Schott Campus

Ute Jung-Kaiser

Besser hören – wozu und warum?

Symposion »Wie lerne ich hören, wozu und warum?
Zur Erprobungsphase des Forschungsprojekts Sparkling Ears«

Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – »Wege der Musikwissenschaft«, hg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann, Mainz 2018

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek (https://portal.dnb.de) und auf schott-campus.com
© 2018 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

SCHOTT

Ute Jung-Kaiser

Besser hören – wozu und warum?

2014 veröffentlichte der Komponist Hans Zender eine Textsammlung mit dem signifikanten Titel *Waches Hören*.[1] »Waches Hören«, dezidierter: »waches Musikhören« war das Leitthema auch unseres Symposions, das Wege zu erforschen suchte, wie unter den heutigen Gegebenheiten Hören neu gelernt und gelehrt werden kann. Das bedeutete mehr als nur: Smartphone abschalten. Wenn mein Hören auf »wach« geschaltet ist, will ich ganz bei dem zu Hörenden sein, mit gespitzten Ohren,[2] bin ich bereit zuzuhören, auch »anders« zu hören als gewohnt, will ich fremde Texte/Textzusammenhänge/Ereignisse/Vorgänge wahr-nehmen, an-nehmen, was besagt: sie mir anzueignen.

Die bedeutende Funktion des Zuhörens belegt bereits die Rechtspraxis in antiken und germanischen Traditionen, denen zufolge »man das Ohr grundsätzlich als Aufnahmeorgan für das Gedächtnis« ansah. Solange die Schrift noch nicht das Wort ersetzte, welches Zeugenaussagen, Vereinbarungen, Regelungen etc. dokumentierte, unterstrich man durch bestimmte Gesten wie das Zupfen der Ohren oder den Schlag auf die Ohren, dass das Gehörte verstanden bzw. in den Gedächtnisschatz des Hörers übergegangen war. Um sich zu »erinnern« bzw. das »im Innern Bewahrte abzurufen«, findet sich in der englischen Literatur der viel treffendere Ausdruck »recall«, welcher den Erinnerungsprozess als »Wieder-herrufen« vergangener Erlebnisse oder Vorgänge erkennen lässt.

Noch heute bedienen wir uns der Redewendung resp. Aufforderung, sich »etwas hinter die Ohren zu schreiben«, wenn ein Sachverhalt nicht vergessen gehen soll. Horst Wenzel mahnt in diesem Zusammenhang an die gemeinsame etymologische Wurzel von ›Hören‹ und ›Gehören‹ (im Sinne von Besitzen):

> »Hören ist dann Hören, wenn es aktiv im Sinne eines konzentrierten Zuhörens geschieht. Dann erst ›gehört‹ einem, was man gehört hat und kann es angemessen umsetzen. Der Schlag intendiert in diesem Sinne eine Intensivierung der akustischen Aneignung, eine Steigerung der Aufnahmebereitschaft und der Erinnerung.«[3]

Angesichts der Bedeutung der sehenden und hörenden Wahrnehmung wird nachvollziehbar, dass noch im Mittelalter junge Adelige, die militärische Tugenden, aber keine Schriftkultur zu beherrschen hatten, »die prämierten Verhaltensweisen« höfischen Lebens vor allem über Hören und Sehen erlernten. Übrigens findet sich die Doppelformel ›hören und sehen‹ in zahlreichen lateinischen und volkssprachlichen Texten:[4]

> »Der Erziehung durch Hören und Sehen scheint eine Gleichstellung von Wort und Bild zu entsprechen, die sich auch in der Überlieferung manifestiert, in den Techniken der Repräsentation und der Memoria, in der Favorisierung einer Kunst der Wiederholung und Vergegenwärtigung, die auch der Schrift als eigentliche Funktion unterstellt, Wissen zu erinnern und ›anschaulich‹ vorzuführen.«[5]

---

[1] Hans Zender, *Waches Hören. Über Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, München 2014. Dabei berührt nur einer seiner Beiträge (»Wahrnehmung und Stille«) unsere Thematik.

[2] »Die Ohren spitzen«, heißt: »meine Ohren sind hellwach, wir können es kaum erwarten. So wird unser Hören zu einem wahren Hörerlebnis«. So Stanislaus Klemm, *Reden ist Silber – Hören ist Gold. Das »Hör-Buch«*, Saarbrücken 2015, S. 61.

[3] Horst Wenzel, *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995, S. 63.

[4] Ebd., S. 55.

[5] Ebd., S. 47.

Beispielsweise hat der mittelalterliche Dichter Walther von der Vogelweide in seinem didaktischen Lehrgedicht drei zentrale Regeln für die höfische Erziehung (kindes zuht) aufgestellt: Neben einer schönen Sprache (zunge) gelte es, auf die Kontrolle der Augen (sehen) und der Ohren (hoeren) zu achten.[6,7]

»Nieman kan mit gerten kindes zuht beherten. den man z'êren bringen mag, dem ist ein wort als ein slag. […]	Niemand kann mit Ruten die Erziehung der Kinder durchsetzen. Wen man zu einem ehrenhaften Menschen machen möchte, für den ist ein (einziges) Wort wie ein Schlag. […]
Hüetent iuwerre zungen, daz zimt wol dien jungen. stôz den rigel für die tür, lâ dekein boes wort darfür. […]	Hütet (Habt acht auf) eure Zungen, das gehört sich für junge Leute. Schieb(t) den Riegel vor die Tür, lass(t) kein böses Wort heraus. […]
Hüetent iuwere ougen offenbâr und tougen, lânt sie guote site spehen und die boesen übersehen; […]	Hütet Eure Augen in der Öffentlichkeit und im privaten Bereich, lasst sie auf gute Sitte achten und schlechte übersehen (leugnen). […]
Hüetent iuwere ôren oder ir sint tôren. lânt ir boesiu wort dar în, das gunêret iu den sin. […]«	Hütet eure Ohren oder ihr seid Toren. Lasst ihr böse Worte herein, so entehrt ihr euren Geist (Sinn). […]

Hier ist besonders eindrucksvoll, dass man nicht nur das Wort, sondern auch die Sinnesorgane Auge und Ohr »hüten« muss, da ihre »Funktionsweise« – dank der »Koppelung von optischer und akustischer Wahrnehmung« – im gesellschaftlichen Miteinander eine besondere Stellung einnimmt.[8]

In unserem digitalisierten Zeitalter scheinen die ursprünglich so intensiv ausgebildeten Hör- und Zuhörqualitäten zu verkümmern, was dem Hören und Erleben der sogenannten »E[rnsten]-Musik« mehr als abträglich ist. Wenn wohl auch darum Will Humburg, Generalmusikdirektor des Hessischen Staatsorchesters Darmstadt, neue Hörweisen einfordert, möchte man seinem Plädoyer und Credo »Ich glaube an das Anders-Hören« uneingeschränkt zustimmen:

> »Wenn ich etwas dirigiere, dann versuche ich[,] es so zu machen, dass man es jedes Mal neu hört‹, sagt Humburg. ›Ein Dirigent hat keine Berechtigung, ans Pult zu gehen und ein Orchester auf das Podium, um die 387. Routine-Aufführung zu machen. Wenn wir nicht der Meinung sind, das wir an diesem Abend, mit diesem Stück etwas Besonderes zu sagen haben und sei es nur in winzigen Kleinigkeiten anders, als es die Leute kennen, dann brauchen wir es nicht zu tun.‹«[9]

Doch ist Vorsicht geboten; denn allein die Varianz bringt es nicht; die neu erlebte Deutung muss von innen kommen, was der GMD nicht leugnet, jedoch im Detail widerlegt:

> »In Beethovens Freude, schöner Götterfunken ist eine der banalsten und langweiligsten Melodien, die je geschrieben wurden!‹, echauffiert sich Humburg. Und dann auch noch x-Mal wiederholt: grauenhaft. Beethoven ordne[te] die Musik der Idee unter, da[s] war neu, damals nach der französischen Revolution,

---

[6] Wenzel, Hören und Sehen, S. 56f.
[7] Walther von der Vogelweide, *Gedichte. Auswahl Mittelhochdeutsch-Neuhochdeutsch*, hrsg. von Horst Brunner, Stuttgart 2013, S. 106f. (Hervorhebung v. Verf.).
[8] Wenzel, Hören und Sehen, S. 56f.
[9] »Ich glaube an das Anders-Hören. Ein Arbeitsbesuch von Eva-Maria Magel«, in: *F.A.S.* vom 10.7.2016, Rhein-Main-Teil, S. 5.

als man begann, den Geist zu feiern. ›Na ja, banal…‹, wirft [der Orchestermanager Gernot] Wojnarowicz ein, ›es sollte ja so sein, dass die Menschheit es verstehen kann.‹«[10]

Doch ist die völkerverbindende Freudenode der *Neunten* wirklich »eine der banalsten und langweiligsten Melodien, die je geschrieben wurden«? Könnte Beethovens Ringen um Optimierung seiner humanitären Botschaft nicht mehr gewesen sein als das gern zitierte »lächerliche Mäuschen«, das den kreißenden Bergen entweicht, gemäß den Worten des römischen Dichters Horaz: »Parturient montes, nascetur ridiculus mus«?

