

# DER SENSIBELSTE ALLER SINNE

## Das Hören als Hoffnungsträger

*Christian Grüny*

*Aber weiter geht es, unermüdlich, um das Ohr, um dieses unterschiedene, differenzierte, artikulierte Organ, das den Effekt der Nähe, des absoluten Eigentums, die idealisierende Tilgung der organischen Differenz hervorbringt.*

Jacques Derrida<sup>1</sup>

### *I. Krise und Rettung*

1983 schrieb Joachim-Ernst Berendt in seinem Bestseller *Nada Brahma – Die Welt ist Klang*: »Der Neue Mensch wird ein hörender Mensch sein – oder er wird nicht sein. Er wird in einem Maße Klänge wahrnehmen, von dem wir uns heute noch keine Vorstellung machen können.«<sup>2</sup> Wer in einem so hohen Ton beginnt, wird es schwer haben, wieder auf den Boden zurückzukommen – offenbar ist es tatsächlich so, dass die Beschäftigung mit dem Hören zum Überschwang verführt. Nicht immer nimmt dies so extreme Form an wie in Berendts Evokation einer neuen Weltkultur des Hörens, mit der der drohende Untergang der Menschheit abgewendet werden kann, aber auch wenn vermutlich die wenigsten in die Nähe von Berendts esoterischem Enthusiasmus gerückt werden wollen, ist etwas davon auch bei deutlich nüchternen Autoren spürbar. Es scheint, als sei das Hören nicht lediglich ein Sinn neben anderen, sondern auf irgendeine Weise ausgezeichnet, und als könne man sich dem Sog dieser Besonderheit nur schwer entziehen.

Man könnte sagen, dass sich verschiedene Bedeutungsdimensionen des Begriffs der Sensibilität hier auf besondere Weise bündeln; die Rede von Hören tendiert dazu, alle von ihnen gleichzeitig anzuspielden. Wenn Sensibilität als eine Sinnlichkeit begriffen wird, die konstatiert und in ihrer Gliederung in verschiedene Sinne und ihren historischen Prägungen, Veränderungen, Manipulationen und Versehrungen untersucht werden kann, ist Hören natürlich ein Teil davon, und es gibt eine Reihe von Untersuchungen, die Teile einer Geschichte des Hörens zu schreiben versuchen; die elaboriertesten Ansätze gibt es hier naheliegender Weise in der Musik und der Medientheorie.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> J. Derrida, »Tympanon«, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, 16–29, hier 19f.

<sup>2</sup> J. E. Berendt, *Nada Brahma – Die Welt ist Klang*, Reinbek <sup>2</sup>1985, 16.

<sup>3</sup> Vgl. etwa P. Szendy, *Höre(n) – Eine Geschichte unserer Ohren*, Paderborn 2015; *Geschichte und Gegenwart musikalischen Hörens – Diskurse – Geschichte(n) – Praktiken*, hg. v. K. Aringer u. a., Freiburg u. a. 2017; *Welt auf tönernen Füßen – Die Töne und das Hören*, hg. v. d. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Göttingen 1994.

In deutlich stärkerem Maße als bei anderen Sinnen vermischt sich dies beim Hören aber mit einem normativen Verständnis von Sensibilität als einem Vermögen der Offenheit und Ansprechbarkeit auf der einen und der Differenziertheit auf der anderen Seite, die beide gesucht und kultiviert werden sollen, ohne dass klar wäre, was genau sie miteinander zu tun haben. Dem Gehörsinn wird in den beiden Hinsichten ein besonderer Status zugesprochen. Dabei ist nicht nur davon die Rede, *im* Hören Offenheit und Differenziertheit zu schulen, sondern immer wieder ist es das Hören *selbst*, das diese bereits auf ausgezeichnete Weise verkörpern soll. Man könnte sagen, dass das Hören als besonders sensibler Sinn, ja bisweilen als Inbegriff von Sensibilität gilt. Die Sensibilisierung, um die es bei Berendts »Neuem Menschen« gehen soll, wäre dann weniger eine kultivierende Veränderung als eine Einsetzung eines in sich wertvollen Sinnes in seine angemessenen Rechte. Ausgangspunkt ist dabei oft die Diagnose eines Okularzentrismus oder »Visualprimats«<sup>4</sup> und korrelativ dazu einer »Hörvergessenheit«<sup>5</sup>. Es wurde mittlerweile hinreichend oft festgehalten, dass die westliche Kultur eine wesentlich visuell orientierte ist<sup>6</sup> und dass das Hören demgegenüber eher zu kurz kommt; Welsch bemerkt, wenn man dafür erst einmal »hellhörig« geworden sei, entdecke »man dieses Skandalon schier überall«<sup>7</sup>. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass mit der Orientierung am Sehen bestimmte Dimensionen der Sensibilität in den Hintergrund zu geraten drohen und dass dem mit einer verstärkten Kultivierung des Hörens und seiner strukturellen Mobilisierung entgegengearbeitet werden könnte. Die Frage ist, was dabei dem Sehen alles angelastet und dem Hören aufgebürdet wird.

Am tiefsten hat hier sicher der späte Heidegger angesetzt. Bereits *Zeit des Weltbildes* von 1938 steht als Kritik der wissenschaftlich-technischen Weltaneignung deutlich im Zeichen einer Kritik am Primat des Auges, auch wenn dies noch nicht explizit im Fokus steht; mit den Vorlesungen zu Heraklit 1943/44 tritt dann auch das Hören als wesentlicher Bezugspunkt in den Vordergrund.<sup>8</sup> Wenn der Mensch bestimmt wird als »[d]asjenige Wesen, das allein offen ist für das Offene und das nur zufolge dieser Offenheit sich auch gegen das Offene in gewisser Weise verschließen kann, indem er das Begegnende lediglich als Gegenstand und Objekt einlässt

<sup>4</sup> Vgl. W. Welsch, »Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?«, in: ders., *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996, 231–259, hier: 236 ff.

<sup>5</sup> D. Espinet, *Phänomenologie des Hörens – eine Untersuchung im Ausgang von Martin Heidegger*, Tübingen 2009, 3 ff. Ähnlich aus dem Musikbereich: *Hören – eine vernachlässigte Kunst?*, hg. v. K.-H. Blomann, F. Sielecki, Hofheim 1997. Interessanterweise sind die in diesem Band interviewten KomponistInnen eher nicht der Meinung, dass sie es mit einer vernachlässigten Kunst zu tun haben.

<sup>6</sup> Einen guten Überblick bietet das erste Kapitel, »The Noblest of the Senses«, in: M. Jay: *Downcast Eyes – The Denigration of Vision in 20th Century French Thought*, Berkeley u. a. 1993.

<sup>7</sup> Welsch, »Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?«, 239, Fn. 15.

<sup>8</sup> Vgl. M. Heidegger, »Zeit des Weltbildes«, in: ders.: *Holzwege*, Frankfurt/M. 1950, 75–113; ders., *Heraklit* (GA 55), Frankfurt/M. 1979; insgesamt dazu Espinet, *Phänomenologie des Hörens*.

und in seinem Berechnen und Planen ihm vorgreifend auflauert<sup>9</sup>, so verkörpern das Hören paradigmatisch Offenheit, Gelassenheit und Sein-lassen und das Sehen Objektivierung, Berechnung und Planung. Dabei geht es um Hören in einem ausgezeichneten, eigentlichen Sinne, der nicht mit der Funktion des Sinnesorgans Ohr zusammenfällt, »ein Hören, ein Horchen, ein Gehorchen zu Solchem, dem wir schon gehören in einer Hörigkeit, die nichts von Knechtschaft hat, weil diese ursprüngliche Hörigkeit, das Offensein für das Offene, die Freiheit selbst ist«<sup>10</sup>.

Die Berufung auf Gehorchen und Hörigkeit, deren etymologische Verwandtschaft mit dem Hören sie sicher nicht ausschließlich an diesen Sinn bindet, macht die problematischen Züge dieser Philosophie des Hörens deutlich. Diese wird man, zumal im Jahr 1944, nicht dadurch beseitigen können, dass man versichert, Gehorchen habe nichts mit Knechtschaft, sondern mit Freiheit zu tun (und die Berufung auf das Sprichwort »Wer nicht hören will, muss fühlen« macht es nicht besser). Auch wenn diese problematischen Züge immer wieder bemerkt worden sind, spielen sie in den wenigsten der emphatischen Theorien des Hörens eine Rolle. Dies legt den Verdacht nahe, dass Hören hier längst zu einer Metapher für ein bestimmtes Weltverhältnis geworden ist – eine Sensibilität, die nicht an einen bestimmten Sinn oder am Ende überhaupt nicht mehr an Sinnlichkeit gebunden ist –, wobei andere Dimensionen des Referenzfeldes systematisch ausgeblendet werden. Dabei kann man die beiden Seiten – Hören als reales Register der Sinnlichkeit und Hören als Metapher oder vielleicht besser als Figur – nicht wirklich voneinander trennen, und man kann sagen, dass der Diskurs über das Hören insgesamt von der Spannung zwischen ihnen geprägt ist. Hören als Figur steht für eine Offenheit und Differenziertheit, für deren Züge bestimmte Eigenschaften des realen Hörens als Ausgangspunkt genommen werden und andere eben nicht. Es wird schnell klar, dass Esoteriker wie Berendt und Philosophen wie Heidegger nicht einfach über das reale Hören sprechen, wobei ausgerechnet Berendt mit seinem Ausgangspunkt bei der Musik und seinen zahlreichen Beispielen näher an ihm ist als Heidegger mit seiner Berufung auf Heraklit. Heidegger bewegt sich auf der Schwelle zwischen buchstäblichem und metaphorischem Bezug, wenn er schreibt: »Die Wissenschaften und das Denken unterscheiden sich wie Sehen und Hören«<sup>11</sup>, und im Folgenden erklärend hinzufügt, dass damit eher Figuren des Weltzugangs als tatsächliche sinnliche Register gemeint sind; entsprechend spricht Espinet schließlich von »hörendem Denken«<sup>12</sup>. Der Bezug auf das reale Hören soll dabei nicht fallengelassen werden, denn es ist offenbar immer noch der Sinn, in dem sich die emphatische Figur, die aus ihm abgezogen wurde, am besten realisiert – ohne dass dies wirklich konkret ausgeführt würde.

<sup>9</sup> Heidegger, *Heraklit*, 245.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> M. Heidegger, *Anmerkungen I–V (Schwarze Hefte 1942–1948)* (GA 97), Frankfurt/M. 2015, 269.

<sup>12</sup> Espinet, *Phänomenologie des Hörens*, 190 ff.

Die einander entsprechenden Diagnosen des Visualprimats und der Hörvergessenheit zeigen, dass auf der anderen Seite das Sehen nicht weniger als stilisierte Figur mobilisiert wird, und je holzschnittartiger dies geschieht, desto problematischer wird auch die Gegenfigur des Hörens. Besonders deutlich wird dies in der von Heidegger inspirierten Philosophie des Hörens von Gemma Corradi Fiumara. Das Sehen wird hier auf eine Weise totalisiert, dass es als Prinzip des abendländischen Logos selbst erscheint, der nicht nur ein objektivierendes und berechnendes Denken, sondern auch noch die Hermeneutik, letztlich jegliche Form kulturellen Sinnes umfasst. Das Hören soll demgegenüber marginalisiert sein, ist aber Hoffnungsträger gegenüber einem »logocratic terrorism which may enslave the mind«<sup>13</sup>. Seine Vernachlässigung ist Symptom einer tiefgreifenden Krise, und »the absence of a philosophical analysis of listening [...] might be considered as the peak of a desparate and silent need, an interrogative that is too disquieting for western culture as a whole«<sup>14</sup>.

