

Claus-Steffen Mahnkopf Über das Hören

„Es gibt relativ wenig Menschen, die imstande sind,
rein musikalisch zu verstehen, was Musik zu sagen hat.“
(Arnold Schönberg)

Zunächst ist das Hören passiv. Das Auge muß den Gegenstand, den es sieht, fokussieren, den Augapfel ausrichten und die Brennweite einstellen. Es konzentriert sich auf eine Mitte und marginalisiert fortschreitend die Peripherie. Und es gibt ein Außerhalb des Gesichtskreises. Das Auge ist aktiv, denn es will erkennen. Wie dringlich es ihm ist, zeigt Kurz- oder Weitsichtigkeit, wenn das Objekt trotz muskulärer Anspannung unscharf bleibt. Und es kennt Verlängerungen, Tele- und Mikroskope, die in die Weite und ins Winzige sehen machen.

Das Ohr ist passiv. Es kann muskulär nicht fokussieren. Nicht einmal kann man das Ohr, wie das Auge, schließen. Es hört ununterbrochen. Es hört alles, jeden Schall. Selbst im Schlaf. Das Ohr ist daher *das* Organ für die Umwelt. Diese Umwelt ist räumlich, sie umfaßt den gesamten Raum, auch das Nicht-Sichtbare. Und das Ohr ist *das* Organ für das Nicht-Begriffliche. Denn vieles von dem, was gehört wird, ist nicht zu identifizieren – oder weniger eindeutig als mit dem Auge.

Diese Passivität zwingt aber das Ohr zu erhöhter Aufmerksamkeit. Man muß genau hinhören, in die Umwelt hineinhören, will man mit diesem Sinn Präzision erlangen. Und das Ohr kommt dem entgegen. Es ist nämlich sehr feinsinnig. Es ist extrem schnell. Es erkennt Sprache mit rasch abfolgenden Phonemen, deren akustische Seite mitunter äußerst komplex ist. Es erkennt nicht nur den semantischen Sinn der Sprache, sondern auch die Aura des Gesprochenen, den kommunikativen Sinn und den affektiv-emotionalen Gehalt, kurz: auch die Konnotationen des Denotierten. Das Ohr versteht die Sprache jenseits der Sprache, die Mitteilung jenseits der Mitteilung. Es versteht viel schneller als das Auge.

Es ist der kommunikative Sinn par excellence. Das Ohr gewährt uns ein exzellentes Hören. Sofern wir unser Hören bilden. Es nicht bei der Passivität belassen. Aktives Hören ist genaues Hören, ist Hinhören, sich Gegenständen und Orten zuwenden, in diese hineinhören. Und vor allem ist es Zuhören. Die Fähigkeit, dem Anderen, ja dem Fremden zuzuhören. Zu warten, was er zu sagen hat. Mit dem Ziel, ihn zu verstehen, ihn zu Wort kommen zu lassen. Ihm sein Recht zu geben. Das Hören ist das Organ kommunikativer Empathie.

Die Genauigkeit und die Vielschichtigkeit des Hörens ist enorm. Es erlaubt Filterungen, die außergewöhnlich sind, einerseits, andererseits polyphone Schichtung, ein Mehrfachhören. Und das alles mit einer, genauer gesagt: zwei Schallwellen, nicht wie bei der *res extensa*, die das Auge vernimmt. Die *res extensa* des Hörens ist eher die Zeit. Da der Raum als ganzer vorgegeben ist und nicht gegliedert werden kann, spezialisiert sich das Hören auf zeitliche Sequenzen. Damit, darin ist Hegel zuzustimmen, entspricht es dem inneren Sinn, der Subjektivität. Das Außen wird zu einer inneren Zeitlichkeit. Aber im Bewußtsein des Außen. Auch wenn wir mit dem inneren Ohr hören, wissen wir, Halluzinationen ausgenommen, stets, daß das Gehörte nicht selbstgemacht ist.

Das Gehör ist mit der Geburt nahezu vollständig entwickelt. Perspektivisch malen indes kann man erst gut zehn Jahre später. Daher die musikalischen Wunderkinder, aber kaum malende. Ohne das voll entwickelte Ohr kein Spracherwerb, keine Bindung vor allem an die Mutter, die der Fötus bereits hört, noch bevor er irgend etwas von einer Außenwelt ahnt. Das Kleinkind hört die Stimmen der geliebten Personen. Sie klingen ihm fast wie Musik. Es perzipiert Schallwellen, und eines Tages versteht es die Sprache, manche Kinder sogar mehrere. Das Ohr ist extrem leistungsfähig, aber auch extrem anspruchsvoll. Es gewöhnt sich von früh an an die Erotik des Klangs. Deswegen lieben fast alle Menschen Musik.

Man stelle sich die Welt ohne Musik vor. Wir kämen über die Runden. Das Ohr ist weiterhin beschäftigt, mit der Umwelt und den Mitmenschen. Aber wie das Gehirn mehr kann als nur funktionieren und – wie in einem Spiel – Kreativität freisetzt, würde sich das Ohr langweilen, wenn es nur der Lebensfunktion folgte. Immerhin ist es leistungsfähig, so sehr, daß es sich eine Spielwiese sucht. Es beginnt, die Klänge zu ordnen, nach Klangtypen, nach zeitlichen Verlaufsformen und – das ist das Wundersame – nach Proportionen. Das innere Ohr beginnt zu rechnen. Es vergleicht zeitliche Quanta und Frequenzen untereinander. Das können übrigens schon die Tiere, allen voran die Vögel. Doch der Mensch generalisiert diese Fähigkeit.

Musik ist nun die edelste, beglückendste, feinsinnigste, zugleich menschlichste Fähigkeit des Ohrs. Dabei ist sie – getragen von Intervallen und der Numerik des Rhythmischen – alles andere als eine Selbstverständlichkeit. Die Evolution des Menschen wäre auch ohne sie möglich gewesen, da die Synchronisierung von Individuen zu Kollektiven rein rhythmisch, ohne Diastematik, möglich gewesen wäre. Die Diastematik ist eher das Medium des Individuums, dessen Geschichtsphilosophie viel langsamer verlaufen ist. Integral entwickelte Musik, mithin polyphone, ist nicht ohne Grund geschichtlich extrem jung.

Musik – das ist etwas, was es akustisch zunächst nicht in der Natur gibt. Es gibt dort keine metrisch gebundenen Rhythmen, syntaktische Formen und keine Tonsysteme. Der Mensch erschafft sich diese – eine der grandiosesten Kulturleistungen, nur noch zu vergleichen mit der Schrift. Musik wird gemacht, von der Stimme, den Instrumenten, neuerdings auch von der Elektronik. Und stets erwartet das Ohr ein Klingendes, was, wie man so sagt, klingt, mithin exzellent klingt. Das Ohr ist ausgesprochen sensibel, ja idiosynkratisch, wenn das Klingende mit Makel behaftet ist. Es wünscht Verbesserung. Deswegen arbeiten Musiker ein Leben lang an ihren Fertigkeiten. Auch für Komponisten ist das Wie-es-klingt die oberste Maxime.

Hören von Musik heißt dem Klingenden folgen. Dieses ist zunächst phänomenal gegeben, nicht-begrifflich. Dieser Nicht-Begrifflichkeit möchte das immanentistische Hören als ein Ideal affin sein. Wer immanent hört, sich ganz an das Gehörte anschmiegt, ohne es assoziativ, illustrativ oder konzeptuell ins Begriffliche zu übersetzen, dem öffnet sich eine Transzendenz in die existentielle Offenheit des Menschen genauso wie eine Sprache *sui generis*, die der Supertext Musik darstellt. Das meinte Schönberg mit rein musikalischem Hören. Der Kreis derer, die das vermögen, wird größer, wenn das Ohr gebildet wird – durch genaues Zu- und Hinhören und – besser noch – durch Selber-Musizieren.

Die Tragödie des Hörens hingegen, die Nonos *Prometeo* thematisiert, ist nicht zu sehr der Übermacht des Visuellen der modernen Mediengesellschaft geschuldet, eher, daß das Hören stets wehrlos ist, benachteiligt, weil es, abzüglich der Sprache, sich dem Nichtbegrifflichen zuwendet, ja dieses begreift – und daran regelmäßig die Wissenschaftler und Philosophen, deren Medium der Begriff ist, scheitern. Nur handverlesene Philosophen und einige Schriftsteller haben eine Sprache für Musik gefunden. Die sie nicht haben, rächen sich durch Verleugnung oder konzeptualistische Zumutung.

