

Magdalena Zorn, Ursula Lenker (Hrsg.), (Zu-)Hören – interdisziplinär (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Sonderband 1), Allitera Verlag, München 2018, 219 S.

Der von Magdalena Zorn und Ursula Lenker herausgegebene Tagungsband *(Zu-)Hören interdisziplinär* beleuchtet aus medizinischer, psychologischer, sprachwissenschaftlicher, wissenschaftsgeschichtlicher und musikwissenschaftlicher Perspektive die beiden Wahrnehmungsweisen des sinnlichen ‚Hörens‘ (engl. *to hear*; frz. *écouter*) — eines passiven „Vorgang[s] auditiver Erfahrung“ (S. 9) — und des intentional gerichteten ‚Zuhörens‘ (engl. *to listen*; frz. *entendre*), das als ein „attentiver Wahrnehmungsvorgang“ (S. 9) begriffen wird, der kognitive Verarbeitungsprozesse miteinbindet. Mitunter wird danach gefragt, wie sich die beiden Wahrnehmungsmodi voneinander abgrenzen lassen und worin insbesondere die konstitutiven Charakteristika der apperzeptiven Haltung des ‚Zuhörens‘ bestehen. Doch leistet die Publikation vor allem einen bedeutenden Beitrag, den teils normativ beladenen und polarisierenden Dualismus zwischen Sinnlichkeit und Kognition in Bezug auf das (Zu-)Hören aufzuheben und eine vermittelnde Einheit der beiden Kategorien zu schaffen. Denn die unterschiedlichen methodischen Ansätze reagieren auch auf die Frage, worin die Gemeinsamkeiten, die wechselseitige Interdependenz und damit einhergehend, der ineinandergreifende Übergang vom passiven ‚Hörens‘ hin zum bewussten ‚Zuhören‘ besteht.

In seiner medizinischen Dimension wird ‚Hörens‘ in einem schwachen Sinn verwendet. Maria Schusters Artikel *Vom Hören zum Zuhören zum Verstehen: Formen und Ausprägungen von Hörstörungen aus medizinischer Perspektive* zeigt, dass der Begriff lediglich den Hörvorgang, d.h. die „Signalaufnahme und Weiterleitung“ (S. 19) beschreibt, wodurch das subjektive Gewahren eines Klangereignisses zunächst einmal ausgespart ist. In einem umso stärkeren Sinn bezieht sich ‚Zuhören‘ auf die zerebrale „Verarbeitung und Wahrnehmung“ (S. 19) eines akustischen Signals, an dem sowohl bewusste als auch vorbewusste Prozesse beteiligt sind. Beide beschreiben also physiologische Vorgänge, die durch Schädigungen oder Erkrankungen negativ beeinflusst werden können. Die Folge: Das akustische Phänomen wird nicht nur undeutlicher wahrgenommen, sondern auch die kognitive Beanspruchung und Leistungsfähigkeit, das Sprachverstehen und kommunikative Kompetenzen verändern sich.

Auch der Hörgeräte-Akustiker Wolfgang Luber geht in seinem Beitrag *Vom Verlernen und Wiedererlernen des ‚(Zu-)Hörens‘ bei Menschen mit Hörminderung* davon aus, dass Zuhör-Kompetenzen stark von physiologischen Variablen abhängen. Luber weist einen indirekt-proportionalen Zusammenhang zwischen der sukzessiven Verschlechterung der Hörfähigkeit und der zunehmenden Beanspruchung kognitiver Leistungen nach, da sogenannte Hörlücken immer stärker

