

Dieter Mersch

## Von der Arbeit des Hörens

Beitrag zum XVI. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Mainz 2017 –  
»Wege der Musikwissenschaft«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0  
© 2018 | Schott Music GmbH & Co. KG

**gfm**  
GESELLSCHAFT FÜR  
MUSIKFORSCHUNG

## Von der Arbeit des Hörens

### 1.

Hören / Gehören – Horchen / Gehorchen: vertraute Worte, die auf dieselbe Wurzel verweisen, die sie zugleich, in ihrer Zusammenstellung, unvertraut erscheinen lassen. Hören und Horchen beschreiben eine Aufmerksamkeit, Gehören und Gehorsam verweisen dagegen auf Zugehörigkeiten, ordnen sich einer Gemeinschaft, einem Diktat oder einer Macht unter. Unter Einbezug des Griechischen *akouein* und dem Lateinischen *cavere* gehen sie auf dieselben indoeuropäischen Stämme *\*kav* bzw. *\*keu* und *\*skeu* zurück, von dem auch das Schauen abgeleitet ist und denen die Bedeutungen des ›Vernehmens‹, des ›Achtens auf‹ oder der Aufmerksamkeit sowie gleichermaßen des ›Sich-in-Acht-Nehmens‹ oder der ›Vor-Sicht‹ zukommen. Das Sehen und Hören den gleichen Stamm besitzen, deutet bereits die Einheit der Sinne an. Zunächst tritt die im Sinnlichen aufgehobene primäre Passivität hervor, die heute durchweg durch die Dominanz ihres aktivischen Gebrauchs überformt und verdrängt worden scheint. Sie erweist sich mit Bezug auf das Akustische als selbstverständlicher, denn während zwar auch das Schauen und die Beschaulichkeit, die *contemplatio* absichtslos verfahren und sich vom Gesehenen ebenso ansprechen wie berühren lassen, meinen wir mit ›Sehen‹ eher eine Fokussierung oder ein Fixieren, wohingegen es für das Ohr näher liegt, die Tore aufzuschließen und sich unterschiedslos den Tönen und Klängen, die auf es eindringen, hinzugeben. Geräusche werden, und seien sie noch so unangenehm, aufgenommen und das Aufnehmen ist ein Zulassen. Im Gegensatz dazu erscheint das Auge immer schon ›perspektiviert‹; es richtet sich auf etwas, nimmt es in Augenschein, vergleicht, beurteilt und ordnet zu, während ein Laut zunächst ereignishaft ›geschieht‹; er hat keine Richtung, er widerfährt vielmehr, ohne direkt lokalisierbar oder ›als etwas‹ identifizierbar zu sein.

Die Differenz ist immer schon bemerkt worden, denn aus ihr sprechen nicht nur zwei unterschiedliche sinnliche Strukturen, sondern auch zwei verschiedene kulturelle Traditionen, die man gemeinhin den beiden Ursprüngen des Europäischen im antiken Griechenland und in den jüdisch-christlichen Religionen zugeschrieben hat. Der erstere beruht offenbar auf einem manifesten ›Okulozentrismus‹, dem die Text-, Lese- und auf das heilige Wort bezogene Hörkulturen des östlichen Mittelmeerraumes entgegenstehen. »Nicht nur hat der Gesichtssinn vorzugsweise die Analogie für den intellektuellen Überbau geliefert, er hat auch weiterhin als Modell der Wahrnehmung überhaupt und damit als der Maßstab für die anderen Sinne gedient«, heißt es in Hans Jonas' *Ansätzen zu einer philosophischen Biologie*, die gleichzeitig mit einer grundlegenden Problematisierung der Hierarchisierung der Sinne beginnt.<sup>1</sup> In der Tat wird der seit der Antike gültige und durch die Philosophie unablässig wiederholte Primat des Auges als dem vorzüglichsten und genauesten aller Wahrnehmungsorgane mit unterschiedlicher Intensität und Zielsetzung spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts, vor allem mit Martin Heideggers *Sein und Zeit*, mit Maurice Merleau-Pontys *Das Auge und der Geist* und Richard Rortys *Der Spiegel der Natur* einer

---

<sup>1</sup> Hans Jonas, *Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer philosophischen Biologie*, Frankfurt a. M. 1994, S. 235. Vgl. ebenfalls nach Manfred Riedel, »Logik und Akroamatik. Vom zweifachen Anfang der Philosophie«, in: *Philosophisches Jahrbuch* 91 (1984), S. 225-237.