In solcher Allgemeinheit lässt sich kaum sinnvoll diskutieren, aber selbst bei Corradi Fiumara bleiben die Spannung zwischen der hoffnungslos überlasteten Figur und dem realen Sinn und auch die Herausforderung spürbar, die vom realen Hören ausgeht. An den Stellen, wo sie die Sache deutlich tiefer hängt und nicht mehr von einer machtlosen Gegenmacht gegen die totalisierte Herrschaft des visuellen Logos spricht, sondern lediglich von einer »philosophical propensity for that which is opaque, open, perplexing«<sup>15</sup>, bleibt die Frage, warum man diese Neigung zwangsläufig ans Hören binden muss – exemplarisch verkörpert findet sie sich wohl im Denken von Maurice Merleau-Ponty, dem Philosophen der Wahrnehmung und der Leiblichkeit, bei dem allerdings der Vorwurf der Hörvergessenheit durchaus am Platze ist. In der *Phänomenologie der Wahrnehmung* taucht das Hören nur am Rande auf und hat keine systematische Relevanz; im Abschnitt über die Zeit spielen Hören und Musik erstaunlicherweise überhaupt keine Rolle mehr. Auch in der späten Philosophie, die Offenheit, Ambiguität und Nicht-Koinzidenz in den Mittelpunkt stellt, ändert sich daran nichts.<sup>16</sup> Dass die genannten Motive, die für ein primär vom Visuellen ausgehendes Denken tatsächlich alles andere als nahe liegen, nun mit dem Hören assoziiert werden, hat vielleicht weniger mit dessen Eigenheit zu tun als mit der diskursiven Rolle, die es hier als positives Gegenbild einnimmt.

Ich möchte der diskursiven Lage im Folgenden anhand von einem Blick auf die realen sinnlichen Register (II.) und die Musik (III.) nachgehen und abschließend einige Bemerkungen zur Rolle des Hörens im Feld des Politischen machen (IV.).

<sup>13</sup> G. Corradi Fiumara, *The Other Side of Language – A Philosophy of Listening*, London 1990, 45.

<sup>14</sup> Ebd., 29.

<sup>15</sup> Ebd., 51.

<sup>16</sup> Vgl. M. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966; ders., *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986. Zur Rolle der Musik bei Merleau-Ponty vgl. L. Dousson, »L'ambigüité sans système – La musique dans la philosophie de Merleau-Ponty«, in: *Du sensible à l'œuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty*, hg. v. E. Alloa, A. Jdey, Leuven 2010, 209–233.

Die Spannung zwischen dem Hören als Sinn und dem Hören als Figur und die Gefahr des Überschwangs erscheinen mir dabei als untilgbare Aspekte der Diskussion, mit denen in jedem Fall umzugehen ist.

## II. Sinnesregister

Es gibt eine Reihe von Gemeinplätzen über das Hören, die in keinem Text fehlen dürfen: seine Passivität, seine Zeitlichkeit und der dynamische Charakter des Hörbaren, denen dann gern die Aktivität und Räumlichkeit des Sehens und der (möglicherweise) statische Charakter des Sichtbaren gegenüber gestellt werden. Alle diese Eigenschaften sollen hier kurz thematisiert und problematisiert werden. Dabei zeigt sich, dass Erwin Straus' Charakterisierung der Sinnesmodalitäten als spezifische Variationen des »Grundthema[s] Ich-und-das-Andere«<sup>17</sup> es recht gut trifft – nicht als scharf voneinander abgrenzbare Ordnungen, sondern als Akzente, die über die Form der Variation miteinander kommunizieren. Die scheinbare Passivität des Hörens macht es so geeignet, als friedliches Gegenbild eines aggressiven, zergliedernden Sehens zu fungieren. Nun ist es mit dieser Passivität so eine Sache. Hans Jonas schreibt in seinem vielzitierten Text vom »Adel des Sehens«: »[D]er Klang, selber ein dynamisches Ereignis, drängt sich einem passiven Subjekt auf.«<sup>18</sup> Der Hörende sei dabei seiner Umwelt ausgeliefert, die über die Intensität nicht nur das Was des zu Hörenden, sondern auch die Wichtigkeitsordnung des Gehörten bestimme. Daran stimmt offenbar einiges nicht. Wohl ist es so, dass beim Hören anders als beim Sehen keine eigene körperliche Aktivität des oder der Hörenden erforderlich ist und dass die Geräusche Ereignisse und keine Dinge sind und insofern selbst dynamisch und prozesshaft. Auch ist es offensichtlich richtig, dass die Möglichkeit von Zu- und Abwendung und das Öffnen und Schließen des Auges beim Hören keine Entsprechung hat, so dass wir den Klängen weit eher ausgeliefert sind als den visuellen Eindrücken. So heißt es etwa einer Einführung zur Psychoakustik<sup>19</sup>: »Das Ohr hingegen ist ständig offen, bereit, Informationen von allen Seiten zu empfangen, und gegebenenfalls den Organismus vor Gefahren zu warnen, selbst dann, wenn er schläft.« Bereits diese elementare Funktion – die Autoren sprechen vom Ohr als Wächter – macht aber deutlich, dass sich mit der Offenheit ein grundlegendes Unterscheidungsvermögen verbindet, das Geräusche nach ihrer Qualität einschätzt und auch identifiziert. Beim Hören muss offenbar eher als

<sup>17</sup> E. Straus, *Vom Sinn der Sinne – Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, Berlin u. a. 21956, 402.

<sup>18</sup> H. Jonas, »Der Adel des Sehens. Eine Untersuchung zur Phänomenologie der Sinne«, in: ders., *Organismus und Freiheit – Ansätze zu einer philosophischen Biologie*, Göttingen 1973, 198–225, hier 202.

<sup>19</sup> J. Hellbrück, W. Ellermeier, *Hören – Physiologie, Psychologie und Pathologie*, Göttingen u. a. 2004, 19.

beim Sehen daran erinnert werden, dass wir primär nicht einfach Geräusche und Klänge hören, sondern *etwas* – zunächst etwas Harmloses oder Gefährliches, als erwachsene Menschen aber ein identifizierbares Geschehen<sup>20</sup>: »Zunächst« hören wir nie und nimmer Geräusche und Lautkomplexe, sondern den knarrenden Wagen, das Motorrad.«

Überdies findet der Großteil unserer Kommunikation in der akustischen Sphäre statt, und die Auffassung von Sprache und Musik ist ein alles andere als passiver Vorgang. Die Aktivität des Hörens beginnt nicht erst bei der Formauffassung komplexer Musikstücke, sondern beim »Heraushören« einzelner Klangereignisse aus einer klanglichen Umwelt, das anders vorgehen muss als die räumliche Zuwendung zu dem, was man in den Blick nimmt, und ohne das in einer lauten Umgebung kein Sprachverstehen stattfinden könnte. Nur: Man kann diese Selektion nicht *sehen* (und auch nicht hören, muss man hinzufügen), denn es gibt hier kein manifestes Äquivalent des Blicks. Dabei muss ein Unterschied zwischen dem »bloßen« Hören, dem »sinnliche[n] Empfinden von Schall und Laut mit dem Ohr«<sup>21</sup>, und dem Zuhören gemacht werden, für die das Englische und das Französische verschiedene Worte haben: *hearing* und *listening* bzw. *entendre* und *écouter*. Bereits ersterem, der reinen sinnlichen Empfänglichkeit, eignet ein Differenzierungsvermögen, das nicht bewusst ins Spiel gebracht werden muss. Es ist eine Auffassung von Veränderungen noch minimalster Art, dem Verschiebungen in der Luft von der Größenordnung des Durchmessers eines Wasserstoffatoms nicht entgehen.<sup>22</sup> Die Differenziertheit oder vielleicht besser die Differenzierungsmöglichkeiten des Hörens erreichen damit ein Maß, dem kein anderer Sinn gleichkommt und die mit Passivität kaum angemessen beschrieben sind. *Listening*, *écouter* oder Heideggers »Horchen« schließlich implizieren eine aktive Zuwendung zum Hörbaren, die in ganz verschiedenen Hinsichten geschehen kann. Wenn von Offenheit und Differenziertheit und damit von der besonderen Sensibilität des Hörens die Rede ist, wird in der Regel auf dieses aktive Hören verwiesen: Sei es das »horchsame Achten« auf den Logos und das Sein oder das »strukturelle Hören«, das die musikalische Logik vollständig nachvollzieht, es ist das *listening*, um das es geht. Zwischen ihm und dem bloßen beiläufigen Hören gibt es aber keinen Bruch, denn Offenheit und Differenziertheit finden sich bereits dort.

Besser als von Passivität könnte man daher vielleicht mit Plessner von »Eindringlichkeit«<sup>23</sup> sprechen und dabei durchaus die Momente von Intensität und Nachdrücklichkeit einbeziehen, die er ausdrücklich nicht mitgemeint wissen möchte. Auch wenn das Hören zu Recht als Fernsinn gilt, erreicht mich das Gehörte dort, wo ich bin: hier. Wir können dies auch auf den zweiten Punkt beziehen, die Zeit-

<sup>20</sup> M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen<sup>17</sup>1993, 163.

<sup>21</sup> Heidegger, *Heraklit*, 245.

<sup>22</sup> Vgl. Hellbrück, Ellermeier, *Hören*, 19.

<sup>23</sup> H. Plessner, »Anthropologie der Sinne«, in: ders., *Gesammelte Schriften III: Anthropologie der Sinne*, Frankfurt/M. 1980, 317–393, hier 345.

lichkeit.<sup>24</sup> Es greift zu kurz, das Sehen als Raum- und das Hören als Zeitsinn zu bezeichnen, denn in beiden Fällen sind Räumlichkeit und Zeitlichkeit miteinander verwoben. Es gibt aber eine spezifische Zeitlichkeit des Hörens, und eine ihrer Dimensionen hat etwas mit dem Eindruck von Passivität zu tun: »Das Hörbare, der Laut oder das Wort hat uns stets schon ergriffen: im Hören haben wir schon vernommen. Wir haben keine Macht über den Klang, das Wort, die Stimme, die ›Stimmen‹.«<sup>25</sup> Der Punkt ist eine Vorgängigkeit, ein Immer-schon-gehört-Haben, das jeder ausdrücklichen Zuwendung vorausgeht. Man kann Ähnliches für das Sehen festhalten, aber es gibt doch einen Unterschied: Das Gesehene, aber noch nicht Registrierte, auf das wir leiblich bereits reagiert haben mögen, ohne es überhaupt bemerkt zu haben, bleibt uns vor Augen, und wir können uns an ihm weiter abarbeiten; das Gehörte, zu dem wir als bewusst Wahrnehmende zu spät dazukommen, ist vergangen und hat uns auf eine Weise in Anspruch genommen, die uns nicht mehr verfügbar ist. Die vielberufene Offenheit des Hörens hätte dann nicht nur damit zu tun, dass wir die Ohren nicht schließen können, sondern auch mit der Vorgängigkeit des Gehörten, zu dem wir im Verhältnis uneinholbarer Nachträglichkeit stehen.

Die geläufigste Unterscheidung hinsichtlich der Zeitlichkeit von Sehen und Hören ist allerdings die zwischen Simultaneität und Sukzessivität: Während eine visuelle Differenz gleichzeitig aufgefasst werden kann, weil sie vorzuliegen scheint, ist eine akustische Differenz nur in ihrem zeitlichen Nacheinander auffassbar, weil sie sich nur so entfaltet. Klänge und Geräusche sind in jedem Fall Zeitobjekte in Husserls Sinne, nämlich »Objekte, die nicht nur Einheiten in der Zeit sind, sondern die Zeitextension auch in sich enthalten«<sup>26</sup>, und die Melodie ist dafür das anschaulichste Beispiel. Von etwas Sichtbarem, das nicht die Dimensionen des Gesichtsfeldes sprengt, zu nah oder zu weit entfernt ist, hat man einen instantanen, wenn auch vagen Gesamteindruck; man kann sich mit diesem Eindruck zufrieden geben und sich mit der Überzeugung, die Sache gesehen zu haben, abwenden, auch wenn einem Details und damit möglicherweise das Entscheidende entgehen. Bei etwas Hörbarem, das über ein kurzes Geräusch oder einen Ausruf hinausgeht und sich nicht in der Repetition eines überschaubaren Musters erschöpft, ist das nicht gut möglich – man muss sich die Zeit nehmen, die der Ablauf des zu Hörenden braucht, um es überhaupt als Ganzes zu erfassen. Zuhören *dauert* in jedem Fall, unabhängig davon, ob man analytisch, verstehend oder ohne sonderliche Aufmerksamkeit hört. Es ist diese Dauer, die zum Topos vom Hören als synthetischem gegenüber dem Sehen als analytischem Sinn geführt hat.<sup>27</sup> Wie alle griffigen Entgegensetzungen,

<sup>24</sup> Vgl. für das Folgende auch C. Grüny, »Komplizierte Gegenwart. Zur Zeitlichkeit von Bild und Musik«, in: *Erscheinung und Ereignis*, hg. v. E. Alloa, München 2013, 39-70.