durch den subjektiven Erfahrungsschatz und den konkreten Gesprächskontext unterbewusst gefüllt werden. Wegen der permanenten Operation an der mentalen Belastungsgrenze entwickeln betroffene Personen Kompensationsstrategien, die zwar den zu verarbeitenden Informationsstrom minimieren, aber letztlich zu sozialer und kultureller Isolation führen, wodurch die kognitive Leistungsfähigkeit *peut á peut* degeneriert. (Zu-)Hören kann also verlernt werden und zwar genau dann, wenn das diverse Spektrum akustischer Eindrücke wegen lebensweltlicher Veränderungen zurückgeschraubt wird. Daher – so Luber – ist es nicht nur wichtig, durch Hörgeräte den flächendeckenden Bezug zur akustischen Umwelt zu garantieren, sondern auch, dass bewusstes Zuhören durch Therapien und Strategien trainiert wird, um die Lebensqualität der Betroffenen zu sichern. Dies erfordert jedoch das Engagement, die Motivation und den persönlichen Lernwillen der Patienten.

Ebenso kann die Sprachwahrnehmung einer Fremdsprache zu einer kognitiven Herausforderung werden. Dies zeigt Yuki Asanos psycholinguistischer Beitrag *Zugehört, wahrgenommen, aber nicht behalten: Zur auditiven Arbeitsgedächtniskapazität bei Mutter- und Fremdsprachlern*. Asanos Befunde machen deutlich, dass prosodische Merkmale, d.h. Tonlage, Lautheit, Sprechrhythmus und Akzent, im vergleichbaren Maße von Mutter- und Fremdsprachlern differenziert werden. Bei Letzteren ist die kognitive Belastung jedoch höher, da eine Gesprächssituation mit einem geringeren Fundus an sprachlichen Kategorien verarbeitet werden muss. Fremdsprachler verfügen also über ein mentales Lexikon mit geringerem begrifflichem Umfang, weshalb einer Gesprächssituation zwar aufmerksam zugehört und das Gesagte wahrgenommen werden kann, aber nicht bleibend im Arbeitsgedächtnis abgespeichert wird.

Chae-Lin Kims Beitrag *(Nicht-)Hören: Deafness vs. Hearingness* untersucht die Erfahrung des (Musik-)Hörens aus der Sicht gehörloser Menschen. Kims grundlegende Annahme besteht darin, dass die Zuschreibung des Gehörlosseins (*Deafness*) und Hörendseins (*Hearingness*) jeweils als Abweichung von der Norm aufgefasst werden: Wie in der Welt der Hörenden das Phänomen der Gehörlosigkeit erst im Kontakt mit gehörlosen Menschen erkannt wird, erkennen *deaf people* ihre Gehörlosigkeit erst im Kontakt mit hörenden Menschen. Welche Probleme sich daraus ergeben, erläutert die Autorin am Beispiel der Gebärdensprache: Dieser wurde der Status als eigenständige Sprache lange Zeit abgesprochen, da die Bewertungskriterien am hörenden Körper und nicht an der Möglichkeit der Informationsübermittlung orientiert waren. Die Autorin stellt sich die Frage, ob sich aus der Gehörlosenperspektive auch das Verhältnis zwischen Musik und ‚Hören‘ neu verhandeln lässt, um letztlich ein rein auditives Musikverständnis zu überdenken. Auch wenn ein visueller oder taktile Zugang zu Musik vorstellbar ist – die Autorin geht auf jene alternativen Formen musikalischer Perzeption

nicht ein. Sie lässt daher die Frage weitgehend unbeantwortet, wie die vorgeschlagene „Gehörlosen-Epistemologie“ (S. 118) in Bezug auf Musik aussehen könnte. Dies scheint der Schwierigkeit geschuldet zu sein, dass der Zweck musikalischer Phänomene – entgegen sprachlicher Kommunikationsformen – nicht darin besteht, einen objektivierbaren Informationsgehalt zu vermitteln.

In ihrem Beitrag *Von der gesprochenen Sprache zum mentalen Modell: Zuhören als kognitive Informationsverarbeitung* untersucht Margarethe Imhof aus psychologischer Perspektive die Unterscheidungsmerkmale des ‚Hörens‘ und ‚Zuhörens‘ in Bezug auf die subjektive Wahrnehmung. Hören beschreibt nun einen *passiven*, vom Subjekt unabhängigen Modus auditiver Perzeption, durch den akustische Informationen aufgrund der organischen Beschaffenheit des Hörapparats und der basalen kognitiven Mechanismen gefiltert werden. Die akustischen Reize erhalten somit eine objektivierbare Form, die zumindest für jeden Menschen mit einer gesunden Hörfunktion mehr oder weniger gleich bleibt. Die Autorin kommt zum Schluss, dass Hören als akustisches „rundum Monitoring“ (S. 46) zwar eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung für das Zuhören darstellt. Denn das charakteristische Unterscheidungsmerkmal des ‚Zuhörens‘ vom ‚Hörens‘ ist für Imhof seine Intentionalität, die konzentrierte Hinwendung zum Gehörten, das durch individuelle Gründe motiviert ist und durch das die akustischen Reize selektiert, organisiert und in ein mentales Modell integriert werden. Jenes Modell stellt dabei ein kognitives Konstrukt dar, das aus (inter-)subjektiven Parametern gebildet wird, wie beispielsweise der individuelle oder gemeinsame Wissensbestand, sowie der (hierarchischen) Beziehung zweier Gesprächspartner als auch dem situativen Kontext der Gesprächssituation. Die Autorin begreift den vierstufigen Prozess des Zuhörens also weniger als einen Modus, sondern als einen *Akt* des Wahrnehmens, einen apperzeptiven Handlungsvollzug, der strategisch geplant wird und dessen Endprodukt jenes mentale Modell darstellt, auf das sich eine Person nach einer Gesprächssituation erinnert und retrospektiv beziehen kann.

Wie jene Agentivität des Zuhörens in der Deutschen Verbalgrammatik denotiert wird, zeigt Ewa Trutkowskis sprachwissenschaftlicher Beitrag *Hören versus Zuhören: Dativ-Kasus als Marker für Agentivität*. Es wird ersichtlich, dass die Kasuszuweisung des Dativs beim Verb *zuhören* (*jemandem zuhören*) auf einen aktiven, handlungsähnlichen Wahrnehmungsvorgang verweist. Wie im Fall konkreter Handlungssituationen (*jemandem gratulieren*; *jemandem begegnen*) weist die Dativ-Markierung im Fall (*jemandem*) *zuhören* auf die Intentionalität und damit auf die Aktivität sowohl für das klangerzeugende Objekt und das bewusst zuhörendende Subjekt. Durch die Dativmarkierung wird der Akt des Zuhörens somit als ein komplexes Ereignis ausgedeutet. Dagegen deutet die Verwendung des Akkusativs beim Verb (*jemanden*) *hören* auf die Passivität des Hörenden

(Subjekt), obwohl natürlich das tonerzeugende Objekt aktiv ist. Der Akkusativ beschreibt also das Hörerlebnis nicht nur als ein passives, sondern unter Umständen auch als ein aufgezwungenes Ereignis.

Dass Verben der Wahrnehmung über verschiedene, teils wandelnde Bedeutungsinhalte verfügen können, zeigt die Sprachwissenschaftlerin Judith Huber in *Gehören, gehorchen, verstehen, aufhören: Polysemie und Bedeutungswandel bei ‚(Zu-)Hören‘*. Die Autorin stellt fest, dass der Bedeutungswandel – solange sich dieser innerhalb der Verben sinnlicher Wahrnehmung abspielt – sprachübergreifend denselben Mustern folgt: Sei es von der gustatorischen hin zur olfaktorischen Wahrnehmung des bayerischen Verbs *schmecken* (statt ‚riechen‘) oder des dongolawischen Verbs *gijr*, das sich gleichermaßen auf eine auditive oder olfaktorische Wahrnehmung bezieht. Bei solchen *intra-field changes* handelt es sich also um übersprachliche Gemeinsamkeiten. Stattdessen sind sogenannte *trans-field changes* stark kulturell geprägt, jene Bedeutungsverschiebungen also, bei denen der Inhalt der Wahrnehmungsverben aus dem Bereich der Sinneswahrnehmung hinaus- und in die Domäne des Sozialen oder der Kognition hineinführt. In Abhängigkeit vom kulturellen Kontext werden beispielsweise kognitive Erkenntnisprozesse metaphorisch durch Verben der visuellen oder der auditiven Wahrnehmung beschrieben, je nachdem, über welchen Sinn primär Wissen vermittelt, generiert und rezipiert wird.

