

12 In diesem Sinne spricht der Musikphilosoph Nicholas Cook von einem »lack of an adequately theorized conception of how music might support, or not support, the meanings ascribed to it«. Nicholas Cook: »Theorizing Musical Meaning«. In: *Music Theory Spectrum* 23/2 (2001), 170–195, hier 171.

13 Vgl. den Abschnitt »After 1800: The Beethoven Paradigm« in: Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford 1992, 205–242.

14 Vgl. Matthias Vogel: »Performatives Verstehen«. In: Gabriele Leupold, Katharina Raabe (Hg.): *In Ketten tanzen: Übersetzen als interpretierende Kunst*. Göttingen 2008, 234–250, hier 241–243.

15 Der Gedanke einer ästhetischen ›Praxis des Streits‹ um die Angemessenheit von Interpretationen findet sich bei Daniel Martin Feige: »Eigensinn oder Entgrenzung der Musik?«. In: *Deut-*

Einleitung

Praxis der wertbasierten Debatte um Interpretationen nennen wir für gewöhnlich »musikalische Rezeptionsgeschichte«. Die Debatte und die Teilhabe ereignen sich allerdings nicht *nach* den Werken, wie es der Begriff suggeriert, sondern *als* die *Werke in ihrer Geschichte*. Aufgrund dieser immanenten Geschichtlichkeit bleibt für mich fraglich, ob das Werk sein Notentext als ein immer schon zu interpretierender *ist*,¹⁶ wie Albrecht Wellmer schreibt, und ob sich die »ästhetische Gelungenheit (= Stimmigkeit)«¹⁷ eines Wiederlesens im Abgleich mit der Schrift allein ermitteln lässt. »Musikalische Kunstwerke« scheinen vielmehr Verwandlungen durch Interpretation zu sein. Sie können sich durch mehr oder weniger ausnotierte Instrumentalmusik ebenso realisieren wie durch Opern, die in jeder Neuinszenierung zu anderen »Fassungen« führen. Was wir »ein Werk« nennen, zeigt sich als ein virtuelles Konzept für einen historischen Prozess, in dem eine Komposition von Interpretierenden immer anders »wirklich« gemacht wird.

Mit Blick auf die unzähligen Verwandlungen der historisch-realen Gestalten einer jeden Komposition kann die Bestimmung der Zweiphasigkeit lediglich die Dass-Bestimmung von Interpretation umfassen. Nicht *richtige* Lesarten sind den vielen Notentexten in der europäisch-amerikanischen Tradition inhärent, sondern der Wunsch und die Aufforderung an historische Subjekte, überhaupt gehört und wiedergehört zu werden. In diesem Sinne entstehen musikalische Texte bis heute für ihre nicht abreibende Interpretation aus wechselnden historischen, sozialen, lokalen und individuellen Kontexten heraus. Und jedes einzelne musikalische Kunstwerk *wird* diese Auseinandersetzung um die zahllosen Annäherungsversuche der Subjekte *gewesen sein*. Im Fortgang meiner synoptischen Relektüre von Texten Barthes' und Frischs scheint es mir möglich geworden zu sein, ohne Pathos von der Geschichte des modernen musikalischen Kunstwerkes als von einer Liebesgeschichte zu sprechen, die nicht aufhört zu sein. Das musikalische Kunstwerk bezeichnet einen bestimmten subjektiven *Gebrauch* von Musik, der prinzipiell nicht ans Ende gelangt. Diesem Umgang liegt die dialektische Spannung zwischen »*energeia*« und »*entelecheia*«, zwischen Prozess und Form, Lieben und Loslassen als einzige Bedingung zugrunde. In derselben Dialektik spielte sich letztlich auch der Diskurs der Musiktheorie und -ästhetik seit Ende des 15. Jahrhunderts ab. Weil es der fortwährende Gebrauch selbst war, der das »Werk« erst rechtfertigte, existierte es nur in der Zeitform des *Futurum exaktum*. In jeder Komposition, die wieder und immer wieder erklingt, verwirklicht sich bis heute

sche Zeitschrift für Philosophie 62/2 (2014), 349–364, hier 353.

16 Vgl. Albrecht Wellmer: *Versuch über Musik und Sprache*. München 2009, 88.

17 Ebd., 94.

Blochs »Prinzip Hoffnung«¹⁸, das der Behauptung des »Es ist so gewesen«¹⁹ die Gewissheit des »Es wird anders gewesen sein« entgegengesetzt.

