

Der Beitrag problematisiert die Diskrepanzen zwischen einem noch von romantischer Subjektivität charakterisierten „Zuhören“ und einem aktuellen Verständnis, welches sich bisher trotz deutlich verlagertes Paradigmen in zeitgenössischer Musik nicht unbedingt in den Standards musikalischer Ausbildung durchgesetzt hat. Erst die jüngste musikwissenschaftliche Vergangenheit unterzieht implizite Normen von Zuhören einer kritischen Revision. Am Beispiel hörend-reaktiven Verhaltens in Vinko Globokars Orchesterkomposition *Concerto Grosso* (1969/75) wird versucht, Formen des Zuhörens im Kollektiv als eher produktive denn rezeptive Handlungsmodi zu identifizieren mit der Aussicht, diese auf ältere Repertoires zurückzuspielen.

https://wissenderkuenste.de/wp-content/uploads/2021/04/zuhoeren_ariane_jeßulat.mp3

Im Kontext traditioneller musikalischer Ausbildung westlicher Prägung gilt Hören als eine spezifische Form aneignenden Verhaltens: Das musikalisch gebildete Gehör erfasst Strukturen derart, dass das Gehörte scheinbar identisch nach dem Hören wiedergegeben werden kann, es dringt bereits wissend in Musik ein, ermöglicht Teilnahme und Teilhabe, verfügt über hochspezialisierte Codes einer musikalischen Kommunikation.¹

Um die Elite abendländischer Musiktradition ranken sich Mythen: Wolfgang Amadeus Mozart veröffentlichte als 14jähriger die streng im Vatikan geheim gehaltene Partitur des *Miserere* von Gregorio Allegri, indem er das Gehörte nach nur einer Aufführung weitestgehend korrekt notierte. Bedauerlicherweise ging sein Manuskript verloren – allerdings teilte er das Hörprotokoll im Anschluss an das Notat in wenigstens einer öffentlichen Veranstaltung.² Rund 60 Jahre später ergänzte der 21jährige Felix Mendelssohn Bartholdy zu diesem Zeitpunkt bekannte Transkriptionen noch um die detaillierte Wiedergabe hochvirtuoser Verzierungen,³ was in gewisser Hinsicht und besonders bei diesem auf improvisierten Varianten aufgebauten Stück,⁴ sogar die erstaunlichere Transkriptionsleistung ist: Verzierungen, die 200 Jahre nach der Komposition des Stückes ex improviso hinzugefügt wurden, waren weniger abhängig von Systemen und Regelwerken, unberechenbarer. Mendelssohn musste appropriieren, rekonstruieren und zwar in essentieller Tragweite: Schon die Anzahl konkreter Tonhöhen, also Daten, die in den musikalischen Spielregeln der Zeit als objektiv gegeben angesehen wurden, schrieb er in der Transkription weniger nieder als dass er sie überhaupt erst erzeugte.

Diese Anekdote, in der sich Tradition mehrfach in idealisierenden Projektionen bricht, konzentriert die Probleme teilnehmender Beobachtung, wie sie aus ethnografischen Studien bekannt sind, in der Form der musikalischen Heiligenlegende. Wenn wir heute das *Miserere* von Allegri hören, dann beruht es nicht zuletzt auf jenem Text, den sich Mendelssohn, angespornt von heroischen *Showcases* wie Mozarts, aneignete, selbst wenn eine aktuelle, historisch informierte Musikwissenschaft durchaus in der Lage ist, anachronistische Zusätze von musikalischen Stilen und Praxen der eigentlichen Entstehungszeit, also des frühen 17. Jahrhunderts, wieder zu lösen.

Was trägt diese uralte, romantisierte, nicht einmal gänzlich verifizierbare Geschichte idealisierten Zuhörens zur These bei „Das Wissen der Künste ist ein Verb“?

Der Brückenschlag zwischen diesen verklärten akustischen Feldstudien des 18. und 19. Jahrhunderts und den Problemen und Fragestellungen, die wir heute mit Zuhören verbinden, gelingt eher, wenn wir uns klar machen, dass zumindest Mendelssohns Transkriptionen sich nicht nur auf Musik bezogen, von der es einmal einen Notentext gegeben hatte, sondern dass er sogar recht häufig versuchte, Abläufe zu notieren, die das Notat an sich zumindest herausforderten. Seine Notenskizzen leisteten das, was heute Handys oder andere zur Selbstverständlichkeit gewordenen Aufzeichnungsgeräte leisten: Er dokumentierte O-Töne wie Jodeln auf dem Schweizer Rigi,⁵ Straßenmusik in Schottland, Straßenrufe, alles über das Dispositiv der Notenschrift und immer mit kalkulierten Abweichungen: Wie in der parametrischen Analyse in elektronischer Musik⁶ nutzte er sein gebildetes und hochsensibles Gehör zum Ermitteln tonal dokumentierbarer Daten. Auf der Ebene der persönlichen Reiseerinnerung wandte er also dieselben Techniken an, die frühe Ethnomusikolog*innen anwandten wie z.B. Sophia Plowden, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit einheimischen Musiker*innen im damaligen Kalkutta musizierte, dabei die Musik der indischen Ensembles transkribierte und nicht zuletzt durch ihre Mitwirkung am europäisch gestimmten Cembalo auch aktiv beeinflusste.⁷ Dieselben Techniken der Segmentierung und Rekonstruktion wendete Mendelssohn an wie später die Komponisten Leoš Janáček, Beá Bartók und Olivier Messiaen, wenn sie Vogelgesang, Sprache oder sogenannte Volkslieder transkribierten, dieselben Techniken wenden zeitgenössische Komponist*innen wie Vinko Globokar (*Concerto Grosso 1969/75*), Peter Ablinger (*18 Ulrichsberger/Tänze 2008*), Antje Vohwinkel (*Gipfeltreffen 2020*) oder Neo Hülker (*Gib Pfötchen! 2017*) an, wenn sie minutiös Sprachmelodien, Dialekte, Tierlaute oder sogenannte Umgebungsklänge als musikalisches Material verfügbar machen. Der Einsatz modernerer Technologien schafft dabei nur graduelle Unterschiede, denn auch Technologien haben Voreinstellungen und Filter, auch hier entsteht das final Gehörte in der Interaktion von Datendisposition und erinnernder Rekonstruktion oder besser: nachschaffender und verändernder Konstruktion.⁸ Es ist erstaunlich, wie wenig sich seit Mozarts und Mendelssohns Zeit daran geändert hat, obwohl die Möglichkeiten der technischen Reproduktion die Reichweite des Gehörs doch wesentlich erweitern sowie die Gedächtnisleistung doch extrem entlasten müssten.

Schon in den späten 1960er Jahren arbeitete Vinko Globokar in seinem großen Ensemblestück mit Methoden, die später als Sonifikation,⁹ als primär auditive Annäherung an wissenschaftliche wie künstlerische Forschungsdaten, ausdifferenziert und systematisiert wurden. Dabei organisiert die Komposition die hörende Kommunikation im Kollektiv.¹⁰ Der Titel *Concerto Grosso* ist nicht nur ein inspirierender Paratext, sondern eine Rückführung der historischen Gattung auf die in ihr strukturell verankerten Wege des Hörens: Ein kleines Ensemble kommuniziert mit einem wesentlich größeren und klanglich massiverem Tutti. Schon im Barock sind sowohl die raumakustischen und klangfarblichen Wirkungen als auch die Machtverhältnisse zwischen dem kleinen – gerade so viel Mitwirkende, um eine vollstimmige Harmonie zu spielen – und dem großen Ensemble – so viele Mitwirkende, wie der Raum fasst und darüber hinaus – das eigentlich Faszinierende.

Globokar führt mit der radikal hörenden Kommunikation einen Faktor der

medialen Echtzeit-Übertragung in den Prozess ein: Die Transformation der Umwelt, hier der Umwelt im engsten klimapolitischen Sinne, durch den Akt des Hörens wird zum eigentlichen Thema der mehr als halbstündigen Komposition.¹¹ Das kleine Ensemble besteht aus Vokalist*innen, die die Aufgabe haben, per Kopfhörer eingespielte Laute spontan und reaktiv möglichst originalgetreu zu imitieren. Diese Laute werden an bestimmten Momenten der Form ebenso ad hoc und quasi ungefiltert von einem kleinen Kammermusikensemble von Instrumentalsolist*innen imitiert und dann schließlich von einem Orchester übernommen. Die Kommunikation erfolgt rein auditiv und in konzentrischen Kreisen, wobei das Vokalensemble in der Mitte aufgestellt ist, das Orchester außen. Ein interessantes Detail besteht in der traditionellen Ausbildungshierarchie, die der historischen Vorlage zuwiderläuft: Das Vokalensemble im Zentrum soll, wenn möglich, nicht virtuos, sondern ein sogenannter „Amateur-Chor“ sein. Ein mehr als nur materiales Konzept spricht ebenfalls aus den per Kopfhörer eingespielten Lauten, den Generator-Klängen: Es handelt sich unter anderem um hörbar gemachte Signale der Kommunikation von Fischen, d.h. die Transformation, die sich an der Oberfläche des Stücks hörbar bei der Übergabe von Vokalensemble auf Instrumentalsolist*innen auf das große Orchester vollzieht, hat schon im materialen Kern des Stückes, bei der Sonifikation selbst begonnen. Und auch hier – wie bei den eingangs erwähnten Transkriptionen – ist die musikalische Virtuosität am höchsten, wenn die Übertragung datenreich ist. Bei *Concerto Grosso* zeigt sich dies am klarsten an der medialen Sollbruchstelle, beim Übergang vom Vokalensemble auf die Solo-Instrumente – was auch das Kalkül von Globokars Besetzungspolitik erklärt: Die Klänge auf dem Tonband sind so komplex, dass – so Globokar¹² – nur ein möglichst frei von den Filtern traditioneller Gesangsausbildung agierendes Vokalensemble sich diese aneignen kann. Die heikle Übertragung von z.T. kaum bewussten Vorgängen der Imitation durch die stimmlichen Artikulationsorgane auf die Apparatur eines klassischen Orchesterinstruments, z.B. einer Violine, soll von denjenigen geleistet werden, die im System westlich-klassischer Tradition in der Lage sind, sich den nicht-kompatiblen Klängen so weit anzunähern, dass die reaktive Transformation, ein Erkennen des Identischen nachvollziehbar wird, selbst wenn die sonoren Daten dies nicht dokumentieren würden und selbst wenn das ihnen zur Verfügung stehende Instrument der Erzeugung solcher Laute Grenzen zu setzen scheint.

Concerto Grosso führt vor, dass Zuhören weniger Rezeption als Produktion durch Re-Enactment ist. Ansätze aktueller enactive philosophy, sofern sie auf Merleau-Pontys Vorstellung von „Leib“ zurückgehen, arbeiten etwas öfter mit dem Seh- oder Tastsinn als Modell.¹³ Globokars auditive Welle durch das Kollektiv, die aus der Transformation des Unhörbaren erzeugt wird, spielt ein Spezifikum des Zuhörens in den Vordergrund: Den Moment der Partizipation in der Zeit. Die körperlichen, apparativen und mental-konventionellen Filter der Ausführenden lassen vom vermeintlichen Original der Fischkommunikation kaum etwas zurück. Allerdings zeigt ja auch die Produktion des Tonband-Artefakts, dass es ein solches Original nie gegeben hat. Demnach überträgt sich das einzige, was hörend weitergegeben werden kann: nämlich dass kommuniziert wird.

Die Transformation des Hörens im Kollektiv gehört zu den zentralen Themen aktueller kritischer Musikwissenschaft: Der Zusammenhang zwischen Hören und Besitzen, Hören und Herrschen, Hören und kolonialer Aneignung, Hören und Diskriminierung, aber auch Zuhören im Sinne von Zurechthören bildet das Forschungsfeld, welches traditionelle musikwissenschaftliche Analysemethoden, Hörstrategien, Tests, Aufnahmeverfahren¹⁴ und Repertoire am Korrektiv der Critical Studies spiegelt.¹⁵ Dabei ist entscheidend, in welchen Momenten der Partizipation wir das Hören ansetzen: Mozart in der Sixtinischen Kapelle, westliche Musikolog*innen im 18. Jahrhundert mit dem Cembalo in Indien, Software, die Klangfarben und Geräusche auf Instrumente und in Notenschrift überträgt¹⁶ – Das Wissen der Künste ist ein Verb, ein Tun. Zuhören ist nicht seine Dokumentation in Bild, Schrift, Körper und Apparatur, sondern die Stationen des Prozesses der immersiven Teilhabe und der Übertragung. Mendelssohn und Mozart haben der Zeremonie beigewohnt und konnten immerhin so viel Mitteilbares memorieren, dass das Aufschreibesystem Notenschrift eine transformierende und wiedererkennbare Rekonstruktion zuließ, sie dokumentierten nicht ihr

Hören.

In vielen zeitgenössischen Kompositionen seit den 1950er Jahren ist diese transformierende Rekonstruktion das eigentliche Thema, sei es dass das Hören an seine physischen Grenzen getrieben wird, sei es, dass der Akt der Notation transmedial, in Echtzeit, performativ während und durch die Aufführung stattfindet. Zuhören wird dabei auf andere Weise intersubjektiv inszeniert,¹⁷ als es die einsame Vorstellung hörenden Betrachtens und Verinnerlichens, die Gegenüberstellung eines hörend verstehenden Subjekts und eines objektiv Gegebenen, diese theoretischen Rahmung des 19. Jahrhunderts, suggeriert. Hören orientiert sich in verschiedensten Formen des Kollektivs und in kollektiv bespielten Räumen. Und auch heute ist es genau dieser Akt der Selbstvergewisserung in der Kunst, der die präzisesten Spuren des Hörens hinterlässt.

- 1 Maus, Fred: „Listening and Possessing“, in: Thorau, Christian und Hansjakob Ziemer (Hg.): *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, New York 2019, S. 441–460, hier S. 442.
- 2 O’Reilly, Graham: ‘Allegri’s Miserere’ in the Sistine Chapel, Woodbridge 2020, S. 73–76.
- 3 O’Reilly 2020, S. 112.
- 4 Byros, Vassily: „Mozart’s Vintage Corelli“, in *Intégrale* 31 (2017), S. 63–89, hier S. 63–64.
- 5 Mendelssohn Bartholdy, Felix: „FMB an Carl Friedrich Zelter in Berlin. Sécheron bei Genf, 13. September 1822“, in: Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Sämtliche Briefe in 12 Bänden* hrsg. von Helmut Loos, Bd. 1 hrsg. von Juliette Appold, Regina Back und Rudolf Elvers, Kassel 2008, S. 96–99.
- 6 Kendall, Gary S.: “Listening and Meaning: How a Model of Mental Layers Informs Electroacoustic Music Analysis”, in: Emerson, Simon und Leigh Landy (Hg.): *Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis*, Cornwall, UK 2016, S. 31–57.
- 7 Popović, Tihomir: *Der Dschungel und der Tempel. Indien-Konstruktionen in der britischen Musik und dem Musikschritttum 1784–1914*, Stuttgart 2017, S. 160–164.
- 8 Arthur, W. Brian: *The Nature of Technology. What It Is and How It Evolves*. New York 2009.
- 9 De Campo, Alberto: *Science by Ear. An Interdisciplinary Approach to Sonifying Scientific Data*, Graz 2009. URL: https://monoskop.org/images/9/9b/Campo_Alberto_de_Science_by_Ear_An_Interdiscipl (letzter Zugriff 06.05.2021)
- 10 König, Wolfgang: *Vinko Globokar. Komposition und Improvisation*, Wiesbaden 1977, S. 190–235 und Beck, Sabine: *Vinko Globokar. Komponist und Improvisator*, Marburg 2012, S. 164–175.
- 11 Globokar, Vinko: *Concerto Grosso (1969/1975)*, für 5 Solisten, 23 Spieler und Chor (Luciano Berio gewidmet), Frankfurt a. M. 1979 [UA Graz, *Steirischer Herbst* 1972].
- 12 Toop, Richard: “Distant, but Unforgettable”, in: Kayser, Sibylle und Michael Zwenzner (Hg.): *Vinko Globokar*, München 2009, S. 21 und Globokar, Vinko: „Reflexionen über Improvisation“, in: Brinkmann, Reinhold (Hg.): *Improvisation und neue Musik*, Mainz 1979, S. 24–41.
- 13 Diese Tendenz zeigt sich schon in frühen „Arbeitsentwurf über die Natur der Wahrnehmung“ aus dem Jahre 1933. S. Merleau-Ponty, Maurice: „Arbeitsentwurf über die Natur der Wahrnehmung“, in: Merleau-Ponty, Maurice: *Das Primat der Wahrnehmung*, hrsg. von Lambert Wiesing, Frankfurt a.M. 6 2019, hier S. 8. Dass Sehen und Tasten weiterhin die bevorzugten Elemente einer Modellsituation auch späterer Ansätze bleiben, zeigt sich in Noë, Alva/ O’Regan, Kevin J.: “A Sensorimotor Account of Vision and Visual Consciousness”, in: 24/5, S. 939–973, sowie Noë, Alva: *Out of Our Heads*, New York 2009, hier S. 77 mit dem Beispiel des Blindenstocks, um nur zwei Beispiele unter vielen zu nennen.
- 14 Sterne, Jonathan: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham und London 2003.
- 15 S. dazu Radano, Ronald und Tejumola Olanyian: *Audible Empire. Music, Global Politics, Critique*, Durham und London 2016, Rehding, Alexander und Stephen Rings: *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, New York 2019 sowie die online seit 2020 sehr aktiv geführte Diskussion im Blog History of Music Theory. Die in einzelnen Institutionen Deutschlands sehr scharf gesetzte Trennung zwischen Musiktheorie und Musikwissenschaft ist für diesen internationalen, vornehmlich von Amerika aus geführten Diskurs keine adäquate Perspektive, da dort die intradisziplinäre Kommunikation zwischen Musicology und Music Theory nicht durch Curricula der Lehrfächer gehemmt wird, sondern je nach Forschungsprojekt spezifische Kooperationen und Überschneidungen selbstverständlich vornimmt. URL: <https://historyofmusictheory.wordpress.com/blog/> (letzter Zugriff 06.05.2021)

- 16 So sei hier stellvertretend für zahlreiche Kompositionen das Orchesterwerk *Speakings* (2007/2008) von Jonathan Harvey genannt. S. die Analyse des Zusammengehens von Komposition und der am IRCAM entwickelten Software *MaxMSP* bei Poller, Tom Rojo: *Kompositorische Sprachübertragung in zeitgenössischer Instrumentalmusik*, Hofheim 2015, S. 149-164.
- 17 Nishikaze, Makiko und Christian Kesten: „Raum hören“, in: Ariane Jeßulat (Hg.): *Mythos Handwerk. Zur Rolle der Musiktheorie in zeitgenössischer Komposition*, Würzburg 2015, S. 69-91.