anhaltenden Kritik unterzogen.<sup>2</sup> Seine Vorrangstellung ist der Auszeichnung von Intentionalität, wie sie für das europäische Denken schlechthin charakteristisch ist, homolog. Sie wird mit dem Übergang vom Auge zum Ohr gebrochen – oder, um genauer zu sein: der Platztausch zwischen ihnen erlaubt, im Paradigma des Hörens die Wahrnehmung anders zu denken und an ihre genuine Rezeptivität zu erinnern.<sup>3</sup> So spricht schon Edmund Husserl von der »ursprünglichen Passivität« der sinnlichen Gegebenheiten, die er allerdings nicht nur für das Hören, sondern am Grund der Berührung mit der Welt für alle Bereiche vorprädikativer Erfahrung reklamiert, für das Sehen gleichwie für die Taktilität, das Gefallen oder auch das Fühlen und Begehren.<sup>4</sup> In ähnlicher Weise hat Erwin Straus den Ausgangspunkt aller Sinne in der Affektibilität dessen ausgemacht, was er mit einer verallgemeinerten Formel als »Empfinden« bezeichnet hat<sup>5</sup> und für das der Abdruck, das, was das griechische Denken die »pathēmata« nannte, kennzeichnend ist – wie später, im Anschluss an die phänomenologische Forschung und über Merleau-Ponty hinaus Bernhard Waldenfels den wesentlich responsiven Bezug von Wahrnehmungen gegenüber allen an Intentionalität orientierten Theorien betont hat:<sup>6</sup> »(Das) Hören (hört) auf etwas, noch bevor es etwas als etwas hört und versteht.«<sup>7</sup>

Das Hören mit seinen unterschiedlichen Modalitäten bildet demnach das eigentliche Modell responsiver Wahrnehmung, ohne dass diese in ihm aufginge. Denn das Ohr ist das eigentlich antwortende Organ; es merkt auf, reagiert, indem es sich angesprochen fühlt, und es ist das Worauf, in dem schon ein Anspruch, eine Aufforderung zum Hinhören, ja mehr noch, eine Achtung und Achtsamkeit liegt, wie sie dem Wort ursprünglich angehört und die immer schon ethisch konnotiert ist.<sup>8</sup> Anders als es das Auge je zuliebe, nehmen so Gehör und Gehorsam in der Sensibilität für ein Anderes, Alteritäres einen zentralen Platz ein und avancieren zum Leitfaden der Untersuchung einer anderen Aufmerksamkeit. Auch deshalb bilden die vier an den Anfang gestellten Begriffe Hören, Gehören, Horchen und Gehorchen einen Zusammenhang, denn im Augenblick des Hörens gehören wir in seine Umgebung, gehen in ihr auf, sind Teil ihrer Ereignung, ihrer Erfahrung, sodass »etwas hören« stets über das Hören von etwas Bestimmtem hinausweist – so wie auch das Horchen dem nachfolgt und mithin »gehört«, was es aufzunehmen sucht. Steht dagegen der Sehende außerhalb seines Gesichtsfeldes, ist der Hörende immer involviert und an dem beteiligt, was er hört. Die Logik des Ohrs folgt darum der *Teilnahme*: Es verhält sich umweltlich, es gehört der Gemeinschaft an. Ihm wohnt entsprechend ein *Feingefühl* inne. Es erschließt die Feinheit jeden Tons – auch des Tonfalls und der Nuance in der Rede. Gleichzeitig bedeutet dies auch: der Ton ist immer raumgreifend; er hat ein Volumen, wie umgekehrt der Raum in ihm mitschwingt. Die Konzertarchitektur entspringt der Kunst wie auch der Wissenschaft dieser Dialektik.

## 2.

Das Motiv des partizipatorischen Ohres, das sich, im Gegensatz zum Auge, nicht verschließen lässt und sich deshalb auch nicht dem Ton oder Sinn einer Stimme verschließen kann, ist historisch vielfach

---

<sup>2</sup> Vgl. Richard Rorty, *Der Spiegel der Natur*, Frankfurt a. M. 1981, Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, Hamburg 1984, Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen <sup>12</sup>1972.

<sup>3</sup> Wolfgang Welsch hat die ursprüngliche Rezeptivität als Kern des Begriffs der griechischen Aisthesis herausgearbeitet; ders., *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre*, Stuttgart 1987.

<sup>4</sup> Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil*, Hamburg 1964, S. 73f.

<sup>5</sup> Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne*, Berlin/Göttingen/Heidelberg <sup>2</sup>1956.

<sup>6</sup> Bernhard Waldenfels, *Sinnesschwellen*, Frankfurt a. M. 1999, bes. S. 102ff. und 179ff., ferner ders., *Das leibliche Selbst*, Frankfurt a. M. 2000, bes. S. 45ff. und 365ff., 380ff.; ders., *Bruchlinien der Erfahrung*, Frankfurt a. M. 2002, bes. S. 14ff., 99ff.

