

Klaus Aringer/Franz Karl Praßl/  
Peter Revers/Christian Utz (Hg.)

**Geschichte und Gegenwart  
des musikalischen Hörens**

Diskurse – Geschichte(n) – Poetiken

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

**ROMBACH WISSENSCHAFTEN · REIHE** *klang-reden*  
Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte

Herausgegeben vom Institut für Musikalische Rezeptions- und  
Interpretationsgeschichte der Universität Mozarteum Salzburg

**Band 17**

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

Klaus Aringer / Franz Karl Praßl /  
Peter Revers / Christian Utz (Hg.)

# Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens

Diskurse – Geschichte(n) – Poetiken

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

Auf dem Umschlag:

Oben: Mathias Spahlinger »Nah, getrennt|für Altblockflöte solo«

© Copyright 1992 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30111

www.universaledition.com

Mitte: Ernst Mach, Seefeld (aus: Beiträge zur Analyse der Empfindungen, 1885)

Unten: eigene Graphik



Gedruckt mit Unterstützung der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

Die Abbildungsrechte sind nach bestem Wissen und Gewissen geprüft worden. Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird um Mitteilung des Rechteinhabers gebeten.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

© 2017. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Dr. Friederike Wursthorn

Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

Satz: Martin Janz, Freiburg i.Br.

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,

Freiburg im Breisgau

Printed in Germany

ISBN 978-3-7930-9878-2

# Inhalt

Vorwort .....	9
---------------	---

## I. Hördiskurse

MARTIN KALTENECKER (PARIS) Zu einer Diskursgeschichte des musikalischen Hörens .....	21
---	----

WOLFGANG GRATZER (SALZBURG) Was ist, wem nützt und wie entsteht eine Geschichte des Musikhörens? .....	43
--	----

CHRISTIAN GRÜNY (WITTEN / HERDECKE) Mimesis auf Distanz. Musik als Resonanz und Vollzug .....	59
---	----

CHRISTIAN UTZ (GRAZ) Vom adäquaten zum performativen Hören. Diskurse zur musikalischen Wahrnehmung als Präsenzerfahrung im 19. und 20. Jahrhundert und Konsequenzen für die musikalische Analyse .....	77
--	----

DANIELLE SOFER (MAYNOOTH) Strukturelles Hören? Neue Perspektiven auf den 'idealen' Hörer .....	107
--	-----

RUTH HERBERT (KENT) Multimodales Musikhören und Milton Ericksons 'gewöhnliche Alltagstrance' .....	133
--	-----

## II. Hörgeschichte(n)

FRANZ KARL PRASSL (GRAZ / ROM) Der pawlowsche Hund und die Liturgie. Hören und Wiedererkennen im Gregorianischen Choral .....	155
---	-----

STEFAN ENGELS (GRAZ) Perzeption und Rezeption des Gregorianischen Chorals von seiner Restauration bis heute .....	175
---	-----

KLAUS ARINGER (GRAZ) Historisch informiertes Hören?! .....	189
DIETER GUTKNECHT (KÖLN) Die Geschichte der Rekonstruktion alter Musik nach dem Zweiten Weltkrieg als Geschichte eines neuen musikalischen Hörens .....	209
NIKOLAUS BACHT (BERLIN) Der implizite Hörer bei Lully, Rameau und Bach .....	223
CHRISTIANE TEWINKEL (BERLIN) Zeit zum Lesen, Zeit zum Hören. Zur Passung von Programmheftlektüre und Musikwahrnehmung .....	237
HANSJAKOB ZIEMER (BERLIN) Opferstiere und Barbaren im Konzert. Zu einer historischen Anthropologie des Musikhörens der 1920er Jahre .....	257
ANNA MARIA BUSSE BERGER (DAVIS) Die Ausbreitung des Evangeliums und die Singbewegung. Eine ethnomusikologische Mission im Tanganyika der 1930er Jahre..	275
MARION SAXER (FRANKFURT A.M.) Hörmodelle medienreflexiven Komponierens von John Cage, Peter Ablinger und anderen .....	295
RAINER NONNENMANN (KÖLN) Zwischen den Kategorien. Auskomponierte Perspektivwechsel des Hörens am Beispiel von Werken Mathias Spahlingers .....	315

### III. Hörpoetiken

PETER ABLINGER (BERLIN)

Cézanne und die Musik.