<sup>25</sup> Straus, *Vom Sinn der Sinne*, 402.

<sup>26</sup> E. Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893-1917) (*Husserliana* Bd. X), Den Haag 1966, 23.

<sup>27</sup> Vgl. etwa Straus, *Vom Sinn der Sinne*, 401; mit der entsprechenden Emphase auf die Ganzheitlichkeit des Hörens Berendt, *Nada Brahma*, 14f.

die in unserem Zusammenhang geläufig sind, unterschlägt auch diese die Komplexität der Sache, an dieser Stelle die differenzierende Fähigkeit des Hörens und die Notwendigkeit der zeitlichen Synthese im Sehen.

Wichtig ist auch das komplizierte zeitliche Verhältnis von Hören und Sehen zu ihren Gegenständen: Das Gesehene, das sich notwendig in der Distanz hält, bevölkert den Raum des Verfügbaren. Der enge Konnex von Wahrnehmung und Bewegung verbindet vor allem das Sehen mit der Bewegung im Raum; die perspektivische Abschattung, die Räumliches ausmacht, gibt es nur für ein bewegliches, leibliches Subjekt,<sup>28</sup> aber dieses räumlich Sichtbare ist gleichermaßen auf die Manipulierbarkeit bezogen, und als solches ist es bezogen auf dieses Subjekt in einem wichtigen Sinne eben nicht gleichzeitig, sondern *zukünftig*. In diesem Sinne spricht George H. Mead von Gegenständen als »Handlungsentwürfen« und verlegt sie in die Zukunft.<sup>29</sup>

Auch das Gehörte ist nicht einfach gleichzeitig mit mir als Hörendem. Die Präsenz des Gehörten ist keine momenthafte, sondern eine dauernde, aber es betrifft mich jetzt, und die Zuwendung, die es verlangt, findet immer in meiner Gegenwart statt, oder besser: in einer Gegenwart, die gerade vergangen ist, sodass ich ihm gegenüber immer zu spät bin. Trotzdem war es nicht jemand oder etwas anderes, der oder das vom Gehörten betroffen wurde, sodass ich mit ihm gleichzeitig gewesen sein muss. Zu spät bin ich dann nicht nur dem zu Hörenden gegenüber, sondern auch mir selbst als Hörendem. Diese eigentümliche Verschiebung schlägt sich auch noch in der ausdrücklichen Aufmerksamkeit für das Kommende, dem emphatischen *listening* nieder: Ich kann etwas kommen sehen, aber ich kann es nicht kommen hören. Wenn ich es höre, ist es schon da, und wie sehr ich mich auch anstrengen mag, ich habe es immer schon verpasst. Es gehört niemals der Ordnung des Verfügbaren an, denn seine Zukunft ist die des noch Ausstehenden und nicht die des Handlungsentwurfs.

Die Eindringlichkeit des Gehörten und seine Prozesshaftigkeit weisen auf die dritte Eigenheit des Hörbaren, seinen dynamischen Charakter. Nicht nur ist Gehörtes für sich genommen Ereignis und nicht in sich beruhende Sache, es wirkt auch spürbar auf die Hörenden ein. Im Prinzip gilt dies natürlich für alle Wahrnehmung, die ohne kausale Interaktion nicht denkbar ist, für das Sehen kann man aber mit Jonas von einer »dynamische[n] Neutralisierung«<sup>30</sup> sprechen, die diese Interaktion unsichtbar sein lässt. Das Gesehene hält sich in der Distanz und erscheint im Hinblick auf *potentielle* Interaktion, das Gehörte wirkt auf uns und findet insofern auch dann hier statt, wenn es dort hinten ist. Um die reale Einwirkung des

<sup>28</sup> Das ist natürlich seit Husserls zweitem Buch der *Ideen* ein zentrales Thema der Phänomenologie: Vgl. E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, zweites Buch (Husserliana Bd. IV), Den Haag 1952, 143 ff.

<sup>29</sup> G. H. Mead, »Die Genesis des sozialen Selbst und die soziale Kontrolle«, in: ders., *Philosophie der Sozialität. Aufsätze zur Erkenntnisanthropologie*, Frankfurt/M. 1969, 69–101, hier 80.

<sup>30</sup> Jonas, *Der Adel des Sehens*, 210.

Gehörten auf unseren Körper – oder: das Gehörte *als* reale Einwirkung – zu erfahren, muss es nicht einmal besonders laut sein. Dass der Zusammenhang von Intentionalität und Kausalität zum Problem werden konnte, als handelte es sich dabei um vollkommen unterschiedliche Weltverhältnisse, hat offensichtlich mit der zentralen Stellung des Sehens und dessen dynamischer Neutralisierung zu tun. Für das Hören ist der Zusammenhang von Wahrnehmung und Einwirkung direkt erfahrbar.<sup>31</sup>

Nach dem Gesagten sind die Begriffe nicht unplausibel, unter die Jean-Luc Nancy in seiner Skizze die Sinne Hören und Sehen ordnet – Resonanz vs. Evidenz, Evokation vs. Manifestation<sup>32</sup> –, wobei man wiederum vorsichtig sein muss, die Entgegensetzung nicht zu verabsolutieren. Das zweifelsfrei Vorliegende und das Evozierte, das meine eigene Beteiligung impliziert, bezeichnen Akzente und nichts absolut Unterschiedenes, und in Bezug auf die reale Sinnlichkeit sollte man vielleicht eher auf der einen Seite von einer Evidenz*suggestion* sprechen, die den eigenen Anteil zu verschleiern droht, während auf der anderen auch das deutlich und gegliedert Gehörte von schlagender Evidenz sein kann.

Es gibt aber noch eine weitere wichtige Dimension, nämlich die des Zusammenhangs von Hören und Stimme. Wenn das Ohr noch im Schlaf als Wächter des Organismus fungiert, eignet dem Gehörten in seiner Eindringlichkeit ein Appellcharakter unabhängig davon, ob es von jemandem hervorgebracht worden ist oder als solches erkannt wurde. Dieser potenziert sich noch, wenn dies tatsächlich der Fall ist. Die Stimme ist kein beliebiges Ereignis im Hörbaren, sondern in jedem Fall ausgezeichnet als Kundgabe und Ausdruck. Hier gibt es tatsächlich einen deutlichen Unterschied zwischen Hören und Sehen: Wenn Merleau-Ponty schreibt, dass der Sehende als leibliches Wesen »de iure sichtbar«<sup>33</sup>, sodass es eine Verschränkung von Sehen und Sichtbarkeit gibt, ist Sichtbar-sein doch keine Ausdrucksform, sondern ein Faktum. Das Lautwerden eines Anderen ist dies aber sehr wohl, und der Unterschied zwischen Sichtbar- und Hörbarsein ist der zwischen Dasein und Äußerung. Entsprechend erstreckt sich die Hörbarkeit, anders als die Sichtbarkeit, dabei nicht auf das wahrnehmende Organ selbst: Man kann das Auge sehen, aber das Ohr nicht hören.

Für das Hören der Stimme des Anderen kann man in besonderer, wenn auch nicht ganz so aufgeladener Weise wie Levinas von Nicht-Indifferenz<sup>34</sup> sprechen: Unabhängig davon, ob ich überhaupt ausdrücklich gemeint bin, habe ich die Stimme bereits gehört und muss mich irgendwie zu ihr verhalten, wobei ich mich

<sup>31</sup> Bezeichnenderweise geht Waldenfels in seinem wichtigen Versuch, diese Trennung als unangemessen zu erweisen, nicht auf das Hören ein: Vgl. B. Waldenfels, »Intentionalität und Kausalität«, in: ders., *Der Spielraum des Verhaltens*, Frankfurt/M. 1980, 98-125.

<sup>32</sup> J.-L. Nancy, *Zum Gehör*, Zürich, Berlin 2010, S. 10, 29.

<sup>33</sup> Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, 181.

<sup>34</sup> Bei Levinas selbst spielen Stimme und Hören eine nachgeordnete Rolle. Wenn von einem »Gehorsam, der allem Hören des Gebotes vorausgeht« die Rede ist (E. Levinas, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 1992, 325), wird deutlich, dass er weder vom realen leiblichen Hören ausgeht noch das Hören als Figur der Offenheit in Anspruch nimmt.

nicht vorab darauf zurückziehen kann, *nicht* gemeint zu sein. Diese untilgbare Nicht-Indifferenz reicht aber sicher nicht aus – Sensibilität muss in diesem Zusammenhang wesentlich als Ansprechbarkeit verstanden werden, als eine Offenheit, die nicht schließlich doch über die Stimme hinweg geht. Was es beim Hören sicher nicht gibt, ist ein Äquivalent des Sartreschen Blicks, der den Anderen festnagelt und objektiviert<sup>35</sup> – die Rede von einem stechenden, bohrenden oder sezierenden Hören hat keinen Sinn.

Die Verschränkung zwischen Hören und Stimme gilt natürlich in besonderem Maße für die Sprechende/Hörende selbst; Mead hat an dieser Stelle den Ansatzpunkt für seine Theorie der kommunikativ vermittelten Konstitution des sozialen Selbst gesehen, deren Angelpunkt die »vokale Geste« ist – wobei er das Hören selbst dabei kaum thematisiert.<sup>36</sup> Interessant ist dennoch die Frage, inwiefern die vokale Geste und das Hören hier besonders ausgezeichnet sind: Bisweilen neigt Mead dazu, sie als *einzig* Möglichkeit eines solchen Ineinanders von Fremdbezug und Selbstbezug anzusehen, während er sie andernorts als ausgezeichnete Möglichkeit versteht, an deren Stelle etwa bei Gehörlosen andere Formen kommunikativer Sozialität treten.<sup>37</sup> Überdies gibt es seit längerem Theorien, die den Ursprung der Sprache gerade nicht bei Lautäußerungen, sondern in der körperlichen Gestik vermuten, was zwar nicht Meads grundsätzliche Rekonstruktion der Genese von *Mind, Self and Society*, wohl aber seinen Ansatz bei der vokalen Geste zweifelhaft erscheinen ließen.<sup>38</sup> Argumente gibt es für beide Seiten, aber für die Frage des Hörens kann man doch festhalten, dass in einer Welt, in der der mit Abstand größte Teil der interpersonellen Kommunikation in der akustischen Sphäre stattfindet, das Hören der kommunikative Sinn schlechthin ist. Damit ist diese Sphäre derart mit Kommunikation aufgeladen, dass Gehörtes immer auch im Hinblick darauf aufgefasst werden wird.

Mit der Kommunikation kommt noch einmal eine Grundbedingung des Hörens zum Tragen, nämlich die Notwendigkeit der zeitlichen Entfaltung: Wenn man auf jemanden hört, muss man zumindest so lange schweigen, wie er oder sie spricht. Tatsächlich gilt dasselbe auch für die im Visuellen stattfindende Gebärdensprache, ja für jede in der Zeit stattfindende Kommunikation – zwar kann man gleichzeitig sehen und gesehen werden, aber so wenig gleichzeitig gebärden und den Gebärden von jemand anderem folgen, wie man gleichzeitig zuhören und sprechen

<sup>35</sup> Vgl. J.-P. Sartre, *Das Sein und das Nichts*, Reinbek 1993, S. 457 ff.

<sup>36</sup> Vgl. G. H. Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*, Frankfurt/M. 1973, 100 ff. Das sich sprechen Hören steht dann gerade nicht für absolute Selbstpräsenz, wie Derrida bekanntlich meinte, sondern ist der Ort der Vermittlung der Selbstbeziehung durch die Anderen (vgl. J. Derrida, *Die Stimme und das Phänomen – Einführung in das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls*, Frankfurt/M. 2003).

<sup>37</sup> Vgl. zu ersterem Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft*, 105, zu letzterem Mead, »Die Genese des sozialen Selbst und die soziale Kontrolle«, 93 f.

<sup>38</sup> Vgl. M. Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, Frankfurt/M. 2009.

kann. Dabei ist man allerdings versucht, auch im Falle der Gebärdensprache von Zuhören zu sprechen, womit sich der Begriff ein weiteres Mal als Figur nahelegt: als elementare Ansprechbarkeit und ein Reagieren auf die Ansprache des Anderen, das seiner Äußerung mit der entsprechenden Offenheit und Aufmerksamkeit folgt, und zwar so lange sie dauert, ohne sie vorweg in Erwartungen zu pressen, denen sie möglicherweise nicht entspricht. Die Begriffe des Ansprechens oder des Angesprochenenseins und des Entsprechens werden dabei ebenso zu Figuren wie der des Hörens, indem sie keineswegs auf die akustische Sphäre und auch nicht auf die der expliziten, absichtsvollen Kommunikation begrenzt sind.

### III. Das Versprechen der Musik

Die Musik ist ohne Zweifel derjenige Bereich, in dem das Hören auf besondere Weise und systematisch kultiviert wird. So elementar Musik im menschlichen Leben ist, so voraussetzungsreich sind ihre Existenz und auch das ihr gewidmete Hören. Kinder werden in Musik, und zwar in je bestimmte Musik hineinsozialisiert, bis deren Grundformen ihren Ohren so selbstverständlich erscheinen wie die der eigenen Sprache (auch wenn die Unterschiede im Grad und der Differenziertheit dieser Sozialisation hier deutlich weiter auseinandergehen). So wichtig die Musik schließlich im Leben des Einzelnen und so grundlegend eine basale Musikalität für das Weltverhältnis und die Kommunikation auch sein mag,<sup>39</sup> das Hören von Musik erscheint doch als Spezialfall, dessen Beziehung zum Alltag alles andere als geklärt ist; so kommt etwa der emphatische Begriff des Hörens, den Heidegger vertreten hat, ganz ohne Bezug auf Musik aus.

Im Diskurs über die Musik hingegen spielt ein emphatischer Begriff des Hörens bis heute eine zentrale Rolle, die auch immer wieder über ihren eigenen Bereich hinweg ausgeweitet worden ist. Das mag zuerst einmal wenig überraschen, erscheint aber doch bemerkenswert, wenn man auf den parallelen Fall der bildenden Kunst und des Sehens blickt, wo die Lage eine andere ist.<sup>40</sup> Dass sich dieser Unterschied auch im Alltagsverständnis niedergeschlagen hat, kann man am Assoziationsraum bestimmter Begriffe festmachen: Die im musikalischen Bereich geläufige Rede vom noch Ungehörten evoziert geheimnisvolle, unentdeckte Welten,

<sup>39</sup> Vgl. dazu *Communicative Musicality. Exploring the Basis of Human Companionship*, hg. v. S. Malloch, C. Trevarthen, Oxford 2009.

<sup>40</sup> Die emphatische Berufung auf das reflexiv gewordene Sehen hat in der bildenden Kunst seinen Höhepunkt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit den Impressionisten und Theoretikern wie Konrad Fiedler und zieht sich bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts. Mit den Entwicklungen der sechziger Jahre und spätestens mit der alles durchdringenden Wirkung der konzeptuellen Kunst tritt es zunehmend in den Hintergrund, bis schließlich ein Kunsttheoretiker wie Peter Osborne von der »radical emptiness or blankness of the aesthetic itself« sprechen kann, womit der Wahrnehmung eine deutlich untergeordnete Rolle zugewiesen wird (P. Osborne. *Anywhere or not at all – Philosophy of contemporary art*, London 2013, 45).

während die vom noch Ungesehenen wie eine sensationalistische Werbung für ein Spektakel wirkt, das vorweg als enttäuschend erkennbar ist. Könnte es also sein, dass die herausgehobene Rolle des Hörens in der Musik vor allem der eigentümlichen diskursiven Position des Hörens insgesamt zugeschrieben werden sollte?

Da eine auch nur kursorische Wiedergabe der Diskussion innerhalb der Musik den Rahmen sprengen würde, möchte ich mich im Folgenden lediglich auf wenige exemplarische Positionen beziehen, die sich emphatisch und auf recht unterschiedliche Weise auf das Hören berufen haben und für die es Implikationen hatte, die weit über die Musik hinausgehen. Auch die wichtige Frage nach einer spezifisch musikalischen Sensibilität, die nicht nur das differenzierte Hören, sondern auch die Artikulationsmöglichkeiten und die Sensibilität für die spezifische Kommunikationsform des »gemeinsam Musizieren«<sup>41</sup> umfasst, werde ich nur am Rande berühren. Beginnen werde ich mit Helmut Lachenmann, dessen Position mir exemplarisch für ein von der Idee eines Fortschritts des Materials und seiner Reflexion geprägtes Musikverständnis erscheint, und dann entgegen der Chronologie zu John Cage kommen, der in den vergangenen Jahrzehnten einer der wichtigsten Bezugspunkte für zahlreiche Künstler unterschiedlichster Sparten war. Danach werde ich auf F. Murray Schafer eingehen, der für eine radikale Ausweitung des musikalischen Hörens steht.

Seit der Verabschiedung der harmonischen Tonalität bei Arnold Schönberg steht die Neue Musik für einen radikalen Bruch mit der Tradition. Gerade für Schönberg und seine Schule war es aber von zentraler Bedeutung, gleichzeitig die Kontinuität zu betonen: Wenn die Entwicklung der Neuen Musik nicht auf das kontingente Handeln einer Reihe radikaler Komponisten zurückgeführt werden kann, sondern eine Konsequenz der Tradition selbst ist, ist sie der Ort der legitimen Fortentwicklung der Musik.<sup>42</sup> Bei aller Pluralisierung der musikalischen Entwicklung, die die Vorstellung eines linearen Fortschritts hat obsolet werden lassen, soll das von den unterschiedlichen Spielarten Neuen Musik geforderte Hören doch nicht der Spezialfall eines Spezialfalls sein, sondern den Stand musikalischer Sensibilität verkörpern. Helmut Lachenmann steht ganz in dieser Tradition.

Anfang der siebziger Jahre hat er eine Position vertreten, die von einem noch ungebrochenen Vertrauen auf die widerständige Kraft der Musik geprägt ist, die sich aber vorerst gerade nicht auf das Hören, sondern in der Tradition Adornos auf die rationale Reflexion der Bedingungen des Materials und dessen Fortentwicklung gründet: »[E]s geht um den Widerstand, den das schöpferische Denken den Normen vorweg gegebener Ordnungskategorien leistet, einen Widerstand, der sich als rational durchdrungene, aus sich heraus fortentwickelte und damit ihren beste-

<sup>41</sup> Alfred Schütz setzte bekanntlich hier an, um die Interaktion von Musikern als paradigmatisch für soziale Interaktion überhaupt zu beschreiben: Vgl. A. Schütz, »Gemeinsam musizieren. Die Studie einer sozialen Beziehung«, in: ders., *Gesammelte Aufsätze II: Studien zur soziologischen Theorie*, Den Haag 1972, 129-150.

<sup>42</sup> Vgl. exemplarisch A. Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, Wien 1960.

henden gesellschaftlichen Rahmen negierende Ordnung niederschlägt.«<sup>43</sup> Die Negation des gesellschaftlichen Rahmens bezieht sich hier nur auf die Bedingungen der Musik selbst, und die Vorstellung einer direkten gesellschaftlichen Wirkung der Musik findet Lachenmann naiv; die Forderung, »Reflexion und kritisches Verhalten [...] mit aller Konsequenz heraus[zu]forder[n]«<sup>44</sup> weist aber deutlich über sie hinaus. Dass Ordnungskategorien negativ und Widerstand emphatisch positiv zu werten ist, bleibt bei all dem selbstverständlich vorausgesetzt.

Das Schlüsselwort lautet hier nicht Hören, sondern Denken, und so endet der Text mit dem einprägsamen Satz: »Hören ist wehrlos – ohne Denken.«<sup>45</sup> Das heißt: Differenziertheit und kritisches Bewusstsein sind dem musikalischen Hören nicht inhärent, sondern werden primär durch ein als Korrektiv gebrachtes Denken ins Spiel gebracht. Die Hilflosigkeit des Hörens zeigt sich für Lachenmann darin, dass es dem Schwelgen in emotional aufgeladener Musik der Tradition und/oder der Popmusik, also der ungebrochenen Fortschreibung des Vergangenen und der alles dominierenden Trivialität der Popmusik von sich aus nichts entgegenzusetzen hat. Dieser Tendenz des musikalischen Hörens muss selbst Widerstand geleistet werden, und wenn es ein utopisches Moment der Musik gibt, so liegt es mindestens ebenso sehr in der kritischen Instanz des Denkens.

Die Auffassung, dass eine strukturell »regressive« Musik – ein Vorwurf, der natürlich auch Komponistenkollegen trifft, für jede Form der populären Musik aber vollkommen selbstverständlich erscheint – nicht nur ein musikalisches, sondern ein grundlegendes gesellschaftliches Problem ist, bleibt bei Lachenmann auch in den Jahren und Jahrzehnten danach erhalten. Was sich ändert, ist die begriffliche Konstellation, mit der dies gestützt wird: Hier kommt das Hören mehr und mehr zur Geltung und wird zur eigentlichen Instanz aufgebaut. Immer noch geht es um Struktur, aber diese wird nun mit der geläufigen Formel der auf sich selbst angewandten Wahrnehmung ins Hören selbst verlagert: »Der Gegenstand von Musik ist das Hören, die sich selbst wahrnehmende Wahrnehmung. Und einzig, weil solche Sensibilisierung nicht gelingen kann ohne die kompositionstechnische Auseinandersetzung mit der Verwaltetheit des musikalischen Materials, bildet Musik, als Produkt einer solchen Auseinandersetzung, die Wirklichkeit, auf die sie reagiert, genauer ab, als es jede rhetorische Anstrengung zuwege brächte.«<sup>46</sup>

Es fällt auf, dass genau hier plötzlich von Sensibilität und Sensibilisierung gesprochen wird. Der Text trägt den erstaunlichen, den oben zitierten Satz revidierenden Titel *Hören ist wehrlos – ohne Hören*, womit das Hören zwar auf andere Weise, aber mit kaum weniger Emphase überhöht wird als in den im ersten Abschnitt

<sup>43</sup> H. Lachenmann, »Zur Analyse Neuer Musik«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung – Schriften 1966–1995*, Wiesbaden 22004, 21–34, hier 23.

<sup>44</sup> H. Lachenmann, »Zur Frage einer gesellschaftskritischen (-ändernden) Funktion der Musik«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, 98.

<sup>45</sup> Lachenmann, *Zur Analyse Neuer Musik*, 34.