<sup>7</sup> Ders., *Das leibliche Selbst*, S. 384.

<sup>8</sup> Eindringlich hat Waldenfels auf das schon in der Wahrnehmung aufgehobene Moment eines sittlichen Bezugs hingewiesen; vgl. ebd., S. 388ff.

reflektiert und variiert worden, vor allem in jüdisch-christlicher Tradition durch den Empfang der göttlichen Stimme als dem Alteritären schlechthin. Ihr wird der Mensch teilhaftig, wie, daraus abgeleitet, der Empfang von Sprache und Schrift zur Aufgabe einer unendlich teilnehmenden Auslegung wird. Dass wir mit ihr nicht zu Ende kommen, liegt daran, dass wir immer schon an ihr beteiligt, in sie verwickelt sind. Von dort her hatte gleichfalls Johann Gottfried Herder das Hören als Medium in der Ordnung der Sinne bevorzugt, weil es dem Gefühl am nächsten stünde: Als erstes und prägendes Organ stifte es Verstehen und Mitgefühl, d.h. den Sinn für den Nächsten, für das Soziale. »Hier ist die Hauptbemerkung«, heißt es in seiner Preisschrift zum Ursprung der Sprachen: »Da der Mensch bloß durch das Gehör die Sprache der lehrenden Natur empfängt und ohne das die Sprache nicht erfinden kann, so ist Gehör auf gewisse Weise der mittlere seiner Sinne, die eigentliche Tür zu Seele und das Verbindungsband der übrigen Sinne geworden.«<sup>9</sup> Denn während sich der Blick prinzipiell in Distanz hält und ein von ihm Unterschiedenes betrachtet, vermag das Ohr sich nicht zu entziehen, weshalb Heidegger den Ort der Wahrnehmung überhaupt von einem »Vernehmen« her abgeleitet hat.<sup>10</sup> Das Vernehmen gibt dem Gegebenen allererst seinen Raum; es lässt die Phänomene, ihre Ereignisse auf uns zukommen, fordert zu ihrer Deutung auf. Nicht die Auslegung, ihre Hermeneutik ist entscheidend, sondern ihr Impuls, ihre Aufforderung. Damit korrespondiert leibhaftig, dass sich das Gehör, sowenig es seine Öffnungen zu verschließen vermag, sich auch nicht abwenden kann. Es gibt, analog dem Sehen, keine Weigerung zu hören, allenfalls ein Weghören oder Überhören. Waldenfels hat dies wiederum am Beispiel des paradoxen Imperativs »Hör weg!« exemplifiziert, denn wer dem Befehl folgt, hat schon gehört.<sup>11</sup> Das Ohr ist folglich durchdrungen von Klang, von einem Rauschen; es ist dem Geräusch, dem Lärm oder Schrei ausgesetzt, die für es selbst schon Imperative bilden. Es kann sie zwar missachten, nicht aber ignorieren. Am Hören ist daher das Phänomen einer Bemächtigung auffällig, etwas, das von Außen kommt, das uns affiziert und uns nicht loslässt. Zu seiner Struktur gehört – wie im Grunde zu aller Wahrnehmung – ein Primat von Alterität, die die von Husserl privilegierte Struktur der Intentionalität aussetzt. Nichts anderes besagt auch das Wort »Aufmerksamkeit«, so wie es Novalis verwendete: Wir merken auf, noch bevor wir »etwas« bemerkt oder es »als etwas« gedeutet haben. Das Ohr reagiert, ohne dass wir wüssten, worauf wir reagieren, was uns aufhorchen ließ oder im Moment zuvor heimgesucht hatte.

Das bedeutet, dass dem Hören eine ganz andere Wahrnehmungsform innewohnt als dem Sehen: Es verläuft nicht gerichtet, sondern gestreut; es fixiert nicht, sondern lauscht; es tastet nicht ab, sondern lässt sich ins Gehörte ein. Anders als das Auge hört das Ohr ins Indifferente. Ihm eignet darum auch nicht die charakteristische Dichotomie der Beobachtung, ihre Auftrennung zwischen Beobachter und Beobachtetem, denn das Ohr geht nirgends auf Abstand: Hörend sind wir in die Geschehnisse eingebunden. Das lässt sich auch so ausdrücken: Die hörende Wahrnehmung konfrontiert uns auf bevorzugte Weise mit einem »Nicht-bei-sich«; sie »ent-rückt« die eigene Position und »ver-setzt« uns an den Ort des Gehörten und sein »Gehörendes«. Deshalb die Nähe zur Empathie. Dem gleicht der Körper des Hörenden als Resonanzkörper, der durch das Gehörte angegangen wird, der buchstäblich mit-schwingt. Das gilt besonders für die Stimme des Anderen, mit der wir denselben Raum, dieselbe Leiblichkeit, dieselbe Welt teilen: Etwas spricht, stöhnt, wispert oder brüllt, dem wir selbst zugehören und das sich uns zuspricht, sich an uns wendet und gleichermaßen Zuspruch ersucht wie nach einer Antwort verlangt. Das besagt auch, dass ich nicht jemandes Stimme höre, sondern in der Stimme jemand an-