Nun wäre es schon ein erster Schritt, wenn man nicht beim ›normalen‹ Hören als rein »physiologischem Phänomen« verharrte, sondern Hören als Zuhören, als »psychologischen Akt« verstünde, eben als »eine Haltung, die sich dem Ursprung zuwendet und versucht, bedeutsame Zeichen des Unbewussten zu erfassen« – wie Roland Barthes (1915–1980) die beiden Hörweisen zu Recht differenzierte.[11] Denn Hören ereignet sich einerseits als passiver Wahrnehmungsprozess, in dem die Welt ungeschützt über unser Ohr hereinströmt – das Auge kann man schließen, das Ohr nicht –, andererseits als durchaus aktiver Vorgang, in dem der sinnlich Wahrnehmende gezielt hört, sein Ohr wie das Auge auf einen bestimmten Gegenstand richtet und gleichsam »sehend« zu hören versucht. Diese doppelte Fähigkeit des Hörens, die mehr oder weniger gleichzeitig verläuft, wenngleich über unterschiedliche Filter, und nicht mit der »romantischen« Kontroverse zu verwechseln ist, welche dem emotionalen Hören höhere Bedeutung beimisst als dem analytischen Hören, hat R. Murray Schafer zwar in der Grafik seiner ansonsten hervorragenden »Schule des Hörens« ausgeblendet,[12] jedoch im Begleittext erläutert:

»Ohren registrieren in den Grenzen der akustischen Wahrnehmung alles, was Schall ist, gleichgültig, aus welcher Richtung es kommt. Ihr einziger Schutz ist ein raffiniertes psychologisches System zur Ausfilterung unerwünschter Wahrnehmung, das es ermöglicht, sich auf das zu konzentrieren, was man gerade hören will.«[13]

Die Grafik wäre zu also mit einem dritten Bild zu ergänzen:

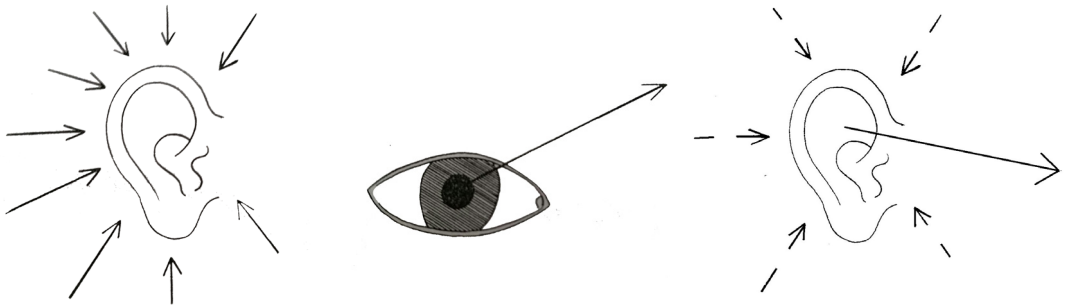

Abb. 1: Schafers Schema zur differenten Wahrnehmung des Hörens und Sehens, ergänzt durch ein Schema des gerichteten Hörens.

[10] »Ich glaube an das Anders-Hören.«, S. 5.
[11] Roland Barthes, »Zuhören als Haltung«, aus: ders., »Zuhören«, in: *Das Buch vom Hören*, hrsg. von Robert Kuhn u. a., Freiburg 1991, S. 55–71f. (hier zit. nach: *Der Aufstand des Ohres – die neue Lust am Hören*, hrsg. von Volker Bernius u. a., (= *Readers Neues Funkkolleg*), Stuttgart 2006, S. 76–89). Ebenda differenziert Barthes zwischen drei Typen des Zuhörens: 1. gerichtet auf Indizien (wie das Tier), 2. als Entziffern, 3. als Entfaltung in einem intersubjektivem Raum: Ich höre mir zu.
[12] R. Murray Schafer, *Schule des Hörens*, aus dem Engl. v. Friedrich Saathen, U. E. Wien 1972 (= *Rote Reihe*, 36), S. 6: »Es gibt keine Ohrenlider. Die Augen kann man willkürlich einstellen und ausrichten; die Ohren registrieren in den Grenzen der akustischen Wahrnehmung alles, was Schall ist, gleichgültig, aus welcher Richtung es kommt«.
[13] Ebd.

Und um dieses aktive, »wache«, gerichtete Hören geht es. Mögliche Antworten auf die essentielle Frage nach dem Warum und Wozu eines qualifizierten, »sehenden« Hörens bieten uns drei verschiedene Beleuchtungsperspektiven resp. Autoritätsebenen:

1. »Hörensehen« im Bild: Was lernen wir aus allegorischen Darstellungen über den Hörsinn?
2. Hören als ein »Sehen von Innen«: Wie ist das ›kreative‹ innere Hören zu beschreiben?
3. Pädagogische und ästhetische Fragen nach dem Wie, Wozu und Warum gelingenden Musikhörens

I. »Hörensehen« im Bild

Das »Hörensehen« realisierten bildende Künstler mittels allegorischer Gestalten, denen bestimmte Attribute zugeordnet wurden, meist mit einer Dame, welche, Frau Musica personifizierend, auf einer Lyra, Laute, Harfe oder Orgel spielt. Wohl der früheste Beleg ist der Wandteppich »Das Gehör« aus der Sinnes-Serie *Die Dame mit dem Einhorn* aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert.[14]

Die kostbar gekleidete Dame spielt auf einer kleinen Orgel (Portativ), die mit einem geschnitzten Einhorn verziert ist. Während sie mit beiden Händen in die Tasten greift, bewegt die Kalkantin, die als rangniedere Person kleiner dargestellt und auch schlichter gekleidet ist, die Blasebälge. Beide Frauen umstellen das zentral positionierte Instrument, das auf einem mit herrlichem Teppich bedeckten Postament liegt. Umrahmt wird die Mittelszene von zwei tierischen Standartenträgern, einem Löwen und einem Einhorn, welche der Musik aufmerksam zu folgen versuchen, und einem blühenden Rasenteppich, auf dem Bäume und herrliche Pflanzen wachsen und sich viele niedliche Säugetiere tummeln. Die Szenerie erinnert an den mittelalterlichen Hortus conclusus, den man entweder als irdisches Paradies inmitten einer eher heillosen Welt verstand oder aber als himmlisches Paradiesgärtlein. So könnte man in Dame und Einhorn einerseits die Jungfrau Maria und Christus wiedererkennen, andererseits, ganz weltlich betrachtet, eine Dame mit ihrem ›gezähmten‹ Liebhaber. Frank Büttner könnte wohl recht haben, dass hier »nicht das Hören [dargestellt ist], sondern der durch das Instrument erzeugte Klang«,[15] doch sind durchaus auch hörspezifische Reaktionen wahrzunehmen, scheint doch der lauschende Löwe »mit fragendem Blick innezuhalten, während sich unter der Wirkung der Musik ein sanfter Schleier auf die Gesichter senkt«.[16]

Jahrzehnte später schuf der niederländische Zeichner Frans Floris eine fünfteilige Serie, die Vorbildcharakter gewann für alle nachfolgenden allegorischen Sinnesdarstellungen.

---

[14] *Das Gehör* (Wandteppich 368 x 250 cm, aus der fünfteiligen Serie zu Gehör, Geruch, Geschmack, Gefühl, Gesichtssinn und dem Entsagen auf Verlangen), Cluny Museum Paris. Künstler unbekannt. Herrliche diesbezügliche Bildtafeln in: Alain Erlande-Brandenburg, *La dame à la licorne*, Paris 1993. Fotos: Caroline Rose (o. S.). Die Teppichserie wurde wohl für Jean Le Viste, den Präsidenten des französischen Kirchrats geschaffen, da sein Wappen (schräger Balken auf Rot mit drei silbernen Halbmonden) abgebildet ist.

[15] Frank Büttner, »HörenSehen. Klänge in der Malerei der Renaissance und des Barock«, in: *Mit allen Sinnen. Sehen, Hören, Schmecken, Riechen und Fühlen in der Kunst*, hrsg. von Andrea Gottdang und Regina Wohlfarth, Leipzig 2010, S. 46–68, hier: S. 49.

[16] *Die Dame mit dem Einhorn. Bildteppiche aus dem Cluny Museum Paris*, Zürich 1980 (o. S.).

Abb. 2: Frans Floris (1517–1570), *Das Gehör* (aus: *Die fünf Sinne*), Kupferstich Antwerpen 1561. Die Beischrift *Auditus* [Das Gehör] ist als »Titel« ins Bild eingeschrieben und trägt als Signatur den Vermerk der Mitwirkenden: »FF inve., H[ieronymus] Cock excu. [der Verleger, der Stecher Cornelis Cort nicht erwähnt]«. Provenienz: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Die Bildunterschrift lautet: »Auditus sensorium exterius est auris et crassus quidam in ea aer, interius vero nervi ab auribus ad cerebrum pertinentes [Das Gehör ist der Sinn des äußeren Ohrs. Darin befindet sich eine Art dichte Luft. Weiter innen aber gehen Nerven ab, die im Gehirn enden].«

Das Blatt zeigt eine schöne junge Frau, die eine Laute auf dem Schoß hält. Sie ruht im Freien unter einem schattigen Baum; auf dem Waldboden verstreut liegen aufgeschlagene Noten/Partituren und Instrumente unterschiedlichster Gattungen: Streich-, Blas- und Zupfinstrumente, auch Dudelsack, Pauken und Orgelpfeifen. Wir sehen, wie sie ihre Laute stimmt; erwartungsgemäß neigt sie ihr Haupt zum Wirbelkasten, um die Tonhöhen exakt fixieren zu können. Der neben ihr ruhende Hirsch hat sich der Spielerin zugeneigt und scheint mit seinen aufgestellten Ohren konzentriert diesem Vorgang zu lauschen. Aufgrund seines feinen Gehörs, das bereits Aristoteles lobend erwähnte, diente er als Symboltier für den Gehörsinn. Lauschen, gespanntes Zuhören werden also über die Kopfneigung der Dame und die gespitzt »wachen« Ohren des Hirsches verdeutlicht. Kopien der Serie von Floris und Cort finden sich u. a. bei Marten de Vos:

Abb. 3: Marten de Vos (1532–1603), *Das Gehör*. Kupferstich von Gregorius Fentzel nach der Zeichnung von Marten de Vos. Inschrift: »M. de vos invent Gregorius Fentzel sculp«. AKG-Images 51710.[17]

Vos ›korrigiert‹ und ergänzt die Vorlage dahingehend, dass er das gerichtete Ohr auf den Stimmvorgang aufgibt und die Frau ›nur‹ beim Spiel der Laute wiedergibt. Wohl hat er die beigegebenen Instrumente reduziert, dafür jedoch den Hintergrund durch zwei Szenen aus dem Alten und Neuen Testament angereichert: Rechts oben zeigt er Gottvater mit Adam und Eva und links oben den predigenden Christus in hellenistischer Gewandung vor größerer Zuhörerschaft.[18] Die eminente Bedeutung des Gehörs speziell für Glaube und Hoffnung wird dank der allegorischen Wiedergabe von Symboltier und musizierender Frau klar akzentuiert. Schon der Zisterziensermönch und Mystiker Bernhard von Clairvaux (1090–1153) erkannte dem Hören den Vorrang zu vor dem Sehen, wenn es um die Ausübung religiösen Lebens ging:

> »Sane fides ex auditu, non ex visu […]. Et in fide ergo, sicut et in spe, deficit oculos, auris proficit sola. [Denn der Glaube geht gewiss aus dem Gehör, nicht aus dem Sehen hervor (…). Und einzig im Glauben, wie auch in der Hoffnung, machte er die Augen schwach und die Ohren stark].«[19]

Angesichts der Predigerszene auf Marten de Vos' Grafik dürfte ein Bibelkenner nicht nur an den Aufruf aus dem Markusevangelium gedacht haben – »Wer Ohren hat zu hören, der höre!« (Mk 4,9) –, sondern auch an die Worte aus der Offenbarung Johannis (Offb 14,2):

> »Und ich hörte eine Stimme vom Himmel wie die Stimme eines großen Wassers und wie die Stimme eines großen Donners, und die Stimme, die ich hörte, war wie von Harfenspielern, die auf ihren Harfen spielen.«

---

[17] http://www.akg-images.com/archive/Das-Gehor-2UMDHUWLV71E.html., 4.8.2016.

[18] In der Dissertation von Adelheid Reinsch nicht aufgeführt, vgl. dies., *Die Zeichnungen des Marten de Vos. Stilistische und ikonographische Untersuchungen*, Tübingen 1967, S. 164. Ebenda werden nur zwei Sinne erwähnt: Duft und Geschmack.

[19] Bernhard von Clairvaux, »In ps. Qui habitat, sermo 8 (Opera IV)«, S. 427f., zit. nach Gudrun Schleusner-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*, 2 Bde., München 1985, S. 233.

Gottes Stimme wird in diesem prophetischen Vergleich »wie von Harfenspielern« wahrgenommen, vergleichbar einem musikalischen Klangereignis. Wahres Hören, das den Grund allen Seins erschließt, lässt sich wohl nur vergleichend, über Bilder oder prophetische Worte/Offenbarungen, umschreiben, wie auch die Schriften und Briefe der Mystikerin Hildegard von Bingen (1098–1179) bezeugen:

> »Das Gehör ist in der Tat der Anfang der vernünftigen Seele. Wie geschriebene Werke zuvor ausgesprochen werden [zumindest noch im Mittelalter], so wird über das Hörvermögen das Diktierte und Verfasste, je nach dem Vorhaben des Menschen, zur Ausführung gebracht. […] [D]as Hörvermögen [ist] der Anfang der Seele, durch welches alle Werke vollendet werden.«[20]

> »Als nun das WORT Gottes erklang, da erschien dieses Wort in jeder Kreatur, und dieser Laut war das Leben in jedem Geschöpf. Aus dem gleichen Wort heraus wirkt des Menschen Geist die Werke, aus dem gleichen Laut bringt die Vernunft ihre Werke tönend, rufend oder singend hervor, wie sie auch durch den Scharfsinn ihrer künstlerischen Fähigkeiten in der Kreatur tönende Musikinstrumente erklingen läßt.«[21]

> »Und wie die Macht Gottes überall hineilt (volans!) und alles umkreist und ihr kein Hindernis entgegensteht, so besitzt auch die menschliche Vernünftigkeit die große Kraft, mit lebendigen Stimmen zu erschallen und mit einer Melodie die erschlafften Seelen zum Wachen anzueiffern.«[22]

> »Beim Hören eines Liedes pflegt der Mensch manchmal tief zu atmen und zu seufzen. Das gemahnt den Propheten daran, daß die Seele der himmlischen Harmonie entstammt. Im Gedenken daran wird er sich bewußt, daß die Seele selbst etwas von dieser Musik in sich hat und fordert sie im Psalm auf: Lobet den Herrn mit Zitherspiel und psallieret Ihm mit der zehnsaitigen Harffe.«[23]

Wie Hildegard von Bingen war der später geborene Meister Eckhart (um 1260–1327) überzeugt von der hohen, »ewiges Leben« ermöglichenden »Kraft des Hörsinns«:

> »Daz hoeren bringet mê în, aber daz sehen wîset mê ûz, jâ das werc des sehennes an ime selber. Unt dar umbe sullen wir din dem êwigen lebennne vil sêliger sîn in der kraft des hoerrenes denn in der kraft des sehennes.«[24]

Auch für Martin Luther (1483–1546) und seinen gläubigen Nachfolger Johann Sebastian Bach (1685–1750) war das Hören auf die Worte der Bibel »ein heiliger Akt, der uns mit der Gnade Gottes in Kontakt bringt«, wie der Dirigent und Bach-Experte John Eliot Gardiner bestätigt. Diese Art des Zuhörens sei vergleichbar dem Lauschen anspruchsvoller Musik; sie erschließe »den Geist des Stückes und seine Wahrheit«:

> »Wenn wir einem Musikstück lauschen, hören wir nicht nur die Musiker, sondern auch den Klang der Resonanz in unserem eigenen Körper, als einen Weg des Reagierens auf den Geist des Stückes und seine Wahrheit, die uns in Anspruch nimmt und zu verwandeln sucht.«[25]

Dass es zur Zeit Bachs, also zwei Jahrhunderte nach Luther, wiederum erforderlich war, die so vehement eingeforderte Qualität »wahren Zuhörens« neu einzuüben, erstaunt. Gardiner begründet dies mit den nachlässigen »Gebräuchen in Bachs Kirchengemeinde, wo von Gottesdienstbesuchern weder Pünktlichkeit noch stilles Zuhören erwartet wurde«. Dabei war Gottes Wort für Luther »kein Text, sondern Klang, oder vielmehr eine Stimme, der es zuzuhören gelte: Vox est anima verbi [Die Stimme ist die Seele des Wortes]«. Allein, so bedauerte er: »Wir hören nicht, auch wenn die ganze Welt und alle Geschöpfe rufen und Gott uns etwas verheißt [orig.: ita ipsi, quia habent aures et non audiunt, quid deus clamet per

---

[20] Hildegard von Bingen, *Welt und Mensch / De operatione Dei*, hrsg. von Heinrich Schipperges, Salzburg 1965, S. 157.
[21] Ebd., S. 171.
[22] Hildegard von Bingen, *Scivias / Wisse die Wege*, übers. von Walburga Storch, Augsburg 1990, S. 609.
[23] Hildegard von Bingen, »Brief an die Mainzer Prälaten«, in: dies., *»Nun höre und lerne, damit du errötest …«*, Briefwechsel – nach den ältesten Handschriften übersetzt und nach den Quellen erläutert von Adelgundis Führkötter, Freiburg u. a. [2]1997, S. 240.
[24] Zit. nach: Robert Jütte, *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München 2000, S. 79f.
[25] John Eliot Gardiner zitiert hier: Bernd Wannenwetsch, »Caritas Fide Formata«, in: *Kerygma und Dogma* 45 (2000), S. 205–224, dazu Gardiner, *Bach. Musik für die Himmelsburg* [orig.: *Music in the Castle of Heaven. A Portrait of Johann Sebastian Bach*, 2013], aus dem Engl. v. Richard Barth, München 2016, S. 345.

suas creaturas]«.[26] Diese Gewissheit prägt auch seine Deutung des Himmelreichs, demzufolge »Christi Reich ein hör Reich« sei:

> »Denn der König […] regirt er doch geistlich und auff Himmlische weis also, das, ob man wol sein Reich nicht sihet, wie man das weltlich sihet, so höret man's dennoch. Ja wie? Aus dem munde der jungen kinder und Seuglingen hastu ein macht zugericht'. Und ist Christi Reich ein hör Reich, nicht ein sehe Reich. Denn die augen leiten und füren uns nicht dahin, da wir Christum finden und kennen lernen, sondern die ohren müssen das thun, aber auch solche o[h]ren, die das wort hoeren aus dem mund der jungen kinder und seuglingen. Also gehet es im weltlichen Regiment nicht zu.«[27]

Ihm zufolge erwuchs der Glaube aus dem Gehör (fides ex auditu), war Glauben ein Sehen mit dem Gehör. In seiner Osterpredigt von 1544, angesichts des Wunders der (kaum zu fassenden) Auferstehung Christi, erklärt er: »obs schon nit siehest, soltus doch sehen mit dem gehör«[28].

Bezeugt hat das zu sehende »hör Reich« der Heiligen Schrift der Maler Rembrandt Harmensz van Rijn (1606–1669) in seinem Doppelporträt von *Cornelis Claesz. Anslo und seiner Frau* (1641).[29] In diesem außergewöhnlichen Gemälde vermag er »die Würde des Wortes gegenüber der des Bildes herauszustellen«, indem er das Licht auf die Blätter der Schrift fallen lässt, so dass ihre Seiten leuchtend vibrieren und dem WORT Leben verleihen. Diesen Prozess akzentuieren die Rednerpose des Predigers – seine aus dem Bild heraustretende Hand ist eine sprechende – und die demütig lauschende Haltung seiner Frau, die ihren Blick auf die Bibel gerichtet hat. Interessant ist der Bildkommentar des Dichters Joost van den Vondel (1587–1679):[30]

»Ay, Rembrant, mael Kornelis stem, Het zichtbre deel is 't minst van hem: 't Onzichtbre kent men slechts door d'ooren. Wie Anslo zien wil, moet hem hooren.«	[O Rembrandt, male Cornelis' Stimme, der sichtbare Teil ist sein geringster: (denn) das Unsichtbare kann nur durch die Ohren erkannt werden. Wer Anslo sehen will, muss ihn hören.]

Wenn es um Heilsgewissheit, um Glaubensdinge geht, dann ist das Gehör im Vorteil. »Schma israel [Höre, Israel]« beginnt das Glaubensbekenntnis des Judentums. Wie auch im Christentum hat hier das Hören dem Sehen klar die Rangfolge abgelaufen. Die Ostkirche hat die Bedeutung des Ohres sogar verstärkt, indem Maria den Heiland durch das Ohr empfängt, so dass Empfangen und Empfängnis parallel zu denken sind. Und auf einem Sarkophag in der Elisabethkirche zu Marburg »entbindet« ein Engel die Seele des Toten in Gestalt eines *eidolon* aus dem Ohr.[31]

Nimmt man alle diese Deutungsebenen hinzu, dann weiten sich die religiös besetzten Bildinformationen zu einer geistlich-moralischen Botschaft: Wer wahrhaft hört, findet zurück zur Quelle, zum Ursprung des Seins und letztendlich zu Gott.

---

[26] Gardiner, ebd. – Luther-Zitat aus: *Martin Luther. Gesammelte Schriften*, Weimarer Ausgabe (= WA), hrsg. von J. K. F. Knaake u. a., 1888ff., Bd. 46, S. 495.

[27] Martin Luther, »Predigt in Merseburg, gehalten am 6.8.1545«, in: ders., WA Bd. 51 (Predigten), S. 11.

[28] Martin Luther, »Predigt am Ostersonntag, nachmittags (zu Markus 16,1ff.) vom 13.4.1544«, in: WA Bd. 49, S. 353–360, hier: S. 360. Demzufolge geschieht Glauben »wider den Augenschein und öffnet so dank des Hörens Augen für überraschende Wahrnehmungen«, dazu: Volker Weymann, »Glauben: Sehen mit dem Gehör‹ (Martin Luther)?! – merkwürdige Wahrnehmungen«, in: *Liturgie und Kultur* 7 (2016), Heft 3, S. 5–21, hier: S. 15.

[29] Öl auf Leinwand, 176,50 x 209 cm, Gemäldegalerie Berlin. Im Internet abrufbar unter www.smb-digital.de, speziell unter »Anslo« oder »Der Mennoniten-Prediger« (Ident.Nr. 828L).

[30] Zit. nach: Simon Schama, *Rembrandt's eyes*, New York 1999, S. 477. Für Schama befand sich Rembrandt erneut »in the thick of the perennial dispute between the claims of the eye and the ear. It might have struck him as paradoxical that in Anslo he had a patron who wanted a large painting of himself and his wife and an etching unto the bargain, both of which were nonetheless supposed to promote the dignity of the word over that of the image.«

[31] Jütte, Geschichte der Sinne, S. 105.

Neuzeitliche Pädagogen riskieren nicht mehr den Transzensus in Gottes Reich als wahrem »hör Reich«, sondern begnügen sich mit der Verknüpfung von äußerer und innerer Wahrnehmung. So stellte der große Didaktiker Johannes Amos Comenius in seiner Lehrschrift *Orbis sensualium pictus* (*Die Welt im Bild*) von 1658 eine Verbindung her zwischen den äußeren und inneren Sinnen (externi & interni sensus), also zwischen Anatomie und Seele. Speziell zum Hörsinn schrieb er:[32]

»Auris audit sonos, tam naturales, voces & verba, quam artificiales, musicos tonos.«	[Das Ohr hört die Laute, sowohl die natürlichen, die Stimmen und Worte, als auch die künstlichen, die musikalischen Töne.]

Abb. 4: Johannes Amos Comenius in seiner Lehrschrift *Orbis sensualium pictus* (*Die Welt im Bild*) von 1658, Abbildung zu den Sinnen.

Als »innere Sinne« deutete er den »Gemeinsinn [sensus communis]«, die »Phantasie« bzw. »Einbildungskraft [phantasia]« und das »Gedächtnis [memoria]«: »In kluger Weise« schlug er damit »die Brücke zwischen der rein körperlichen Ausstattung und der humanen Funktion, was wir bei Ohr und Stimme leicht nachvollziehen können.«[33]

Der allegorischen Darstellung des Gehörs Raum-Volumen zu verleihen und das Problem der Veranschaulichung zu thematisieren, gelang dem flämischen Maler Jan Breughel d. Ä. (1568–1625) in seinem Gemälde *Das Gehör* aus der Serie *Die fünf Sinne* (1617/18), wie Peter W. Schatt treffend herausgearbeitet hat:

---

[32] J. A. Comenius, *Orbis sensualium pictus* (*Die Welt im Bild*), hrsg. von Uvius Fonticola, Frankfurt a. M. 2011, S. 86f.
[33] Siegfried Däschler-Seiler, »Die Stimme, das Ohr, das Wort. Einige Cluster«, in: *Anthropologie und Pädagogik der Sinne*, hrsg. von Johannes Bilstein (= *Schriftenreihe der Kommission Pädagogische Anthropologie der deutschen Gesellschaft für Erziehungswissenschaft*, 19), Opladen 2011, S. 187–198, hier: S. 195f.

»Da die Inhalte des Hörens – Klänge, Geräusche, Töne – sich dem Medium der Malerei entziehen, führt Breughel an exemplarischen Fällen die Kategorien der Wahrnehmung, die im Kontakt zwischen Mensch und Welt im Hören relevant sind, sowie deren Ergebnisse vor Augen: Raum wird durch die bühnenhafte Inszenierung von Innen und Außen, Vorne und Hinten vergegenwärtigt, Zeit durch Symbole wie die Sanduhr und die Uhren, und Kausalität durch Instrumente, Tiere und kommunikative Situationen – vom Ensemblespiel über die Verkündigungsszene bis zum Musizieren des Orpheus.«[34]

Eine kluge Detailbetrachtung dieses Gemeinschaftswerkes unterschiedlicher Maler (Peter Paul Rubens, Frans Francken d. J. u. a.) findet sich in Klaus Ertz' kritischem Werkkatalog, der seine Betrachtung speziell dieses Gemäldes mit der Differenzierung zwischen »Haupt- und Nebengehalten« beschließt. Zu Randaspekten zählt er die Symbole von Vanitas und Luxuria, die moralisierend gedacht sind und auf Gefahren (Verführung) durch sinnlichen Genuss hinweisen, zu »Hauptgehalten« die beiden Allegorien Gehörsinn und Musik: Während die Musik durch die Singenden, die Instrumente, die Vortragsdifferenzen und Gemälde (mit den Akteuren Apollo und Orpheus) dargestellt wird, sind die drei im Bild zu erkennenden Gemälde Symbole »für die Wirksamkeit des Gehörsinns im christlichen Bereich«; Orpheus' Gesang vor den Tieren ist »Symbol für die Wirksamkeit des Sinnes im mythologisch-heidnischen Bereich«, die Uhren sind Attribute desselben, »weil sie die Stunden schlagen«, desgleichen die Musikinstrumente und die Vögel (insbesondere die Nachtigall); der Hirsch ist das Symboltier für den Gehörsinn; und die beiden nackten singenden Gestalten Venus/Muse und Amor/Lehrling fungieren als Hauptmotiv.[35]

So greifen speziell bei diesem Gemälde symbolische, logische, soziale Faktoren, mythologische und biblische Vorbilder ineinander und komplettieren die Defizite bildnerischer Vergegenwärtigung des Hör-Prozesses. Es verdeutlicht auch die Bedeutung des Raumes für die Wahrnehmung musikalischer Prozesse. Eigentlich bedienten sich dieses Wissens bereits die mittelalterlichen Kirchbaumeister, welche dank der Akustik des Kirchenraumes eine »Verlangsamung des natürlichen Zeitablaufs« bewirkten, mit welcher »das Überwiegen tieferer Frequenzen in der mittelalterlichen Musik korrespondiert[e]«[36]. Die immense Nachhallzeit tauschte »die natürliche Tonlandschaft [… aus] gegen eine kirchliche Tonlandschaft, die als akustischer Umraum die alltagsweltliche Orientierung aufhebt und spezifisch umgestaltet«:

»Herzfrequenz und Atemrhythmus werden durch die kirchliche Musik verändert, und damit ändert sich im Körper selbst das Zeitgefühl. Das bewirkt besonders in der mittelalterlichen Kirche das Gefühl des ›Aus-der-Welt-Seins‹, vermittelt eine Stimmung, die gefangen nimmt, die herauslöst aus den Alltagsrhythmen.«[37]

Die Kirche als akustischer, klingender Raum dient also der »Manifestation Gottes für das Ohr«[38]. Demzufolge dürfte seit 1000 Jahren die Verschmelzung der Künste von Raum und Zeit bautechnisch und musikalisch realisiert worden sein. Schafers Plädoyer für eine Aufhebung ihrer Klassifikation ist somit »unhaltbar«; schließlich waren sie bereits, um seine eigenen Worte in ihrer Stoßrichtung umzudeuten, »in einem stets gegenwärtigen vierdimensionalen Kontinuum vereint. […] Klänge breiten sich in den Dimensionen des Raumes aus.«[39]

---

[34] Das Gemälde befindet sich im Prado/Madrid, abrufbar im Internet unter http://1.bp.blogspot.com/-vtiStkpNHqw/VMWPq2R0NsI/AAAAAAAAMIc/knX72MmTk5A/s1600/Jan_Brueghel_I_%26_Peter_Paul_Rubens_-_Hearing_(Museo_del_Prado)%2B(1).jpg, 13.12.2016. Dazu Peter W. Schatt, »Unbewusst – höchste Lust? Entwürfe von der Sinnlichkeit des Hörens«, in: Anthropologie und Pädagogik der Sinne, S. 199–210, hier: S. 200.

[35] Klaus Ertz, *Jan Brueghel der Ältere (1568–1625)*, Köln 1979, S. 350–352. – Eine ausführliche Abhandlung zu dem Gemeinschaftswerk *Die fünf Sinne* findet sich bei Barbara Welzel (Habil.-Schrift, masch.), *Der Hof als Kosmos sinnlicher Erfahrung. Der Fünfsinne-Zyklus von Jan Brueghel d. Ä. und Peter Paul Rubens als Bild der erzherzoglichen Sammlungen Isabellas und Albrechts*, Marburg 1997; dies., »Sehen mit allen Sinnen? Die Fünf Sinne am erzherzoglichen Hof von Isabella und Albrecht in Brüssel am Beginn des 17. Jahrhunderts«, in: Mit allen Sinnen, S. 11–30.

[36] Wenzel zitiert hier aus Kurt Blaukopf, »Raumakustische Probleme der Musiksoziologie«, in: *Mf* 15 (1962), S. 237–246, hier: S. 241.

[37] Wenzel, Hören und Sehen, S. 105f.

[38] So Wenzels Kapitelüberschrift, ebd.

[39] Schafer, Schule des Hörens, S. 7.

Ein wunderbares Gleichnis für wahrhaft Hörende, welche dank ihrer Musik die Grenzen von Raum und Zeit übersteigen, findet sich im Gesang des kleinen Volksstammes Kaluli aus dem Regenwald Papua-Neuguineas: Diese Eingeborenen kennen in ihrer Sprache keinen Begriff für »Musik«; aber wenn sie im rituellen Tanz und hemmungslosen Schluchzen zu singen beginnen, den mythischen Ruf des »muni-bird« (der Fruchttaube) aufgreifen und sich so der Welt ihrer Verstorbenen, den Vogelahnen nähern, die in den Baumwipfeln wohnen, dann erfolgt »eine Transformation irdisch-ebenerdiger Befindlichkeiten«, und sie steigen quasi auf zu den Baumwipfeln und »werden wie ein Vogel«[40]. Das erinnert an das »volans« bei Hildegard von Bingen, der mittelalterlichen Mystikerin und Musikerin (s. o.).

Entsprechend den »klassischen« Vorlagen übernehmen spätere Serien dieselben Attribute: J. F. Eberlein entwarf für Meißen die Allegorie *Das Gehör* (aus: *Die fünf Sinne*), ein Entwurf, der bis heute permanent repliziert wird, wie die hier wiedergegebene Porzellanfigur bezeugt, die kürzlich beim Frankfurter Auktionshaus Arnold zum Aufruf kam.

Abb. 5: *Das Gehör*. Porzellanfigur, Meißen (1920). Nach dem Entwurf von J. F. Eberlein 1745, H. 28 cm.

[40] Christian Kaden, »Musik bei denen, die keine ›Musik‹ haben«, in: *Musik – Zu Begriff und Konzepten*, hrsg. von Michael Beiche und Albrecht Riethmüller, Stuttgart 2006, S. 57–72, hier: S. 59. Dieser Beitrag zitiert: Steven Feld, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia 1982, S. 115, 129 und 189. Eine kritische Überprüfung der Feld'schen These erfolgt in: Ute Jung-Kaiser, *„singen, wie der Vogel singt" – Spiegelungen und Transformationen der Tierwelt in Musik und Literatur* (= Wegzeichen Musik, 13), i. V., hrsg. von Verf. und Annette Simonis, Hildesheim, erscheint 2019.

Natürlich gibt es auch Negativbeispiele, welche die tiefgreifende und/oder raumerschließende Qualität des Hörens ausklammern. Beispielsweise zeichnete Johann Georg Seil[l]er keine allegorischen Figuren, sondern Menschen niederen Standes, welche »den Betrachter zum Benutzen seiner Sinne [animieren], indem Situationen dargestellt werden, die die Erinnerungen an den Sinn erwecken«[41] – speziell an das vertraute Geräusch, das mit der Entlohnung einhergeht:

Abb. 6: Johann Georg Seil[l]er (1663–1740), *Das Gehör* (aus der Serie: *Die fünf Sinne*), Mezzotinto, Pl. 19,8 x 14,6 cm, Kunstsammlung der Universität Göttingen.

> »Ein lächelnder Mann mit Hut dreht sich leicht nach rechts und blickt den Betrachter an, während er von der linken Hand Geldmünzen in die rechte fallen lässt. Möglicherweise zählt er Geld, wobei das daraus resultierende Klimpern der Münzen den Gehörsinn des Betrachters ansprechen soll [und vielleicht daran erinnern lässt, dass guter Tagessold fröhliche Stunden verspricht.]«[42]

Auch das doppeldeutige Gemälde von François-Xavier Vispré, der die Kopie eines Stiches mit einem zerbrochenen Glasrahmen übermalte, evoziert Geräuschvorstellungen assoziativ und – wie Seiler – mit zeitlicher Verzögerung. Die gezackten Aussparungen des Glases sind nicht nur illusionistisch erkennbar, sondern die herausgebrochenen Scherben finden sich de facto am Bodenrand des Bildes wieder.

---

[41] Evelyn Nabialkowski, »Bildlegende«, in: *Die Englische Manier. Mezzotinto als Medium druckgrafischer Reproduktion und Innovation*, hrsg. von Anne-Katrin Sors, Göttingen 2014, S. 120.
[42] Ebd., S. 122. Bild wiedergegeben auf S. 123.

Abb. 7: François-Xavier Vispré (ca. 1730–1790), Gemälde nach dem Stich *Le Concert* von Philipp Mercier, illusionistisch übermalt (zwischen 1760 und 1770).

Diese raffinierte Augentäuschung spielt mit der Mitwirkung des Betrachters, der quasi über das Sehen h ö r e n lernt, indem er sich der bildimmanenten Frage öffnet, warum wohl das Glas zersprungen sein könnte: War es die hell ausgeleuchtete Pianistin, die als einzige den Betrachter animierend einbindet und in vibrierende Stimmung versetzt, war es die im Dunkeln belassene alte Cellospielerin, die das jugendliche Team provoziert, oder war es gar die Musik des Konzerts selber, welche das Glas zum Springen brachte?[43]

Zusammenfassend wäre also festzuhalten: Nur vertiefendes Zuhören führt den Menschen zu sich selbst, blendet Störendes aus, weitet Zeit- und Raumempfinden, erschließt innere Bereiche und öffnet seelische bis metaphysische Bereiche.

II. Hören – »ein Sehen von Innen«

Als sich der frühromantische fanatische Physiker Johann Wilhelm Ritter (1776–1810)[44] mit den atemberaubenden Entdeckungen des Astronomen Friedrich Wilhelm Herschel (1738–1822) auseinandersetzte, der nicht nur neue Sonnengestirne entdeckte (1781 den Uranus), sondern auch die Infrarotstrahlen und ihr Spektrum erforschte, versuchte er, akustische Erscheinungen entsprechend den optischen und astronomischen zu erklären:

---

[43] So die Untertitelung des Bildes in der *F.A.Z.* vom 3.8.2016 auf S. 11, Besprechung der Ausstellungseröffnung »Kunst und Illusion« im Schloss Wilhelmshöhe Kassel von Tilman Spreckelsen.

[44] *Zeit Online* (3. Sept. 1998/*DIE ZEIT*) beschreibt in dem Artikel »Der elektrisierte Physiker« Ritters wissenschaftliche Obsession als einen »Fall, in dem sich kompromißlose Gründlichkeit aufs innigste mit Schwärmerei des Geistes verband«.

»Das Gehör ist ein so äußerst reichhaltiger Sinn. Es fehlt noch an irgendeiner Anleitung, ihm näherzukommen. Vom Lichte sehen wir, Herschels und Ritters[45] Entdeckungen zufolge, nur die Hälfte, und vielleicht noch weniger. Aber es soll ein Sinn sein, der uns *alles* beibringt. Direkt, dynamisch, geht es nicht; mechanisch muß es geschehen. In jedem Körper ist alles, so auch das Unsichtbare, enthalten. Bei der Oszillation, Vibration, usw., schwingt alles. Alles wirkt nach einem Schema samt und sonders zugleich. Darum kommt's auf diesem Wege ganz in den Menschen. Die Ortsveränderung bringt tausend chemische, elektrische, magnetische Prozesse hervor. Alles, was nur irgend erregt werden kann, *wird* hier erregt. So klingt hier alles, alles wird gewußt, gefühlt.

Das Hören ist ein Sehen von innen, das innerstinnerste Bewußtsein. Darum läßt sich auch mit dem Gehör tausendmal mehr ausrichten, als mit irgendeinem andern Sinn. Der Gehörsinn ist unter allen Sinnen des Universums der höchste, größte, umfassendste, ja es ist der *einzige* allgemeine, der universelle Sinn. Es gilt keine Ansicht des Universums ganz und unbedingt, als die akustische.«[46]

Das Hören als »ein Sehen von innen« erschließt (ungeahnte) Welten, scheinbar mehr als das faktische Sehen, das viel häufiger zu täuschen ist. Wer von innen sieht, erfährt die Vergänglichkeit, das Vergehen als Folge des ewigen Flusses von Raum und Zeit. Wer (nur) nach außen sieht, »verharrt in der Zeit«, stabilisiert das Objekthafte in »Beständigem, dauerhaft Seiendem«[47]. Wer sich hörend von der Außenwelt löst, wer nicht nur die »öffentliche Lautmenge« zu reduzieren, sondern »bewusst« zu verbessern weiß,[48] löst sich aus der Knechtschaft der Medien und gewinnt die Chance zu bewusstem selbstbestimmtem Hören, zu einem Hören in Freiheit.

Diesen Gedanken setzte Richard Wagner absolut. Dass totale Abkapselung von der Außenwelt musikalische Genialität fördere, habe Beethovens leidvoll erfahrene Ertaubung erwiesen. So stellte er in seinem Essay zu Beethovens 100. Geburtstag (1870) die provozierende Frage »Ist ein erblindeter Maler zu denken?«, um sie mit der traurigen Evidenz des »gehörlösen Musikers«, der Beethoven schlussendlich war, zu toppen:

»Aber den erblindeten Seher kennen wir. Dem Teiresias, dem die Welt der Erscheinung sich verschlossen, und der dafür nun mit dem inneren Auge den Grund aller Erscheinung gewahrt, – ihm gleicht jetzt der ertäubte [sic] Musiker, der ungestört vom Geräusche des Lebens nun einzig nach den Harmonien seines Inneren lauscht, aus seiner Tiefe nur einzig noch zu jener Welt spricht, die ihm – nichts mehr zu sagen hat. So ist der Genius von jedem Außer-sich befreit, ganz bei sich und in sich. Wer Beethoven damals mit dem Blicke des Teiresias gesehen hätte, welches Wunder müßte sich dem erschlossen haben: eine unter Menschen wandelnde Welt, – das An-sich der Welt als wandelnder Mensch! – […].«[49]

---

[45] Johann Wilhelm Ritter, *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur* [Heidelberg 1810], hrsg. von Steffen und Birgit Dietzsch, Leipzig und Weimar 1984, 1. Bändchen, Nr. VII, Abs. 358 (S. 166), Anm. S. 389 zu S. 142: »Ritter berichtet in seinen ›Bemerkungen zu Herschel's neueren Untersuchungen über das Licht‹; – vorgelesen in der Naturforschenden Gesellschaft zu Jena, im Frühling 1801, wie ihm die Entdeckung der ultravioletten Strahlen gelang […]. Er schloß, daß auch auf der Seite *A*, über die Grenzen des Sichtbaren, hier das Violett, *hinaus*, noch Strahlen vorkommen, die eben so unsichtbar wären, als die bekannten jenseits des Roths auf der Seite *B*.«

[46] Ebd. (Sperrung v. Verf.).

[47] So Wolfgang Welsch, »Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?«, in: *Paragrana* 2 (1993), Heft 1–2, S. 87–103, hier: S. 94f.

[48] Dazu Welsch, ebd., S. 99f.

[49] Richard Wagner, »Beethoven« (1870), in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig ^{4}1907, S. 61–126, hier: S. 92. – Peter Szendy, *Höre(n)* (frz.: *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, 2001), Paderborn 2015, S. 137, interpretiert Wagners These als doppeldeutig: Zum einen verleihe sie Beethovens Taubheit den »Rang eines göttlichen Prinzips«, zum anderen legitimiere sie das »Echo einer Taubheit, die sie für Unvollkommenheiten des Werkes verantwortlich macht« und Wagner das Recht gibt, Beethovens Werk zu bearbeiten bzw. zu arrangieren. Jahrzehnte später nehme Arnold Schönberg »das Recht zur Transkription« in Anspruch und begründe es mit dem neuen »Klangbedürfnis« (Brief an Fritz Stiedry 1930 bezüglich der Instrumentierung eines Choral-Vorspiels von Bach und später der Orchestrierung des g-moll-Klavierquartetts von Brahms [18.3.1939]): Es gehe um »Neuschreibung, um alles zu hören […], um das Werk für das Hören absolut transparent zu machen« (ebenda zit. auf S. 143).

Beethoven habe das Innerste der Welt, ihr »An-sich-Sein« gehört, erfahren (und gesehen). Dass eine Fokussierung auf das »sehende Hören« Kompetenzen des Gehörsinns freilegt, die ›normalerweise‹ verschüttet sind, überlagert von anderen Sinneswahrnehmungen, Emotionen, Gelüsten, entspricht übrigens auch den Überlegungen Ritters, dem zufolge »der Gehörsinn […] unter allen Sinnen des Universums der höchste, größte, umfassendste [sei], ja es ist der einzige allgemeine, der universelle Sinn« (wie oben).

Der Maler Ludwig Meidner hat diese »universelle« Gabe des welterschließenden Hörsinns in einer beeindruckenden Zeichnung festgehalten. Dass diese auf einer 18 Jahre zuvor erschienenen Zeichnung basiert, welche von den künstlerischen Blockaden und menschlichen Gefährdungen durch das Nazi-Regime noch keine Kenntnis haben konnte, ist Fakt, bestätigt nur das persönliche Bedürfnis, intensiv die Welt, ihre seismographischen Vibrationen und Zukunftsappelle erkunden zu wollen. »Der Gestus der erhobenen Hand verleiht den Figuren ein argumentatives Pathos, was auch in Bezug auf die Kopfwendung zutrifft. Dies gibt den Figuren eine unmittelbare kommunikative Wirkung«[50]. Der Künstler macht das weltverschlingende, weltverarbeitende Hören bildnerisch greifbar und lässt einen Verdichtungsprozess ahnen, der hohe Kunst ermöglicht.

Abb. 8: Ludwig Meidner (1884–1966), *Der Horcher in die Zeit* (1938), Kreide 68 x 54,5 cm, bez. l. u. (Ludwig Meidner-Archiv), Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung des Jüdischen Museums Frankfurt, Inv.-Nr. JMF 1994-0007 II/0855.[51]

---

[50] *Horcher in die Zeit. Ludwig Meidner (1884–1966) im Exil*, Ausstellungskatalog Museum Giersch, Frankfurt a. M. 2016, S. 96–98, hier: S. 96.

[51] Abgebildet ebd., S. 97. Die frühere Zeichnung mit demselben Titel entstammt dem *Septemberschrei* (Berlin 1920) und scheint ein Selbstporträt zu sein (dazu S. 98).

III. Pädagogische und ästhetische Fragen nach dem Wie, Wozu und Warum gelingenden Musikhörens

Dass in der Kulturgeschichte des Abendlandes der Gesichtssinn höher gewichtet wird als der Hörsinn, belegt eine einfache Feststellung: »Hört einer Stimmen, so wird er in eine Anstalt verbracht; hat er aber Visionen, so gilt er als Vordenker, ja als Prophet.«[52] Dabei spielt bei der Erschließung von Welt das Gehör eine bedeutende Rolle; es ist erwiesen, dass Blinde eindeutig im Vorteil sind gegenüber Tauben. Aufgrund des immer noch vorherrschenden Visualprimats plädierte Welsch für eine »auditive Kulturrevolution«, eine »Kultur des Hörens«, welche für musikalische Hör- und Zugangsweisen unerlässlich ist. »Offenheit des Hörens und hörenden Verstehens« tragen fruchtbar dazu bei, »zwischen innerer und äußerer Wahrnehmung« zu differenzieren. Schon vor 200 Jahren erklärte der Komponist und Kulturpädagoge Carl Maria von Weber: Um Musik als »die reinste ätherische Sprache« der Leidenschaften, Gefühle, innersten Gedanken und Empfindungen zu verstehen, bedarf es der Schulung des inneren Ohres. Dieses Ohr »will etwas Ganzes sehen, […] eine Tongestalt mit einem Gesicht« und keinen »zusammengeflickten Lumpenkönig«[53].

> »Wie ganz anders schafft jener, dessen inneres Ohr der Richter der zugleich erfundenen und beurteilten Dinge ist. Dieses geistige Ohr um- und erfaßt mit wunderbarem Vermögen die Tongestalten und ist ein göttliches Geheimnis, das auf diese Art und Weise, nur der Musik rein angehörig, dem Laien unbegreiflich bleibt: denn – es hört ganze Perioden, ja ganze Stücke auf einmal und macht sich aus den kleinen Lücken und Unebenheiten hin und wieder nichts, indem es diese auszufüllen und zu glätten dem spätern besonnenen Momente überläßt, der das Ganze auch in seinen Teilen bei Gelegenheit besehen und allenfalls noch hier und da stutzen wird.
>
> Es will etwas Ganzes sehen, dieses Ohr, eine Tongestalt mit einem Gesicht, daß es einst auch der Fremde wiedererkenne und unter dem Gewühle finde, hat er es einmal gesehen. Das will es und nicht einen zusammengeflickten Lumpenkönig […].«[54]

Das heißt: Geistig-emotional bereichert uns nur jene Musik, deren Sprache uns vertraut ist und deren »Klangsinnlichkeit« verschwistert ist »mit dem anderen ›Fühlen‹ – jenem des Gefühls«[55] (so der Interpret Alfred Brendel). Hochsensible und gut ausgebildete Musiker wie auch begeisterungsfähige und wahre Liebhaber dieser Kunst betonen die tiefe Sprachgewalt der Musik, deren »Gedanken« für Felix Mendelssohn Bartholdy viel »bestimmter« waren als die einer Rede:

> »Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei vieldeutig, es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht blos mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so missverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend bessern Dingen, als Worten. Das bringt mich eher zum Gegenteil von der Meinung Ihres jetzigen Lehrers, der blos von hübschen Tönen und von keinem Gedanken wissen will. Das was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte.«[56]

Fast möchte man behaupten, dass Carl Maria von Weber diese Überzeugung dahingehend präzisiert, dass er von der »Wahrheit« der musikalischen Rede spricht:

---

[52] Welsch, »Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?«, S. 91.

[53] Nachzulesen in Carl Maria von Webers umfangreichstem literarischen Werk, dem Romanfragment »Tonkünstlers Leben« (1809–1820), das zwischen Sachinformationen und fantasierender Dichtung alterniert, in: ders., *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, Leipzig 1975, S. 26–86, hier: S. 33.

[54] Ebd.

[55] Alfred Brendel, »Hören«, in: *Die fünf Sinne. Von unserer Wahrnehmung der Welt*, hrsg. von Anne Hamilton und Peter Sillem, Frankfurt a. M. 2008, S. 21–23, hier: S. 22.

[56] Brief vom 15.10.1842 an Marc Andrè Souchay, Brief Nr. 3643 in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 9 (Sept. 1842–Dez. 1843), Kassel u. a. 2015, S. 73f., hier: S. 74.

»Mit einem Worte: was die Liebe den Menschen, ist die Musik den Künsten und den Menschen, denn sie ist ja wahrlich die Liebe selbst; die reinste ätherische Sprache der Leidenschaft, tausendseitig allen Farbenwechsel derselben in allen Gefühlsarten enthaltend und doch nur einmal wahr, doch von tausend verschieden fühlenden Menschen gleichzeitig zu verstehen. Diese Wahrheit der musikalischen Rede, erscheine sie unter welcher neuen ungewöhnlichen Form sie wolle, behauptet doch endlich siegend ihr Recht.«[57]

Doch erspüre, erahne ich »diese Wahrheit der musikalischen Rede« erst dann, wenn ich gelernt habe, zuzuhören, und rational und emotional dazu befähigt werde, hörend einzutauchen in diese andere Sprachwelt. Dass die Sinne ebenso der Schulung bedürfen wie die geistigen und körperlichen Potenzen, erkannte schon Jean-Jacques Rousseau. In seinem berühmten Bildungsroman *Émile* von 1762 erklärte er:

»Die Sinne üben heißt aber nicht nur von denselben Gebrauch machen, sondern auch durch sie richtig urteilen lernen, es heißt gleichsam wahrnehmen lernen, denn wir verstehen nur so zu fühlen, zu sehen, zu hören, wie wir es gelernt haben.«[58]

Diese Befähigung, die Sinne zu beherrschen, dank ihrer »richtig urteilen […], gleichsam wahrnehmen lernen«, unterschied er zu Recht von der »rein natürliche[n] und mechanische[n] Uebung, welche dazu dient, den Körper zu kräftigen, ohne dabei irgendeinen Einfluß auf die Urteilskraft auszuüben«[59]. Ein Jahrhundert später reflektierte gar der Reverend Joseph Maskell während eines Kindergottesdienstes über den positiven Gebrauch der Sinne, was man – so Robert Jüttes Kommentar – bei dem als »nicht besonders sinnenfreudig bekannten« Puritanismus der Anglikaner kaum vermutet hätte, ermahnte er doch die jungen Zuhörer: »Is it not a reproach to those who have all their senses and yet use them so ill, to think of what others far less favoured have done?«[60] Schon der Titel seiner Predigt »The Five Senses. God's Gift and Man's Responsibility« machte klar, dass der Mensch »verantwortlich« ist dafür, wie er mit dem »Gottesgeschenk der fünf Sinne« umgeht. Die Sinne seien »Instrumente der Vernunft, die gepflegt und mit Verstand gebraucht werden müßten«; bei falschem Gebrauch entstünde »leiblicher Schaden«: »Every sense may be trained if it be used with perseverance and judgment. We must indeed avoid over use of any sense, for that is most truly an abuse of it.«[61] Diese Achtsamkeit wünschte er auch bei der Pflege des Hörsinns.[62]

Die damit angesprochene Selbstverantwortung des Menschen für die Pflege seiner Sinne ist heute, in den Zeiten akustischer ›Überschwemmung‹ und Reizüberflutung, inmitten dieser hochtechnisierten Welt, ihrer multimedialen Angebote und überbordenden Communities, aktueller denn je. Der Psychologe Karl-Josef Pazzini hat »eine bei der Konzentration aufs Hören notwenige Ethik angedeutet, auf daß nicht die Hörigkeit im passiven Sinne auftaucht, eine Hörigkeit, die nichts anderes als Ab- und Anhänglichkeit bezeichnen würde«[63]. Wer nicht »hörig« wird, wer lernt auszugrenzen, wegzuhören, auszuwählen, gewinnt an Lebens- und Musikqualität: biologisch, medizinisch, ethisch und ästhetisch. Carl Maria von Webers Appell – »Ich fühle es täglich mehr, daß wir nur *ver*bieten und *ge*bieten, ohne zu sagen w a r u m? Und ohne anzuleiten zum W i e«[64] – ist ein Aufruf zu Hörhygiene, Schulung der Sinne, musikalischer Bildung, dem verantwortliche Musikpädagogen gefolgt sind. Einer von ihnen war Eberhard Preußner

---

[57] Weber, »Tonkünstlers Leben«, S. 51.
[58] Jean-Jacques Rousseau, *Émile oder Über die Erziehung* [*Émile ou de l'éducation*, 1762], Leipzig o. J., S. 216f.
[59] Ebd.
[60] Joseph Maskell, *The Five Senses. God's Gift and Man's Responsibility. Addresses to Children* [Predigt in der Kirche St. James-the-Less], London 1888, S. 15, zit. nach: Jütte, Geschichte der Sinne, S. 174.
[61] Ebd.
[62] Ebd., S. 21: »Truly we ought to thank God for the gift of this wonderful sense, to cultivate it and to employ in the best possible manner«, zit. nach: Jütte, Geschichte der Sinne, S. 183.
[63] Karl-Josef Pazzini, 1993, S. 17, hier zit. nach Jütte, Geschichte der Sinne, S. 314. – Dazu auch: Jacques Attali, *Noise: the political economy of music*, Manchester 1985 und Manfred Mixner, »Der Aufstand des Ohrs«, in: *Paragrana* 2 (1993), Heft 1–2, S. 29–39.
[64] Weber, »Tonkünstlers Leben«, S. 43.

(1899–1964), Kulturpolitiker und langjähriger Präsident des Salzburger Mozarteums. Er hatte sehr klare Vorstellungen davon, was ein Musikvermittler zu leisten habe:[65] Der Idealtypus eines Musikpädagogen liebe nicht nur die Moderne, sondern schätze auch die abendländische Musiktradition und wisse das ihr innewohnende ethisch-ästhetische Potential zu schätzen. Er sei darum bemüht, dem Menschen (sei er Laie, Fachmann oder Kind) die »ihm fürs Leben wirkliche[n] Werte wahren Musikerlebens«[66] zu vermitteln. Der »Zweifrontenanschauung in der Musik: hier bloßer Liebhaber, Laie, da Kenner, Fachmann« erteilte Preußner eine klare Absage:[67] Laie wie Fachmann verfügten über eine analoge sinnlich-emotionale »Gehörs- und Erlebnisdisposition«[68]; schließlich sei »das Musikalische« – gemäß der Überzeugung seines Lehrmeisters Leo Kestenberg – »in jedem Menschen beheimatet« und »schl[afe] immanent in jedem normalen Individuum«[69]:

> »Die Höranlagen (absolutes-relatives Gehör, Aufnehmen und Wiedergeben von musikalischen Eindrücken) können gleich[-]gute sein, die Phantasietätigkeit die gleich-reiche, die Erlebnisfähigkeit die gleich-intensive.«[70]

Das »sinnlich-emotionale Hören« verstand Preußner als elementare Voraussetzung für alle Hörweisen musikalischer Bildung.[71] Dabei unterscheide sich der Fachmann vom Laien »nur in der Gestaltempfindung (Komposition), in der technischen Spielfähigkeit und[/oder] in einer allgemein geistigen Disposition«, also in »geistig-formalen« Kompetenzen.[72] Diese differenzierenden Hörqualitäten auch Laien zu übermitteln, sei »zentrale Aufgabe« des Musikunterrichts und (End-)Ziel jeder musikalischen Bildung.

> »Wenn wir h o r c h e n, ist das Wichtigste schon erregt, nämlich unsere Aufmerksamkeit. Wenn wir versuchen zu h ö r e n, sind alle Kräfte in uns aufgerufen: das Fühlen, Messen, Behalten, Wiederholen, Vergleichen. Das Hören ist nun ein Zustand höchster Anspannung und Konzentration. Wenn wir endlich uns die Maße und Verhältnisse bewußt machen, sie erkennen oder gar erleben, beginnen wir zu g e h o r c h e n. Wir ordnen uns dem Bewegungsablauf unter, wir fügen uns der Energie, die auf uns eindringt, und da der Mensch alles, was er aufnimmt, sofort ins eigene Produktive umsetzt, so geben wir das Erfahrene auch wieder, im Singen und im Spielen. Ein Teil der Umsetzungskraft heißt Spieltrieb, ein anderer Phantasie, ein dritter Formsinn. Für alle drei haben wir das Gedächtnis nötig.«[73]

Der Dreischritt H o r c h e n – H ö r e n (als Zustand höchster Anspannung und Konzentration) – G e h o r c h e n (im Sinne des Sich-Einlassens auf die geistig-emotionalen Qualitäten und Energie verströmenden Prozesse der Musik) initiiert und fördert das eingangs erörterte »wache« Hören, setzt impulsgebende Kräfte frei und bedient die Wunschvorstellungen eines jeden engagierten Kultur- und Musikpädagogen, Komponisten und wahren Musikliebhabers nicht nur heutiger Generationen: Erinnert sei an die mittelalterliche Sinnesschulung, die junge Adelige zu »ehrenhaften Menschen« erziehen sollte, an die notwendige Schulung der »inneren Sinne« (Comenius, Rousseau, Maskell, Preußner), an die metaphysische Aufwertung des Hörens in allen Offenbarungsreligionen, insbesondere seiner mystischen Ausprägungen, an seine transzendierende Kraft in Initiations- und Sterberiten vieler Naturvölker (wie dem erwähnten Kaluli-Stamm), an die »sehende« Qualität des Hörens bei Luther, Rembrandt, Beethoven, Wagner oder Ritter, letzterer das wache Hören gar als »Sehen von innen« definierte, an die

---

[65] Dazu Ute Jung-Kaiser, »Zur Aktualität des preußnerischen Bildungsanspruchs«, in: *Eberhard Preußner (1899–1964). Musikhistoriker, Musikpädagoge, Präsident*, hrsg. von Thomas Hochradner und Michaela Schwarzbauer, Wien 2001, S. 184–198.
[66] Eberhard Preußner, »Staat und Musik«, in: *Die Musik* 19 (1927), S. 229–234, hier: S. 231f. und 234.
[67] Ders., »Die Stellung des Laien in der Musik«, in: *Die Musikpflege* 3 (1932/33), S. 224–236, hier: S. 233.
[68] Ebd., S. 232.
[69] Leo Kestenberg, »Beitrag für das Jahrbuch der deutschen Musikerorganisation 1931«, S. 65.
[70] Ebd.
[71] So auch der Titel des Beitrages von Eberhard Preußner »Erziehung zum Hören«, in: *Musik im Unterricht* 47 (1956), S. 261–264, hier: S. 263.
[72] Preußner spricht vom »Reich des Geistig-Formalen«, in: ders., »Die Stellung des Laien in der Musik«, S. 233.
[73] Preußner, »Erziehung zum Hören«, S. 262.

Aktivierung des »Geistigen« (Floris) wie auch des »Unbewussten« (Barthes), an die notwendige »Schule des Hörens« (Weber, Schafer) und der Überwindung des Visualprimats (Welsch), an die Redegewalt bzw. den Sprachduktus musikalischer Gedanken (Weber, Mendelssohn, Gardiner) und nicht zuletzt an den »welterschließenden« Vorgang des Horchens in die Zeit (Meidner).

Diese Beobachtungen wie auch die (unserem Symposion zugrundeliegenden) Leitideen beschreiben das Wie einer fruchtbringenden musikalischen Hörerziehung, welche nicht nur lehrt, Hörerlebnisse und -erfahrungen zu beschreiben, neue ungewohnte Musik vorurteilsfrei, bekannte Musik neu, anders, besser wahrzunehmen, sondern »wach« hören zu lernen (analytisch, diffus, geistig-emotional, mit und ohne Noten) und vertiefende Freude, Lebensqualität und Menschenwürde durch neue Weisen des Hörens zu gewinnen.