<sup>46</sup> H. Lachenmann, »Hören ist wehrlos – ohne Hören. Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, 116–135, hier 117.

zitierten Texten. Die Verdopplung des Begriffs zeigt, dass auch Lachenmann mit einem anspruchsvollen Begriff des Hörens arbeitet, der hier weniger von der bloßen Sinnlichkeit als von einem affektorientierten Genusshören abgegrenzt wird, das nichts als Selbstbestätigung ist und damit zur Reproduktion des Bestehenden beiträgt. Man könnte es so formulieren: Das sinnliche Hören ist weiterhin gefährdet, ins unreflektiert Affektive abzurutschen, aber die rettende kritische Instanz wird nun ins Innere der Sache verlagert. In der Formel ist das zweite, eigentliche Hören offenbar nicht so hilflos wie das erste, und es ist natürlich die Differenziertheit, die dabei im Mittelpunkt steht. Aber auch für Lachenmann ist dies kein strukturversessener Selbstzweck, und er bemüht Begriffe wie Geheimnis, Reinheit, Klarheit, Intensität, Reichtum und Menschlichkeit, um das zu kennzeichnen, was durch »strukturelle Brechung« erzeugt wird.<sup>47</sup> Wiederum ist die Musik eine Art Propädeutikum, die durch einen bestimmten Typ Sensibilisierung über sich hinaus wirkt.

Dass dabei nun ganz auf das Hören gesetzt wird, kann auf zwei konträre Weisen gelesen werden: Auf der einen Seite wird so die Selbstgerechtigkeit des Urteils mit seinen offenbar selbstverständlichen Ehrentiteln des Kritischen und des Reflektierten ein wenig abgemildert, indem die Auffassung in eine nicht vollständig zu kontrollierende Sinnlichkeit mit ihrer Wehrlosigkeit verlagert wird. Auf der anderen Seite kann genau darin eine weitere Immunisierung liegen, denn seine Situierung im Hören entzieht das weiterhin unverändert gefällte Urteil tendenziell der Kritik und hat bei allem historischen Bewusstsein etwas von einer Naturalisierung. Wer wollte oder könnte sich der Wahrheit eines solchen Hörens, das Wehrlosigkeit und Offenheit mit Differenziertheit und kritischem Bewusstsein verbindet, noch entziehen?

Lachenmann könnte nicht so reden, wenn sich das Hören als Figur, der die Überhöhung bereits eingeschrieben ist, nicht ohnehin angeboten hätte. Innerhalb der Musik kann es mit einer schlichten Berufung auf das Hören als Inbegriff von Sensibilität offensichtlich nicht getan sein. Fordert man wie der frühe Lachenmann Differenzierungen, deren Maßstab auf einer anderen Ebene als der Sinnlichkeit liegt, wird diese exzeptionelle Sensibilität deutlich relativiert, oder vielleicht sollte man sagen: auf ein normales Maß zurechtgestutzt; die Verlegung des Maßstabs ins Hören selbst auf der anderen Seite schwenkt ganz in seine Überhöhung ein – überboten wird das Hören schließlich nur noch durch sich selbst. Sieht man aber einmal vom Pathos der kritischen Strenge und der massiven Normativität ab, so bleibt der Appell an ein Hören, das sich nicht durch Erwartungen und überkommene Formen verschließt und auch nicht in den Dienst der affektiven Selbstbestätigung stellt, sondern sich offen für Vorgänge und Formen zeigt, die gerade nicht zu erwarten sind und sich selbst nicht nur bestätigt haben will, sondern auch in Frage zu stellen bereit ist.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., 135.

Während bei Lachenmann diese Offenheit durch kritische Differenziertheit zumindest ausbalanciert wird, wird bei dem eine Generation älteren Cage die Offenheit noch einmal deutlich radikalisiert. Das Motiv einer quasi bedingungslosen Offenheit ist einer der schwierigen Aspekte in Cages musikalischem Denken, aber es ist auch einer derjenigen, die besonders wirkmächtig gewesen sind. Bereits in seinen frühen Texten spricht Cage von einer Erweiterung des musikalischen Materials über den traditionellen Tonvorrat hinaus auf jegliche Klanglichkeit: Es ist »the entire field of sound«<sup>48</sup>, das für die Musik zur Verfügung steht, wobei es erst einmal darum gehen soll »to capture and control these sounds«<sup>49</sup>. Aufnahmetechnik und die Möglichkeiten der elektronischen Klangerzeugung, die er bereits hier (1937) anvisiert, geben den Komponisten Mittel in die Hand, mit denen sie weit über das Material der Tradition hinaus arbeiten können. Dabei ändert sich erst einmal nichts daran, dass Musik als spezifisches Feld der Organisation von Klängen gedacht wird – Komponistinnen müssen neue Wege finden, dieses Material zu organisieren, Hörerinnen müssen mit ihm umgehen, aber ansonsten keine grundsätzlich andere Haltung zur Sache einnehmen. *Capture and control* auf der einen, sorgfältiger Nachvollzug auf der anderen Seite.

Kurze Zeit später wird genau dieser Aspekt der Kontrolle für Cage zum eigentlich problematischen Zug der Musik und seine Zurücknahme zum Ziel seiner Praxis; man könnte die Haltung, die er seitdem propagiert hat, als »Seinlassen« bezeichnen. Seine kompositorischen Verfahren haben sich über die Jahre sehr stark verändert, geblieben ist aber die Vorstellung, man müsse die Klänge sie selbst sein lassen und nicht überformen oder symbolisch aufladen. Kurz vor seinem Tod hat er dies noch einmal in seiner unnachahmlichen Weise bekräftigt: »I don't want a sound to pretend that it's a bucket, or that it's a president, or that it's in love with another sound. I just want it to be a sound.«<sup>50</sup> Konsequenterweise wird der Verkehr, der seine Wohnung an einer Ecke der Sixth Avenue in New York unaufhörlich umtoste, als interessanter und variantenreicher als Beethoven bezeichnet.

An einer Stelle beschreibt er seinen Sinneswandel hinsichtlich des Attributs des »Experimentellen«, in Bezug auf das er früher sehr skeptisch gewesen sei, mit einer aufschlussreichen Aussage: »What has happened is that I have become a listener and the music has become something to hear.«<sup>51</sup> Das Gegenbild zum Hörer ist hier der Komponist, der genau weiß, was er tut und getan hat, während die Hörer vom Erklingenden überrascht werden. Wenn der Komponist selbst zum Hörer wird, geht es ihm darum, sein eigenes Tun an dieser Haltung der Offenheit und des sich überraschen Lassens auszurichten und auf diese Weise auch als Gestaltender die Klänge sie selbst sein lassen zu können. Das ist kein triviales Unterfangen – wenn die Praxis des Komponisten sich nicht darin erschöpft, auf eine bestimmte Weise

<sup>48</sup> J. Cage, »The Future of Music: Credo«, in: ders., *Silence. Lectures and Writings*, Middleton 1973, 3–6, hier 4.

<sup>49</sup> Ebd., 3.

<sup>50</sup> John Cage im Interview im Film *Écoute/Listen* von M. Sebestik (1992), bei 0:34:36.

<sup>51</sup> J. Cage, »Experimental Music«, in: ders., *Silence*, 7–12, hier 7.

dem Verkehr zuzuhören, muss es um den paradoxen Versuch gehen, das Unveranstaltete zu veranstalten oder durch Tun zu lassen. Der wichtigste Zug, der sich durch die verschiedenen Verfahren Cages zieht, ist der der Unbestimmtheit und des Zufalls in unterschiedlichen Aspekten und an unterschiedlichen Stellen des Realisierungsprozesses, der jeder Intention des Komponisten (und auch der Interpretinnen) einen Strich durch die Rechnung macht. Im zitierten Text steht an dieser Stelle die Offenheit für Umweltgeräusche, also das Einlassen des gerade nicht Geplanten in die Musik.

Hinter all dem stand seit den fünfziger Jahren eine etwas eklektisch von der indischen Philosophie, der christlichen Mystik und zunehmend vom Zen-Buddhismus inspirierte Haltung, die sich nicht nur auf die Musik erstreckt, sondern als eine Art Lebenshaltung des Nicht-Handelns begriffen wurde, ein Absehen von jeder Form des Ausdrucks, der intentionalen Einwirkung und des Urteils zugunsten der Selbstäußerung der Natur.<sup>52</sup> Sozialität und Geschichte werden dabei eher über Bord geworfen als konstruktiv oder kritisch behandelt, und das Ergebnis ist eine eher krude, naive Art Anarchismus, der Individuen so behandelt wie die »sounds themselves«, nämlich im Vertrauen, dass die absolute Vereinzelung zu einer freien Gesellschaft führt. Die »uniqueness of the individual«<sup>53</sup>, die die Politik nicht inspirieren oder herausfordern, sondern ersetzen soll, erscheint selbst als eine fast neutrale Gegebenheit, und nicht umsonst ist Cages Position als Ästhetik der Indifferenz bezeichnet worden.<sup>54</sup> Was gehört wird bzw. werden soll, wären entsprechend keine individuellen Stimmen, sondern individuelle Vorgänge, und es fällt schwer, in dieser Form der absoluten Offenheit des Hörens eine sozial relevante oder ethische Dimension zu erkennen. Die Musik kann hier eine gewissermaßen pädagogische Rolle erfüllen, indem sie das propagierte Hören einzuüben hilft, muss sich dabei aber von der traditionellen Vorstellung musikalischen Könnens und musikalischer Kompetenz vollständig verabschieden.

Wenn Cage vom emphatischen Diskurs über das Hören in Anspruch genommen wird, darf man eins nicht übersehen: Zwar geht es um eine auf die Spitze getriebene Offenheit für die Welt, die noch dazu im Hören situiert wird, dieses ist aber weniger der Inbegriff dieser Offenheit als ihr Ort. Es ist für Cage eher selbstverständlich, dass die angezielte Haltung auch auf andere Weise und in anderen Bereichen erreicht werden kann. So heißt es an einer Stelle, bei der es genau um das Erreichen dieser Haltung geht, dass das Auge daran ebenso beteiligt ist wie das Ohr, denn<sup>55</sup>: »An ear alone is not a being.« Und dennoch: Cage hat wesentlich dazu beigetragen, das Hören zu genau jener Figur der Offenheit zu machen, als die es in der Folge auch weit über die Musik hinaus aufgegriffen wurde – man muss sich

<sup>52</sup> Zu den problematischen Zügen von Cages Vorstellung von Natur als anonymen, aber autoritativer Größe vgl. B. Piekut, »Chance and Certainty – John Cage's Politics of Nature«, in: *Cultural Critique* 84 (2013), 134–163.

<sup>53</sup> *Musicage – Cage muses on Words, Art, Music*, hg. v. J. Retallack, Hanover, NH, 51.

<sup>54</sup> Vgl. M. Roth, »The Aesthetic of Indifference«, in: *Artforum* 10 (1977), 46–53.

<sup>55</sup> J. Cage, »Composition as Process«, in: ders.: *Silence*, 18–56, hier 31.

daran erinnern, dass seine Texte *gleichzeitig* mit denen des späten Heidegger entstanden –, und als das nicht schließbare Sinnesorgan, das dazu verurteilt ist, alles Hörbare zu registrieren, ist das Ohr der naheliegende Ansatzpunkt für die Offenheit, die ihm vorschwebt.

Auch R. Murray Schafer war ursprünglich Komponist, bekannt und höchst einflussreich geworden ist er aber mit seiner Praxis der Erforschung der Umwelklänge und der Aufforderung, diese zu gestalten. Er hat den Begriff der *soundscape*, der Klanglandschaft geprägt, der mittlerweile in die Alltagssprache übergegangen ist. Ausgangspunkt dieses Ansatzes ist die von Cage propagierte und praktizierte Entgrenzung des musikalischen Klangmaterials, der er allerdings eine andere Wendung gibt. Schafer unternimmt eine (eher freihändig durchgeführte) historische Untersuchung der Veränderungen der Klangumwelt, zu der er die Entwicklung der Musik in ein Verhältnis setzt. Der größte Einschnitt ist hier die industrielle Revolution, die mit den Lebensbedingungen auch die Klanglichkeit des Alltags vollkommen umgewälzt hat. In dem Maße, in dem der Lärm gewachsen ist, hat sich nun die Musik Schafer zufolge in ihre eigene Sphäre zurückgezogen und hier eine isolierte Konzentration kultiviert: »[T]he string quartet and urban pandemonium are historically contemporaneous.«<sup>56</sup> Programmmusik im weitesten Sinne (seine Beispiele sind die Darstellung von Vogelstimmen und das Horn als Natursymbol) ist für ihn eine Art Fenster in den Mauern dieser Isolation, Darstellungen eines nur noch vermittelt zugelassenen Draußen.

