

Das hörbare Hören

Über das Anrecht des Hörers am Werk

Die Musik des 20. Jahrhunderts zeichnet sich, wie die Arbeitswelt insgesamt, durch eine Tendenz zum Expertentum aus. Interpreten und Ensembles spezialisieren sich auf einzelne Stile oder Epochen. Komponisten sind darum bemüht, ästhetisch erkennbar zu bleiben und wechseln selten das Idiom. Die Musikwissenschaft besteht heute aus unterschiedlichsten Teildisziplinen. Einen Akteur im Musikleben hat man bei der Professionalisierung jedoch weitgehend übersehen: den Hörer. Dabei ist das Hören schon aufgrund des technischen Fortschritts einer Spezialisierung unterworfen. War bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts das Hören von Musik noch eng mit ihrem Machen verbunden, so hat die Erfindung von Tonaufzeichnung und -übertragung diese Notwendigkeit beseitigt. Seither kann Musik immer, überall und unabhängig von anderen musikalischen Fähigkeiten gehört werden.

Hörkompetenzen

Beschränkt sich die Kompetenz des Hörers damit auf das Drücken einer Wiedergabetaste? Die Frage nach einer eigenen Hörkompetenz wurde oft gestellt, und sie hat auch Eingang in die Musiker Ausbildung gefunden. In den Genuss des Faches Gehörbildung kommen aber vor allem ausübende Musiker. Auch Kompetenzmodelle wie das des »Expertenhörers« von Theodor W. Adorno beschreiben die Fähigkeiten von Profimusikern, weniger die der Rezipienten. Zudem sind solche Modelle stark normativ geprägt. Die geforderten Kompetenzen leiten sich aus den zu hörenden Werken ab. *Diesen* gilt es, gerecht zu werden. Ein eigenes Recht des Hörers am Werk ist hingegen kaum vorgesehen. Lässt man das Urheberrecht außen vor, so stellt sich die Frage nach einem ästhetischen Anrecht: Was heißt es, hören zu können? Die Frage ist doppeldeutig. Sie meint einerseits die Kompetenz eines Expertenhörers, einem Werk gerecht zu werden. Sie meint aber auch die *Freiheit* im Umgang mit diesem Werk und die Weisen, in denen es verfügbar ist.

Hierzu ein Gedankenspiel: Als Hörer bekommt man musikalische Werke immer als ganzes präsentiert, ob im Konzert, im Rundfunk oder auf Tonträger. Wenn ein volles Or-

chester vor einem halb besetzten Saal spielt, ist das ein vollgültiges ästhetisches Ereignis; ein dezimiertes Orchester vor einem vollen Saal hingegen nicht. Die *Probe* eines nicht kompletten Orchesters oder Ensembles würde indes kaum abgesagt. In Proben ist es zudem üblich, das Klangbild eines Werkes in unterschiedlichster Weise auseinanderzunehmen. Was hinter den Kulissen gängige Praxis ist, bleibt den Hörern vorenthalten. Dabei ist keineswegs ausgemacht, dass die Perspektiven, die sich hierdurch ergeben, nicht auch ästhetisch relevant sein können. Sich Werke auf diese Weise anzueignen, scheint jedoch ein Privileg von Experten.

Als Akte subjektiver Wahrnehmung sind individuelle Hörerlebnisse einem kritischen Diskurs nur schwer zugänglich. Das Hören ist selbst nicht hörbar. Man kann anderen nicht beim Hören zuhören, sondern bestenfalls zusehen. Lassen sich Hörkompetenzen also doch nur aus den Werken heraus formulieren? Individuelle Hörerlebnisse sind möglicherweise nicht objektivierbar, können aber mit einem Gegenüber geteilt werden: »Hör dir das mal an! Achte auf diese Stelle, diesen Einsatz, diese Klangfarbe...!« Solche Dialoge machen individuelle Aneignungen eines Musikstückes verhandelbar, im Konzert sind sie jedoch ungeschicklich. Eine Institutionalisierung haben sie gleichwohl gefunden, indem Experten uns *ihr* Hören mitteilen – in Konzerteinführungen, Programmhefttexten oder Radiosendungen.