---

<sup>9</sup> Johann Gottfried Herder, *Sprachphilosophische Schriften*, Hamburg 1964, S. 41. Insbesondere nennt Herder das »Gehör« den »mittleren Sinn zwischen Auge und Gefühl« und »Lehrmeisterin zur Sprache durch Töne«; ebd., S. 58.

<sup>10</sup> Vgl. Heidegger, *Sein und Zeit*, §§ 55-57; ferner ders., *Unternwegs zur Sprache*, Pfullingen <sup>5</sup>1975, S. 33, 180ff. Desgleichen Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1972, S. 438f.

<sup>11</sup> Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, S. 390.

ders gewahre.<sup>12</sup> In diesem Sinne ist die menschliche Stimme sogar einzigartig, selbst wenn ich sie nicht verstehe, wenn sie eine Sprache spricht, die mir fremd und unverständlich bleibt, ja, wenn vielleicht nicht einmal ein Wort fällt, sondern nur ein unbestimmter Ruf, ein ersticker, stockender oder stottern-der Schrei oder die Unartikuliertheit eines Gelächters – immer handelt es sich um die Stimme eines Nächsten, die, sobald sie zu Gehör kommt, uns zwingt, uns umzuwenden, eine Beziehung aufzunehmen und sei es nur ein gleichgültiger Vorübergang. Aber auch sie, als Negation von Beziehung, gehört zu den Möglichkeiten des Bezugs, denn um den Notschrei, den Schmerz zu »über-hören«, muss ich mich zur Ignoranz zwingen.

Dazu passt, dass der Betrachter sich selbst nicht sieht, höchstens mittels eines Spiegels, der schon das Medium einer Verzerrung darstellt, während der Hörende im Moment des Sprechens, wenngleich ebenfalls verfälscht, sich stets mitvernimmt.<sup>13</sup> Dass ich mich selbst höre und zuweilen vom Klang meiner Stimme überrascht werde oder vor ihr erschrecke, impliziert, wie sowohl von Roland Barthes als auch Jacques Derrida hervorgehoben wurde, eine Art »Entmächtigung«. Sprechend finde ich mich und zugleich einen Anderen in der Stimme, im Antworten sogar des anderen Stimme, dessen Worte ich im Dialog wiederhole oder mitanklingen lasse. Fremdbezug erweist sich darum im Selbstbezug eingeschrieben: Die Beschreibung der Sensibilität des Hörens rekurriert notwendig auf andere Leistungen als die Erfahrungen des Sehens, denn reduzieren sich die Formen gerichteter Beobachtung tendenziell auf die Funktionen der Repräsentation und Objektivierung, ist für das Hören allein der Augenblick einer Signifikanz oder Bedeutsamkeit entscheidend. Signifikanz bezeichnet dabei etwas anderes als Objektivität oder Bedeutung, denn Signifikanz entsteht bereits dort, wo etwas sich vor einem Hintergrund abzeichnet und unterscheidet. Etwas hat noch nicht Bedeutung, ist aber – hinhörend und aufmerksam – schon bedeutsam. Husserl beschreibt diese Bedeutsamkeit als »Abgehobenheit« aus einem Feld »passiver Vorgegebenheiten«, deren Auffälligkeit durch Kontrast – laut / leise, ein einzelner Ton / diffuser Lärm, Stimme / orchestraler Klang etc. – entsteht.<sup>14</sup> Was sich derart abhebt, ist noch kein Zeichen, nicht einmal ein bestimmtes Etwas oder Gegenständliches, sondern allenfalls eine Gegenwart. Der Hörraum ist aus diesem Grunde weniger ein Abbildungsraum, denn weder gestattet er eine Übersicht noch seine Durchmessung, sowenig wie eine exakte Verortung von Dingen und deren Gestalten, sondern allein eine vektorielle Zuordnung, die die Geräusche vorn oder hinten links oder oben usw. lokalisieren. Deshalb bleibt der Hörraum auch zunächst weitgehend unbestimmt. Er besitzt keinen Horizont als Hintergrund, keine Grenzlinie, vor der er sich kennzeichnen oder mathematisieren ließe, sondern er erscheint punktuell in der *Zeit* als Kontinuum, das sich von einer Schallquelle aus stetig ausbreitet. Seine Diskretierung und Manipulation verlangt entsprechend eine Serie von kontingenten Schnitten, wie sie am Schnittpult verwendet werden, wo die Schallwellen gemäß ihrer ansteigenden oder abschwelldenden Intensität durchtrennt werden, um gekappt und montiert zu werden. Ähnliches trifft auf das Hören fremder Sprachen zu, deren amorphe Lautketten, wie Ferdinand de Saussure hervorgehoben hat,<sup>15</sup> ohne dass sie bereits ihre Signifikanten vorgäben, zu »tranchieren« wären. Der Hörraum erweist sich demnach als primär unstrukturiert; er umfasst keine schon geordnete Menge von Einheiten, sondern lediglich eine Streuung von Ereignissen, die, wie abermals Waldenfels betont hat, durch rhythmische Gliederung skandiert werden können und deren »Stasen«, gemäß Julia Kristeva, allererst jene Orte schaffen, deren Sukzession sowohl die Voraussetzung dafür bildet, das Erinnerung entsteht, wie diese gleichzeitig ein Band knüpft, das ihre wie immer fiktive oder eingebildete Anordnung stiftet.<sup>16</sup> Weit mehr als das Auge ist das Ohr so an *Gedächtnis* gebunden.