Die europäisch-amerikanische Musikgeschichtsschreibung des 20. und 21. Jahrhunderts pflegt, so scheint es, ein gebrochenes Verhältnis zum Futurum exaktum des Werkes. Das zeigen insbesondere die *Geschichten*, die sie an den Rändern ihrer methodischen Klaviatur erschuf. Am einen Ende der Skala entfaltet sich die Fabel von den »künstlerischen Schöpfungen«²⁰, die das Musikwerk als herausragendes Œuvre eines Autors begreift. Am gegenüberliegenden Pol wiederum ist vonseiten angloamerikanischer Fachkulturen eine Erzählung aufgekommen, in der die Musikhörenden im Mittelpunkt stehen. Die relativ junge, gegenwärtig äußerst populäre Tendenz zur Hörforschung untersucht musikalische Audition in wechselnden historischen und soziologischen Kontexten. Weite Teile der Musikgeschichte wurden dabei mittlerweile erschlossen, sowohl das Hören im öffentlichen Konzertleben, in der Oper und andere Formen des Public Listening während des 18., 19. und 20. Jahrhunderts²¹ als auch in geringerem Ausmaß die Rolle von Audition in der älteren Musikgeschichte.²² Beide Narrative von Musikgeschichtsschreibung konstituieren sich aufgrund ihres jeweils spezifischen Erkenntnisinteresses über die bewusste Ausklammerung von zentralen Teilbereichen historischer Musikforschung.

So messen die Denker von *Musik als Text* dem Vorgang der Interpretation bis heute lediglich einen neben- oder sogar untergeordneten Stellenwert bei. Maßgeblich zu dieser anhaltenden Tendenz beigetragen hat um die Mitte des 20. Jahrhunderts der Musikwissenschaftler Heinrich Besseler mit seinem Versuch, anhand der Geschichte der Kompositionstechniken auch eine Geschichte des Werkehörens zu erzählen. Das Rezipieren war dabei für Besseler lediglich nachvollzie-

18 Vgl. Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. 3 Bde. Berlin 1954–1959.

19 Roland Barthes: *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie* (*La chambre claire*, 1980). Übers. Dietrich Leube. Frankfurt am Main 1983, 87. Im Original hervorgehoben.

20 Guido Adler: »Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft«. In: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), 5–20, hier 8.

21 Eine der immer noch grundlegenden Schriften dieser Bewegung stammt von James H. Johnson. James H. Johnson: *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley 1995. Eine besonders aufschlussreiche Studie über kulturelle Distinktion und soziale Ungleichheit von Hörenden in der Geschichte der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts verfasste Sven Oliver Müller: *Sven Oliver Müller: Das Publikum macht die Musik: Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*. Göttingen 2014. Eine Bündelung der Forschungen zum Music Listening im 19. und 20. Jahrhundert liefert der Sammelband: Christian Thorau, Hansjakob Ziemer (Hg.): *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*. New York 2019.

22 Vgl. die Konferenz, die im September 1997 in Princeton unter dem Titel »Music as Heard: Listeners and Listening in Late Medieval and Early Modern Europe (1300–1600)« stattfand. Vgl. dazu grundlegend die Ausgabe *Early Music* 25/4 (1997), 25th Anniversary Issue: »Listening Practices« sowie den Aufsatz: Leon Botstein: »Toward a History of Listening«. In: *The Musical Quarterly* 82/3–4 (1998), 427–431.

Einleitung

hende Reaktion auf primordiale kompositorische Strukturen. Die unterschiedlichen Musikstile der Geschichte spiegelte der Theoretiker in verschiedene, an sie angepasste Musikwahrnehmungstechniken. Diese erfolgten mit Besseler ›vernehmend‹ im Zeitalter der Reformation, ›synthetisch‹ im 18. Jahrhundert und ›passiv‹ in der Romantik. Seine These ist deshalb komplex, weil sie genuin ästhetische Urteile in historische Analysen verkleidet; schließlich waren es *seine* Bewertungen der alten Notentexte, die Besseler auf ein hypothetisch angenommenes geschichtliches Hörverhalten projizierte. Zudem sah er dabei im Gestus des Historikers nach altbewährtem Muster europäischer Geschichtsschreibung auch noch den Fortschritt des Hörens am Werk.²³

Übte bereits Wolfgang Dömling in den 1970er Jahren Kritik an einer Geschichte des Musikhörens als Geschichte der Notentexte,²⁴ so argumentiert die historisch-soziologische Forschung zu *Musik als Aufführung* in jüngerer Zeit umfassend dagegen. Christian Thorau und Hansjakob Ziemer leiten die Hörforschung in ihrem 2019 herausgegebenen *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries* bewusst vom Ansatz her, »[to] use listener-oriented source material that shifts the perspective from the work to the listener«²⁵. Konsequenterweise zeugen die Aufsätze im Sammelband daher auch vom Versuch, »traditional categories of Western scholarship about musical culture such as ›work‹ or ›composer‹«²⁶ tendenziell zu vermeiden. Das beeindruckende interdisziplinäre Unterfangen der Herausgeber, das die Forschung zum Musikhören jenseits enger Fachdiskurse bündelt, handelt vom Gegenstand des *Werkehörens* somit weitestgehend unter Ausklammerung seines Bestandteils ›Werk‹.

Aus den Erkenntnissen, die diese beiden präzisen Positionen von Geschichtsschreibung zutage fördern, entwickelt das vorliegende Buch eine Lesart des musikalischen Kunstwerkes an den Schnittstellen zwischen ›Werk‹ und ›Hören‹. Mich interessiert, wie das Werk und seine interpretatorischen Erfahrungen zusammenhängen. Inwiefern beteiligen sich Komponierende, Musizierende, Rezipierende und musikwissenschaftlich Reflektierende erfahrend am Werk? Welche Autorität kam in der Geschichte der Erfahrungsinstanz des Autors zu und welche all jenen, die seine Kompositionen interpretieren? Wie könnte eine philo-

23 Vgl. Heinrich Besseler: *Das musikalische Hören der Neuzeit*. Berlin 1959 (= Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse 104/6).

24 Vgl. Wolfgang Dömling: »Die kranken Ohren Beethovens oder, Gibt es eine Geschichte des musikalischen Hörens?«. In: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1974), 181–194, hier 188–190.

25 Christian Thorau, Hansjakob Ziemer: »The Art of Listening and Its Histories: An Introduction«. In: *The Oxford Handbook of Music Listening*, 1–33, hier 20.

26 Ebd., 21.

sophische Annäherung an das europäisch-amerikanische Werkkonzept aussehen, die das vonseiten der ›harten‹ Wissenschaften in den Diskurs eingebrachte Urteil der »Deutungsbeliebigkeit«²⁷ von Interpretation überzeugend entkräften kann, um der prozessualen Existenz von Werken in der Musikgeschichte Rechnung zu tragen? Mir schwebt dabei, die ästhetische Philosophie John Deweys im Hinterkopf, eine Praxis vor, in der sich die Tätigkeiten aller Akteur*innen des Musikwerkes verbinden.²⁸ Das Hören, so glaube ich, ist jene Tätigkeit, mit der sich alle historischen Subjekte am Futurum exaktum des musicalischen Kunstwerkes beteiligen. Komponierende, musizierende und rezipierende Menschen hören in realen Erfahrungsprozessen der Musik des Werkes zu. Ich suche nach der Sprache dieser Hörenden, nach »neuen Typen der Sprache«²⁹, die ihre *Sprachspiele* abbilden können. Das Sprechen ist, so Ludwig Wittgenstein, »ein Teil [...] einer Tätigkeit, oder einer *Lebensform*«³⁰, und so könnte der Versuch, Hörende sprechen zu lassen, zur Lebendigkeit des musicalischen Kunstwerkes heute beitragen. Ich spiele also ein Sprachspiel, das eines von mehreren in der Praxis der Musik darstellt, und ich spiele es nicht für mich allein, sondern in der Kommunikation mit Hörenden aus der Geschichte. Unser Sprachspiel kreist um Werke, ohne jedoch vorrangig in Notentexten zu erfolgen.