Einen anderen Zugang zu individuellen Hörerfahrungen beschreibt der Musikphilosoph Peter Szendy: »Meine Hypothese lautet, dass die Geschichte des Arrangements – da ein Arrangeur ein Hörer ist, der sein Hören signiert und niederschreibt – in der Tat die Möglichkeit einer Geschichte des Hörens *in der Musik* freilegt.«¹ Die Spur des Hörens erkennt Szendy in all den Bearbeitungen, die Komponisten von vorgefundenen Werken angefertigt haben. Sie »signieren« diese mit ihrem eigenen Hören. Eine Bearbeitung fixiert das, was jemand aus einem Werk heraus oder in es hinein gehört hat. Da es sich hierbei wiederum um Musik handelt, wird die Spur dieses Hörens selbst hörbar.

Hörarbeit 1: Johannes Kreidler

Unter dem Titel *Minusbolero* hat Johannes Kreidler 2015 eine Bearbeitung von Maurice Ravel's bekanntem Orchesterwerk vorgelegt. In einem Essay erläutert er sein Vorhaben: »Bei diesem Stück habe ich keine einzige Note geschrieben, und sogar noch weniger, was ich allein gemacht habe ist, Noten wegzunehmen. Ravel's Bolero, abzüglich der Melodie. Das war

1 Peter Szendy, *Höre(n). Eine Geschichte unserer Ohren*, aus dem Französischen von Daniel Schierke, Paderborn 2015, S. 120. (alle kursivierten Hervorhebungen hier u.f. im Original).

Minusbolero Kreidler (2009-2014)

Score in C (piccolo flute sounds an octave higher, double bass an octave lower)

M.M.=72

Beginn von Johannes Kreidlers *Minusbolero*. Die Uraufführung mit dem Radio Synchronorchester Stuttgart unter Leitung von Rupert Huber fand am 7.2.2014 im Rahmen des Eclat-Festivals statt. (© Johannes Kreidler)

ungefähr eine Stunde Arbeit, die Partitur zu nehmen und alle melodischen Elemente auszustreichen – und doch habe ich an keinem Stück bisher so lange gearbeitet wie an diesem, fünf Jahre. In der Zeit habe ich das Original bestimmt über 1000 mal angehört, *Hörarbeit*.²

An die Stelle der kompositorischen Arbeit tritt die des Hörens. Sich Ravels Orchesterstück anzuhören, bedeutet gewöhnlich, es in seiner *Gesamtheit* zu hören. Anders als beim Betrachten eines Bildes lassen sich in einem Klangbild nicht Teile entfernen, indem man sie mit der Hand verdeckt. Kreidlers Hörarbeit dürfte also im wesentlichen darin bestanden haben, einen Teil des Klangbildes, die Melodie, wegzudenken, sie zu überhören und zu prüfen, ob das, was dann zum Vorschein kommt, hörens-wert ist – was der Komponist ausdrücklich bejaht: »In Ravels Vorlage erklingt am Anfang jeder Periode zwei Takte lang nur die Begleitung, ehe die Melodie einsetzt. Diese zwei Takte begannen mich am meisten zu interessieren, die deuteten mir an, dass unter der Melodie noch ein zweites Stück, ein Stück Minimal Music verborgen liegt – diese Trouvaille wollte ich hören.«³

Was Kreidler in aufwendiger Hörarbeit an einer Aufnahme des *Bolero* leistet, ließe sich in einer Orchesterprobe mühelos herstellen. Eine Ansage des Dirigenten würde genügen, die Melodie zum Verschwinden zu bringen: »Jetzt bitte nur die Begleitsimmen!« In einer Probensituation sind auf Zuruf unterschiedlichste Hörperspektiven möglich, für die der Hörer einen erheblichen imaginativen Aufwand betreiben müsste. So gesehen produziert die Probenarbeit permanent Ad-hoc-Bearbeitungen, die den Fokus auf wechselnde Details eines eigentlich Ganzen richten.

Der *Minusbolero* versetzt die experimentelle Hörsituation einer Probe mithilfe einer Partitur in den Aufführungskontext. Kreidler nutzt sein Privileg als Komponist, den Kompositionsauftrag, um sich als *Hörer* Gehör zu verschaffen.