Wahrnehmung und Wahrnehmungsdefizite –

Musik und Malerei der vergangenen 150 Jahre ..... 339

KLAUS LANG (GRAZ)

die fette zeit und die dünne zeit.

(Kunst als Erforschung der Natur der Realität) ..... 353

CLEMENS GADENSTÄTTER (GRAZ)

Arbeit an der Welt, an mir in dieser Welt.

Hören Verstehen Komponieren ..... 363

Autorinnen und Autoren ..... 381

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag



## Vorwort

Die Geschichte des musikalischen Hörens bildet seit den 1990er Jahren einen zentralen Aspekt musik- und kulturwissenschaftlicher Forschung. James H. Johnsons bahnbrechende Studie *Listening in Paris. A Cultural History* (1995)<sup>1</sup> hat den Weg für eine Anzahl exemplarischer Fallstudien zu historischen Hörtraditionen und -praktiken geebnet und in der Zwischenzeit zu einer Reihe spezialisierter Untersuchungen geführt,<sup>2</sup> an die der vorliegende Band anknüpft. Die hier versammelten Beiträge stellen sich dabei offensiv der Komplexität und den vielfältigen Herausforderungen, die die Thematik mit sich bringt, erfordert sie doch einen interdisziplinären Ansatz, der Psychologie, Soziologie sowie die Historizität und die gesellschaftliche Konstruktion musikalischen Hörens ebenso berücksichtigt wie das Verhältnis von musikalischer Struktur und Hörerfahrung (vermittelt nicht zuletzt durch musiktheoretische Schriften und Systeme), die Bedeutung von Klangraum, Medien und technischer Klangreproduktion sowie das Spannungsfeld zwischen konventionellen Hörerwartungen und ›historischem‹ Musizieren – ein Feld, in dem die historisch informierte Aufführungspraxis unser Verständnis älterer Musik nachhaltig geprägt und verändert hat (vgl. die Kapitel von Klaus Aringer und Dieter Gutknecht). Solche im Rahmen einer ›Hörgeschichte‹ an die Oberfläche der musikologischen Diskussion tretenden Spannungsfelder werfen also in hohem Maße gesellschaftliche und politische Fragestellungen auf – berühren mithin einen Bereich, in dem sich musikbezogene Forschung mit allgemeinen Aspekten kulturellen und sozialen Lebens verbinden muss. Phänomene des musikalischen Hörens wurden im Rahmen der Musikwissenschaft vorwiegend im Bereich der Rezeptionsforschung und Wirkungsästhetik beleuchtet. Dies geschah notwendigerweise in der Regel auf Basis

---

<sup>1</sup> James H. Johnsons, *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley: University of California Press 1995.

<sup>2</sup> Zu nennen sind u.a. Wolfgang Gratzer (Hg.), *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*, Laaber: Laaber 1997; Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham (NC): Duke University Press 2003; Hansjakob Ziemer, *Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890–1940*, Frankfurt a.M.: Campus 2008; William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge: Cambridge University Press 2008; Martin Kaltenecker, *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux xviii<sup>e</sup> et xix<sup>e</sup> siècles*, Paris: Musica falsa 2011; Peter Szendy, *Höre(n). Eine Geschichte unserer Ohren* [2001], Paderborn: Fink 2015.

indirekter Quellen wie etwa Rezensionen, Konzertkritiken und Berichten über das Musikleben verschiedener europäischer Metropolen. Diese Forschung ist historisch auf die vergangenen 200 bis 250 Jahre limitiert, da sich eine kritische Rezeption musikalischer Werke im Grunde erst ab dem späten 18. Jahrhundert feststellen lässt. Die Geschichte der Musiktheorie und philologische Studien musikalischer Quellen spielen daher eine besonders wichtige Rolle in der Rekonstruktion von Hörmodi aus historisch weiter zurückliegenden Epochen (vgl. u.a. die Kapitel von Martin Kaltenecker, Franz Karl Praßl, Klaus Aringer und Nikolaus Bacht), wobei theoretische Traktate vor ca. 1750 Fragen des Hörens selten explizit thematisieren. Eine Beschränkung auf diese Quellen impliziert allerdings häufig eine Vernachlässigung oraler und improvisatorischer Traditionen sowie der Lebenswelt der jeweiligen Epochen und der großen Einflüsse, die sozial-, kultur- und mentalitätsgeschichtliche Konventionen auf die musikalische Wahrnehmung hatten (vgl. u.a. die Kapitel von Ruth Herbert, Franz Karl Praßl, Nikolaus Bacht, Marion Saxer und Rainer Nonnenmann). Die Situiertheit auditiver Wahrnehmung im Allgemeinen und des musikalischen Hörens im Besonderen erfordert also multidisziplinäre Forschung, die über etablierte historiographische Methoden hinausgeht. Sie verlangt Methoden, die imstande sind, die fortgesetzt sich wandelnden Situationen des Hörens in historischen und gegenwärtigen Gesellschaften zu fassen und dabei auch virtuelle Hörwelten oder andere weit verbreitete Hörhaltungen der Gegenwart wie etwa die ›Absorption‹ (Herbert) zu beschreiben.

Gerade wenn der lebensweltliche Zusammenhang thematisiert wird, muss natürlich auch gefragt werden, welche Aspekte des musikalischen Hörens kulturell geprägt sind (vgl. das Kapitel von Anna Maria Busse Berger) und in welchem Ausmaß die musikalische Globalisierung zu einer Diversifizierung oder, im Gegenteil, zu einer Homogenisierung von Hörmodi und -verhaltensweisen geführt hat. Die Interaktion von Mediatisierung und Globalisierung scheint heute einen zunehmend dezentrierten, entorteten, entkörperlichten Hörtypus hervorzubringen (vgl. die Kapitel von Ruth Herbert und Marion Saxer), während im Gegensatz dazu die kompositorische Ästhetik der zeitgenössischen Kunstmusik seit mehreren Jahrzehnten Präsenzerfahrung und Unmittelbarkeit, eine körperliche und auratische Klangerfahrung ins Zentrum gestellt hat (vgl. die Kapitel von Christian Utz und Klaus Lang). Die Auratisierung des Moments hat ihr Komplement in der Dehnung der Zeiterfahrung durch Musik: Der Kulturwissenschaftler Bazon Brock entwarf in diesem Zusammenhang die Vorstellung eines die Suggestion der »Ewigkeit erzwingenden Prozesses [...], wo man stundenlang zuhören möchte und

wünschte, dass es nicht mehr endete«. <sup>3</sup> Schlaglichtartig wird durch Brocks Formulierung deutlich, dass unserem Hören – neben aktiver Wahrnehmung der und Teilhabe an der Welt – stets auch eine der Realität entthobene, die Kategorien von Raum und Zeit sprengende (oder diese zumindest deutlich erweiternde) Dimension eigen ist. Brock beschreibt diese ins Metaphysische weisende Ebene des Hörens als »Echoraum«, in dem Ich und Welt, psychischer Innenraum und unendlicher Außenraum zu einer Einheit werden. <sup>4</sup> Und dies ist für ihn auch der Aspekt, der für das musikalische Hören von konstitutiver Bedeutung ist. Denn der Konzertraum, das Musizieren vor dem Publikum, bildet für Brock eine geradezu idealtypische Verwirklichung jener Synthese von Innenwelt und Außenwelt, die »Nachstellung einer grundsätzlichen Konfrontation des Menschen mit dem, was die Welt als Echoraum konstituiert«. <sup>5</sup>

Seit Kant und Hegel lassen sich fundamentale Wandlungsprozesse in der Auffassung von Musik erkennen, <sup>6</sup> als deren Konsequenz eine Musikwahrnehmung anvisiert wird, die einen »Beobachter zweiter Ordnung« <sup>7</sup> als gleichsam einen »zweiten Hörer« <sup>8</sup> vorsieht und damit musikalische Selbstreflexion als eine zentrale Komponente der musikalischen Moderne einführt: <sup>9</sup> Musik wird zunehmend »im Vorgriff auf ein Interesse an dem ›Wie‹ ihrer Gestaltung konzipiert«. <sup>10</sup> Es geht mithin um eine Musik, die man nicht einfach nur hört, sondern »bei der man sich selbst beim Hören hören kann«. <sup>11</sup> Diese Selbstreflexivität, die Herausbildung einer »sich selbst wahrnehmende[n] Wahrnehmung« <sup>12</sup> hängt aufs Engste mit der »Verzeitlichung der musikalischen Prozesse« zusammen, die eine »Darstellung des Selbstbewusstseins«

<sup>3</sup> Johannes S. Siermanns, Das Hören ist der metaphysische Sinn schlechthin. Ein Gespräch mit Bazon Brock, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 173 (2012), 5, S. 12–16, hier S. 16.