Man kann sagen, dass die musikalische Entwicklung insgesamt mit einem deutlich kritischen Unterton dargestellt wird: Die Entfernung von der äußeren Klangwelt, die Parallelisierung des Orchesters mit der arbeitsteiligen Organisation der modernen Fabrik, die quasi-imperialistische Struktur der Sonatenform, die Gewalt der neuen Instrumente, etwa des Klaviers, und schließlich die Aufnahmetechnik, die zu einer Situation führt, die Schafer als »schizophonia«<sup>57</sup> bezeichnet: Die Trennung des Klangs von seiner Quelle, die jenen als Klangobjekt isoliert, das für sich in seiner Struktur aufzufassen ist und nicht im Verhältnis zu dem, was ihn hervorgebracht hat,<sup>58</sup> erscheint aus dieser Perspektive zuerst einmal nicht als Errungenschaft oder Erweiterung der Wahrnehmungs- und Kompositionsmöglichkeiten, sondern als hochproblematische Spaltung, die überdies die endgültige Eroberung der ganzen Welt durch eine imperialistische westliche Klangwelt ermöglicht. Auf der anderen Seite hat gerade die Aufnahmetechnik zu jener klanglichen Erweiterung der Musik geführt, von der er ausgeht: Erst die Verfügbarkeit der Klänge für Komposition und Manipulation hat die detaillierte Aufmerksamkeit auf die reale Klangumwelt ermöglicht.

<sup>56</sup> R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, New York 1977, 103.

<sup>57</sup> Ebd., 90 ff.

<sup>58</sup> Dies ist der Ansatzpunkt für Pierre Schaeffers Vorstellung eines »akousmatischen« Hörens. Von ihm stammt auch der Begriff des Klangobjekts: Vgl. P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris 1966.

Bereits am Beginn des Buches macht Schafer deutlich, dass er von hier aus sein Unternehmen insgesamt als ein musikalisches versteht: »Today all sounds belong to a continuous field of possibilities lying with the comprehensive domain of music. Behold the new orchestra: the sonic universe! And the musicians: anyone and anything that sounds!«<sup>59</sup> Der Sinn dieser Entgrenzung ist aber ein anderer als bei Cage: Während die komponierte Musik bei diesem ein Werkzeug im Dienste der unterschiedslosen Aufmerksamkeit auf die Klänge als solche war, die auch den Verkehrslärm willkommen heißt, ist die Pointe bei Schafer eine kritische. Die Anwendung musikalischer Sensibilität auf die klangliche Umwelt geschieht im Hinblick auf ihre *Gestaltung*, die aber nicht mehr als musikalische im künstlerischen Sinne gedacht werden kann. Die erste Diagnose dieser Sensibilität ist die der Lärmverschmutzung, der man sich kaum entziehen kann, und der Notwendigkeit, daran etwas zu ändern. Während man sich darauf auch ohne besondere Fähigkeiten musikalischen Hörens schnell einigen kann, geht der Gestaltungswillen weiter in Richtung eines aktiven Sounddesigns.

Wenn unser Lärmproblem, wie er vermutet, in erster Linie auf mangelnde Aufmerksamkeit auf unsere klangliche Umwelt zurückzuführen ist, liegt die Lösung für ihn in jener Schulung des Hörens, der er sich seit Jahrzehnten verschrieben hat. Deren Möglichkeiten gehen aber weiter, da sich angesichts eines »richtigen« Hörens die grundsätzlichen Fragen hinsichtlich der Gestalt der *soundscape* von selbst zu erledigen scheinen: »I believe the way to improve the world's soundscape is quite simple. We must learn to listen.«<sup>60</sup>

Mehr noch als bei Lachenmann und Cage wird hier das Hören als solches mit einer inhärenten Normativität ausgestattet, die es zu einer unbefragten und unbefragbaren Qualität macht. Das durch »ear cleaning« und Hörübungen befreite Hören ist nicht kritisch im Sinne eines geschärften historischen und gesellschaftlichen Bewusstseins und auch nicht die Verkörperung indifferenter Offenheit, sondern bloß in gesteigerter Form es selbst. Hören im eigentlichen Sinne ist nichts als gesteigerte Sensibilität ohne zusätzliche Qualifikation, aber aus dieser Sensibilität ergibt sich sowohl die Art der Kritik als auch die Richtung der Umgestaltung. Das kann nur funktionieren, weil das Ganze schließlich doch einen deutlichen esoterischen Einschlag bekommt und das Hören zu einem Vernehmen der Struktur des Kosmos aufgebaut wird: Das Buch endet mit einer Beschwörung der Sphärenmusik.

Ich habe hier auf Lachenmann, Cage und Schafer als exemplarische Beispiele des Umgangs mit dem Hören im musikalischen Diskurs zurückgegriffen, exemplarisch insofern, als sie bestimmte Richtungen der Mobilisierung des Hörens und deren Schwierigkeiten und Gefahren besonders deutlich verkörpern. Es ist sinnvoll, mit Lachenmann zwischen einem Hören als bloßer auditiver Kenntnis-

<sup>59</sup> Schafer, *The Tuning of the World*, 5.

<sup>60</sup> R. Murray Schafer, *A Sound Education – 100 Exercises in Listening and Sound-Making*, Indian River 1992, 11.

nahme, einem Hören als eingeschliffener Rezeptionsgewohnheit und einem Hören als kritischem Bewusstsein zu unterscheiden – aber man wird dies nicht ohne eine weitergehende Qualifikation dieses Hörens und seiner jeweiligen Geschichte tun können, über die sich auch streiten lässt. Mit seiner Eindringlichkeit und Nachträglichkeit ist das Hören vielleicht wirklich ein besonders geeignetes Bild für eine sensible Offenheit – aber um als Verkörperung absoluter Offenheit wie bei Cage zu dienen, muss ihm die Sensibilität für die Stimme des Anderen und das Vermögen evaluativer Differenzierung ausgetrieben werden. Schafer's Arbeit an einer Sensibilisierung der Ohren und einer Umgestaltung unserer akustischen Umwelt ist ein wichtiges Unterfangen – aber mit einer bloßen Berufung auf ein bereinigtes, zu sich selbst gekommenes Hören ist es nicht getan. Musikalisches Hören ist ein Hören gesteigerter Sensibilität in den beiden Dimensionen der Offenheit und der Differenziertheit. Aber die Art und Richtung dieser Sensibilität versteht sich keineswegs von selbst.

#### IV. Politisches Hören?

Mit dem Politischen betreten wir einen ganz anderen Bereich, in dem die Rolle des Hörens weit weniger selbstverständlich erscheint. Dabei könnte man vermuten, dass zumindest diejenigen Theorien des Politischen und des Sozialen, die die Kommunikation in den Mittelpunkt stellen, auch dem Hören einen entsprechenden Platz einräumen. Tatsächlich ist das aber nicht unbedingt der Fall, wie wir bereits bei Meads Sozialphilosophie gesehen haben. Auch in Habermas' *Theorie des kommunikativen Handelns* tauchen Hörerinnen nur als sprechakttheoretische Position auf, die mit Geltungsansprüchen umzugehen hat: Angesichts einer »korrekt wahrgenommenen« Sprechhandlung versteht die Hörerin diese, nimmt Stellung zu dem in ihr erhobenen Anspruch und richtet ihr Handeln nach »konventionell festgelegten Handlungsverpflichtungen«<sup>61</sup>. Hören als Handeln, als Sensibilität auch leiblich miteinander interagierender Wesen spielt hier keine Rolle. Das Aushandeln von Geltungsansprüchen und auch der herrschaftsfreie Diskurs scheinen zwischen Instanzen und nicht zwischen Menschen stattzufinden.

Nun haben nicht alle, die diesen Formalismus als für eine politische Theorie unzulänglich kritisiert haben, sich auf das Hören berufen; man kann aber sagen, dass die Thematisierung des Hörens den Finger genau auf diese Stelle legt. Habermas' kontrafaktische, aber ihm zufolge auch in realen Diskursen operativ wirksame »ideale Sprechsituation«<sup>62</sup> ist eine Situation vollständiger Transparenz, in der Sprechen und Hören zu einem widerstandslosen Austausch werden. Wenn man

<sup>61</sup> J. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1987, 399 (i. Orig. kursiv).

<sup>62</sup> J. Habermas, »Wahrheitstheorien«, in: *Wirklichkeit und Reflexion – Walter Schulz zum 60. Geburtstag*, hg. v. H. Fahrenbach, Pfullingen 1973, 211–265, hier 257 ff.

hier überhaupt von Sensibilität sprechen wollte, so wäre diese qualitäts- und gestaltlos, aber vielleicht kann man bei aller Distanz hier von der Musik lernen, dass Offenheit und Differenziertheit immer spezifisch sind: Worauf man hört, was sich einem hörend überhaupt erschließt und wie man das zu Hörende auffasst, ist nicht vorweg gesagt. Absolute Offenheit kann es so wenig geben wie Aufmerksamkeit für alle Unterschiede, und zwar aus dem schlichten Grund, dass die Rede von einer Totalität hier keinen Sinn hat. Wer auf etwas hört, hört etwas anderes nicht, wer bestimmte Unterscheidungen auffasst, dem entgehen andere – das ist keine zu behebende Schwäche des oder der Hörenden, sondern die Bedingung von Wahrnehmung überhaupt.

Ich werde mich an dieser Stelle mit skizzenhaften Bemerkungen anhand einiger Texte begnügen, die das Hören im Bereich des Politischen in den Mittelpunkt gestellt haben, wobei es primär darum gehen wird, wie das Hören zwischen Figur und Wirklichkeit jeweils in Anschlag gebracht wird. Die Diskussion um die Rolle eines sozusagen politischen Hörens oder einer politisch relevanten auditiven Sensibilität, mit der Fragen des Zusammenhangs von Interaktion und Institution, von Sensibilität und Diskurs, von Kommunikation und Macht mit angespielt werden, kann damit nur eröffnet werden.

In Benjamin Barbers kurze Zeit nach der *Theorie des kommunikativen Handelns* erschienenem, vollkommen anders ansetzendem *Strong Democracy*, das eine kommunitaristische Version partizipativer Demokratie fordert, wird die Forderung nach einem politischen Hören ausdrücklich. Barber spricht von einer »listening citizenry«<sup>63</sup>, die sich nicht darauf beschränkt, in Wahlen ihre Interessen zu vertreten, sondern die in offenem Austausch miteinander steht. Für diesen Austausch ist das Hören so wichtig wie das Sprechen, er ist niemals rein kognitiv und seine Ergebnisse sind stets vorläufig. »Ich werde zuhören« heißt hier: Ich werde den Anderen wohlwollend und offen anhören und dabei nach einem gemeinsamen Boden suchen, auf dem eine Verständigung möglich ist. Denn: »Listening is a mutualistic art that by its very practice enhances equality. The empathetic listener becomes more like his interlocutor as the two bridge the differences between them by conversation and mutual understanding.«<sup>64</sup> Hier zeigen sich Gemeinsamkeiten zu Corradi Fiumaras Philosophie des Hörens in ihren weniger überschwänglichen Momenten, wo sie recht treffend von einem »interactive field of listening«<sup>65</sup> spricht, in dem es nicht nur von den Sprecherinnen, sondern auch von den Hörerinnen abhängt, was gesagt wird. In diesem Sinne ist auch die »voice« zu verstehen, von der Nick Couldry spricht, nämlich als »social process [that] involves, from the start, both speaking and listening«<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> B. R. Barber, *Strong Democracy – Participatory Politics for a New Age*, Berkeley 2004, 207.