Er macht den Hörern im Konzertsaal eine Perspektive zugänglich, die ihnen normalerweise vorenthalten bleibt. Damit eröffnet der *Minusbolero* die Möglichkeit eines spekulativen Hörens, das für den gemeinen Hörer so nicht vorgesehen ist. Und er wirft die Frage nach weiteren Perspektiven auf das Stück von Ravel auf: Wie würde der *Bolero* ohne Begleitung klingen, ohne Bässe, ohne Blechbläser oder ohne Bolero-Rhythmus? Im Bezug auf das Original würde sich manche dieser Varianten als ästhetisch relevanter erweisen als andere – so man sie denn hören *könnte*.

Wem welche Hörperspektiven zugänglich sind und wem nicht, wurde zuvor als ein »Privileg« bezeichnet. Szendy betrachtet diesen Aspekt in einem größeren Zusammenhang und spricht von »Hörregimen«, die historisch wachsen und bestimmte Rezeptionsweisen gleichsam institutionalisieren. Mit Blick auf die Anfänge der neuen Musik schreibt er: »Angesichts dieses *totalen oder strukturellen Hörregimes* [...] lässt sich nachvollziehen, dass untragbar wird, was Adorno die ›Willkür eines Bearbeiters‹ nannte. Man versteht, dass für Schönberg wie für Adorno ein Busoni wie der Vertreter einer anderen Epoche des Hörens erscheinen muss, einer Art *ancien régime*, unter welchem es noch möglich war, *zugleich das Hören dem Werk und das Werk dem Hören anzupassen*, als sich das Werk und ›sein‹ Hören [...] noch in gegenseitigen Verhandlungen oder Arrangements bildeten.«⁴

Aus dieser Perspektive muss eine Bearbeitung wie der *Minusbolero* obsolet erscheinen, und sie ist auch für Kreidler nur mit erheblichem argumentativem Aufwand zu rechtfertigen. Gleichzeitig zeigt sich, dass eine ganz ähnliche Bearbeitungspraxis – wenn auch in anderer Form – hinter den Kulissen fortlebt. Wird sie dort weiter gepflegt, weil sie für die individuelle Aneignung von Musik unverzichtbar ist? Welche Folgen hat es dann, dass man sie der hörenden Öffentlichkeit entzieht? 19

2 Johannes Kreidler, *Minusbolero*, <http://www.kreidler-net.de/theorie/minusbolero.pdf>. (Zuletzt aufgerufen am 30.6.2017).

3 Johannes Kreidler, a.a.O.

4 Peter Szendy, a.a.O., S. 144f.

Regime des Musikhörens

Szendy will ein altes Hörregime nicht restaurieren, sondern »aufzeigen, wie das moderne Regime des Musikhörens nicht nur seine eigenen Widersprüche und Widerstände nach sich zieht, sondern sich auch mit anderen Wandlungen – denjenigen von *Musikträgern* – konfrontiert sieht, die es augenscheinlich destabilisieren und seine Vervollkommnung verhindern.«⁵ Hieraus ergibt sich die Frage: »Was wäre heute, im Zeitalter der Digitalaufnahme und des Samplings, eine *Hörerverantwortung*, die, statt ein musikalisches Werk bloß als ›hörbare Gegebenheit‹ hinzunehmen, es auf sich nähme, *für dessen Machart zu bürgen*? In welchem Sinne könnte man angesichts einer wachsenden *Instrumentierung* des Hörens (durch das Radio, das Tonband, den Rohling und den Sampler, etc.) sagen, dass *die Zuhörer die Musik machen* (so wie Marcel Duchamp sagte: ›Die Betrachter erschaffen die Gemälde?‹)⁶

Mit dem Begriff des »lückenhaften Hörens« bringt Szendy eine weitere Variante der Aneignung ins Spiel, die ein Original quasi selektiv wahrnimmt. Dass auch dieses einem Werk Sinn verleihen kann, veranschaulicht der Vergleich mit dem Lesen eines Textes: »Wenn man einen Text [...] auf ›fachmännische‹ Art und Weise liest, dann schreibt man ihn erneut, dann wählt man Zitate aus, die innerhalb des Textkörpers manchmal weit voneinander entfernt liegen, stellt sie einander gegenüber und vergleicht sie, lässt Bedeutungen hervortreten, [...] welche die lineare Struktur des Textes nicht unmittelbar zu erkennen geben würden.«⁷

Szendy beschreibt den Umstand, dass das Hören bisweilen abschweift. Sei es, dass die Aufmerksamkeit schwankt, sei es, dass man beim Hören beginnt, über Gehörtes nachzudenken. Wir verheddern uns im Fluss der Zeit und müssen in die Musik neu einsteigen. Dabei kann helfen, dass die Musik selbst Stellen von besonderer Bedeutung klanglich markiert. Für Adorno war ein solches Hören rein »kulinarisch«, weil es dazu tendiert, sich von einer »schönen Stelle« zur nächsten zu hangeln, und dabei die strukturelle Geschlossenheit des Werkes überhört. Wer strukturell hört, muss *alles* hören. Ein lückenhaftes Hören, wie Szendy es beschreibt, wäre dem Werk daher zwangsläufig inadäquat. Allerdings begegnet die Praxis eines selektiven Hörens auch unter Experten. Analysen arbeiten mit ausgewählten Beispielen, die die Gesamtheit eines Werkes schlaglichtartig darstellen. Auch Einführungsvorträge, die Hörbeispiele verwenden, gehen selektiv vor. Die Auswahl beruht darauf, dass jemand das Werk für die Zuhörer vorhört und

20 sie dieses nachhören lässt. Wenn es sich bei

diesem Vorhörer um einen Experten handelt, unterstellen wir ihm eine entsprechende Kompetenz, sinnvoll auszuwählen. Doch hat auch der hörende Nichtexperte die Fähigkeit, sinnvoll lückenhaft zu hören?

Der Vergleich mit der lückenhaften Lektüre eines Textes impliziert, dass dessen Sinn sich linear entfaltet, auch wenn man ihn durch Raffes und Kürzen verdichten kann. Die Zeitlichkeit einer musikalischen Aufführung verschärft diese Bedingung für das Hören zusätzlich. Was aber, wenn man Elemente einer Musik isoliert, vertauscht und anders anordnet? Bleibt der Sinn auch dann erhalten?

Hörarbeit 2: Manuel Hidalgo

Von dieser Überlegung geht Manuel Hidalgo in seinen *Variationen über die Variationen op. 30 von Webern* (2001) aus. Im Deutschen ist die lineare Abfolge der Wörter für den Sinn eines Satzes wesentlich, in anderen Sprachen wie dem Lateinischen ist sie weniger Sinn entscheidend. Hidalgo formuliert die These, Weberns *Variationen* liege eine solche »nicht-lineare Syntax« zugrunde. Was man in dieser Musik hört, müsste dann teilweise unabhängig sein von der Abfolge ihrer Elemente. Um seine Hypothese zu überprüfen, bestimmt Hidalgo dreiundfünfzig musikalische Sinneinheiten in Weberns Partitur und ordnet sie neu an. Er verwendet die Partitur vollständig, nichts wird gestrichen, nur an wenigen Stellen wird die Instrumentation retouchiert.

Hidalgos Webern-Bearbeitung liegt ein intensives Hören des Originals zugrunde – Hörarbeit. Die Bearbeitung will eine Dimension der Musik Weberns zu Gehör bringen, die erst durch die veränderte Perspektive des Arrangements wahrnehmbar wird. Zum *Minusbolero* besteht jedoch ein wesentlicher Unterschied: Dort sind die kompositorischen Eingriffe explizit, die »Signatur« des Bearbeiters (Szendy) ist deutlich hörbar. Hidalgo's Veränderungen sind diskret. Sie sollen zeigen, dass Weberns Musik trotz Veränderung dieselbe bleibt. Ihren Zweck erfüllt Hidalgo's Bearbeitung dann, wenn wir sie *nicht* als solche wahrnehmen. Wäre die Hypothese, dass Weberns Musik einer nicht-linearen Syntax folgt, hingegen falsch, erschiene die Bearbeitung als eine Karikatur.

Die Musik von Webern hat nicht denselben Gestaltcharakter wie der *Bolero*. Ob wir ihre Bearbeitung als Äquivalent oder Karikatur empfinden hängt auch davon ab, wie gut wir uns an das Original erinnern. Hören wir es direkt vor oder nach Hidalgo's Bearbeitung? Im selben Kontext oder nicht? Können wir beim Hören zwischen beiden Versionen hin und

herspringen oder haben wir keinen Einfluss auf den Ablauf?

Wie Kreidler nutzt Hidalgo als Medium der Bearbeitung Partitur und Orchester. Hier wie dort stellt sich die Frage: Wäre die Bearbeitung auch mit digitalen Mitteln möglich gewesen? Bei Hidalgo lässt sich das bejahen, denn anders als Kreidler führt er am Original keine horizontalen, sondern vertikale Schnitte durch. Diese sind schon mit einfacher Klangsoftware zu realisieren. Rein technisch könnte auch ein Laie sie ausführen. Derselbe Laie könnte aber, wenn er, wie Hidalgo, entsprechende Einheiten in Weberns Komposition identifiziert hat, auch andere Anordnungen ausprobieren und sich für die Hypothese von Weberns nicht-linearer Syntax sein eigenes Hörexperiment schaffen. Neben einfachen technischen Mitteln wäre die Voraussetzung der Wunsch, diese Varianten, die hier als Möglichkeit aufscheinen, tatsächlich einmal hören zu können.

Dem Hören Gehör verschaffen

Die hier besprochenen Bearbeitungen erheben zweifellos nicht den Anspruch, Werke im Sinne ihrer Vorlagen zu sein. Das schmälert nicht ihre Bedeutung, aber es hilft, ihren Status besser zu verstehen. Die Bearbeiter haben »Hörarbeit« geleistet, die sie uns hörbar machen. Sie handeln damit als Stellvertreter für andere Hörer. Sie hören die Werke »vor« und zeigen uns, wie man sie hören könnte.

Gleichwohl sind die Bearbeiter keine gemeinen Hörer, sondern Experten. Sie schaffen Hörbares, während das Hören anderer unhörbar bleibt. Sie können durch ihre musikalische Kompetenz dem Hören Gehör verschaffen. Doch welchem Hören: ihrem oder auch unserem? »Hörpolitisch« betrachtet treten die Bearbeiter als Repräsentanten auf. Sie eröffnen anderen Hörräume gegenüber den Werken. Was wäre in einer solchen Konstellation ein »mündiger Hörer«? Vergessen wir nicht, dass wir unser Hören letztlich nicht an andere abtreten können. Als sinnliche Wahrnehmung ist jede ästhetische Erfahrung notwendig individuell. Ansonsten ist sie kein Hören, sondern ein Gehorchen.

Allerdings hat sich gezeigt, dass öffentlich hörbare Musik in unterschiedlichster Weise vorgehört ist. Hierzu noch einmal Szendy: »In welchem Sinne könnte man angesichts einer wachsenden *Instrumentierung* des Hörens (durch das Radio, das Tonband, den Rohling [...]) sagen, dass *die Zuhörer die Musik machen* [...]? Wie kann man das Werk als das anerkennen, was *noch im Kommen* ist [...], wenn das Hören *als Arrangement* aufgefasst wird?«⁸ Was wären dann die Instrumente des Hörers? Wel-

Variationen über die Variationen op. 30 von Webern

Manuel Hidalgo, 2001

© 2001 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

che Möglichkeit hat er, selbst experimentelle Hörsituationen herzustellen? Wie kann er Ad-hoc-Bearbeitungen anfertigen und mit seinen Ohren spielen, so dass sich »das Werk und »sein« Hören in gegenseitigen Verhandlungen und Arrangements« bilden?

Können wir so hören? Können wir so hören? Können wir so hören? ■

Beginn von Manuel Hidalgo's *Variationen über die Variationen op. 30 von Webern* (2001), (© by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags).