

(Zu-)Hören interdisziplinär

Allitera Verlag

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Fortgeführt von Theodor Göllner
Herausgegeben von Hartmut Schick

Sonderband 1

(ZU-)HÖREN
INTERDISZIPLINÄR

Herausgegeben von
Magdalena Zorn und Ursula Lenker

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Dezember 2018
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2018 Buch&media GmbH, München
© 2018 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen
Satz und Covergestaltung: Franziska Gump
Printed in Europe · ISBN 978-3-96233-082-8

Inhalt

Vorwort	7
 Magdalena Zorn und Ursula Lenker Medizinische, sprachwissenschaftliche, wissenschaftsgeschichtliche und historisch-ästhetische Perspektiven auf das ›(Zu-)Hören‹	9
 Maria Schuster Vom Hören zum Zuhören zum Verstehen: Formen und Ausprägungen von Hörstörungen aus medizinischer Perspektive	19
 Wolfgang Luber Vom Verlernen und Wiedererlernen des ›(Zu-)Hörens‹ bei Menschen mit Hörminderung: Ein Beitrag aus der Hörakustik	29
 Margarete Imhof Von der gesprochenen Sprache zum mentalen Modell: Zuhören als kognitive Informationsverarbeitung	43
 Judith Huber Gehören, gehorchen, verstehen, aufhören: Polysemie und Bedeutungswandel bei ›(Zu-)Hören‹	57
 Ewa Trutkowski Hören versus Zuhören: Dativ-Kasus als Marker für Agentivität	73
 Wolfgang Falkner <i>Seltsamer Donner:</i> Überlegungen zum ›Verhören‹	89

Chae-Lin Kim (Nicht-)Hören: Deafness vs. Hearingness	105
Yuki Asano Zugehört, wahrgenommen, aber nicht behalten: Zur auditiven Arbeitsgedächtniskapazität bei Mutter- und Fremdsprachlern	119
Alexandra Supper und Karin Bijsterveld Klingt überzeugend: Arten des Zuhörens und Sonic Skills in Wissenspraktiken	133
Bastian Hodapp Das Hören als Schlüssel zur Stimme: Theoretisch-methodische Konzeptionen, empirische Befunde und praktische Anwendungen im gesangspädagogischen Kontext	147
Moritz Kelber Vom ›period ear‹ zum ›period body‹: Zur Hörerfahrung von Tänzerinnen und Tänzern um 1500	161
Sebastian Bolz Hören und/ als/ oder Sehen: Sinn(es)konflikte in Eugen d’Alberts <i>Die toten Augen</i>	175
Hartmut Schick Zwischen Zerstreuung und geistiger Arbeit: Zur Entwicklung des Zuhörens in der Musikgeschichte	195
Autorinnen und Autoren	214

Zwischen Zerstreung und geistiger Arbeit: Zur Entwicklung des Zuhörens in der Musikgeschichte

Hartmut Schick

Wenn wir die heutige europäische Musikkultur überblicken, eine Musikkultur, die von seichtem Pop für die Massen bis zu hermetischen Konzerten mit atonaler Avantgarde-Musik reicht, von Events in Fußballstadien bis zum einsamen Medienkonsum in der U-Bahn, dann gibt es vielleicht nur noch eines, was fast allen diesen Spielarten der Musikkultur gemeinsam ist: Es handelt sich um eine Kultur der Rezeption, also des Hörens und Zuhörens, nicht (mehr) um eine Kultur des Selbermachens. Dieser Umstand wird in der Regel gar nicht reflektiert, weil er für uns längst zur Selbstverständlichkeit geworden ist. In historischer Perspektive ist diese fast ausschließlich rezeptive Zugangsweise zur Musik aber ein sehr junges und einigermaßen merkwürdiges Phänomen, und auch anthropologisch handelt es sich eigentlich um einen Sonderfall. Anders als früher singen die meisten Menschen heute überhaupt nicht mehr, weder bei der Arbeit noch beim Wandern, kaum noch in der Kirche oder Schule, nicht mehr bei Volksfesten oder abendlichen Einladungen und schon gar nicht mehr tanzend unter der Dorflinde – allenfalls noch im Fußballstadion oder bei Popkonzerten. Dafür wird täglich stundenlang Musik passiv konsumiert, im Kaufhaus und in der Kneipe, beim Joggen und auf dem Weg zur Arbeit, am PC und per Smartphone, mit unterschiedlichsten Graden der Aufmerksamkeit und der Fokussierung auf das stets fremdproduzierte Phänomen der Musik.

Selbstverständlich haben die modernen Massenmedien wesentlich dazu beigetragen, dass wir uns zum ersten Mal in der Menschheitsgeschichte das Musikmachen und Singen fast völlig abgewöhnt haben und Musik überwiegend nur noch passiv rezipieren. Umso mehr kann die Frage interessieren, wie überhaupt in der europäischen Musikgeschichte der letzten Jahrhunderte –

lange vor dem Siegeszug der elektroakustischen und elektronischen Medien – sich das Hören und schließlich auch das konzentrierte Zuhören als primäre Umgangsweise mit dem Phänomen Musik herausgebildet haben. Ansatzweise erforscht ist diese Frage im Wesentlichen erst für die Zeit ab etwa 1800 und hier auch nur für die Musikzentren Paris, London, Berlin und Wien.¹ Was die Jahrhunderte davor und generelle Tendenzen angeht, kann auch dieser Beitrag nur ein paar Schlaglichter anbieten, bei denen vorerst offen bleiben muss, wie sie sich zu einer europäischen Musikgeschichte des Zuhörens erweitern ließen.

