

hören sollen

Vorschlag zur Neubewertung des Hörens

Mara Genschel, Martin Schüttler

«Will der Künstler nicht einen Grossteil seiner althergebrachten Bestimmung verlieren, so wird er die Massenkünste plündern müssen.»
Richard Hamilton



«lockerung der jungen glücklicher mann liegend auf dem sofa mit laptop und musik im kopfhörer hören» (Originallegende). Foto: valuvitality

Musik¹ als diskursive Kunstform zu verteidigen kostet viel. Daher die beliebte und zeitlose Forderung, dies besser anderen Disziplinen zu überlassen. Was mit dem verlockenden Verweis auf Immanenz und Absolutheit allerdings gleich mit ausgeklammert wird, ist die Frage nach dem Preis, den es hat, Musik *nicht* diskursiv zu verstehen, das heisst vor allem: das Hören von Musik *nicht auch* als diskursiven Akt zu werten.

Gegenwärtig² ist Hören vor allem aufgefächert in Spielarten des Konsums. Deutlich abzulesen ist dies im Zugriff auf und im Erleben von Musik. Dieser Zustand entspricht der gesellschaft-

lichen Ordnung zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Besonders wirkmächtig ist Musik als Politikum dort, wo diese Entsprechung nicht erwartet wird: in der Harmlosigkeit der permanenten Zerstreung, jenseits der Vielzahl vermeintlicher Sparten. Die Ausformungen (oder: Inszenierungen) der Spektakel benutzen (oder: missbrauchen) Musik als Unpolitisches und politisieren sie damit im höchsten denkbaren Masse.

Kann bei einer derart schizophrenen Disposition überhaupt etwas wie die Diskursivität³ von Musik diskutiert bzw. bestimmt werden?

HÖREN-SORTEN

Wir wollen etwas versuchen. Spekulativ, ungenau. Vor allem nicht-wissenschaftlich. Wir wollen zunächst das Hören verhandeln als eine imaginäre Summe aller Hörarten – ausgehend von der Annahme, dass jedes Hören jeder Person in jedem Kontext singulär ist. Es ist als Phänomen ein so Zersplittertes, dass jeder Versuch, heute noch verbindliche Chiffren zu formulieren, scheitern muss. Entweder am Sendungsbewusstsein, was hiesse, sich im Dogma 74 zu verheddern; oder umgekehrt, dass alles in einem pragmatischen Wursteln verpufft. Auf jeden Fall: Eine musikalische Nachricht programmieren zu wollen, scheint niedlich bis obsolet.

Weil das zersplitterte, nicht umgrenzbare, nicht fassbare Hören aber sehr wohl Moden unterworfen ist, Strömungen, gesellschaftlichen Verläufen, lassen sich Tendenzen der Gegenwart um so besser an ihm ablesen. Historisch ist das nachweisbar, besonders deutlich bei Umbrüchen, dem Wechsel sogenannter Epochen. Und immer auch nach technischen Neuerungen.

Wenn wir also behaupten, das gegenwärtige Hören sei vor allem ein konsumierendes, verschärfen wir unsere Versuchsbedingungen um einen eigens gebauten Katalog von Hörarten – willkürlich und ohne Adorno – in etwa folgendermassen:

T ⁴	<p><i>Musizierendes Hören</i></p> <p>Musik wird machend rezipiert, abhängig von der musikalischen Ausbildung des Einzelnen: Mitgröhlen im Stadion oder heimisches Streichquartett. Bei grösserer Vorkenntnis steigt die Fähigkeit des strukturellen Erfassens und intellektuellen Nachvollzugs. Professionelles, auch akademisches Hören (bei Musikern, Komponisten, Musikwissenschaftlern etc.) ist so geprägt. Seltener das Stadion, eher das Streichquartett.</p>
K ⁵	<p><i>Körperliches Hören</i></p> <p>Die Rezeption erfolgt mittels motorischen Nachformens. Tanzen im weitesten Sinne (d.h. die Kopfhörer des Joggers, der Bass in der Magengrube des Clubgängers, das mitwippende Knie etc.). Allgemeiner: das spezifisch Performative von Musik als Vollzug (Musiker) oder Nachvollzug (Hörer) durch Bewegung. Körperliches Hören ist unmittelbar, nur schwach von musikalischer Vorbildung berührt.</p>
K	<p><i>Hören als Soundtrack</i></p> <p>Musik wird (oder ist) einer Situation gezielt als Stimmungserzeuger oder -verstärker beigegeben. Die Wahrnehmung ist tendenziell passiv. Einfärbung, emotionales Aufladen durch Musik: Klischees wirken besonders zuverlässig. Auch persönliches Erleben kann darin aufgehoben sein. Der (Ton-)Film beschleunigt die von der Oper bekannte Funktionalisierung. Sie löst sich gänzlich durch tragbare Abspielgeräte und unterlegt inzwischen jeden beliebigen Alltag. Das Profanste kann ich – quasi als Film meines Lebens – jederzeit spektakularisieren.</p>
T	<p><i>Konzertsaal-Hören</i></p> <p>Hier ist (die heilige, reine) Musik angeblich bei und für sich selbst. Falls nicht, wird etwas «hineingenommen». Es ermöglicht ein Höchstmass an Detailgenauigkeit in der Wahrnehmung. Aber auch Disziplinierung (von aussen), geringe Körperlichkeit (Stuhl) und repräsentative soziale Funktion (Pelz). Der Konstruiertheit dieser Situation ist der Geist ihrer Blütezeit (ca. 1880–1960) deutlich anzumerken. Vielleicht war der Serialismus der heimliche Höhepunkt dieser Rezeptionsform? Eine behauptete Kennerschaft verbindet innerhalb dieser Kategorie übrigens auch den «E»-Zweig mit dem «U»: Was in der einen Pause beim Sekt diskutiert werden mag, findet in Fanclub und Online-Foren seine popkulturelle Entsprechung.</p>
K	<p><i>Heimisches Hören, auch: Privates Hören. Oder, vielleicht treffender: «Besitz-Hören»</i></p> <p>Es ist das am schwierigsten zu kategorisierende Hören, da die Schnittmenge mit den anderen Formen am grössten ist. Die Wahrnehmungsvoraussetzungen können äusserst ungünstig oder exzellent sein. Trotzdem ist es aktuell sicherlich die häufigste Situation des Hörens. Seit der Schallplatte – und durch das Totalarchiv Internet noch potenziert – ist das prägende Hauptmerkmal: permanenter Zugriff auf Musik und vollständige Kontrolle über Dauer, Ausschnitt, Wiederholung und Lautstärke.</p>

Die Liste ist bewusst unvollständig und subjektiv. Die beschriebenen Kategorien lassen sich nicht klar voneinander abgrenzen, sie durchkreuzen sich und weitere Hörarten, die alle zu bestimmen und aufzuführen hier nicht der Sinn sein kann. Als Skizze von typischen Hörumgebungen und sozialen Konsumbedingungen von Musik reicht es hoffentlich aus.

Das, was mit «T» und «K», also eher tradierten und eher konsumierenden Hörarten hier grob markiert ist, kennzeichnet aber eine noch spezifischere (und für unseren Ausgangspunkt interessantere) Unterscheidung: Musik als Produktion und Musik als Produziertes. Das konsumierende Hören vollzieht sich fast nur (noch) im Abrufen von Aufgezeichnetem.

WAREN HÖREN

Im akademischen Diskurs wird die musikalische Entwicklung im 20. Jahrhundert vor allem über innermusikalische Differenzierung beschrieben. Die technische Entwicklung im selben Zeitraum hat das Hören aller Menschen, unabhängig von ihrer musikalischen Bildung, jedoch weit tiefgreifender verändert als Dodekaphonie und Geräuschemanipulation: Klangaufzeichnung, (Ton-)Film, musikalische Studioproduktion und digitale Speicherung und Verbreitung sind verantwortlich für eine radikale Neuausrichtung des Hörens in den letzten hundert Jahren.

Der Schritt von einem Aufschreibe- zu einem Aufzeichnungssystem ermöglichte das unmittelbare Fixieren des Klingenden selbst. Ein ganz bestimmter Klang – die Stimme einer Sängerin, der Sound einer Jazzband etc. – wurde im Medium der Aufzeichnung zum wiederholbaren Original. Der gesamte musikalische Produktionsprozess, von der Notation bis zur Aufführung, kann dadurch vom Konsumenten übersprungen und ausgeblendet werden. Das Erklingen von Musik entkoppelte sich allmählich von ehemals notwendigen Fähigkeiten, wie etwa ein Instrument zu spielen oder Notenschrift und Kompositionstechniken zu beherrschen. Popularisierung in Radio und Tonfilm, klangliche Veränderung bis hin zur völligen Artificialität durch Studioproduktion und schließlich die absolute Verfügbarkeit im digitalen Archiv des Internet fügen dem entscheidenden Schritt der Klangaufzeichnung substanziell nichts mehr hinzu, sie beschleunigen und differenzieren nur die Folgen. Musik ist als aufgezeichneter/produzierter Klang zur Ware für jeden geworden.

Zu einer Ware allerdings, deren Verbreitung zunehmend von ihrer Erzeugung entkoppelt wurde. Mit dem attraktiven, die Individualisierung der westlichen Gesellschaften spiegelnden Effekt der Verfügbarkeit für alle – sowie dem darauf begründeten Anspruch jedes Einzelnen, theoretisch jederzeit Zugriff auf «die eigene» Musik zu haben. «Mein Song», «mein Geschmack», «mein Style», «mein Leben» – die identitätstiftende Funktion gleicht beliebig vielen Produkten des Lifestyle. Der Unterschied besteht darin, dass der Warencharakter von Musik sich wesentlich leichter ausblenden liess und immer noch lässt. (Er ist sogar unerwünscht: Den Warencharakter mitzudenken würde in unzähligen Ohren und Herzen wahrscheinlich ein kontraproduktives Chaos anrichten.)

IRGENDWIE HÖREN

Dabei ist die Bemerkung vielleicht wichtig (wenn auch ein Allgemeinplatz), dass das Zugreifen auf, Konsumieren und *irgendwie Hören* von Musik zu allen Zeiten massiv von den gesellschaftlichen Verhältnissen bestimmt wurde. In der meisten Zeit also von einer Oberschicht, geistlich oder weltlich, deren Herrschaftsanspruch abgebildet und repräsentiert wurde. Gegenwärtig zeigt sich in dieser Hinsicht ein Paradoxon: Zwar verliert sich in demokratischen Gesellschaftsordnungen die Möglichkeit einer hierarchischen Beeinflussung musikalischer Vorlieben. Aber die Bedingungen für die Manipulation von Werturteilen sind auf dem Wühltisch unseres gegenwärtigen Scheinpluralismus umso günstiger.

Hier aber muss die Arbeit derjenigen ansetzen, deren Interesse an Musik ein in erster Linie diskursiv engagiertes und nicht-kommerzielles ist. Und damit meine ich keinesfalls ausschliesslich oder in summa die Szene der sogenannten Neuen Musik. Denn gerade diese hochmoralisierte Truppe neigt dazu, sei es aus Desinteresse oder Kalkül, sich zu eben dem Toyboy machen zu lassen, über den sie vordergründig die Nase rümpft: eingeschweisst im Klassikabteil, als exotischer Akzent die ewige Produktpalette musikalischer Vielfalt erweiternd. Auch die sogenannte freie Szene, die Improvisations- und die Noise-szene, auch der Jazz, neigen ja zu Schlussfolgerungen ähnlich unradikaler Art, sobald sich tatsächlich etwas wie kommerzieller Erfolg abzeichnet (und zwar noch zwangsläufiger, da ungleich weniger selbstverständlich subventioniert). Künstlerischen aus kommerziellem Erfolg abzuleiten, bleibt für alle, auch die Rezipienten, zweifellos verführerisch.