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 383.

<sup>13</sup> Vgl. etwa in Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt a. M. 1979, S. 132 u. 137.

<sup>14</sup> Husserl, *Erfahrung und Urteil*, S. 74-76.

<sup>15</sup> Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin 1967, S. 79ff.

<sup>16</sup> Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a. M. 1978, S. 34ff.

### 3.

Keineswegs beschränkt sich jedoch das Hören allein auf die Passionen der Passivität. Es gibt das gezielte Hören, das ausgebildete Hören, das verstehende Hören – sogar das sich loslassende, »passible« Hören bedarf der Einübung und Kultivierung. Die Musikerfahrung bildet ihr vorzüglichstes Modell. Wer zuhört, ist auf etwas Bestimmtes bezogen, das ihn, wörtlich, in einen Zug zwingt: Aufmerksamkeit wird hier sowohl zum Einbezug wie zur Anspannung, zu gerichteter Intentionalität. Das hinhörende Zuhören besagt dabei immer mehr als lediglich ein Einlassen, das sich dem Unerhörten hingibt, eben weil die gerichtete Aufmerksamkeit schon Erwartung und Fokussierung einschließt. Der Laut, der Klang, die Stimme, auf die ich höre, kommen zwar von woanders her, bilden im wörtlichen Sinne Widerfahrungen, doch handelt es sich nicht einfach nur um ein Unbestimmtes, um vage, konturlose Punktierungen, für die die Begriffe fehlten, auch nicht um ein vollkommenes »Woanders-sein«, vielmehr muss etwas »als etwas« vernommen und »als ein solches« identifiziert werden. Das »Als etwas« trägt bereits eine Bestimmung mit sich, auch wenn es noch im Vorbegrifflichen verbleibt. Es bedeutet, einen Laut, ein Geräusch als dieses oder jenes erkannt zu haben, was zugleich seine »Wiedererkenntnis« einschließt. Etwas hörend erkennen heißt es wiederzuerkennen, sodass der Platonische Satz, dass Erkenntnis Wiedererkenntnis sei, im Medium des Hörens seine besondere Brisanz und Plausibilität erfährt. Weil das Ohr ereignishaft ist, bedarf das bewusste Hören des Wiederhörens, d.h. der Wiederholung, des Vergleichs, des Rückbezugs. Anders gewendet: Hörend erkennen wir, was wir bereits kennen. Das außerordentliche Hörerlebnis, der Einbruch eines Unbekannten, Überraschenden oder Ungewohnten bildet – insbesondere wo es um ein verstehendes Hören geht – die Ausnahme. Es schockiert; im Extrem lässt es uns sogar Hören und Sehen vergehen. Dagegen wissen wir in der Regel, was wir hören, wenn wir zuhören, auch wenn es dazu neigt, im Fluxus der Geräusche regellos zu verschwimmen. Es ist die Sukzession, das Nacheinander der Zeitlichkeit, die den einzelnen Erlebnissen ihren Sinn zuschreiben lassen, und es ist wiederum der Sinn, der der Zeit eine Ordnung oder Historie auferlegt. Das Nacheinander zu scheiden, die Einschnitte zu markieren, etwas als etwas ebenso hörbar wie verstehbar und lesbar zu machen – dazu sind entsprechend jene Übungen erforderlich, die der Bildung von Rekursion und Differenz entspringen, die ein Gehörtes ebenso unterscheidbar und benennbar wie auf anderes zurückverweisen lässt. Um zu erfassen, was wir jeweils gehört haben oder was im Augenblick eines Lautwerdens geschah, muss es, um erneut mit Husserl zu sprechen, ein antizipierendes Hören nach vorwärts (Protention) und ein erinnern-des Hören nach rückwärts (Retention) geben, das die Töne und Klänge selektiert, Muster erkennt oder Relationen und Querbezüge zu setzen erlaubt.