I. Von funktionaler Musik zu Musik für Zuhörer

Kaum zu beantworten ist schon die Frage, ab wann mehrstimmige Musik überhaupt für »Zuhörer« geschrieben wurde und nicht nur dem Liturgievollzug und dem Lobpreis Gottes im Kreis der Kleriker dienen sollte. Möglicherweise wurde überhaupt erst im 16. Jahrhundert und zunächst auch nur im Protestantismus mit der Gemeinde eine Zuhörerschaft im eigentlichen Sinne adressiert. Für die Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit, also jener Musik, der man erstmals Kunstcharakter zuschreiben möchte, gilt dies jedenfalls noch nicht. Die zwei- bis vierstimmigen Choralbearbeitungen – sogenannte Organa und Motetten –, wie sie zunächst an der Kathedrale Notre Dame in Paris seit dem späten 12. Jahrhundert entstanden, stellen zwar in ihrer Komplexität etwas kategorial Neues dar; sie wurden aber keineswegs als Darbietungsmusik für die Menge der Kirchgänger aufgeführt, sondern im geschlossenen Kreis der Kleriker von diesen selbst ausgeführt, als Bestandteil des Vollzugs der Liturgie und gerichtet eigentlich auch nur an den Schöpfergott. Ob dann in späteren Jahrhunderten das Singen von mehrstimmiger Musik in der Messe neben der Qualität des Vollzugs von Liturgie und Schöpferlob auch etwas war, das sich an eine zuhörende Gemeinde richtete, wie das fraglos nach der Reformation im

1 Vgl. hier besonders James H. Johnson, *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley u. a. 1995; Wolfgang Gratzer (Hrsg.), *Perspektiven einer Geschichte des abendländischen Musikhörens* (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik 7), Laaber 1997; Sven Oliver Müller, *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2014; Ders., »The Invention of Silence. Audience Behavior in Berlin and London in the Nineteenth Century«, in: *Sounds of Modern History. Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe*, hrsg. von Daniel Morat, New York und Oxford 2014, S. 153–174; Christian Thorau, Andreas Odenkirchen und Peter Ackermann (Hrsg.), *Musik – Bürger – Stadt. Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft*, Regensburg 2011.

protestantischen Gottesdienst der Fall sein sollte, ist jedenfalls ziemlich unklar. Immerhin gilt für den katholischen Gottesdienst noch heute, dass das, was ein Chor singt, wenn er etwa eine Messe von Schubert aufführt, liturgisch unerheblich ist. Liturgisch wirksam ist nur der Text, den der Priester gleichzeitig im Stillen mitbetet. Die Figuralmusik ist also strenggenommen nur Schmuck und braucht von den Gläubigen, die am Messgottesdienst teilnehmen, eigentlich nicht gehört zu werden.

Für die weltliche und instrumentale Musik galt dies natürlich nicht, doch war sie anscheinend mindestens bis zum 16. Jahrhundert so gut wie nie Darbietungsmusik für Zuhörer, die sich dieser Musik um ihrer selbst willen zuwandten, sondern funktionale Musik oder Musik zum Selbermachen. Die Chansons, Villanellen und Madrigale, die im 16. Jahrhundert zu Zigtausenden publiziert wurden, dienten zum Musizieren und oft genug auch zum Tanzen im kleinen häuslichen Kreis, ohne dass sich eine Aufführungssituation ergeben hätte, in der grundsätzlich zwischen Musizierenden und Zuhörenden unterschieden werden konnte. Vokale und instrumentale Musik begleitete Aufmärsche, Umzüge, Tänze, theatrale Aufführungen, Bankette und Festivitäten aller Art als akustischer Schmuck, aber nicht als ästhetisches Ereignis, auf das man sich um seiner selbst willen fokussiert hätte. Man hörte die Musik, wie man auch optische Attraktionen wahrnahm, aber man war nicht gehalten, wirklich zuzuhören. So etwas wie Konzerte, in denen die Musik selbst das ästhetische Ereignis war, dem alle Aufmerksamkeit galt, gab es noch nicht. Und in den italienischen Akademien der Renaissance, in denen das gebildete Bürgertum intensiv über Literatur, Dichtung, Kunst und Musik debattierte, beschäftigte man sich zwar auf hohem Reflexionsniveau auch mit aktueller Musik, etwa neuen Madrigalen, doch ließ man sich diese in der Regel nicht von Spezialisten aufführen, um anschließend darüber zu reden, sondern man sang sie selbst. Auch hier also spielte, trotz der Konzentration auf das musikalische Kunstwerk, das Zuhören im modernen Sinne höchstens eine marginale Rolle.

Wohl erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstand punktuell bereits so etwas wie Darbietungsmusik: dezidiert virtuose Musik, die wegen ihrer technischen Anforderungen nur noch von Spezialisten aufgeführt werden konnte und so eine Trennung zwischen Aufführenden und Zuhörenden zwingend erforderte. Im Verbund mit anderen Künsten – Schauspiel, Tanz und Dekoration – bildete sie sich schrittweise heraus in den aufwendigen »Intermedi- en« – musiktheatralen Zwischenaktspielen zu Schauspielaufführungen für die großen Fürstenhochzeiten der Medici in den Jahren 1539, 1565 und 1589 – sowie

in den sich um 1600 anschließenden Experimenten der Florentiner *Camerata* mit durchkomponierten musikalischen Dramen.

Das Entstehen einer spezifischen Konzertsituation wiederum trieb die sogenannte *Musica secreta* voran, die sich der maßlos die Musik liebende und fördernde Herzog von Ferrara, Alfonso II. d'Este, im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts aufbaute.² Es war dies ein kleines Ensemble aus extrem gut ausgebildeten, virtuos singenden Sängern und Sängerinnen, insbesondere hohen Frauenstimmen, für die der Ferrareser Herzog eine Schwäche hatte – ein sich schrittweise professionalisierendes Ensemble, das als *Concerto delle Dame* oder *Concerto delle Donne* berühmt wurde, obwohl (oder gerade weil) nur wenige Menschen es je hören durften. Die Vorführungen fanden stets nur im Ferrareser Herzogspalast und ausschließlich vor dem innersten Kreis des Hofes statt, ansonsten wurde nur prominenten Gästen von auswärts die besondere Gunst erwiesen, den Gesang der Damen hören zu dürfen. Konzertcharakter im heutigen Sinne scheinen aber auch die exklusiven Darbietungen des *Concerto delle Dame* nicht gehabt zu haben. Zumindest war es üblich, sich während des Gesangs mit anderen Tätigkeiten, wie etwa dem Spiel und der Konversation, zu zerstreuen. Wer es wollte, konnte jedoch – trotz des wohl nicht geringen Geräuschpegels – durchaus konzentriert zuhören. Den Quellen zufolge war hierbei der Herzog von Ferrara selbst offenbar der interessierteste Zuhörer.