Ich denke dabei vielmehr an ein Hören, das den Notentext erst ermöglicht, etwa in seinen Pausen, die ihn als »Medium des Lauschens«³¹ ausweisen; ich denke an den Anfang des zweiten Satzes von Anton Bruckners Vierter Sinfonie in der Fassung von 1878, der mit einer Viertelpause beginnt und dabei nicht etwa das Nichts *vor* der Musik, sondern ihr Hören zeigt, das »Lauschen in der Stille«³². Lauschen Subjekte dieser Musik im Konzert, so nehmen sie mit dem sichtbaren ersten Schlag des Dirigenten oder der Dirigentin etwas Eigentümliches wahr. Der Schlag führt nicht ins Leere, sondern verhilft den Hörenden dazu, nur ihr Hören zu bemerken, das als Bedingung *vor* der Musik liegt. Mir schwebt in diesem Sinne ein intermedial offenes Hören vor, von dem sich die visuellen Komponenten

27 Gunter Scholtz: »Wissenschaft zwischen Objektivität und Subjektbezug: Vier Thesen«. In: Gudrun Laqueur u. a. (Hg.): *Von der Alma Mater zum Bildungskonzern? Hochschulreformer und evangelische Hochschularbeit: Gemeinsam verantwortlich – wechselseitig herausgefordert*. Berlin 2008, 47–51, hier 47.

28 Vgl. dazu grundlegend: John Dewey: *Kunst als Erfahrung (Art as Experience*, 1934). Frankfurt am Main 1980.

29 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Kritisch-genetische Edition. Hg. Joachim Schulte u. a. Frankfurt am Main 2001, I § 23.

30 Ebd. Hervorhebung durch die Autorin.

31 Günther Anders: »Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen« (1930/31). In: Ders.: *Musikphilosophische Schriften: Texte und Dokumente*. Hg. Reinhard Ellensohn. München 2017, 15–140, hier 115.

32 Ebd.

Einleitung

einer Aufführung nicht subtrahieren lassen.³³ Es erfolgt mit dem Auge, mit sichtbaren Vorgängen und rein mentalen Vorstellungen, aber auch mithilfe und in der Notenschrift. Hören geschieht zudem am Instrument, durch die Gesten hindurch und mittels der gedachten oder gesprochenen Sprache, die Metaphern konstruiert: »es klingt *wie* ...«.

Dieses Hören macht aus dem musikalischen Kunstwerk ein Kommunikationsgeschehen, in dem sich Normen »im Prozess des interaktiven Ausdrucks³⁴ ins Subjektive transformieren. Im Werk als Kommunikation und Aushandlungsprozess unter Hörenden ereignen sich *situierter Interpretationen*, die Musikgeschichte nicht auf objektive Tatsachen reduzieren. Beim Musikhören schlüpfen Menschen, egal wie informiert und kultiviert es erfolgen mag, nicht in die Rolle des Gottmeisters im spanischen Welttheater, der für sich allein die Macht in Anspruch nimmt, »to see and not be seen³⁵ – eine Macht, die Donna Haraway als Mythos der Objektivität entlarvte. Hörende sagen in ungleich stärkerem Ausmaß »ich« als Sehende, die am Sinn für Objektivität partizipieren, und so sind auch die folgenden Ausführungen immer wieder von diesem Personalpronomen durchzogen, mit dem ich meine Bereitschaft signalisiere, mich als Wissenschaftlerin in die Geschichte der Musikhörenden zu involvieren. Diese Geschichte wirft die Chronologie musikgeschichtlicher Erzählung bisweilen über den Haufen. Werkgeschichte wird dabei nicht als ein Fortschreiten in Jahreszahlen, sondern als eine Verknüpfung von individuellen und intersubjektiv kommunizierbaren Hörerfahrungen lesbar. Um die Objektivität der Musikgeschichtsschreibung infrage zu stellen, bedarf es des Hinweises auf ihre »Überlieferungs-Zufälle³⁶ nicht, sondern es reicht der Gedanke an die vielen Ereignisse des Hörens, die immer schon dem auditiven Ordnungsschema der *Übersetzung* folgten.

Im Sinne Walter Benjamins erscheint das Werk in den folgenden Ausführungen als *Form der Übersetzung* in das und aus dem Hören,³⁷ die einen ethischen Kern

33 Vgl. Martin Kaltenecker: *L'oreille divisée: Les discours sur l'écoute musicale aux XVIIIe et XIXe siècles*. Paris 2010, 179–218.

34 Susanne Günthner, Angelika Linke: »Linguistik und Kulturanalyse: Ansichten eines symbiotischen Verhältnisses«. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik: Deutsche Sprache in Gegenwart und Geschichte* 34/1–2 (2006), 1–27, hier 18.

35 Donna Haraway: »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«. In: *Feminist Studies* 14/3 (1988), 575–599, hier 581.

36 Vgl. dazu Arnold Esch: »Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall als methodisches Problem des Historikers«. In: Lothar Gall (Hg.): *Historische Zeitschrift* 240. München 1985, 529–570.

37 »Was ›sagt‹ denn eine Dichtung? Was teilt sie mit?«, fragt Benjamin in seinem Text »Die Aufgabe des Übersetzers« (1921), und antwortet: »Sehr wenig dem, der sie versteht.« Walter Benjamin: »Die Aufgabe des Übersetzers (1921)«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften* 4/1. Frankfurt am Main 1972, 9–21, hier 9.

musikalischer Kulturpraxis artikuliert: Das Werk war und ist für alle da, die hören konnten und wollten. Es steht für die Reflexionspraxis der Subjekte, die sich unabhängig von ihrem Wissensstand einen Umgang mit ihrem Hören erarbeiteten. Für die historischen Eliten des Werkdenkens war dementsprechend weniger bindend, *was* Subjekte an der Musik hörten, sondern vielmehr, *wie* diese Musik hören *sollten*, nämlich, indem sie ihre Affekte reflektierten. Das Werke-Verstehen war in erster Linie ein Wie-Wissen, das prinzipiell alle beherrschten, die *hinhören* konnten. Aber soziale und monetäre Distinktionen haben die Werke zugleich auch entdemokratisiert. Bis heute segregieren Hochburgen einer neuen Kulturindustrie, zu der Opern- und Konzerthäuser gehören, mit hierarchischer Sitzordnung, Preispolitik und dem Sponsoring der Reichen nach sozialen und monetären Schichten. Ausschließungen aus dem Werk ergaben sich in der Geschichte zudem stets auch über das soziale Vermögen des ‚Habitus‘³⁸ der Gebildeten. Nicht alle Subjekte verfügen über dieselben Grundvoraussetzungen der Bildung, die in jungen Jahren häufig den Zugang zur ›großen‹ Musik ermöglicht. Der Habitus der Wissenden verliert heute erst sein Alleinstellungsmerkmal. Mit der Distribution von Werken über Smartphone, als dem unangefochten gebräuchlichsten Medium der Musikvermittlung der Gegenwart, mit partizipativen Formen der multimedialen Performances und Installationen werden die Zugangsbeschränkungen zur hohen Kunst erheblich entkräftet. In dieser historischen Stunde, in der die Künstliche Intelligenz das menschliche Ohr noch nicht über sich hinausgetrieben hat, sind musikalische Kunstwerke zum ersten Mal in der Geschichte auch faktisch ein Gut der vielen: von Hörenden.

Hörenden sind die folgenden Ausführungen gewidmet. Sie beruhen auf der Methode einer historisch und medienarchäologisch fundierten Phänomenologie, die das Produkt einer Auseinandersetzung mit unterschiedlichen musiktheoretischen, philosophischen und sprachwissenschaftlichen Denkweisen sowie mit meiner eigenen Erfahrung als Hörerin ist. Die Schrift ist in fünf aufeinander aufbauende Kapitel unterteilt, die eng miteinander verknüpft sind. In Kapitel 1 »Werke hören« steht eine historische und philosophische Klärung des Kommunikationsgeschehens im musikalischen Kunstwerk anhand der Instanzen des Autors und der Interpretierenden (Musizierende, Rezipierende) im Zentrum. Eine Diskursgeschichte zum Hören des Werkes entwirft Kapitel 2 ausgehend von den Schriften des Musiktheoretikers Johannes Tinctoris, einer wichtigen Figur für die moderne Kulturpraxis des Werkes. Inwiefern der Modus (das Wie) des Werkehörens eine reflexive Praxis grundlegender menschlicher Audition darstellt, erörtert

³⁸ Vgl. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft (La distinction: Critique sociale du jugement, 1979)*. Frankfurt am Main 1982.