Das gilt vor allem beim Hören von Musik, das eine hohe intellektuelle Konzentration abverlangt, denn es geht nicht darum, sich von den jeweiligen Klängen oder Rhythmen einhüllen zu lassen, sondern ihnen gleichsam »analytisch« zu folgen, d.h. die Aspekte und Strukturen, die Beziehungen und Perioden, die Einsätze und Modulationen, mit einem Wort: die Geste des musikalischen Ereignisses performativ mitzuvollziehen.<sup>17</sup> Gewiss können Strukturen und Wiederholungen entlang von Notationen oder Partituren lesbar gemacht werden – aber Lesen ersetzt nicht Hören, wie der schon in der Antike ausgefochtene Streit zwischen der normativen Ordnung des Musikalischen und der Praxis der Aufführung mit ihren charakteristischen Abweichungen, die einem Stück allererst seine »Seele« verleiht, erhellte<sup>18</sup> – denn nicht der Zeichensatz und seine syntaktische Organisation steuert die Erfahrung von Musik, sondern das, was Theodor W. Adorno nicht müde würde, gegen die Strukturversessenheit der Serialisten die »Durch-

---

<sup>17</sup> Martin Zenck hat diese Notwendigkeit auf vielfache Weise betont, zuletzt in seiner großen Studie zu Boulez: ders., *Pierre Boulez, Partitur der Geste und das Theater der Avantgarde*, Paderborn 2017, bes. S. 143ff., 407ff.

<sup>18</sup> Vgl. zur antiken Musiktheorie Albrecht Riethmüller, Frieder Zaminer (Hg.), *Die Musik des Altertums (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft. 1)*, Köln 1989; Annemarie Jeanette Neubecker, *Altgriechische Musik. Eine Einführung*, Darmstadt 1977.



hörbarkeit« ihrer Kompositionen zu nennen. Deren musikalischer Totalitarismus schlage nämlich, wie es vor allem in der richtungsweisenden Kranichsteiner Vorlesung *Vers une musique informelle* heißt, in Verdinglichung um, wo Ideen durch Diagramme und Schemata ersetzt würden, die weit eher einer errechenbaren Mathematik glichen als einem hörbaren Eindruck. »Ganz und gar rational organisierte und einsichtige Musik verewigt den Zwang der Form«,<sup>19</sup> resümierte deshalb Adorno die Entwicklungen in der Neuen Musik nach 1945: »Womit man (...) sich herumschlägt, das ist nicht vom Himmel gefallen, sondern geistert bereits in der (...) klassischen Zwölftontechnik. Von Werken der Kranichsteiner oder Darmstädter Schule wie Stockhausens ›Zeitmaßen‹, ›Gruppen‹, ›Kontakten‹, ›Carré‹, vom ›Marteau sans maître‹ von Boulez, von dessen Zweiter und Dritter Klaviersonate und der Flötensonatine habe ich bedeutende Eindrücke empfangen. (...) Indessen habe ich auf die meisten jener Werke qualitativ anders angesprochen als auf die der gesamten Entwicklung (...). Meine produktive Einbildungskraft vollzieht sie nicht ebenso mit; ich vermochte sie nicht hörend mitzukomponieren (...).«<sup>20</sup> Der Hinweis des hörenden Mitkomponierens ist entscheidend: Das Ohr folgt der Gestalt der Stücke, deren Formen es sich hörend aneignet, indem es deren innerer Geste folgt. Erst dann gehe ihm auf, was sie »in Wahrheit« seien, fügt Adorno hinzu. Kunst bindet sich zuvorderst an *Aisthēsis*, wie sie umgekehrt am *Aisthetischen* arbeitet, das den Texturen und ihren Matrizen jederzeit vorausgeht, ja von diesen nicht einmal angemessen erfasst werden kann. Das Hören ist stärker als die Modelle, wie klug sie auch ausgefeilt sein mögen: Weder die Schrift noch die Zeichen allein, sondern in erster Linie die Wahrnehmbarkeit und ihre Reflexion machen die ästhetischen Phänomene und das Denken der Kunst aus. Und das gilt umso mehr, als sich im Nachvollzug des Kompositorischen das Hören des Komponisten mit dem Hören der Hörerin und dem Hören der Interpreten kreuzen müssen, ohne dass diese auf irgend eine Weise in eine Hierarchie zu bringen wären.<sup>21</sup>