Die messianische Vision der im emphatischen Sinne Neuen Musik geht auf ein anderes Hören, ein seiner selbst mächtiges. Solches Hören braucht zugleich eine Musik, die so neuartig ist, daß das altehrwürdige Epitheton „neu“ schal wirkte. Dazu bedarf es einschneidender Paradigmenwechsel, deren nur die wenigsten fähig sind. Nachdem die musikalische Interpretation in ihren Spitzen immer besser wird, wäre es an der Komposition, wieder zur Avantgarde zu werden, unvergessen ihres anfänglichen revolutionären Impetus. Das Ohr würde dem folgen.

Musikalische Interpretation widmet sich, neben der Darstellung der Musik als eines Sinnvollen, der Verfeinerung des Klingenden, weil es und nur es es ist, was die Musik zu einem Mehr-als-Klang macht. Wie selbstverständlich erwarten wir Instrumente erster Güte, daß sie gestimmt sind, daß sie höchst

differenziert bespielt werden. Alle Mittelmäßigkeit erheischt sofort Verbesserung. Von kaum anderen performativen Künstlern wird derlei Können erwartet wie von Musikern. Dabei ist die vollkommene musikalische Realisierung ein Ideal, das zuweilen sogar konkret wird. Dann, wenn die Frage nach dem Makel wie wundersam verschwindet. Spätestens hier sind wir bei dem angelangt, was man, in Ermangelung eines besseren Worts, Hochkultur nennt.

Die Verfeinerung des Klingenden kann zurückgenommen werden, wenn eine höhere Wahrheit es will. Verletzungen dieses Ideals sind möglich, wenn bewußt gewollt, mithin von einem künstlerischen Konzept erfordert. Nicht alle Musik muß ins Subliminale verästelt sein, mitunter müssen Ohren auch desensibilisiert werden. Nonos Spätphilosophie ist nicht das letzte Wort, auch nicht für die Live-Elektronik. Doch auch Makelhaftigkeit muß sich gegenüber dem Sinn des Klingenden rechtfertigen.

Konzepte funktionieren wunderbar in Film, Theater, Literatur und – in Richtung sozialer Aktion – Kunst im erweiterten, nachbeuysischen Sinn. Musik-Konzeptkunst allerdings ist allermeist ausgesprochen schwach. Warum das so ist, liegt am Ohr, das viel stärker als das Auge oder die innere Imagination eine Vernachlässigung des sinnlichen Moments abstrafte. In Musik geht es primär um das Hören. Dessen Grundlage ist das Klingende. Sitzt das nicht, ist auch der Gehalt hochgradig gefährdet. Kein Zufall, wenn sich Musik-Konzeptkunst ins Multimediale rettet, mithin der Anleihen bedarf, zur Mischform wird.

Die erste Quelle des guten Klingens ist das Musizieren. Denn nur hier ist die Zeit der Musik mit der Zeit des Erklingsens identisch, Musik mehr als Reproduktion. Nur hier setzen sich die Musizierenden dem Risiko des Scheiterns aus, und ohne es kein Gelingen. Das Gelingende wäre das einmalige Hier und Jetzt, der erfüllte Augenblick, die senkrecht stehende Zeit, um mit Rilke zu sprechen. Die ursprünglichste Form des Musizierens ist Selber-Musizieren. Noch der Dilettant verspürt in der Regel eine größere Libido, wenn er sozusagen im Klang ist, mit diesem in actu verschmilzt, als beim passivischen Musik-Hören. Sicher, nicht jeder hat einen Steinway zu Hause, und nicht jeder beherrscht ein Instrument. Und doch ist Musik zunächst da, um aktiv gemacht zu werden. Das Instrument, das man bespielt, ist der Konterpart zum Lautsprecher, der das Pendant des Konsumismus ist.

Die zweite Form des Musizierens ist das Miteinander-Musizieren-für-andere, für das Publikum, entweder vor Ort, auf der Bühne, oder für die Produktion. Gerade die letztere ist eine unverzichtbare Konkurrenz zum Konzert geworden. Aber sie muß eigenständig, darf nicht als Ersatz auftreten. Sie muß an Präzision wettmachen, was sie an Lebendigkeit und Spontaneität

verliert. Glenn Gould hat eben Platten mit Zyklen gefüllt, nicht aber mit einem Dutzend Varianten des gleichen Stücks. Und sie muß intelligent mikrophonisiert sein.

Das allermeiste, was wir aus Lautsprechern hören, ist ein defizienter Modus von Hören. Wir haben uns freilich schon so an die Allgegenwart dieser Technologie gewöhnt, daß wir die Bedingungen dieser zweiten Natur vergessen. Ein kastriertes Hören hat sich sedimentiert. Das erklärt auch umgekehrt die zunehmende Attraktion von Konzerten, vor allem von Popkonzerten. Man möchte im Klang gleichsam baden, und nur Superreiche können sich eigene Konzertsäle oder Heimstudios leisten.