Auch am Phänomen des ‚Verhörens‘ wird deutlich, dass primär intentional gerichtete, kognitive Prozesse dafür verantwortlich sind, dass das Gehörte nicht richtig oder nur mangelhaft verarbeitet wird. Aus sprach- und kommunikationswissenschaftlicher Perspektive zeigt Wolfgang Falkners Aufsatz *Seltsamer Donner: Überlegungen zum ‚Verhören‘*, dass der Verstehensprozess maßgeblich durch die konkrete Erwartungshaltung sowie die Interessen und Motive des Zuhörenden gesteuert ist. Zuhören und die (un-)bewusste (Um-)Interpretation eines Gesprächs werden damit zu einer aktiven Tätigkeit wie das Sprechen selbst. Dies gilt aber nicht nur für Zuhörende, so Falkner, sondern eben auch für Sprecher*innen. Denn die Erinnerung an das Gesagte bezieht sich weniger auf die Planung dessen, was man *eigentlich* sagen wollte, als vielmehr auf die artikulierte Äußerung selbst. Somit beziehen sich Sprechende und Zuhörende auf dasselbe Medium, verarbeiten dieses mit denselben fehleranfälligen Interpretationsmechanismen und stehen sich damit als gleichberechtigte Rezipient*innen des Gesagten gegenüber. Beide können sich also gleichermaßen verhören. Falls es zu einer Situation des Verhörens kommt, kann nach Falkners Befunden Objektivität nur durch eine Aufnahme, eine dem Gespräch folgenden dritte Person oder über aktives Nachfragen zustande kommen.

Welche diversen Formen intentional geleitetes Zuhören annehmen können, wird durch das zweidimensionale Klassifikationsschema von Alexandra Supper und Karin Bijsterveld in ihrem Beitrag *Klingt überzeugend: Arten des Zuhörens und Sonic Skills in Wissenspraktiken* deutlich. Angefangen von Wissenschaftler*innen, Ärzt*innen, Ingenieur*innen bis hin zu Automechaniker*innen bedienen sich Fachleute verschiedener Wissens- und damit auch Hörpraktiken, um den fachspezifischen Erkenntnisprozess anzuleiten. Die Diversität ergibt sich dabei aus der Verknüpfung zwischen den „Zwecken des Hörens“ (S. 133), d.h. aus den Motiven, *warum* zugehört wird, und den „Weisen des Zuhörens“ (S. 133), den Arten, *wie* eine Person zuhört. In Abhängigkeit davon, ob eine Hörquelle dahingehend überwacht wird, ob sie von einer Erwartung oder Norm abweicht („überwachendes Zuhören“, S. 137), ob diese Abweichungen genau analysiert werden („diagnostisches Zuhören“, S. 137) oder ob eine Person erforschend und damit auf bisher ungehörte akustische Phänomene achtet („exploratorisches Zuhören“, S. 137), ergibt sich letztlich, *was* eine Person wahrnimmt. Suppers und Bijstervelds Klassifikationsschema revidiert traditionelle und normativ beladene Hörtypologien. Denn sie verzichten auf eine hierarchische Einteilung der Hörmodi, die sich in einer Präferenz bestimmter Arten des Wissens niederschlagen würde. Es kommt daher weniger darauf an, *eine* bestimmte Hörweise zu entwickeln, sondern viel mehr auf die Breite des Instrumentariums und die Fertigkeit, flexibel zwischen verschiedenen Hörpraktiken innerhalb eines Zuhöraktes zu wechseln, um die akustische Quelle bestmöglich auszuwerten.

Von den Zwecken und Weisen des Zuhörens, denen sich Gesangspädagog*innen bedienen, berichtet Bastian Hodapp in seinem Artikel *Das Hören als Schlüssel zur Stimme: Theoretisch-methodische Konzeptionen, empirische Befunde und praktische Anwendungen im gesangspädagogischen Kontext*. Der Autor macht darauf aufmerksam, dass Pädagog*innen vom akustischen Phänomen auf seine Ursache rückschließen müssen, d.h. auf die physiologischen Funktionen, die den gehörten Stimmklang erzeugen. Dies geschieht vor dem Hintergrund, dass der Stimmklang durch den Sänger anders wahrgenommen wird als durch den zuhörenden Dozierenden. Daher würde ein rein mimetisches Nachsingen nicht zum gewünschten Resultat führen. Gesangspädagog*innen müssen also aus der Perspektive ihrer Student*innen nachvollziehen können, durch welche physischen Mechanismen der Stimmklang erzeugt wird, um genaue Anweisungen geben zu können, *wie* ein bestimmter Klang, eine Koloratur oder ein gewünschtes Timbre erzeugt wird.

Aufgrund der psychologischen, pädagogischen sowie sprachwissenschaftlichen Befunde des Sammelbandes stellt sich schließlich die Frage, ob Typen unterschiedlicher Zuhör-Modi auch kultur- bzw. musikgeschichtlichen Parametern unterliegen. So widmet sich Moritz Kelber in *Vom ‚period ear‘ zum ‚period body‘*

den Hörerfahrungen von Tänzer*innen aus dem Blickwinkel der älteren Musikgeschichte. Kelber leistet nicht nur einen wichtigen Beitrag, die kultur- und musikwissenschaftlichen Forschungslücken in Bezug auf Tanz und (Zu-)Hören für das 15. und 16. Jahrhundert zu schließen, sondern er versucht, diese Phänomene aus den musiktheoretischen und ästhetischen Bedingungen der frühen Neuzeit heraus zu verstehen und zu erklären. Indem der Autor der Historizität musikalischer Körperlichkeit nachspürt, ist es ihm möglich, ein historisch fundiertes, „ganzheitliches Körperwahrnehmungskonzept“ (S. 17) zu entwerfen. Musik wird darin als eine treibende Kraft begriffen, die das emotionale Innenleben des Menschen stimuliert und in Körperbewegungen, in Handlungen und schließlich im Tanz ihren Ausdruck findet. Die Körperlichkeit der Musik und die Musikalität des Körpers bilden einen symbiotischen Zusammenhang, der auch die kontemplative Auseinandersetzung mit Musik durchdringt: Denn Musik zu verstehen ist in der humanistischen Gedankenwelt der frühen Neuzeit keine rein intelligible, auf ein musikalisches ‚Kunstwerk‘ hin ausgerichtete und vom Menschen losgelöste Angelegenheit. Ein fundiertes Musikverständnis zeichnet sich durch das pathologische Wissen über die emotionalen und körperlichen Wirkungen von Musik aus, um jene Impulse im Zaum zu halten, zu lenken und im Kontext des Tanzes in die richtigen Bewegungen zu überführen.