Im brieflichen Bericht eines Gesandten von 1583 etwa heißt es, dass Alfonso d'Este den Duc de Joyeuse in einen Salon geführt habe, wo die drei Sängerinnen Laura Peperara, Anna Guarini und Livia d'Arco, begleitet vom Komponisten und Cembalisten Luzzasco Luzzaschi, solistisch, zu zweit und zu dritt Echo-Dialoge und andere Madrigale gesungen hätten. Alfonso habe seinem Gast ein Buch geben lassen, in dem alles notiert war, was die Damen sangen. Die Vorführungen seien vom Fürsten und den anderen Herren sehr gelobt worden und die Musik habe ein gutes Stück gedauert.³

In einem anderen Bericht ist explizit die Rede davon, dass beim Gesang der Damen Spiele gespielt wurden; allein Herzog Alfonso aber wollte offenbar konzentriert zuhören. »Nachdem man ein wenig gespielt hatte«, heißt es dort, »kamen die Damen, um Musik zu machen, während man spielte. Der Herzog entschloss sich aber, den Grafen Alfonso Turco zu rufen, damit er für ihn weiterspiele, und zog sich von einer Gruppe zurück hinter einen Busch, so dass

2 Vgl. hierzu v. a. Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara 1579–1597*, 2 Bde., Princeton 1980.

3 Bericht von A. Lombardini aus Modena an Luigi d'Este vom 23.7.1583, zitiert nach ebd., Bd. 2, S. 262.

er von niemandem gesehen werden konnte, von dem er nicht gesehen werden wollte. In der Hand hielt er ein Buch, in das alle Verse geschrieben waren, die die Damen sangen, und so genoss er den Gesang für zwei Stunden.«⁴

Hier haben wir ihn bereits, den modernen Zuhörer, wie wir ihn im Idealfall in heutigen Konzerten mit »klassischer« Musik antreffen: Mit einem Textbuch oder Programmheft ausgestattet, ganz in sich versunken und sich ausschließlich auf die Musik konzentrierend, und das sogar für volle zwei Stunden. Ob das ein Einzelfall war und im Wesentlichen nur für den Musiknarren Alfonso d'Este am musikalischsten Fürstenhof Italiens galt, wissen wir nicht. Vielleicht kam ein ähnliches Rezeptionsverhalten auch an anderen Orten mitunter vor. Es war aber immerhin selbst am Hof von Ferrara – ganz zu schweigen von anderen Orten – so ungewöhnlich, dass darüber brieflich berichtet wurde. Selbst der hochexklusive Kreis am Ferrareser Hof, der überhaupt das *Concerto delle Dame* hören durfte, vergnügte sich während der musikalischen Aufführungen im Regelfall doch lieber beim Spiel, als sich der Musik ganz zuzuwenden.

II. Zerstreung und Erziehung des Publikums im Konzert

Springen wir fast zwei Jahrhunderte weiter in der Musikgeschichte, in die Mitte des 18. Jahrhunderts – eine Zeit, in der sich in Mittel- und Westeuropa allmählich so etwas wie ein Konzertwesen entwickelte, mit Veranstaltungen, bei denen die Musik im Zentrum stand und die man primär wegen der Musik besuchte.⁵ Auch hier scheint ein hoher Lärmpegel und eher geringe Aufmerksamkeit in ganz Europa die Regel gewesen zu sein. Sogar die *Musikübende Gesellschaft* in Berlin – eine exklusive Vereinigung von adligen und bürgerlichen Musikbegeisterten, die bei ihren konzertähnlichen Zusammenkünften selbst musizierten und anfangs nur wenige Gäste mitbringen durften – hielt es 1749 für nötig, in ihren Vereinsstatuten festzuhalten, dass »während der Musik, jedes [...] Mitglied alles Reden und das mindeste Geräusch bei Vermeidung einer willkürlichen Geldstrafe auf das sorgfältigste vermeiden« müsse und dass »zugleich alle übrigen Arten des Zeitvertreibes, als Gewinn- und andere

4 Bericht von L. Grana aus Modena vom 21.7.1582, zitiert nach ebd., S. 263 (Übers. vom Verf.).

5 Eine Vorreiterrolle spielte hier in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das zunächst von Georg Philipp Telemann, später von Johann Sebastian Bach geleitete Leipziger *Collegium musicum*.

Spiele, Tabackrauchen, Schmausereyen und dergleichen, dabey ausdrücklich und aufs genaueste untersagt« seien.⁶ Daraus lässt sich schließen, dass bei öffentlichen, nicht vereinsrechtlich regulierten Musikaufführungen in Berlin genau das, was hier inkriminiert wird, der Normalfall, also die zeittypische Verhaltensweise war. In den öffentlichen Abonnementkonzerten, die sich ab 1770 in Berlin entwickelten, ließen sich derartige Reglements auch noch gar nicht durchsetzen. Das Publikum unterhielt sich während der Aufführungen lautstark, und einem durchreisenden Gast erschien es etwa im Jahr 1788, »als wenn das Auditorium blos der Conversation und Société wegen [...] hinkäme.«⁷



Abb. 1: Kupferstich von Augustin de St. Aubin, 1773 (Akademie der Bildenden Künste Wien, aus: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts* [= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5], Laaber 1985, S. 57).

6 Friedrich Wilhelm Marpurg, »Reglement für die Musikübende Gesellschaft« [1749], in: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* 1, Nr. 5 (1754), S. 391–400, hier S. 399 f.

7 Zitiert nach Matthias Röder, »Zwischen Repräsentation und populärer Unterhaltung. Musik und Bürgertum im Berlin des ausgehenden 18. Jahrhunderts«, in: *Musik – Bürger – Stadt*, S. 119–136, hier 132 f.

Auch zeitgenössische Abbildungen deuten darauf hin, dass konzentriertes Zuhören selbst bei halböffentlichen oder privaten Konzertveranstaltungen noch im späten 18. Jahrhundert unüblich war und angesichts des herrschenden Lärms auch kaum ungestört möglich gewesen sein dürfte. Auf einem Kupferstich aus dem Jahr 1773 mit dem Titel *Le Concert A Madame La Comtesse de Saint-Brisson* (Abb. 1) findet sich die wohl typische Konzertsituation in einem Pariser Salon der Zeit. Die Sitzordnung ist zwanglos und so, dass sich nach Belieben auch Grüppchen einander zuwenden können, wobei die meisten sogar stehen. Die Gäste scheinen überwiegend in Plaudereien involviert zu sein, ansonsten wird umhergeschaut; im Vordergrund links liest einer in einem Buch, und nur wenige richten ihre Aufmerksamkeit mehr oder weniger auf die fünf Musiker in der Mitte.



Abb. 2: Januarius Zick: *Hauskonzert bei der Familie Remy*, 1776 (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, aus: Heinrich W. Schwab (Hrsg.), *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* [= Musikgeschichte in Bildern IV,2], Leipzig 1971, S. 39)

Im bürgerlichen Wohnzimmer sah die Rezeptionssituation damals kaum anders aus, wie ein Bild von einem Hauskonzert der Familie Remy in Bendorf bei Koblenz aus dem Jahr 1776 illustriert (Abb. 2). Hier wird offenkundig ein

Kammermusikwerk für vier Streicher und Spinett aufgeführt, während daneben Kaffee getrunken sowie im Hintergrund Billard gespielt wird und sich links hinten zwei Herren angeregt unterhalten. Lediglich der Herr ganz links vorne scheint richtig zuzuhören; die sich nicht zerstreute Dame ganz rechts wartet als Sängerin auf das nächste Gesangsstück.

Auch bei den öffentlichen Konzerten der Münchner Hofkapelle, den sogenannten »Hofakademien«, galt die Aufmerksamkeit des Publikums oft mehr dem Spiel als der Musik: Im Kaisersaal der Münchner Residenz waren stets zahlreiche Tische fürs Kartenspiel aufgestellt, und natürlich wurden während der Musik auch Speisen und Getränke serviert. In der Berliner Philharmonie herrschte sogar noch bis 1888, als ein Umbau die Tische im Saal entfernte, während der Symphoniekonzerte ein Restaurantbetrieb, der nicht nur die Konsumierenden vom Hören ablenkte, sondern mit seinem Lärm auch konzentriertes Zuhören erschwerte.⁸

Wenn man der Musik mehr oder weniger konzentriert lauschte, tat man dies wiederum bis weit ins 19. Jahrhundert hinein nicht still und regungslos, sondern man reagierte spontan und ungehemmt auf die Musik: mit Beifalls- und Missfallenskundgebungen mitten im Stück, mit dem Mitsingen von Opernmelodien, mit Händeklatschen, Seufzern der Begeisterung, anerkennendem oder ablehnendem Murmeln, Meinungs austausch mit den Nachbarn oder auch Verlassen des Saals samt lautstarkem Türemschlagen. Die ausführenden Musiker und auch die Komponisten konnten so, selbst wenn die Lärmkulisse störte, immerhin via Musik mit dem Publikum regelrecht kommunizieren, nämlich durch Überraschungseffekte und durch besonders schöne oder virtuose Stellen spontane Reaktionen provozieren und mittels Kunstgriffen – wie etwa neuartigen Instrumentationseffekten, leisen Anfängen, Generalpausen oder scheinbaren musikalischen Fehlern – das Publikum im Idealfall sogar zum Einstellen der Plauderei und unwillkürlichen Hinhören verleiten. So spielte Wolfgang Amadé Mozart bei der Uraufführung seiner »Pariser« Sinfonie D-Dur KV 297 im Juli 1778 ganz bewusst mit dem Publikum des Pariser *Concert spirituel*, um es zu spontanen Reaktionen und atemlosem Hinhören zu zwingen, wie er seinem Vater nicht ohne Vergnügen schildert:

8 Vgl. Julia H. Schröder, *Zur Position der Musikhörenden. Konzeptionen ästhetischer Erfahrung im Konzert*, Hofheim 2014, S. 19 f.

[...] gleich mitten in Ersten Allegro, war eine Pasage die ich wohl wuste daß sie gefallen müste, alle zuhörer wurden davon hingerissen – und war ein großes aplaudissement – weil ich aber wußte, wie ich sie schriebe, was das für einen Effect machen würde, so brachte ich sie auf die lezt noch einmahl an – da giengs nun Da capo. [...] weil ich hörte daß hier alle lezte Allegro wie die Ersten mit allen Instrumenten zugleich und meist unisono anfangen, so fieng ichs mit die 2 violin allein piano nur 8 tact an – darauf kamm gleich ein forte – mit hin machten die zuhörer, | wie ichs erwartete | beim Piano sch – dann kamm gleich das forte – sie das forte hören, und die hände zu klatschen war eins – [...].⁹

Anders als Mozart in Paris war Joseph Haydn in Eisenstadt und auf Schloss Eszterháza über Jahrzehnte mit einem relativ konstanten Publikum konfrontiert, das er dadurch wohl regelrecht zum Hören seiner Musik erziehen konnte.¹⁰ Nicht wenige seiner Instrumentalwerke wirken jedenfalls in ihrer ungewöhnlichen Faktur so, als habe hier Haydn in ähnlicher Weise mit seiner Hörerschaft gespielt. Mit überraschenden Effekten – lauten Schlägen, Generalpausen, ungewöhnlich leisen oder in anderer Weise irritierenden Satzanfängen und witzigen Wendungen – scheint er sein Publikum zu unwillkürlichem Hinhören, Verstummen und schließlich aufmerksamem Verfolgen des musikalischen Ablaufs motiviert zu haben – mit einem gewissermaßen aufklärerischen Impuls und ganz entgegen dem, was die im 18. Jahrhundert vorherrschende (höfische) Ästhetik des galanten Stils eigentlich vorsah.¹¹ Von dem Musiktheoretiker Heinrich Christoph Koch wird solches 1787 zumindest ansatzweise reflektiert – hier im Interesse einer Durchsetzung der (eher bürgerlichen) Empfindsamerästhetik –, wenn er in seinem Kompositionslehrbuch ungewöhnlicherweise kurz an den Zuhörer denkt und probate Mittel nennt,

9 Brief aus Paris vom 3. Juli 1778, in: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bd. 2: 1777–1779, Kassel u. a. 1962, S. 387–390, hier S. 388 f.

10 Vgl. die vielzitierte Äußerung Haydns über seine Arbeitsbedingungen in der Abgeschiedenheit des Eszterházy'schen Hofes: »[...] ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen [...]«, in: Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, Reprint Leipzig 1979, S. 24.

11 Vgl. dazu eingehender Hartmut Schick, »Joseph Haydn – Komponieren im Geist der Aufklärung«, in: *Musik in der Geschichte. Zwischen Funktion und Autonomie*, hrsg. von Inga Mai Groote, München 2011, S. 11–32; Online-Publikation: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/16274/>.

die dazu geeignet seien, dessen Aufmerksamkeit zu fesseln. Hier sei insbesondere das überraschende Abweichen von Normen und Konventionen des Komponierens hilfreich, wie etwa das Beginnen eines Instrumentalkonzerts mit einem kurzen langsamen Teil anstelle des üblichen Allegro.¹²

III. Unterhaltung mit Musik in der Oper

Im Musiktheater war die Rezeptionssituation zumindest im 18. Jahrhundert insofern eine prinzipiell andere als im Konzert, als man hier ein Werk in der Regel nicht nur einmal hörte, sondern die Neuproduktion einer Saison mehrmals, womöglich sogar alle paar Tage besuchte und so allenfalls beim ersten Mal noch mit einer gewissen Neugier hinhörte, später aber nur noch bei Arien oder Stellen, die besonders gut gefallen hatten – oder besser: die offiziell als Höhepunkte der Aufführung galten. Wie James H. Johnson gezeigt hat, richtete sich im französischen Ancien Régime der Großteil der Pariser Opernbesucher in seinem Urteil und Interesse ganz nach dem, was die Mitglieder des Hochadels in ihren von überall her sichtbaren Logen mit – sparsam dosierter – Aufmerksamkeit oder gar mit Applaus bedachten. Nie hätte man es gewagt, aufgrund eigenen Zuhörens von der Rezeptions- und Reaktionsweise abzuweichen, die einem die Spitzen der Hofgesellschaft vormachten. Dazu gehörte nicht zuletzt auch das allgemein übliche, mit Türensclagen und anderer Ablenkung verbundene Zuspätkommen. Noble Damen und Herren kamen in der Regel erst im Lauf des ersten Aktes und gingen meist auch vor Ende der Vorstellung. Dass sie bei ihrem Einzug und Abgang vom Bühnengeschehen ablenkten, störte nicht, sondern manifestierte nur, was für jeden selbstverständlich war: Man ging in die Oper, um zu sehen und gesehen zu werden. Die musiktheatrale Vorstellung war für die meisten kaum mehr als der Anlass für ein gesellschaftliches Treffen, in dem man sich zeigte und begaffte, sich lautstark unterhielt und sich seiner gesellschaftlichen Position versicherte. Wer sich allzu sehr der Musik zuwandte, entlarvte sich als provinzieller Bourgeois, der die Regeln des höfischen Lebens nicht kannte.¹³

Die meiste Musik, die im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Oper und Konzert erklang, ließ es ihrer Struktur nach freilich auch gar nicht unbedingt nötig

12 Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, Leipzig 1787 [Faksimile-Nachdruck Hildesheim 1969], S. 23.

13 Vgl. Johnson, *Listening in Paris*, S. 9–31.

erscheinen, dass man sich ihr permanent hörend zuwandte. So wie sie angelegt war, verpasste man nämlich nach landläufiger Vorstellung durchaus nichts Wesentliches, wenn man nur sporadisch zuhörte. Fast alle musikalischen Formen, die für die Öffentlichkeit bestimmt waren, arbeiteten mit einem derartigen Reichtum an Wiederholungen, dass man auch als unaufmerksam Zuhörende(r) die Substanz der Werke kaum verpassen konnte.

Man denke etwa an die sogenannten Ritornellformen, also Arie, Konzertsatz und Rondo: Die wesentliche musikalische Substanz erklingt dort stets im orchestralen Anfangsabschnitt, der mehr oder weniger variiert oder verkürzt im Lauf des Satzes mehrfach wiederkehrt und so nicht jedes Mal wahrgenommen werden muss. In der Dacapo-Arie, der bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts vorherrschenden Arienform, wird die erste Strophe des Textes praktischerweise stets zweimal gesungen, zudem wird nach dem kurzen Mittelteil der ganze Hauptteil nochmals wiederholt. Man muss also nicht unbedingt beide Male hinhören, wenn man nichts verpassen will. Die im 17. und frühen 18. Jahrhundert alles beherrschende instrumentale Form, der Suitensatz, strotzt sogar geradezu von Wiederholungen. Beide Teile solcher Tanzsätze werden stets wiederholt, wobei im zweiten Teil die Musik des ersten Teils ohnehin nochmals variiert wiederkehrt. Nach dem intermittierenden Trio, in dem stets auch beide Teile wiederholt werden, kehrt der komplette Hauptteil nochmals wieder, oft samt Wiederholungen, so dass die Grundsubstanz nicht weniger als sechs- oder achtmal erklingt. In der deutlich komplexeren Sonatenhauptsatzform, die sich aus der Suitensatzform entwickelte, hielt sich bis zu Beethoven ebenfalls das Prinzip, beide Teile zu wiederholen, und auch hier wiederholt der zweite Teil mit der Reprise den ersten Teil, die Exposition, nochmals, so dass deren Musik insgesamt viermal zu hören ist.

In der französischen Oper und im Klavierlied dominierte die Strophenform, also die Wiederholung der immer gleichen Musik zu jeder Strophe, und in der Oper konnte man während der musikalisch belanglosen Rezitative ohnehin unbesorgt weghören. Weil versierte Operngänger selbst bei neuen Werken das Libretto in aller Regel schon kannten – schließlich wurden die gängigen Metastasio-Dramen im ganzen 18. Jahrhundert immer wieder neu vertont, es änderte sich also nur die Musik –, und weil es damals ohnehin üblich war, die jeweilige Neuproduktion der Saison viele Male zu besuchen, genügte es vollkommen, sich nur sporadisch dem Geschehen auf der Bühne und im Orchester zuzuwenden. Man verpasste kaum etwas und war doch stets im Bilde, wenn man sich mit den Nachbarn unterhielt, Erfrischungen zu sich nahm, Bekannte

in ihren Logen besuchte oder auch für einige Zeit die Logenvorhänge schloss, um sich einem Tête-à-tête zu widmen.

Die Architektur der Opernhäuser des 17. und 18. Jahrhunderts wiederum lenkte den Blick oft mehr auf die gegenüberliegenden Logen als auf die Bühne, was nur von Vorteil war im Spiel des Sehens und Gesehenwerdens. Selbstverständlich wurde damals der Zuschauerraum während der Vorstellung auch nicht abgedunkelt. Die Beleuchtung mittels Kerzen und Öllampen hätte dies technisch kaum ermöglicht; das Publikum hätte aber gewiss auch dagegen protestiert, nur noch das Bühnengeschehen und nicht mehr das gesellschaftliche ›Theater‹ im Auditorium sehen zu können.

IV. Disziplinierung und Fokussierung des Publikums

Die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts beginnende und von der Französischen Revolution beförderte Verbürgerlichung des Opern- und Konzertpublikums führte dann allerdings in einem langwierigen, sich bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinziehenden Prozess zu einer Disziplinierung des Publikums und zur Verbreitung einer neuen Hörhaltung, die vor allem James H. Johnson und Sven Oliver Müller detailliert beschrieben und unter anderem mit dem Schlagwort »Erfindung des Schweigens« charakterisiert haben.¹⁴ Die Konzentration auf das aufgeführte Werk wurde allmählich umgewertet zum Ausdruck von Bildungsbeflissenheit und Kunstsinn, und das traditionelle Verhalten wurde zunehmend als unerwünschte Ablenkung und Ruhestörung kritisiert. Beginnend in den europäischen Musikmetropolen und von dort aus allmählich in die Provinz ausstrahlend, setzte sich – unterstützt durch disziplinierende Maßnahmen und publizierte Ratgeber – immer mehr der pünktlich erscheinende, kontinuierlich sitzende, der Bühne zugewandte, schweigende und auch seine Körperbewegungen bis hin zur Mimik minimierende Zuhörer durch, wie wir ihn aus heutigen Symphonie- und Kammermusikkonzerten oder Opernaufführungen kennen.

Eine nicht unwesentliche Rolle spielten dabei Neuerungen in der Beleuchtungstechnik. Die Gasbeleuchtung, mit der ab 1822 in Paris experimentiert wurde, machte es möglich, dass ab 1830 in der Pariser Opéra das Auditorium während der Vorstellung abgedunkelt werden konnte, was sich dann – oft erst

¹⁴ Johnson, *Listening in Paris*, besonders S. 228–236; Müller, *Das Publikum macht die Musik*, S. 217–259.

Jahrzehnte später – auch andernorts und ebenso im Konzertsaal einbürgerte.¹⁵ Zudem standen nun neuartige Lichteffekte für Geschehnisse auf der Bühne zur Verfügung, etwa für Gewitterszenen, Vulkanausbrüche und Brandkatastrophen, wie sie für die zeitgleich aufkommende Gattung der Grand opéra dramaturgisch essentiell waren.¹⁶ Den nächsten technischen Entwicklungssprung lieferte ab 1860 die Einführung des elektrischen Lichts auf der Bühne, das noch ganz andere Effekte – nicht zuletzt gezieltes Anstrahlen von Personen und Bühnensegmenten – ermöglichte. Gleich in mehrfacher Hinsicht förderte diese Fokussierung des Lichts das Zuhören: Die optische Ablenkung durch andere Besucher fiel weg, der Blick richtete sich von selbst zur allein erleuchteten Bühne, und die dort zu bestaunenden Lichteffekte verstärkten ebenso die Aufmerksamkeit, wie dies die neuartigen Massenszenen und die pikanten Orchestereffekte taten, die die Partituren der Grand opéra enthielten (etwa mit der solistischen Bassklarinetten, deren ungewohnter, als gruselig wahrgenommener Klang 1836 in Meyerbeers *Les Huguenots* das Publikum geradezu schockierte). Es ist nun wohl auch kein Zufall, dass gerade in der Grand opéra, die sich ab 1830 als führende Operngattung etablierte, das Phänomen der musikalischen Wiederholung stark in den Hintergrund trat und einer Vertonungsweise wich, die in die Richtung eines wiederholungslos durchkomponierten Dramas ging.

Diese Tendenz kulminiert dann bekanntlich in den Musikdramen von Richard Wagner, insbesondere in den ab 1865 in München und Bayreuth uraufgeführten Dramen von *Tristan und Isolde* bis zu *Parsifal*. Hier gibt es fast überhaupt keine musikalischen Wiederholungen von Abschnitten mehr, und das Kompositionsprinzip verlangt radikal nach permanenter Konzentration des Zuhörers und bruchlosem Mitverfolgen des sich in stetiger, quasi logischer Weiterentwicklung befindenden musikalischen Prozesses – eines Prozesses, der sich über mehrere Stunden hinzieht und den Wagner mit Bedacht auch so konstruierte, dass es innerhalb der Akte keinerlei Pausen oder auch nur Zäsuren mehr gibt, bei denen man den Sängern applaudieren oder sich kurz abwenden könnte. Die Musik gibt sich zudem (nicht zuletzt mit ihrer Leitmotivik) so,

15 In Deutschland war die Abdunkelung des Zuschauerraums offenbar noch 1869 durchaus ungewohnt, berichtet doch ein Rezensent der Uraufführung von Wagners *Rheingold* in der Münchner Hofoper verwundert über den »Zuschauerraum, der durch das Halbdunkel, in dem er gelassen wurde, einen eigenthümlichen Eindruck machte« (*Neue Zeitschrift für Musik* 36 vom 8.10.1869, S. 344).

16 Vgl. u. a. Johnson, *Listening in Paris*, S. 240–256, und Gösta Bergmann, *Lighting in the Theatre*, Stockholm 1977, S. 298 und passim.

als sei jeder Takt bedeutungsvoll und nichts mehr weniger wichtig. Auch für die Zuhörer, nicht nur für die anfangs überforderten Musiker, waren Wagners Werke im 19. Jahrhundert deshalb eine unerhörte Zumutung.¹⁷

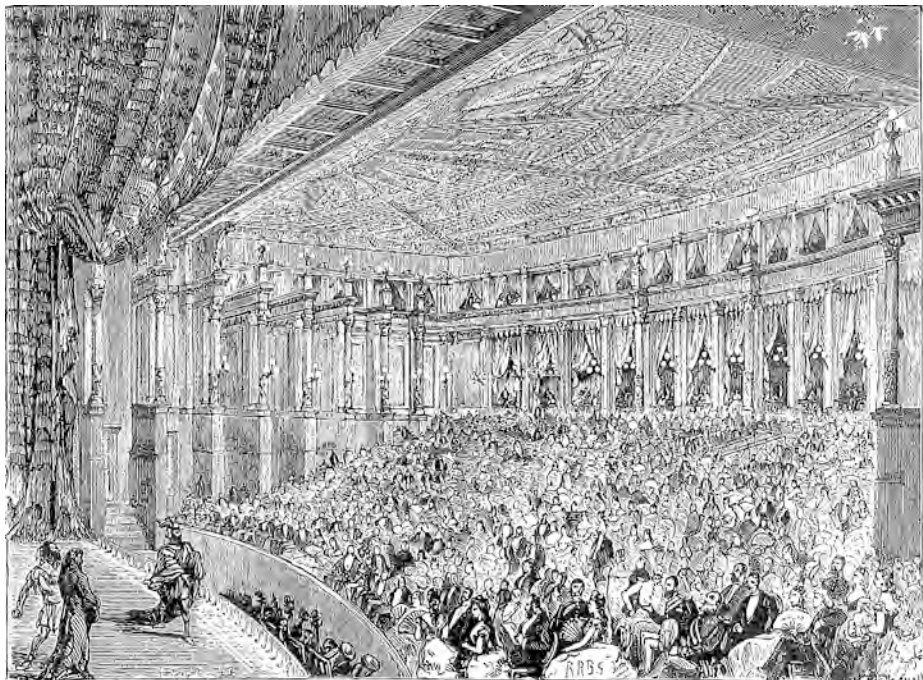


Abb. 3: Inneres des Bayreuther Festspielhauses während einer *Rheingold*-Aufführung 1876 (aus: Ernst Bücken, *Richard Wagner*, Potsdam 1933, S. 104).

Bekanntlich hielt Wagner es dann sogar für nötig, für seine Dramen eine ganz neue Opernhausarchitektur zu fordern, wie sie dann 1876 im Bayreuther Festspielhaus umgesetzt wurde. 1901 wurde sie im Münchner Prinzregententheater nachgeahmt und im 20. Jahrhundert dann nicht selten auch für Opernhaus- und Konzertsaal-Neubauten in den Grundzügen übernommen. Die am griechischen Theater orientierte, hierarchielose Sitzordnung in gekrümmten, ansteigend angeordneten und sich trichterförmig zur Bühne hin verjüngenden Sitzreihen lenkt hier Auge und Ohr aller Besucher exklusiv auf das musikalische Werk hin (vgl. Abb. 3). Selbst wenn das Auditorium nicht abgedun-

¹⁷ Bereits bei Wagners *Lohengrin* wurde (etwa anlässlich der Berliner Premiere von 1859) beklagt, dass im Vergleich mit *Tannhäuser* das nicht mehr durch Pausen unterbrochene Zuhören eine Strapaze sei; vgl. Müller, *Das Publikum macht die Musik*, S. 248.

kelt wäre, könnte man nun keinem anderen Besucher mehr ins Gesicht oder auf die Robe schauen, ohne sich umzudrehen, könnte weder zu spät kommen noch früher gehen, weder etwas konsumieren noch mit anderen zwanglos ins Gespräch kommen. Damit nicht genug: Selbst das Orchester und der Dirigent werden in Bayreuth wegen des berühmten ›Orchesterdeckels‹ unsichtbar. Kein optischer Reiz soll mehr vom Klang der Musik und vom Bühnengeschehen ablenken, das Publikum sich vielmehr pausenlos, bedingungslos und mit maximaler Intensität dem musikalischen Drama ausliefern.

V. Musikhören als »geistige Mitarbeit«

Im Grunde hat Richard Wagner, der sein Musikdrama ja nicht von ungefähr zur Nachfolgegattung der Beethovenschen Symphonie erklärte, damit für seine Bühnenwerke letztlich nur jene Rezeptionsweise zur unumgänglichen Pflicht gemacht, die sich (vorbereitet um 1800 durch das Erlebnis der Haydn'schen Symphonien) ab den 1820er-Jahren in Konzerten mit Beethovens Symphonien etabliert hatten – zunächst in Paris, in den von François Habeneck geleiteten Beethoven-Konzerten des *Conservatoire*, und von dort alsbald auf die anderen europäischen Musikzentren ausstrahlend. Geschult durch Haydn, wurde dem Publikum damals schnell klar, dass man Beethovens Musik adäquat nur noch hören und genießen kann, wenn man sich ihr als Zuhörer permanent und mit ganzer Konzentration hingibt. Schließlich findet sich bei Beethoven nicht nur eine ähnliche Ereignisdichte wie bei Haydn, sondern auch noch ein weit geringeres Maß an internen Wiederholungen. Selbst die Reprise der Sonatenform erscheint in seiner Musik zunehmend weniger als bloße Wiederholung der Exposition denn als deren Neufassung und Steigerung im Sinne eines erst jetzt erreichten Zieles. Und nicht selten werden beim mittleren und späten Beethoven sogar die eigentlichen Themen geradezu verschwiegen und es wird dem Hörer überlassen, sich mit dem Komponisten auf die Suche nach der eigentlichen Themengestalt zu begeben – eine Gestalt, die dann oft erst spät oder auch gar nicht erreicht wird.¹⁸

18 Vgl. Hartmut Schick, »Auf der Suche nach neuen Wegen. Die Klaviersonaten op. 14 bis op. 31«, in: *Beethovens Klavierwerke*, hrsg. von Hartmut Hein und Wolfram Steinbeck (= Das Beethoven-Handbuch 2), Laaber 2012, S. 95–160, hier bes. S. 95–97 und 142–158, und die dort genannte Literatur zum vielzitierten »neuen Weg« des mittleren Beethoven. Das symphonische Schlüsselwerk hierfür ist die 3. Symphonie Es-Dur, die *Eroica*.

Dieser neuartige, enorme Anspruch an die Hörer hat zunächst viele Zeitgenossen überfordert. So mahnte 1824 ein Berliner Kritiker: »Die musikalische Bildung eines so beachtenswerthen Publikums, als des Berliner, ist daher unvollkommen, so lange es nicht an der Auffassung der Symphonien gereift ist«. Die Symphonie sei der »wahre Prüfstein für Publikum und Komponisten«: »Wer nicht der Komposition in ihrem Gange folgt, hat gar nichts, und so lehren Symphonien, Musik ohne Zerstreung und um ihrer selbst willen hören.«¹⁹ Für die hier geforderte neue, ganz auf das Werk konzentrierte Hörhaltung hatte E. T. A. Hoffmann im Jahr 1810 mit seiner berühmten Rezension der 5. Symphonie von Beethoven den bahnbrechenden Text publiziert.²⁰ Hoffmann lässt dort keinen Zweifel daran, dass Beethovens Symphonie eine Musik verkörpert, die man nur noch adäquat hören kann, wenn man sie als in sich logischen Prozess versteht und sich ihr kontinuierlich und mit allen Geisteskräften ausliefert – um dann gerade (und nur) dadurch aus der alltäglichen Realität in eine andere Welt der reinen Geistigkeit entführt zu werden. Das ist ja letztlich die Quintessenz der romantischen Musikästhetik.²¹ Nicht die Musik selbst ist »romantisch«, sondern die sich komplett auf das Werk fokussierende, alles andere auf der Welt vergessende Hörweise, die diese Musik einem abverlangt.

Im Zuge dessen ändert sich dann zunehmend auch der Aufführungsort für Symphonik wie auch für Kammermusik. Im 19. Jahrhundert werden weltweit in den größeren Städten eigene Konzertsäle gebaut, mit einer Sitzordnung, die das gesellige Herumstehen und Palavern wie auch das Sehen und Gesehenwerden radikal zurückdrängt zugunsten der hörenden Konzentration auf die Musik in sitzender und nahezu unbewegter Körperhaltung. Alle sitzen nun in parallelen Stuhlreihen in einem abgedunkelten Saal, mit Blick fast nur auf die Musiker und durchdrungen vom längst verinnerlichten Gebot, sich so leise und unbeweglich wie möglich zu verhalten.

Als Hörer bekommt man im 19. Jahrhundert zunehmend ein Programmheft in die Hand, das einem im Idealfall beim Hören und Verstehen hilft (wie historisch wohl erstmals 1830 bei der Uraufführung der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz), und inzwischen bieten die Verlage von Werken des Kanons

19 Mit »M.« unterzeichnete Rezension über ein Berliner Konzert vom 13. Dezember 1824 (das unter anderem Beethovens 2. Symphonie enthielt), in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1824), Nr. 52, S. 443–444, hier S. 444. Aus der Rezension geht hervor, dass die ununterbrochene Aufführung einer kompletten Symphonie in Berlin in den Jahren davor noch etwas »ganz Unerhörtes« war (S. 443).

20 *Allgemeine musikalische Zeitung* 12 (1810), Sp. 631–642.

21 Vgl. dazu u. a. Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 87–121.

sogar erschwingliche Taschenpartituren an, die besonders Interessierte zur Vorbereitung nutzen oder während des Konzerts mitlesen können. Vielleicht wendet man den Blick sogar eher nach innen als auf das Podium, um sich ganz in die Musik zu versenken (wie in Abbildung 4 schön dargestellt). So wird aus dem mehr oder weniger passiven Genuss der musikalischen Darbietung tendenziell sogar »geistige Mitarbeit«, wie das Arthur Seidl 1905 als angemessene Haltung schon beim Hören von Mozartschen und Beethovenschen Symphonien, noch viel mehr aber bei der weit komplizierteren Musik von Richard Strauss fordert:

Strauss verlangt intensive geistige Mitarbeit, darin bestehend, dass man jeden Augenblick mit der aufs äußerste gespannten Intelligenz eines modernen musikalischen Menschen zuhört, blitzschnell Gedankenbrücken zu schlagen und abubrechen, hier ein Motiv sofort seinem geistigen Ausdruck nach zu deuten, dort eine kühne Modulation mühelos im Zusammenhang zu begreifen versteht. Mit einem Wort: es bedarf eines fortwährenden, bis zum Schlusse währenden Herantragens von Ideenkreisen an das Werk von Seiten des Hörers.²²

Damit umreißt Seidl zwar eher ein Ideal als die alltägliche Realität im Konzertsaal. Auch an der Wende zum 20. Jahrhundert war das Publikum noch längst nicht überall und mehrheitlich still, diszipliniert und andächtig auf die Musik fokussiert (wie Hansjakob Ziemer am Beispiel der Frankfurter Museumskonzerte gezeigt hat²³). Im Prinzip aber wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Oper und Konzert doch immer mehr ein Hörverhalten zur Norm, das sich im Klassik-Betrieb dann bis heute gehalten und nicht mehr wesentlich verändert hat, ebenso wie das musikalische Kernrepertoire, an dem es sich damals herausgebildet hat. Dass diese Art des Zuhörens im 20. Jahrhundert durch Schallplatte und Radio sowie in den letzten Jahrzehnten durch die elektronischen Medien um neue, dezidiert private, fern jeder Gemeinschaft angesiedelte Hörweisen erweitert wurde, braucht hier nicht mehr thematisiert zu werden. Ebenso offensichtlich ist aber, dass die oben geschilderte, nach heutigen Begriffen undisziplinierte und zugleich stark in-

22 Arthur Seidl, »Rezension einer Aufführung von Strauss' ›Ein Heldenleben‹ im Leipziger Gewandhauskonzert vom 26.10.1905«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 72 (1905), S. 900–901, hier S. 900. Vgl. auch Hansjakob Ziemer, »Symphonischer Optimismus: im Konzertsaal. Zur Kulturgeschichte des Hörens um 1900«, in: *Musik – Bürger – Stadt*, S. 279–299.

23 Ebd., S. 287–289.

teraktive Hörhaltung, die bis zum frühen 19. Jahrhundert in der Oper und im Konzert vorherrschte, sich nach wie vor ganz selbstverständlich, vielfach sogar in noch gesteigerter Form, auf der ganzen Welt bei Jazz-, Pop- und Rockkonzerten findet. Dies wiederum zeigt nur, dass das schweigende, regungslose, in sich gekehrte Zuhören des modernen »Klassik«-Rezipienten in anthropologischer Perspektive eigentlich ein kurioser Sonderfall ist. Ihm nachzuspüren, ist gleichwohl aufschlussreich – nicht zuletzt auch im Hinblick auf die Musik, an und mit der sich diese spezielle, genuin europäische Geschichte des (Zu-)Hörens in den letzten Jahrhunderten entfaltet hat.



Abb. 4: Alfred Heyde: *Konzertpublikum*, Holzschnitt nach einem Gemälde von René Reinicke, 1899 (aus: *Illustrierte Zeitung* 113, Leipzig 1899, S. 462 f.).