<sup>64</sup> Ebd., 175.

<sup>65</sup> Corradi Fiumara, *The Other Side of Language*, 190.

<sup>66</sup> N. Couldry, *Why Voice Matters – Culture and Politics after Neoliberalism*, London u. a. 2010, 9

Interessanterweise weist hier ausgerechnet Corradi Fiumara auf die Spannungen und Brüche auch des gemeinsamen Raumes hin, die Barber mit seiner Evokation des Gemeinsamen und des Brückenbaus eher zudeckt. Auch Susan Bickford, die, so weit ich sehe, als Erste das Hören ins Zentrum der politischen Philosophie gerückt hat, betrachtet es als »part of a conception of adversarial communication«<sup>67</sup>, also weit entfernt von allen harmonistischen Zuschreibungen. Dieses Korrektiv ist, sieht man sich den allgemeinen Diskurs um das Hören an, höchst bedeutsam, denn wenig läge näher, als es auch hier als gutes Gegenbild zu einer von Macht und Interessen geprägten politischen Sphäre aufzubauen. Für Bickford ist die Berufung auf das Hören die Möglichkeit, auch in von Konflikt und »Dissonanz« geprägten Situationen Handlungsmöglichkeiten zu eröffnen.

Dabei geht auch sie das Hören primär als zu kultivierende *Haltung* an, die sie als »attitude somewhere between sheer defiance and sheer docility, one that allows us neither to ignore others nor to privilege them«<sup>68</sup> beschreibt, die von einer »tension between openness and commitment«<sup>69</sup> geprägt ist. Von der Differenziertheit, die bei der Musik eine so große Rolle spielt, ist hier deutlich weniger die Rede; dennoch bleibt sie als die Bereitschaft und Fähigkeit im Spiel, den Anderen bis zum Ende zuzuhören, ohne ihnen mit Pauschalisierungen und vorschnellen Urteilen zu begegnen. Dabei zeigt sich eine naheliegende Tendenz, die mit einer Betonung des Hörens im Raum des Politischen einhergeht: Sie neigt dazu, auf den unmittelbaren kommunikativen Austausch unter Gleichen – oder: unter Menschen *als* Gleiche – zu fokussieren. Aber kann die Frage, was eine »hörende« Haltung gegenüber dem Anderen sein könnte, ohne die Thematisierung von Rederechten, Institutionen etc. auskommen? Für Barber liegt die Sache gerade andersherum; er ist hier sehr deutlich: Die Berufung auf das Hören soll gerade als Antidot gegen eine liberalistische Philosophie fungieren, die auf Rechte, formale Gleichheit und klare institutionelle Strukturen setzt und die auf diese Weise Machtdifferenzen perpetuiert, statt sie in Frage zu stellen. Man kann also nicht sagen, dass hier Machtfragen ausgeblendet werden, denn Rechte, auch Sprechrechte, sind aus dieser Perspektive vor allem Durchsetzungsmechanismen, wogegen die Sensibilität des Hörens als Korrektiv eingesetzt werden soll. Es erscheint hier als machtlose Gegenmacht in einer ausschließlich auf das Sprechen und das Durchsetzen der eigenen Stimme setzenden Gesellschaft, die zu einer Art diskursiven Wettkampfarena, eines »war of all against all carried on by other means«<sup>70</sup> mutiert. Selbst wenn es nicht für einen Umgang miteinander steht, bei dem Sensibilität gleichbedeutend mit Konfliktfreiheit zu sein scheint, hat das Hören hier einen deutlichen antiinstitutionellen Impuls oder wird doch als Komplement und Korrektiv von Institutionen ausgezeichnet, ohne das diese zu leeren Hüllen oder differenzblinden Maschinerien zu werden drohen.

<sup>67</sup> S. Bickford, *The Dissonance of Democracy – Listening, Conflict, and Citizenship*, Ithaca 1996, 19.

<sup>68</sup> Ebd., 168.

<sup>69</sup> Ebd., 186.

<sup>70</sup> Barber, *Strong Democracy*, 175.

In die Richtung eines sowohl harmonistischen als auch auf direkte Kommunikation setzenden Verständnisses scheint auch Les Back zu gehen, wenn er schreibt: »The Art of Listening is an invitation to engage with the world differently, without recourse to arrogance but with openness and humility.«<sup>71</sup> Genauer betrachtet trifft das nicht ganz zu, und es zeigt sich ein deutlich differenzierteres Bild; es ist aber doch bemerkenswert, dass auch Back sich entscheidet, sein Buch mit diesem Stereotyp zu beginnen. Es stellt vor allem die Selbstreflexion eines Soziologen über die empirische Arbeit dar, der er allerdings eine deutliche politische Aufgabe zuschreibt. Soziologisch betrachtet ist die Vorstellung naiv, man müsse letztlich nur das aufzeichnen, was die untersuchten Subjekte über ihre eigene Situation zu sagen haben, denn »the up-close worlds that people experience combine insight with blindness of comprehension and social deafness«<sup>72</sup>. Von daher kann Hören nicht gleichbedeutend mit der Enthaltung von jeglichem eigenen Urteil und eigener Interpretation sein, sondern ist als Verpflichtung auf Geduld, Aufmerksamkeit und kritisches Bewusstsein zugleich zu verstehen, die auf eine theoretisch reichhaltige dichte Beschreibung zielen.

In einem seiner Kapitel geht es dabei um Hören in einem ganz realen Sinne, nämlich um die Aufnahme und Interpretation der Klänge Londons; auf der anderen Seite beschreibt er ein Projekt zur Straßenfotografie als »listening with the eye«<sup>73</sup>, womit er ganz auf die Seite des Hörens als Figur fällt. Ein politisches Projekt ist diese Form des soziologischen Forschens und Schreibens, weil sie auch denen eine Stimme – »voice« in Couldrys Sinne – verleiht, die sonst nicht gehört werden, und als »political intervention that realizes the limits of writing and the complexities of dialogue and listening«<sup>74</sup> die Ohren für die Komplexität der verschiedenen Perspektiven öffnet. Eine direkte Intervention in aktuelle Fragen kann diese Praxis allerdings nicht sein, zum einen weil sie schlicht zu langsam ist und zum anderen weil die Steigerung der Komplexität der soziologischen Forschung angemessen, allerdings nur schwer vereinbar mit der Notwendigkeit ist, in konkreten Situationen zu handeln. Die Notwendigkeit, gesteigerte Sensibilität mit der Notwendigkeit auszubalancieren, Entscheidungen zu treffen und zu handeln, ist dabei auch jenseits soziologischer Forschung eine der Grundfragen, die sich eine auf das Hören setzende Politik aussetzt.

Leah Bassel stellt – von ihren Schwierigkeiten mit der Formulierung einer »Kunst« des Hörens abgesehen – an Back die naheliegende Frage, ob wir nun alle zu Soziologen werden sollen oder, weniger plakativ, ob die reflektierte Perspektive der Soziologin als Idealbild für das Selbstverhältnis und das Handeln sozialer Akteure taugt, was ihr nicht recht einleuchtet.<sup>75</sup> Das führt aber auch auf die recht

<sup>71</sup> L. Back, *The Art of Listening*, Oxford u. New York 2007, 4.

<sup>72</sup> Ebd., 11.

<sup>73</sup> Ebd., 97 ff.

<sup>74</sup> Ebd., 162.

<sup>75</sup> Vgl. L. Bassel, *The Politics of Listening – Possibilities and Challenges for Democratic Life*, London 2017, 4f.

grundsätzliche Frage, wer hier eigentlich hören soll. Baccis Buch ist in erster Linie eine soziologische Selbstreflexion, und der Hörende ist hier zuerst einmal der Soziologe selbst. Seine Arbeit besteht aber darin, denjenigen, mit denen er zu tun hat, eine durch sein Schreiben vermittelte Stimme zu geben, die von anderen gehört werden müsste – aber wem? Und mit welchem Ergebnis? Baccis unterscheidet an dieser Stelle horizontalen von vertikalem Austausch: Während es im ersten Fall um ein Hören von Einzelnen oder Gruppen untereinander geht (und mit Horizontalität ausdrücklich nicht Gleichheit oder die Abwesenheit von Machtdifferenzen suggeriert werden soll), steht bei letzterem das Hören der politisch und wirtschaftlich Mächtigen zur Debatte.

Dabei ist es durchaus nicht so, dass das »horizontale« Hören hier die unproblematische Seite ist: Baccis Beispiele aus der eigenen Arbeit als Sozialarbeiterin und Aktivistin zeigen das Gegenteil. Besonders anschaulich ist der Fall der Auseinandersetzung von Flüchtlings- und indigenen Aktivist\*innen in Kanada, also von zwei gleichermaßen, wenn auch auf ganz unterschiedliche Weise rechtlosen Gruppen, deren politische Kämpfe sich kaum auf einen gemeinsamen Nenner bringen lassen, wenn sie nicht sogar in aktive Gegnerschaft führen. Baccis beschreibt, wie das Hören auf die Positionen und Geschichte(n) der jeweils anderen Seite die Slogans und Ziele der politischen Arbeit transformiert hat. Entscheidend war dabei ein vollkommen unterschiedliches Verhältnis zu Land und Grenzen, und die Flüchtlingsaktivist\*innen mussten verstehen, »how their calls for ›open borders‹ may undermine struggles for title and against land loss, struggles to reclaim land and nation, and create divisions between communities already marginalised«<sup>76</sup>. Unter solchen Bedingungen Solidarität herzustellen kann nicht auf »Verständigung« oder »Aushandeln« von Positionen reduziert werden, sondern erfordert ein Zuhören, das die eigene Position grundsätzlich in Frage zu stellen bereit ist und das nicht auf eine vage Offenheit für den Anderen reduziert werden kann. Die Differenziertheit des Zuhörens besteht hier darin, die jeweilig andere Sichtweise als nicht nur legitime, sondern für die Position des Anderen konstitutive zu erkennen und anzuerkennen. Die gerade in Kanada geläufige Evokation einer multikulturellen Gesellschaft, an der beide Gruppen teilnehmen können, deckt diese Probleme zu, statt sie ernst zu nehmen.