Einleitung

Kapitel 3 »(Musik-)Hören als Praxis von Subjektivität«. Das 4. Kapitel »Wi(e)derspiegelungen« entwickelt einen musikalischen Mimesis-Begriff aus dem Musik hören heraus und definiert dabei ›Inhalt‹, ›Bedeutung‹ und ›Form‹ des Werkes. Im abschließenden Kapitel 5 stehen die Erkenntnisse über eine Musikgeschichte im Mittelpunkt, die »aus dem Hören« von Individuen kommt. Diesem fünfgliedrigen Hauptteil des Buchs vorgelagert ist mein Beitrag zu einer aktuellen Debatte, in der das musikalische Kunstwerk aufgrund seiner Normen und Ausschlussmechanismen Kritik ausgesetzt ist. Die Debatte ist deshalb brisant, weil sie nicht nur einen kritischen Weckruf lanciert, sondern auch Gefahr läuft, das Sprechen über Werke aus unseren aufgeklärten Diskursen zu verdrängen.

Mit einer Anmerkung zur Sprache meiner Ausführungen will ich die Einleitung beschließen. Diese Sprache über Geschichte hatte es mit einer Hürde zu tun. Ich will diese Hürde »die Sprache der Substantive« nennen. Abendländische Fortschrittsgeschichte seit der Neuzeit speiste sich wesentlich aus der Transformation lebendiger Erfahrungen zu Objektivationen. Ihre Aufklärungsbewegungen privilegierten in nahezu sämtlichen Disziplinen das Produkt vor dem Vorgang des Produzierens, die Übersetzung vor dem Akt des Übersetzens. Die Geschicklichkeit »terrestrische[r] Globalisierung«³⁹ lag vornehmlich darin, Vorgänge des Entdeckens und Erfindens in *Dinge* zu verwandeln: Amerika, das neuzeitliche Subjekt, die malerische Perspektive etc. Längst schon haben wir eine Situation, in der auch das Virtuelle in seinem Dingcharakter erscheint: die menschliche Psyche, Empathie, Unschärferelation, DNA, Felder, Rhizome etc. Hauptwörter strukturieren unsere Diskurse über Erkenntnis und Kreativität, über Sozialität und Individualität. Dem Substantiv des ›musikalischen Kunstwerkes‹, das die europäische Musikgeschichte im Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert in verschiedenen begrifflichen Varianten in den Diskurs einbrachte, folgten weitere Nomina auf den Fersen, die seine partikulare Bedeutung legitimieren sollten. Die Rede vom ›Komponisten‹ und seiner ›Individualität‹ umfasst die wichtigsten Hauptwörter, mit denen Erfahrungsdimensionen des Komponierens zunehmend rationalisiert wurden. Die vielfältigen Akte des Interpretierens eines Werkes durch Musizierende, die es aufführten, durch Rezipierende, die es ohne Musikinstrument auditiv verarbeiteten und die es immer schon gegeben haben muss, oder durch theoretische Zugänge, die eine Komposition mithilfe des Mediums der Schriftsprache reflektieren, hat unsere Sprache gänzlich negiert. So suggeriert die sprachliche Verständigung über die ›Strukturen‹ eines Werkes, seine ›Inhalte‹, ›Bedeutungen‹ und ›Formen‹ bis heute fälschlicherweise, dass eine Komposition all das unabhän-

³⁹ Peter Sloterdijk: *Im Weltinnenraum des Kapitals: Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*. Frankfurt am Main 2006, 21.

gig von Akten des Interpretierens besitze. Alles jedoch, was die Sprache der Substantive über musikalische Kunstwerke beschreibt, muss durch Hörende erfahren werden, die von ihr vergessen werden.

Hinter sämtlichen Substantiven des Werkes stehen, übertragen auf die sprachliche Ebene, Verben. Die Sprache als Verständigung ist Verständigung über Sachverhalte, die in Verben des Tätigseins vor sich gehen. Wer einmal aber versucht hat, mit Verben über Verben zu reflektieren, der weiß um die Schwierigkeiten, die ein solches Unterfangen mit sich bringt und mit denen auch ich im Sprechen über » hören« konfrontiert war. Mein Sprechen über das auditive Tätigsein im Werk musste, wenn es die Substantive vermeiden kann, bedauerlicherweise in Formen von Substantivierungen erfolgen, die die Präsenz ihrer Verben – ihr »musicking«⁴⁰ – hoffentlich markieren können.

40 Vgl. Christopher Small: *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown 1998.