Zur Lage der Oper im frühen 20. Jahrhundert nimmt Sebastian Bolz Stellung, der sich einer musikwissenschaftlichen-historischen Verortung des Sinneskonflikts zwischen Sehen und Hören in *Hören und / als / oder Sehen: Sinn(es)konflikte in Eugen d'Alberts Die toten Augen* widmet. So reflektiert Eugen d'Alberts Musiktheater *Die toten Augen* (1916) nicht nur das Auseinandertreten und Scheitern der beiden Wahrnehmungsformen zwischen Hören und Sehen auf der Handlungsebene. Bolz zeigt auch, dass die ästhetischen Bedingungen und gattungsspezifischen Strukturprinzipien der Oper neu verhandelt werden. Denn d'Alberts Musikdrama stellt auch die Erkenntnisfähigkeit der beiden Wahrnehmungsformen, die die beiden konstitutiven Sphären der Gattung Oper bilden, zur Disposition. Operieren die Protagonisten mit absoluten und objektiven Kategorien, um sich in der visuellen Welt zu verorten, so kommt es in Momenten des *Nicht-Sehens* – und damit des *Nur-Hörens* – zur defizitären Umschreibung des Gehörten, basierend auf dem metaphorischen Rückgriff gustatorischer oder taktile Wahrnehmungsweisen. Und kommt es zur scheinbaren Aufhebung jenes Konflikts auf der Handlungsebene, dann driften jene Sphären auf der Ebene der Oper auseinander: Die Bühne bleibt leer und das Hören beschränkt sich „auf seine sinnliche Qualität“ (S. 183) durch die Abwesenheit musikalischer Ausarbeitung. Der Autor bietet eine Lesart von *Die toten Augen* an, die das Hören als eine prinzipiell problematische und eben nicht objektive oder verlässliche Erkenntnisquelle thematisiert.

In seinem Beitrag *Zwischen Zerstreung und geistiger Arbeit: Zur Entwicklung des Zuhörens in der Musikgeschichte* widmet sich Hartmut Schick in einer umfangreichen Historiografie des Zuhörens der Frage, wie sich das Phänomen des *konzentrierten* Zuhörens in Konzertsituationen entwickelt hat. Die diversen Ausprägungen des (un-)aufmerksamen (Zu-)Hörens ergeben sich dabei aus gesellschaftlichen Umwälzungen der Zuhörerschaft, der Einbettung der Kompositionen in ihren jeweiligen sozio-kulturellen Kontext, der idiosynkratischen gesellschaftlichen Funktion von Musik sowie ihrer strukturellen Wandlung. Die geschichtliche Skizze, die Schick entwirft, speist sich aus einem breiten und diversen Korpus historischer Quellen und gipfelt letztlich in einer kognitivistischen Zuhörhaltung für das bürgerliche Konzertpublikum des 19. Jahrhunderts. Schick führt die Vorstellung *konzentrierten* Zuhörens parallel zur Entwicklung der Kompositionsweise haydnischer Streichquartette, beethovenscher Symphonik und wagnerscher Leitmotiv-Technik. Der Typus des *konzentrierten* Zuhörens sei auch an die ästhetischen Bedingungen eines interpretierten Autonomiebegriffs geknüpft, der das musikalische Kunstwerk von seiner gesellschaftspolitischen Sphäre abkoppelt – eine Idee, die in den ästhetischen Schriften E. T. A. Hoffmanns, Ludwig Tiecks, Wilhelm H. Wackenroders bis zu Eduard Hanslicks entfaltet wird und letztlich nach einem Idealtypus des Zuhörens verlangt, der das musikalische Kunstwerk um seiner selbst willen konsumiert. Schick zeigt deutlich, dass dieses Idealbild eines Konzertpublikums bestenfalls einen elitären und geschichtlichen Sonderfall markiert, aber nicht die gesellschaftliche Mehrheit widerspiegelt. Freilich könnte gefragt werden, inwieweit jene idealistische Linie gleichwertig neben ästhetischen Theorien rezipiert wird, die die moralische und damit gesellschaftliche Dimension von Musik in den Mittelpunkt stellen (Johann Gottfried Herder), und solchen, die beide Ansätze zu vereinigen suchen (zu nennen wären hier z.B. Christian Friedrich Michaelis und Amadeus Wendt).¹ Im Lichte einer heterogenen Diskurslandschaft könnten sich auch für das *konzentrierte* Zuhören unterschiedliche Intentionen ergeben, die das Konzertpublikum des 19. Jahrhunderts prägten.

Dominik Mitterer

¹ Siehe dazu James Garratt, *Music, Culture and Social Reform in the Age of Wagner*, Cambridge 2010.