Weitere wichtige Ansatzpunkte sind für Baccis die Unruhen in Paris 2005 und in London 2011, bei denen die Fragen bereits bei der Benennung der Ereignisse und Beteiligten anfangen: In England war selbstverständlich von »riots«, also Krawallen und nicht etwa Aufständen die Rede, die von Kriminellen, »pure and simple« (David Cameron), getragen worden seien, in Frankreich von »émeutes«, was auch Aufstand heißen kann, wobei der damalige Innenminister Nicolas Sarkozy die Beteiligten zuvor als »racailles«, also Pack oder Abschaum bezeichnet und vorgeschlagen hatte, die entsprechenden Stadtviertel mit dem Kärcher zu säubern. Es ist nicht abwegig, die Unruhen selbst als Versuch bestimmter Bevölkerungsgruppen

<sup>76</sup> Ebd., 77.

zu verstehen, sich Gehör zu verschaffen, denn, wie Stafford Scott es ausdrückte: »We are only remembered when we riot.«<sup>77</sup> Hier wird ein weiterer wichtiger Punkt deutlich, nämlich der, *als wer* die Betroffenen gehört werden wollen und als wer sie tatsächlich gehört werden. Susan Bickford hält fest, dass man dies im politischen Geschehen niemals kontrollieren kann – im »interactive field of listening« können diejenigen, die die Stimme erheben, auch vollkommen verzerrt oder überhaupt nicht wahrgenommen werden.<sup>78</sup> Die mediale Berichterstattung der Unruhen war in beiden Fällen extrem einseitig, und die Zeit währenddessen und danach war geprägt vom fast aussichtslosen Kampf der Betroffenen, auf andere Weise wahrgenommen zu werden. Die *Media and the Riots*-Konferenz später im selben Jahr, bei der Scott den oben zitierten Satz äußerte und im Anschluss an die Basel einen ausführlichen Bericht verfasste, war einer der Versuche, unter Beteiligung der Betroffenen ein differenzierteres Bild der Ereignisse und ihrer langen Vorgeschichte zu bekommen und die Medien zu einem selbstkritischen Blick zu veranlassen.<sup>79</sup>

Ging es im vorigen Fall um die gegenseitige Wahrnehmung und die Möglichkeit gemeinsamer politischer Arbeit zweier Gruppen, ist es hier eher die öffentliche Wahrnehmung und die Frage, inwiefern die Betroffenen von der Politik gehört werden. Dabei spielen natürlich die Medien eine wichtige Rolle. Die Zeit ist noch nicht lange vorbei, in der das Internet, die sozialen Medien etc. als uneingeschränkte Bereicherungen des öffentlichen Diskurses gesehen wurden, als Möglichkeiten für viele, ihre Stimmen hörbar und ihre Perspektiven und Bedürfnisse sichtbar werden zu lassen. Mittlerweile hat sich ein deutlich skeptischerer Grundton durchgesetzt: In unserem Zusammenhang könnte man fragen, ob wirklich damit zu rechnen ist, dass neue Äußerungsformen auch »new intensities of listening« hervorbringen, wie Couldry hofft, denn, wie er formuliert: »Governments cannot any longer say they don't hear.«<sup>80</sup> Tatsächlich nicht? Die Kultur des Hörens und Zuhörens, um die es hier geht, ist offenbar kein automatisches Nebenprodukt einer Vervielfältigung von Äußerungsmöglichkeiten.<sup>81</sup> Der »citizen journalism«, von

<sup>77</sup> Zit. ebd., 37.

<sup>78</sup> Der Extremfall, dass ihr Sprechen überhaupt nicht als intelligible Rede gehört wird, bildet bekanntlich den Ausgangspunkt von Rancières politischer Philosophie. Vgl. J. Rancière, *Das Unvernehmen – Politik und Philosophie*, Frankfurt/M. 2002.

<sup>79</sup> Man könnte hier auch an die in verschiedenen Ländern eingerichteten Wahrheitskommissionen denken, die sich mit systematischen Gewaltverhältnissen und Verbrechen weit größeren Ausmaßes beschäftigt haben und bei denen es wesentlich um Erzählen und Hören geht (und nicht um strafrechtliche Verfolgung, politische Reform oder eine Veränderung ökonomischer Verhältnisse, was offensichtlich eigene Probleme mit sich bringt). Zur südafrikanischen *Truth and Reconciliation Commission* vgl. C. Grüny, »Widerstreit, Wahrheit, Versöhnung. Lyotard und die südafrikanische Wahrheits- und Versöhnungskommission«, in: B. Liebsch, J. Straub (Hg.), *Lebensformen im Widerstreit. Integrations- und Identitätskonflikte in pluralen Gesellschaften*, Frankfurt/M. 2003, 525–556.

<sup>80</sup> Couldry, *Why Voice Matters*, 140 f. (Hervorhebung getilgt).

<sup>81</sup> Für eine detaillierte historische und systematische Auseinandersetzung mit der Rolle von Medien und Öffentlichkeit unter der Perspektive des Hörens vgl. K. Lacey, *Listening Publics – The Politics and Experience of Listening in the Media Age*, London 2013.

dem Bassel spricht, ist nicht einfach identisch mit der Masse des im Netz Veröffentlichten, wenn man es noch so nennen will, sondern findet in zwar loser, aber doch organisierter Form statt und interveniert gezielt in Diskurse und Berichte, indem er deren Einseitigkeiten um andere Perspektiven, historische Tiefe und Verschwiegene wie etwa Nachweise für Übergriffe staatlicher Organe ergänzt. Anders wird diese Form des Bürgerjournalismus kaum Gehör finden.

Dabei bleibt die Frage, was genau damit gemeint sein kann, dass die Regierung »hört«. Andrew Dobson unterscheidet drei Ebenen, nämlich diejenige der direkten Kommunikation der sogenannten Volksvertreter mit denjenigen, die sie repräsentieren, die des Austauschs von Politikern untereinander abseits der öffentlichen Arenen und schließlich eben die, wo die Regierung auf die Bevölkerung hört, und fragt, wie auf allen diesen Ebenen eine Kultur des Zuhörens nun doch institutionalisiert werden kann.<sup>82</sup> Während er in den ersten beiden Fällen wenig mehr als zwar plausible, aber doch eher hilflose Empfehlungen an Politiker zu bieten hat, die Fähigkeiten des Zuhörens systematisch zu schulen und die Parteiendisziplin nicht über den offenen direkten Austausch zu stellen, bezieht er sich in Bezug auf die letzte Ebene auf ein modellhaftes Projekt, *GMNation?*, in dem in aufwendigen Verfahren unter systematischer Bürgerbeteiligung eine Verständigung über die Zulassung gentechnisch veränderter Pflanzen in Großbritannien stattfand.<sup>83</sup> Ähnlich wegweisend erscheint mir die irische *Citizens Assembly*.<sup>84</sup> Dass derartige Verfahren sich allgemein durchsetzen, ist allerdings kaum in Sicht. Iris Marion Young hat sicher recht, wenn sie an die Grenzen der Institutionalisierung erinnert: »No rules or formalities can ensure that people will treat others in the political public with respect, and really listen to their claims.«<sup>85</sup> Damit formuliert sie einen Einwand gegen ein formalistisches Verständnis politischer Prozesse, bestreitet aber nicht die Möglichkeit oder Notwendigkeit, Verfahren zu etablieren, in denen Zuhören und Gehörtwerden zumindest wahrscheinlicher sind. Die Kultur oder das Kultivieren des Zuhörens als Haltung im Politischen, ohne die es nicht gehen wird, sind auf sensible soziologische Forschung ebenso angewiesen wie auf eine kritische Aufmerksamkeit auf mediale Darstellungen und Beteiligung an ihnen und die Erfindung und Durchsetzung von Formen des Austauschs, die sie begünstigen.

## V. Schluss

Das Hören im Politischen und das in der Musik sind nicht identisch, natürlich nicht. In beiden Fällen geht es aber unvermeidlich um ein je neu auszutarierendes Verhältnis zwischen der realen Sinnlichkeit und der Figur einer Sensibilität, die für

<sup>82</sup> A. Dobson, *Listening for Democracy – Recognition, Representation, Reconciliation*, Oxford 2014, Kap. 6: *Institutionalizing Listening*.

<sup>83</sup> Ebd., 188 ff.

<sup>84</sup> <https://www.citizensassembly.ie/en/> (zuletzt abgerufen 1. 9. 2017).

<sup>85</sup> I. M. Young, *Inclusion and Democracy*, Oxford 2000, 57.

Offenheit und Differenziertheit steht, und um die Spezifität und den Gehalt dieser Offenheit und Differenziertheit. Und stets besteht dabei die Versuchung, in eine Idealisierung des Hörens zu verfallen, die ihm zu viel zumutet oder es als eine Art Allheilmittel gegen eine Welt in Anschlag bringt, in der das Sehen alles dominiert bzw. alle sprechen, aber niemand zuhören will. Der salbungsvolle Ton, der sich hier in vielen Fällen einstellt, ist verräterisch. Dabei fungiert das Hören auch diesseits dieses Überschwangs sowohl als Modus der Zuwendung zur Welt und zum Anderen als auch als richtige, gute, sensible Form dieses Modus. Die Unterscheidung zwischen einem von eigenen Vorurteilen und Schematisierungen geprägtem und einem offenen Hören, das bereit ist, sich transformieren zu lassen – Dobson spricht hier in Anlehnung an Leonard Waks von »cataphatic« und »apophatic listening«<sup>86</sup> –, ist nicht immer explizit, denn das Hören selbst scheint für Letzteres eintreten zu können. Die Gefahren liegen hier im Politischen im hilflosen Appell und in der Musik zwischen einer harschen, selbst politisch aufgeladenen Normativität und dem esoterischen Überschwang, mit dem ich diesen Text eröffnen habe.

Überdies muss man sich offenbar vor zu großer Abstraktheit hüten. Barber hatte eine »listening citizenry« gefordert – eine sympathische Vorstellung, gegen die sich kaum etwas einwenden lässt. Vor allem Leah Bassels Beispiele zeigen aber, dass es mit einer allgemeinen Haltung nicht getan ist, weil jeweils sehr unterschiedliche Herausforderungen im Spiel sind, verschiedene Ausgangslagen und teilweise extreme Widerstände, die zu überwinden sind. Auch wenn es hier um etwas ganz anderes geht, gilt für die Musik ähnliches: Die merkwürdige, immer wieder erhobene Forderung, man müsse nur die entsprechende Offenheit mitbringen, dann erschlossen sich auch die fremdesten Musikformen, unterschlägt die Voraussetzungslosigkeit jedes musikalischen Hörens. Sieht man sich allerdings das teils aggressive Unverständnis an, mit dem der Neuen Musik vielfach begegnet wird, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass es hier um mehr geht als um »bloße« Musik, nämlich um Selbstverständnisse, die durchaus politische Relevanz haben können. Vielleicht kann man es so sagen: Offenheit ist anstrengend, und Differenziertheit muss jeweils neu gelernt werden. Oder auch, noch kürzer: Hören ist Arbeit.

Trotzdem kann nicht geleugnet werden, dass auch die maßlose Überlastung des Hörens an Eigenschaften ansetzt, die es in der Tat auszeichnen. Wenn, um ein letztes Mal Corradi Fumara zu zitieren, Hören bedeuten soll, »welcoming nascent thought before it is irremediably ›shaped‹ by culture«<sup>87</sup>, dann ist das offenbar überzogen. Dennoch könnte man sagen, dass das Hören der Sinn ist, für den der Überschuss jedes Erscheinens, jeder Äußerung und jeder Darstellung über das jeweils Verstehbare, also kulturell und gesellschaftlich Approbierte und den eigenen Vorstellungen Entsprechende, besonders deutlich ist. Wenn das Hören von einem Immer-schon-zu-spät-Kommen geprägt ist, bietet es etwas an, auf das zurückgekommen werden kann und muss, weil der aufgefasste Sinn sich nicht bei sich

<sup>86</sup> Vgl. Dobson, *Listening for Democracy*, 66 ff.

<sup>87</sup> Corradi Fiumaram, *The Other Side of Language*, 158.

beruhigen kann. Jene vorgängige Offenheit, die nie vollständig in die Formen des Sagbaren und Verstehbaren gebracht werden kann und die für leibliche Wesen insgesamt in Anschlag gebracht werden muss, findet sich hier in der zeitlichen Struktur des Sinnes selbst verkörpert und ist insofern direkt erfahrbar.

Das Gleiche gilt für seine Offenheit für die Zukunft: Hören bedeutet *weiter* Zuhören, weil es keinen wirklichen Abschluss hat und das Gehörte keine Sache ist, die als fertige ad acta gelegt werden kann oder auf die man beliebig zurückkommen kann. Gesagtes und Gespieltes können wiederholt werden, aber das Sagen und Spielen lassen sich nicht reproduzieren, sondern müssen *jetzt* gehört werden. Susan Bickford spricht im Hinblick auf soziales Handeln und Kommunikation von einem »underlying guide of keeping the field of action open, to act in a way so that future action is possible, so the field of freedom is maintained or expanded«<sup>88</sup>. In gewisser Weise ist das tatsächlich nichts anderes, als sich aus den Notwendigkeiten des ganz realen Sinns Hören ergibt: Die Ohren bleiben offen, das Hörbare ist nie zu Ende.

<sup>88</sup> Bickford, *The Dissonance of Democracy*, 170.