Was der Musik aus Lautsprechern oder Lautsprechermusik in der Regel fehlt, ist der authentische Raum. Das ist dann ein systematischer Fehler. Musik ist prinzipiell an den Raum gebunden. Die räumlichen Abstände zwischen den Klangkörpern, und seien sie noch so kurz, sind von entscheidender Bedeutung, nicht nur zwischen Musikern, die sich die Bühne teilen, sondern auch innerhalb des Instruments. Es ist ein Unterschied, ob eine hohe oder eine tiefe Saite im Flügel erklingt. Und das raumberücksichtigende Musizieren verbreitet sich in einem je konkreten Raum, in dem der Hörer hört. Musizieren heißt darauf Rücksicht nehmen. Musizierende tun dies automatisch, unbewußt, wie schlafwandlerisch, denn sie suchen den perfekten Klang und wissen, wie man sich an den Raum anpaßt. Ihr Ohr ist ein musikalisches.

Wie sensibel und fein das Ohr ist, zeigt sich gerade an der elektronischen oder elektronisch manipulierten Musik. Wer jemals an einem Schneidetisch saß, weiß, daß aller kleinste Veränderungen – Anschlüsse, Phasenverschiebungen – sich bereits störend auswirken, wenn sie nicht aufs kleinste durchgehört sind. Nicht nur leidet der Klang, sondern seine Aura, seine räumliche Ausstrahlung. Die elektronischen Möglichkeiten vermögen durchaus unser Klangbewußtsein zu schärfen. Aber auch hier ist die Perfektion das Ideal für höchst professionelle Maßstäbe. Das gilt gerade für Pop und Film – die Riesenmischpulte sind dort legendär.

Die einzige Möglichkeit, das Problem um Lautsprecher und Raum prinzipiell zu vermeiden, ist raumlose Musik für Kopfhörer zu komponieren. Insofern folgt Steven Kazuo Takasugi einer genialen Intuition. In allen anderen Fällen müssen Lautsprecher und Raum justiert werden, sei es bei reiner Lautsprechermusik, sei es bei Live-Elektronik. Diese Justierung müßte aber bereits Teil des Werkes sein. Bei reiner Zuspilung – Tonbandmusik – ist das nicht oder nur sehr eingeschränkt möglich. Deswegen hat sie meist etwas Statisches auch dann, wenn sie wildbewegt ist.

Dabei können Lautsprecher durchaus ihre wertvollen Dienste leisten. Sie müssen nur wie Musikinstrumente behandelt werden. Nicht der Lautspre-

cher ist das Problem, sondern seine mangelhafte Verwendung. Damit Lautsprecher gut klingen, müssen sie nicht nur intelligent aufgestellt, sondern raffiniert angesteuert sein. Sie bedürfen einer musikalischen Abmischung zwischen Raum und Klang. Und zwar dem je individuellen Raum, in dem der Klang erklingt. Insofern muß mit dem Lautsprecher musiziert werden. Dazu bedarf es einer Klangregie und diese exzellenter Klangregisseure. Und diese ausreichender Probenzeit vor Ort. Ein Ensemble weiß nach kurzer Zeit, wie ein Raum klingt und wie er zu bespielen ist. Der Lautsprecher besitzt aber weder Erfahrung noch Intuition.

Das ist die Stunde der Live-Elektronik als Musizierpraxis. Der Apparat – die Geräte, die Verstärker, die Lautsprecher, die Misch- und Steuerpulte, die Mikrophonisierung, aber auch die Klangregisseure (je mehr, desto besser) – muß dabei dem besten professionellen Niveau genügen. So ist die Interpretation elektroakustischer Musik mindestens so aufwendig, so teuer wie bei lediglich auf Instrumenten gespielter. In der Regel ist sie sogar aufwendiger, wenn Tonnen von Geräten transportiert werden müssen. So wünscht man sich Live-Elektronik-Klangkörper wie das Freiburger Experimentalstudio so zahlreich wie die großen Neue-Musik-Ensembles in Europa, sagen wir zwei Dutzend. Nur solche Standards können dem grassierenden Dilettantismus auf diesem Gebiet Einhalt gebieten. Denn wie bei aller Musik, so erwartet das Ohr auch bei Musik auf der Basis digitaler Prozesse ein Hören, dem das Klingende Genüge tut.