#### 4.

Ein weiteres kommt hinzu. Denn wie das Hören gleichermaßen ein Alteritäres einschließt, das es erst »aufhorchen« lässt, wie zugleich ein Repetitives, das es erst verstehen lässt, müssen beide sich so zueinander verhalten, dass wir allererst aufmerksam werden können. Sind die Zeichen, die Schrift, wie Jacques Derrida mehrfach exponiert hat, an ihre Iterabilität geknüpft,<sup>22</sup> markiert die Differenz den Bruch, der sie ebenso sprengt wie disloziert und damit jene Klüfte erzeugt, aus denen »Neues« hervorgehen kann. Es ist die Konvention und ihre Norm, die auf der Seite der Wiederholung und den Gesetzen der Partitur steht, während die Kunst und ihre Intervention auf Ruptur und Devianz setzt, um auf diese Weise immer wieder von Neuem anzufangen und das Hören zu provozieren. Übermäßige Wiederholung und ihr fortlaufendes Echo neigen jedoch zur Trivialisierung: Diese hatte Adorno bereits im amerikanischen Exil und noch vor seinen Überlegungen zur Kulturindustrie in der *Dialektik der Aufklärung* in der vorausgehenden Studie *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* aufgespießt, worin sich die »Liquidierung des Individuums«<sup>23</sup> selbst besiegele: »Alle ›leichte‹ und angenehme Kunst ist scheinhaft und verlogen geworden: was in Genusskategorien ästhetisch auftritt, kann nicht mehr genossen werden.«<sup>24</sup> Noch die Fragmente der späteren *Ästhetischen Theorie* postulieren die gleiche Regression:

<sup>19</sup> Theodor W. Adorno, »Vers une musique informelle«, in: *Musikalische Schriften I-III* (= *Gesammelte Schriften*, 16), Frankfurt a. M. 2003, S. 493–540, hier: S. 534.

<sup>20</sup> Ebd., S. 494. Noch zu den Folgen von Zwölftontechnik rechnet dort Adorno ebenfalls die gegen den Serialismus opponierende Aleatorik; vgl. S. 523.

<sup>21</sup> Vgl. dazu auch Hans Zender, *Waches Hören*, München 2014, S. 15ff.

<sup>22</sup> Jacques Derrida, *Randgänge der Philosophie*, Wien 1999, S. 333.

<sup>23</sup> Theodor W. Adorno, *Dissonanzen*, Göttingen 1982, S. 16.

<sup>24</sup> Ebd., S. 13.

»Sinnliche Wohlgefälligkeit (...) ist geschichtlich zum unmittelbar Kunstfeindlichen geworden, Wohllaut des Klangs, Harmonie der Farben (...) zur Kennmarke der Kulturindustrie.«<sup>25</sup> Sie findet ihre Fortsetzung in der durch die digitale Produktionsweise verfolgten Devisen, den ökonomischen Erfolg eines Musikstücks zum Maßstab zu erheben und lediglich »mehr vom Selben, aber etwas anders« zu liefern, was unweigerlich zum Verfall von Komplexität führt. »Das Selbe, so ähnlich« depotenziert das Hören und verwandelt die so erzeugten Musiken tendenziell in genau jene Maschinen, die ihre kompositorischen Gefüge generieren. Wo wir, in diesem Sinne, von Augenblick zu Augenblick durch längst bekannte Vertrautheiten gleiten und eingeschläfert werden, neigt das Ohr zur Taubheit, wo wir aber umgekehrt von Moment zu Moment erratisch taumeln, wo sich jeder Anschluss verweigert und das Ohr nicht mitvollziehend folgen kann, da stellt sich weder Verständnis noch Interesse ein, da bleibt die musikalische Organisation seltsam abstrakt und das Gehörte indifferent – wie die von Adorno kritisierten seriellen Konstrukte, die ihren mathematischen Algorithmus solange unerbittlich durchexerzieren, bis der Hörer erschöpft aufgibt.<sup>26</sup>

Tatsächlich entsteht die musikalische Erfahrung am Ort beständiger Aushandlung zwischen Repetition und Alterität: Wir müssen anschließen, und sei es an eine Form, an spezifische Klangmuster oder rhythmische Formationen, sei es an bestimmte Tonmaterialien oder kompositorische Regeln und ihre Überlieferungen; gleichzeitig aber bedarf es der Abweichung, der Differenz und des Sprungs, um sie erneut in Bewegung und zu Bewusstsein zu bringen und eine Zäsur zu initiieren, die imstande ist, einen »anderen Anfang« zu setzen.<sup>27</sup> Es geht dabei nicht um die Manifestation eines Neuen um des Neuen Willen, vielmehr um die Produktivität eines Bruchs, eines plötzlichen Richtungswechsels, der das Hören entführt und an die Grenze dessen treibt, was noch hörbar scheint, denn das Gegenteil des Neuen sei nicht das Alte, wie Dieter Schnebel in seinen Lehrsätzen zur *Schule der Kunst des Neuen* notierte, sondern das »allzu Gewohnte oder Abgebrauchte«, das mit einem »noch nicht Dagewesenen« konfrontiert werden müsse.<sup>28</sup>

Die »Neue Musik« kann in diesem Sinne als eine vorzügliche Schule hörender Aufmerksamkeit gelten. Sie zielt auf das, was in Analogie zu Hans Imdahls »sehendes Sehen« als ein »hörendes Hören« bezeichnet werden kann. Es verlangt jenseits der Kontemplation eine »Arbeit des Hörens«, um sich in einen solchen Zustand zu versetzen – eine Arbeit, die nicht nur das jeweils Gehörte bewusst in sich aufnimmt, sondern zugleich auch das Hören selbst zu Gehör bringt. John Cages Neujahrsgruß »Happy New Ears« formulierte genau diesen Wunsch. »Arbeit« besagt hier »Reflexion«. Ihr ist nicht nur eine besondere Art von Wachheit, sondern auch die Mühen »vertiefter« Wahrnehmung immanent, die sich »ein hören« muss, um durch die Risse und Klüfte des jeweils Gehörten – ihre »Diastasen«, wie Waldenfels es ausgedrückt hat – allererst gewahr zu werden, wer hört und wie wir hören, wenn wir hören. Die Arbeit des Hörens vollzieht dann in erster Linie eine Wahrnehmungsreflexion, die eine Wahrnehmung von Wahrnehmungen vollzieht, die keineswegs in der von Niklas Luhmann mit Heinz von Foerster angemahnten »Beobachtung zweiter Ordnung« aufgeht, sondern die eine Praktik des Einschnitts und der Umwendung betreibt, die durch Vervielfältigung der Differenzen im Ästhetischen eine Art »Forschung« durchführt, um das, was Wahrnehmen-Können bzw. Hören-Können sowie ein Hören des Hörens ist, allererst zu ermöglichen. Es geht daher in Ansehung der Künste und im Besonderen der Neuen Musik weder primär um eine Analyse ihrer jeweiligen Strategien, wie sie aus den graphischen Systemen der

---

<sup>25</sup> Ders., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, S. 411.

<sup>26</sup> Ders., *Dissonanzen*, S. 159.

<sup>27</sup> In diesem Sinne spricht auch Heidegger von einem »Stoß ins Ungeheure«, durch den Kunst jedesmal neu anfängt; ders., »Der Ursprung des Kunstwerks«, in: ders., *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1972, S. 7–68, S. 53ff.

<sup>28</sup> Dieter Schnebel, *Anschläge, Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*, München und Wien 1993, S. 11.



Partituren dechiffriert werden können, auch wenn diese gewiss unverzichtbar sind, um der Komplexität des Kompositorischen gerecht zu werden, noch beruht der eigentliche künstlerische Prozess, wie zumeist behauptet, auf einem ›Materialfortschritt‹ und der steten Ausweitung des Wahrnehmbaren, um die zuvor noch unmarkierten Plätze zu besetzen, bis schließlich alle Arten von Tönen und Geräuschen musikalisch einbezogen sind und die Grenze zwischen Musik und Nichtmusik verwischen. Vielmehr handelt es sich darum, immer wieder von vorn zu beginnen, das Gegebene zu spalten, zu zerreiben, um im Granulat anhaltender Destruktionsarbeit das wieder aufzufinden, was in der Zurichtung der Sinne und ihrer Affekte verloren zu gehen droht. Wenn in diesem Sinne von einer Arbeit des Hörens gesprochen wird, dann sind jene Anstrengungen gemeint, die sich in Richtung einer anderen Erfahrung und eines anderen Denkens von Musik bewegen, deren ›Öffnung‹ jedoch nur gelingen kann, wo das Hören selbst in seine Reflexivität gebracht wird.