Eine eventuelle Verführbarkeit sollte aber ein grundsätzliches Interesse an der nichtkommerziellen Dimension von Musik nicht verunmöglichen. Wir sind sehr sicher: Dieses Interesse besteht flächendeckend und wird vielfach und leidenschaftlich verteidigt. Die Gefahr besteht aber tatsächlich darin, dass die diskursiven Prozesse, die *innerhalb* von Musik stattfinden könnten, nicht hinreichend wahrgenommen und entsprechend auch nicht geklärt werden. Dabei bedarf es einer permanenten Achtsamkeit, das diskursive Anliegen nicht durch Unschärfen schnellstens wieder an sein Gegenteil zu verlieren: die kommerzielle Ausschachtung der «hehren Gesinnung» etwa, oder auch der «holden Kunst». Eine unserer demokratischen Gesellschaftsordnung angemessene Einwirkung in die Öffentlichkeit sollte sich also nicht darin erschöpfen, ein begriffliches Ranking für die Spex oder das Feuilleton der NZZ zu diskutieren. Sie muss Musik selbst als den Diskurs begreifen.

SCHNELL HÖREN

Wir wollen die eingangs skizzierte Skepsis, die Aussagefähigkeit von Musik überhaupt betreffend, nicht unterschlagen. Aber wir wollen hier einen Vorschlag machen, wie ein Werkzeug aussehen könnte, mit dem sich zumindest ihr Diskurspotenzial dingfest machen lässt.

Die Rezeption bzw. der Konsum von Musik ist gegenwärtig vielleicht am stärksten von den Hörformen geprägt, die in der Tabelle dem *Körperlichen Hören* und dem *Hören als Soundtrack* zugeordnet ist. Der Grund scheint marktwirtschaftlich plausibel: Diese Formen transportieren am elegantesten, d.h. auf vermeintlich «natürliche» Weise den Warencharakter, der ihnen als Produkt anhaftet, in den abstrakten Bereich des Gefühls und des Begehrens – und eignen sich somit auch bestens zur manipulativen Bewerbung. Hier verbindet sich das Hören ausserdem besonders willig mit anderen Medien wie Film oder Text zu einem Gesamtspektakel, welches wiederum weitere Waren in sich aufnehmen und generieren kann. Mode und Lifestyle kommen ins Spiel, aber auch vordergründig politische Identitäten, der Punk in der Fussgängerzone, die Toten Hosen bei der Wahlparty.

Die zentralen Parameter eines solchen Hörens *können* gar nicht die tradierten Parameter wie Harmonik, komplexe Melodik oder musikalische Form sein – die Zeit, die es benötigen würde, sie nachzuvollziehen, ist bei dieser Form der Erschliessung nicht vorgesehen. Vielmehr macht sie sich, ähnlich wie «Thumbnails», die Filmstills en miniature abbilden und so ganze Filme auf einen Blick zuordenbar machen, sekunden-schnell kenntlich durch ihren SOUND. SOUND meint die de facto klingende, absichtlich hermetisch gestaltete Oberfläche eines Musikstücks⁶, welches als Produktion Produkt geworden ist. Wie eine jeweils neue Hülle wird sie um die immer gleichen musikalischen Strukturen gelegt. Rhythmik, Körperlichkeit und Performativität seien an dieser Stelle bewusst verkürzend ausgeblendet. Sie lassen sich im weiteren Sinne aber auch als den SOUND beeinflussende Komponenten verstehen.

Übrigens wäre es ein Leichtes, den Komplexitätsgrad eines solchen Popsongs gegen die, sagen wir, *New Complexity* auszuspielen. Die moralische Überlegenheit der Neuen Musik wäre spätestens ab der zweiten Hälfte des ersten Taktes gesichert. Und wieder einmal wäre bewiesen, dass die avancierte Kunstmusik als hinreichendes Vergleichs- und Referenzsystem⁷ maximal sich selbst zur Verfügung steht. Man könnte aber auch, einfach der Abwechslung halber, die tradierten Bewertungsinstrumente aus der Hand legen und den Hörfokus auf das einstellen, was in der westlichen Industriegesellschaft längst die Regel geworden ist: die maximale Differenzierung in der Oberfläche.⁸ Vielleicht wäre die (musik-)theoretische Erkenntnis überschaubar. Der Wert für den musikalischen Diskurs hingegen könnte unschätzbar sein.



1 – Taylor Swift (Strukturausschnitt)



2 – Andreas Bourani (Strukturausschnitt)

HÖR-TRAUTE

Musik als soziale Äusserung der Gesellschaft, in der sie entsteht und praktiziert, konsumiert und verwendet wird, stellt Vorbedingungen: Das Hören muss wissen, auf was es sich richten soll. Es könnte sinnvoll sein, statt Verständnis die *Vertrautheit* eines Vergleichssystems vorauszusetzen. Das strukturelle Hören, das vom Musizieren kommt und in einer bildungsbürgerlichen Konzertkultur weitergegeben wurde, ist weitestgehend marginalisiert. Vermittlungsprojekte mühen sich kleinlaut um Anschluss, meist subventionsintensiv bei den Zöglingen ohnehin bildungswilliger Schichten. Geht auch der Komponist allein vom akademischen Hören aus und verwendet Codierungen aus dieser spezifischen Perspektive, entsteht eine maximal exklusive Musik.

Diese Verengung mit dem Rechtsdrall Richtung Nullpunkt leuchtet kompositorisch nicht ein. Dem eigenen Hören als dem «Richtigen» zu misstrauen wäre ein Anfang. Eine Musik schreiben, die die Praxis des Hörens berücksichtigt, ohne sich anzubiedern. Die eben *nicht* in die Kategorien der musikalischen Produkte⁹ und ihres Konsumierens eintaucht und sie stilecht erfüllt. Sondern *dazwischen* geht, das gegenwärtige Hören von den Produkten trennt, die dafür gefertigt wurden. Und dieses Hören einer aktuellen, brisanten Variante aussetzt, in der die scheinbar vertraute Wahrnehmung verschoben wird, zersetzt, und in der sich schliesslich auch das Denken neu platzieren kann.

-
- 1 Gemeint ist tatsächlich die klanglich-musikalische Aussagefähigkeit von Musik und nicht eine möglicherweise *zusätzlich* hinzukommende Kommentarebene in Form von Text, Bild, Video etc.
 - 2 Es geht um Beobachtungen in unserem direkten Umfeld: um die gesellschaftliche Verfasstheit im (Zentral-)Europa der Gegenwart, so wie wir sie wahrnehmen. Eine Aussage können und wollen wir nur über das treffen, was uns unmittelbar angeht. Alles andere wäre anmassend, vor allem aber uninteressant.
 - 3 Zur Klarstellung: Weder glauben wir an eine Eineindeutigkeit künstlerischer Aussagen generell, noch wäre es je unser Anliegen, einen idealtypischen bzw. berechenbaren Hörer zu unterstellen.
 - 4 «T» meint die Kategorie eines eher tradierten Hörens.
 - 5 «K» meint die Kategorie eines eher konsumierenden Hörens.
 - 6 Auch klassische Musik hat in diesem Sinne einen Sound, der vom Verwenden der Instrumente bestimmt ist. In diesem Sinne ist es dann auch nicht verwunderlich, dass ein Stück von Schönberg als «klassische Musik» gehört wird. Nur eben eine irgendwie komische, mit falschen Tönen. Der Sound wird als alt eingeordnet.
 - 7 Strukturell aufs Feinste durchgearbeitete Musik kann in Hinblick auf gesellschaftliche Hörrealitäten die taubste sein. Umgekehrt ist die schlechte Kopie eines sonst sehr teuer produzierten Popsounds noch kein Garant für überragende Diskurstauglichkeit.
 - 8 Dies ist kein Plädoyer für *Oberflächlichkeit* und auch nicht für die unkritische Übernahme populärer Strategien. Die durch den Konsum verbreiteten klanglichen Vokabeln zu enteignen und zu zersetzen meint eben *nicht* ihre Bestätigung. Das Nicht-Passen, das Verbiegen, ja sogar die bewusst gezeigte Auslassung des übermässig Vertrauten ist eine Möglichkeit des Kommentars.
 - 9 Auch ein Begriff wie die sog. «Zeitgenössische Klassik» fügt sich hervorragend in die gängigen Verkaufsregale.
-