<sup>4</sup> Ebd., S. 15.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Vgl. zum Folgenden: Federico Celestini, Zeit und Bewusstsein in der Musik zwischen dem Ende des 18. und dem Beginn des 19. Jahrhunderts, in: Dietmar Goltschnigg/Charlotte Grollegg-Edler (Hg.), *Phänomen Zeit. Dimensionen und Strukturen in Kultur und Wissenschaft*, Tübingen: Stauffenburg 2011, S. 339–342.

<sup>7</sup> Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 92–164.

<sup>8</sup> Celestini, Anm. 6, S. 340.

<sup>9</sup> Vgl. Tobias Janz, *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn: Fink 2014, S. 239–276.

<sup>10</sup> Ebd., S. 175.

<sup>11</sup> Celestini, Anm. 6, S. 340.

<sup>12</sup> Helmut Lachenmann, Hören ist wehrlos – ohne Hören, in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S. 116–135, hier S. 117.

erst möglich macht.<sup>13</sup> Diese Nähe der Musik zum menschlichen Bewusstsein eröffnet dabei letztendlich eine entscheidende Dimension des musikalischen Hörens, nämlich die Auffassung des Gehörs als »eigentliche Thür zur Seele«, von der Herder bereits 1772 gesprochen hat<sup>14</sup> und die in Schellings *Philosophie der Kunst* ihren wohl prononciertesten Ausdruck gefunden hat.<sup>15</sup>

Diese Relation von akustischem Außenraum und psychischem Innenraum bleibt freilich nicht nur ein vorrangig ästhetisches Konstrukt, sondern wird auch zum Katalysator neuer musiksprachlicher Dimensionen. Wenn etwa Gustav Mahler seine Erste Symphonie mit einem lange ausgehaltenen Flageolett-*a* eröffnet und dies mit »Wie ein Naturlaut« überschreibt, so ist das nicht simple Naturdarstellung, sondern gleichsam ein komponiertes Hören der Stille und wohl auch ein Hinhören auf das, was die Natur im reflektierenden Bewusstsein hervorruft. Wir wissen aus der Rezeptionsgeschichte dieses Werkes, dass dieses komponierte »Hineinhören« in durchaus gegensätzlicher Weise wahrgenommen worden ist – einerseits als idyllisches Naturbild – »die dämmerige Vor-Sonnenaufgang-Stimmung des Anfangs, in dem sich alles erst aus dem silbernen Grau der Frühe zu Licht und Sonne zu lösen scheint«,<sup>16</sup> so Richard Specht in seinem 1913 erschienenen Mahler-Buch –, andererseits verstörend, gleich »einem unangenehm pfeifenden Laut, wie ihn altmodische Dampfmaschinen ausstießen«, schmerzhaft wie »eine hellgraue Wolkendecke in empfindlichen Augen« – so Adorno.<sup>17</sup> Gerade solche widersprüchlichen Weisen, das »Hören zu hören«, mögen die faszinierend vielfältigen Facetten unseres Themas andeuten. Auch bei Claude Debussy generiert die Relation von klanglichem Außenraum und Innenraum eine strukturelle Logik sui generis, die mit tradierten Regelsystemen des Komponierens oder Hörens kaum mehr kompatibel ist. Dabei spielt Natur – in ganz anderer Weise als bei Mahler – auch im Werk Debussys eine entscheidende Rolle für das Hören: »Alle Geräusche, die Sie um sich herum hören, lassen sich in Töne fassen. Man kann musikalisch alles ausdrücken, was ein feines Ohr im Rhythmus der Welt wahrnimmt, die es umgibt. Gewisse Leute

<sup>13</sup> Celestini, Anm. 6, S. 340.

<sup>14</sup> Johann Gottfried Herder, Abhandlung über den Ursprung der Sprache, Berlin: Voß 1772, S. 100.

<sup>15</sup> Vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst* [1802–03], Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990; vgl. Celestini, Anm. 6, S. 341.

<sup>16</sup> Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin: Schuster & Loeffler 1913, S. 181.

<sup>17</sup> Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* [1960], in: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a.M. 1971 (= *Gesammelte Schriften* 13), S. 149–319, hier S. 152.

wollen sich zuallererst nach Regeln richten. Ich für meinen Teil will nur das wiedergeben, was ich höre.«<sup>18</sup>

\*

Der vorliegende Band resultiert aus einem Internationalen Symposium des Fachbereichs Historische Musikwissenschaft und Musiktheorie der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, das in Kooperation mit dem Zentrum für Genderforschung vom 17.–19. Januar 2013 stattfand und von den Herausgebern initiiert und geleitet wurde. Ein Großteil der hier versammelten Beiträge wurde beim Grazer Symposium erstmals öffentlich präsentiert, wobei alle Beiträge überarbeitet und viele umfassend erweitert wurden. Die Kapitel von Christian Grüny, Danielle Sofer und Nikolaus Bacht wurden nicht auf dem Symposium vorgetragen, sondern eigens für dieses Buch geschrieben. Historische Musikwissenschaft, historisch informierte Aufführungspraxis, Gregorianik und Kirchenmusik und Musiktheorie sind als Teilgebiete des Fachbereichs in den Kapiteln prominent vertreten, das Spektrum des Buches ist aber nicht auf diese Gebiete im engeren Sinn begrenzt, sondern weitet sich insbesondere in die Bereiche der Musikästhetik, Musiksoziologie und Ethnomuskologie hinein aus. Zudem formulieren drei namhafte Komponisten der Gegenwart im abschließenden Teil des Buches ›hörsensitive‹ kompositorische Poetiken, in denen viele Fäden der vorangehenden Kapitel zusammenlaufen.

Die Gliederung der insgesamt 19 Kapitel in drei Abschnitte »I. Hördiskurse«, »II. Hörgeschichte(n)« und »III. Hörpoetiken« beschreibt die Breite der thematisierten Perspektiven. Der I. Teil bietet dabei historische Überblicksdarstellungen, gekoppelt an methodische Grundsatzüberlegungen, ebenso wie die Vertiefung musikästhetischer, wahrnehmungspsychologischer und musiksoziologischer Fragestellungen. Martin Kalteneckers weit ausgreifender quellenbasierter und diskursgeschichtlicher Ansatz unterscheidet zwischen ›Themen‹, ›Diskursen‹ und ›Konfigurationen‹, die mit ansteigender sozialgeschichtlicher Auswirkung die Geschichte des Hörens prägen. Wolfgang Gratzter plädiert nach einer Sichtung grundlegender Studien in seinem Entwurf für eine dem Thema angemessene historiographische Methodik für »Längs- und Querschnittstudien« zur Geschichte des musikalischen Hörens,

---

<sup>18</sup> Claude Debussy, Erklärung an einen österreichischen Journalisten [Dezember 1910], in: ders., *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hg. von François Lesure, Stuttgart: Reclam 1974, S. 292.

wobei die Mehrdimensionalität von Teilgeschichten gewahrt bleiben müsse. Neue Sichtweisen auf Theodor W. Adornos Ansätze zum musikalischen Hören bieten die Kapitel von Christian Grüny und Danielle Sofer: Grüny konkretisiert das »Ineinander von Aktivität und Passivität« beim Hören von Musik, indem er Adornos zentrale Auseinandersetzung mit dem Prinzip der Mimesis in ein Verhältnis zum Prinzip der Resonanz stellt und es mit John Dewey und Jan Mukařovsky zugleich mit lebensweltlichen Positionen in Verbindung bringt. Sofer wiederum zeigt, dass die vermeintliche Idealisierung des »strukturellen Hörens« durch Adorno eine ungenaue Zuschreibung der New Musicology ist und dass insbesondere Adornos spätere Schriften einen weit flexibleren und breiteren Hörbegriff verfolgten als dies häufig unterstellt wurde. Christian Utz untersucht zuvor, welche Bedeutung der Ästhetik des »Präsenzhörens« vor dem Hintergrund einer Emanzipation von Klang und Wahrnehmung seit dem frühen 19. Jahrhundert für die Geschichte des Hörens einerseits und für die musikanalytische Methodik andererseits zukommt: Zeiterfahrung beim Hören kann nur durch eine Interaktion zwischen Präsenz und (hier morphologisch bestimmter) Dauer gefasst werden. Einen engen Bezug zu aktuellen lebensweltlichen Kontexten des Hörens stellt Ruth Herberts Untersuchung zur »gewöhnlichen Alltagstrance« dar, bei der situativ geprägtes Musikhören zur Rahmung von Alltagserlebnissen genutzt wird. Herbert verteidigt solche Formen eines absorbierten, involvierten Hörens, die sich von einer »unkonzentrierten, oberflächlichen« Hörform grundsätzlich unterscheiden.

Der erste Beitrag zum chronologisch gegliederten II. Teil »Hörgeschichte(n)«, Franz Karl Praßls Untersuchung zu sozial durch den Klosteralltag bzw. liturgisch geprägten Hörweisen im Gregorianischen Choral, hebt die durch solche Kontexte geprägten Sinnzuschreibungen in Klanglichkeit (Glocken) und Melodiebildung (Choralgesänge) hervor, die der Wiedererkennung dienen und in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben sind. Wie sehr solche Zuschreibungen historischen Veränderungen unterworfen sind, zeigt Stefan Engels in seinem Kapitel, das einen nachhaltigen Wandel in der Aufführungspraxis des Gregorianischen Chorals infolge der Semiologie betont, der im 20. Jahrhundert nicht zuletzt auch anhand von Tonaufnahmen nachvollzogen werden kann. Inwiefern eine historisch informierte Aufführungspraxis auch zu einem »historisch informierten Hören« führen kann – und dass dieser Gedanke erst dort wirklich fruchtbar wird, wo historische Rezeptionsprozesse nicht mehr museal rekonstruiert werden sollen, sondern als substantieller Bestandteil einer gegenwärtigen Hörkultur aufgefasst werden –, vertiefen die Kapitel von Klaus Aringer und Dieter Gutknecht aus unterschiedlichen

Perspektiven. Eines dezidiert interdisziplinären Ansatzes bedient sich Nikolaus Bacht, um implizite und explizite Hörerperspektiven im 17. und 18. Jahrhundert zu rekonstruieren, wobei insbesondere gattungstheoretische Perspektiven zur Sprache kommen, um einen Kontext für konkrete analytische Detailbetrachtungen in der *Tragédie lyrique* (Lully, Rameau) und der geistlichen Kantate (Bach) zu schaffen. Bacht schließt hier an Aringer an, wenn er die Möglichkeit einer Rekonstruktion des »impliziten Hörers« des 17./18. Jahrhunderts in der Gegenwart skeptisch beurteilt. Stark sozialgeschichtlich ausgerichtet und im Spannungsfeld der Institution Konzert in den Jahrzehnten um 1900 lokalisiert sind dann die Kapitel Christiane Tewinkels und Hansjakob Ziemers. Tewinkels Beitrag hebt die Bedeutung von Programmhefttexten als musikhistorische Quelle hervor, zeigen sie doch einen deutlichen Wandel von musiktheoretisch anspruchsvollen Synopsen der Form- und Motivstruktur hin zu biographisch oder hermeneutisch akzentuierten Werkinterpretationen. Das im Programmhefttext implizite Ideal eines wissensgeleiteten Musikhörens gerät freilich in Konflikt mit der konkreten Konzertsituation, in der eine »Passung« von Programmheftlektüre und Musikerlebnis oft kaum möglich ist. Ziemers Kapitel wiederum zeigt auf, wie nachhaltig sich die öffentliche Rezeption der Musik Schönbergs und Strawinskys im Konzert seit den 1910er Jahren wandelte und wie nachhaltig sie an allgemeine politische und gesellschaftliche Tendenzen gekoppelt war. Durch Ziemers Plädoyer für eine »historische Anthropologie«, die vor allem journalistische Texte als Quellenmaterial verwendet, wird deutlich, wie sehr in den 1920er Jahren das Konzert als Raum verstanden wurde, in dem »soziale Spannungen« ausgeglichen werden können – eine Funktion, die nach 1945 wenn nicht aufgegeben, so doch nachhaltig modifiziert wurde. Kulturspezifischen Dimensionen des Hörens widmet sich das Kapitel Anna Maria Busse Bergers vor dem Hintergrund des Wirkens des deutschen Missionars Franz Rietzsch in Tanganyika (Tansania) in den 1930er Jahren. Beeinflusst von den Idealen der deutschen Jugendmusik- und Singbewegung und der Suche nach Universalien in der Vergleichenden Musikwissenschaft, stießen Rietzschs Versuche, mehrstimmige Renaissance-Sätze mit den lokalen Musikformen der Wanyakyusa-Volkes zu verbinden auf weitgehendes Unverständnis – ein Beleg dafür, dass die Suche nach den »Ursprüngen« der Musik die notwendige Sensibilität für kulturspezifische Hör- und Klangformen erheblich erschweren konnte. Mit Hörmodellen der neuen Musik nach 1945 schließlich, in der selbstreflexive Hörmodi wie nie zuvor betont, gefordert und provoziert wurden, befassen sich die Beiträge von Marion Saxer und Rainer Nonnenmann. Saxer beschreibt Hörmodelle bei John

Cage und Peter Ablinger als ein »Wahrnehmbar-Machen des Medialen«, das die Hörerfahrung auf eine neue Ebene heben will. Bieten diese Modelle somit – mit deutlich unterschiedlichen Akzenten – besonders eindrückliche Belege für das Kulminieren einer seit dem 19. Jahrhundert zunehmenden medienreflexiven »Metaisierung« der Künste, so bleiben auch in vielen jüngeren Komposition Spuren solcher Medienreflexivität erhalten, etwa in der Kontextualisierung durchkomponierter Werke mit gesampelten Klängen des Alltags, die eine markant wirkende mediale Differenz erzeugen. Auch für Mathias Spahlinger ist autoreflexives Hören Ziel- und Angelpunkt des Komponierens; vor dem Hintergrund eines politisch engagierten Kunstverständnisses will Spahlinger durch die bestimmte Negation musikalischer Materialien Kategorienwechsel komponieren, die den Hörer auf seine eigenen Bedingtheiten und Konventionen stoßen lassen. Nonnenmann wirft die Frage auf, ob ein solches Verfahren angesichts der Polyvalenz des musikalischen Materials einlösbar ist.

Die drei Beiträge im abschließenden III. Teil »Hörpoetiken« greifen assoziativ viele der vorangegangenen Themen auf, so besonders die Selbstreflexivität, Multimodalität und historische Prägung des Hörens, die von allen drei Komponisten aus unterschiedlicher Perspektive thematisiert werden. Mit Bezugnahme auf bildende Kunst und Wahrnehmungspsychologie der Jahrzehnte um 1900 thematisiert Peter Ablinger das »Hören Hören«, die »Beobachtung der Beobachtung« als anzustrebende Bereiche, die sich aber aufgrund eines bis heute reichenden Risses »zwischen dem Visuellen und dem Akustischen in Denken und Schaffen« erheblichen Hindernissen gegenübersehen. Mit Bezug u.a. auf Kitarō Nishidas Modell der »reinen Erfahrung« fasst Klaus Lang die Entgrenzung des Zeiterlebens beim Musikhören, das freilich durch vielerlei ideologische und diskursive Überlagerungen verschüttet ist, durch eine objekt- und egofreie Annäherung an Musik aber möglicherweise freigelegt werden kann. Clemens Gadenstätter schließlich betont, wie die synästhetische bzw. polymodale Verfasstheit des Musikhörens Grundlage eines »Verstehens im Hören« bildet, das wiederum in die Auswahl und Definition des musikalischen Materials einfließen kann. Die gleichsam anekdotische Aufladung jeglichen Materials erlaubt eine besondere Vielfalt an Kontextualisierungen, die auch »Banales«, Emphatisches oder Auratisches gezielt in den Vordergrund treten lassen kann.



Dieser Band hätte nicht ohne die Motivation, arbeitsintensive Mitwirkung und kontinuierliche Unterstützung zahlreicher Personen entstehen können. Wir bedanken uns ganz herzlich bei Wolfgang Gratzner für die Anregung zur Veröffentlichung dieser Beiträge im Rahmen der Reihe *klang-reden* im Rombach Verlag, beim Reihenherausgeber Joachim Brügge, bei den Mitarbeitern des Rombach Verlags sowie bei Lucia Agaibi (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz) für die Mitarbeit an der Erstellung der Notenbeispiele und Danielle Sofer (Maynooth University) für das Lektorat der englischen Abstracts. Ganz besonderer Dank gilt Ingeborg Harer und Dieter Kleinrath (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz) für die Übersetzungen sowie allen Autorinnen und Autoren für die geduldige und verständnisvolle Beteiligung an der redaktionellen Arbeit. Zuletzt danken wir dem Vizerektorat für Forschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, das die Drucklegung des Bandes finanziell unterstützt. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in diesem Buch auf geschlechtsspezifische Formulierungen verzichtet.

Die Herausgeber, Graz, August 2016

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

## I. Hördiskurse

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag