

DANIELLE SOFER (MAYNOOTH)

Strukturelles Hören?

Neue Perspektiven auf den ›idealen‹ Hörer

Nach dem Zweiten Weltkrieg und mehreren Versuchen, die neue Musik zum Schweigen zu bringen, waren Komponisten serieller und elektronischer Musik auf der Suche nach einer neuen Hörschaft, die ihre Musik idealerweise sowohl verstehen als auch würdigen würde. Während der Zeit als gerade die ersten musiktheoretischen Institute in den Vereinigten Staaten gegründet wurden, war die Vorstellung eines ›idealen Hörers‹, der instande ist, die komplexesten kompositorischen Strukturen sofort hörend zu erfassen, in gewisser Weise notwendig. Später von postmodern orientierten Musikwissenschaftlern mit dem Label ›strukturelles Hören‹ versehen, wurde diese Art des Hörens gerne als Beweis für einen in der Musiktheorie vermeintlich vorherrschenden dissoziativen Formalismus herangezogen, der zu einem uneingestandenem Bruch zwischen musikalischem Werk und kompositorischem Kontext geführt hätte. Diesem vereinfachten Modell ›strukturellen Hörens‹ ist jedoch notwendigerweise ebenfalls ein Ideal angemessenen Hörens von Musik inhärent. Die Annahme, dass die Erwartungen serieller Komponisten bezüglich ihrer ›idealen Hörer‹ auch auf reale Hörer angewendet werden könnten, führte die Kritiker des ›strukturellen Hörens‹ zu Fehldeutungen der Intentionen bestimmter Komponisten. Unter Berücksichtigung der wesentlichen Schriften von Milton Babbitt und Theodor W. Adorno, die beide gerne als Advokaten einer idealen Hörschaft angesehen werden, enthüllt diese Studie die ideologischen Wurzeln des Phänomens ›strukturelles Hören‹ – nicht als einsamer Feldzug intellektueller Nachkriegskomponisten, sondern als eng gefasstes Konstrukt, das diesen Komponisten erst im Nachhinein unterstellt worden ist.

After World War II and various attempts to silence new music, composers experimenting with both serial and electronic compositional techniques embarked on a search for a new audience of listeners who, ideally, would understand and appreciate their music. At a time when composers were founding the earliest music theory departments in the United States, the ›ideal listener‹ was a necessary expert of sorts, able to discern the compositional design of a musical work through listening. Later dubbed ›structural listening‹ by postmodern musicologists, this form of listening was used as evidence of music theory's institutional bias toward a dissociative formalism that resulted in an unacknowledged break between musical works and their compositional context. But this simplified model of ›structural listening‹ inevitably upholds its own exclusionary ideals of appropriate musical listening. In presuming that the expectations composers held for ›ideal listeners‹ also applied to real listeners, critics of ›structural listening‹ have mischaracterized the intentions of particular composers. Returning to the respective writings of Milton Babbitt and Theodor W. Adorno, two frequently accused listening idealists, this paper reveals the ideological grounds for ›structural listening‹ not as a conquest of post-war music intellectuals but as a rigid construct reflexively imposed through ›corrective‹ inquiry.

Practiced in the way prescribed by Schoenberg and Adorno, structural listening plunges us into the middle of what could be called the musical argument, allowing us to understand, from the position of an insider, not just the lines but the totality of the argument as it unfolds. Confronting at every moment the rationale of the composition from its own point of view, so to speak, the listener is ideally to be precluded from exercising negative prejudices or forming adverse judgments on the basis of stylistic uncongeniality or, in a sense, even (within moral limits) of philosophical difference.¹

(Rose Rosengard Subotnik)

1. Der ideale Hörer

In den 1980er Jahren versuchten die Musiktheoretiker Matthew Brown und Douglas J. Dempster, Musiktheorie als streng wissenschaftliche Theorie zu etablieren, indem sie eine Theorie des Hörens basierend auf der Organisation musikalischer Strukturen entwarfen. Brown und Dempster argumentierten, dass Musik (wie auch Sprache) selbst zwar keine Wissenschaft sei, eine Theorie der Musik jedoch durchaus wissenschaftlichen Anspruch geltend machen könne.² Brown und Dempster führten dieses wissenschaftliche Verständnis von Musiktheorie auf die Philosophie musikalischen Hörens des einflussreichen seriellen Komponisten Milton Babbitt zurück, den sie als Inbild des amerikanischen Musiktheoretikers schlechthin ansahen. Babbitts Theorie war aus ihrer Sicht allerdings für wissenschaftliche Zwecke in zu hohem Maße werkspezifisch, zu partikularistisch: »[Babbitt's particularism] holds that an individual art work both wholly determines its analysis or interpretation and does so because it also determines its own best method of analysis or interpretation.«³ Ausgehend von diesem »Partikularismus« versuchten Brown und Dempster, eine Theorie zu entwickeln, die spezifisch genug wäre, um den komplexen innermusikalischen Zusammenhängen eines individuellen Werkes gerecht zu werden, jedoch auch allgemein genug, um für jegliche (westliche) Kunstmusik gültig zu sein. Sie plädierten für eine

¹ Rose Rosengard Subotnik, *Toward a Deconstruction of Structural Listening. A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky* [1988], in: *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*, Minneapolis (MN): University of Minnesota Press 1996, S. 148–176, hier S. 154.

² Vgl. Matthew Brown/Douglas J. Dempster, *The Scientific Image of Music Theory*, in: *Journal of Music Theory* 33 (1989), 1, S. 65–106, hier S. 83.

³ Ebd., S. 82.

Musiktheorie, die ausschließlich auf empirisch verifizierbare Aspekte aufbaut und dabei versucht, Vorhersagen darüber zu treffen, wie Hörer⁴ Musik gemäß der tatsächlich vorhandenen musikalischen Strukturen eigentlich wahrnehmen müssten.⁵

Milton Babbitt ist als serieller Komponist dafür bekannt, Arnold Schönbergs Zwölftontechnik um die musikalischen Parameter Tondauer und Lautstärke erweitert zu haben. Zur Verbreitung des für dieses Verfahren heute üblichen Begriffs ›Serialismus‹ trugen Babbitts Schriften entschieden bei. Ausgehend von seiner meist komplexen strukturalistisch-seriellen Kompositionsweise und unter Berufung auf den durch Brown und Dempster attestierten ›Partikularismus‹ wird Babbitt in der Fachliteratur häufig als ein Komponist rezipiert, der bei seinen Hörern ein hohes Niveau voraussetzte. Babbitt studierte und unterrichtete zu jener Zeit an der Princeton University, in der sich die Musiktheorie in den USA als akademische Disziplin etablierte, und war auch wesentlich für die Gründung der Zeitschrift *Perspectives of New Music* verantwortlich, einer wichtigen Plattform für Komponisten neuer Musik in den USA.

Babbitts 1958 erschienener Text *Who Cares If You Listen?* wird sowohl von Befürwortern als auch von Kritikern Babbitts meist als elitärer Fehlschlag zurückgewiesen.⁶ Insbesondere wird dabei an Babbitts Befürwortung einer ›ernsten‹ bzw. ›fortschrittlichen‹ Musik Anstoß genommen sowie an seinem Appell, das Fach Musik an Universitäten im Sinne einer naturwissenschaftlichen Disziplin zu institutionalisieren. Dieser wissenschaftliche Anspruch steht dabei in einer Linie mit einer berühmt gewordener Pointe Schönbergs: »Es war jene Zeit gewesen, in der jeder einen glauben machte, daß er Einsteins Theorien und Schönberg-Musik verstehe«.⁷ Babbitt war der

⁴ Ich verzichte im weiteren Verlauf des Textes auf die geschlechtsneutrale Verwendung derartiger Begriffe, da sich das letzte Kapitel dieses Textes ausführlich gerade diesem Sachverhalt widmet (vgl. Abschnitt 7 dieses Beitrags).

⁵ Vgl. ebd., S. 87 und 83.

⁶ Im weiteren Verlauf des Textes verweise ich auf den Neudruck von *Who Cares if You Listen?* unter dem Titel *The Composer as Specialist*, der von Babbitt ursprünglich bereits für die Erstpublikation im Magazin *High Fidelity* 1958 vorgesehen gewesen war, aber von der Redaktion des Magazins ohne Zustimmung des Autors in den grelleren Titel umgewandelt wurde (vgl. Abschnitt 6 dieses Beitrags). Milton Babbitt, *Who Cares if You Listen?* [1958], [Nachdruck unter dem Titel] *The Composer as Specialist*, in: ders., *The Collected Essays of Milton Babbitt*, hg. von Stephen Peles u.a., Princeton: Princeton University Press 2003, S. 48–54.

⁷ Arnold Schönberg, *Wie man einsam wird* [1937], in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Stuttgart: Fischer 1976, S. 338–358, hier S. 356.

Meinung, dass die forcierte Akademisierung musikalischer Komposition an renommierten wissenschaftlichen Institutionen von Vorteil für jene Komponisten zeitgenössischer Musik sein könnte, welche sonst nicht in der Lage wären, einen größeren Hörerkreis für sich zu gewinnen.⁸ Babbitts Hang zur musikalischen Formalisierung zeigt sich in dem von ihm beschriebenen »fünf-dimensionalen musikalischen Raum«, den er durch die Parameter Tonhöhe, Register, Dynamik, Dauer und Klangfarbe definiert; die daraus resultierende »Entortung« von Ereignissen führe zu einer »Falsifizierung« der Gesamtstruktur einer Komposition: »[The] inability to perceive and remember precisely the values of any of these components results in a dislocation of the event in the work's musical space, an alteration of its relation to all other events in the work, and – thus – a falsification of the composition's total structure.«⁹ Während Babbitts »Partikularismus« also durch die innermusikalische Struktur der *Musik* selbst verstanden werden muss, argumentieren Brown und Dempster, dass erst eine adäquate *Theorie* dem Hörer die musikalische Struktur als Ganzes zu vermitteln vermag – und damit auch die »angemessene« Art und Weise, die Musik zu hören. Eine solche Theorie könne nur von jemandem entwickelt werden, der über das hierzu nötige Fachwissen verfüge; daher gehen Brown und Dempster auch davon aus, dass nur eine kleine Anzahl von fachkundigen Hörern qualifiziert genug wäre, um zu entscheiden, wie Musik angemessen interpretiert werden sollte:

We understand analyses as attempts to explain the aural intuitions of listeners, but those listeners need not be able to hear everything postulated in the explanation. There is no problem on this view if it should turn out that some highly trained listeners can hear *what the illiterate do not*; our analyses can conceivably account for all of these intuitions, both refined and illiterate, without having to privilege the judgments of a few. *This model also allows us to arbitrate between the analyses of experts by measuring the explanatory adequacy of each analysis against the total body of perceptual data, both expert and inexpert.*¹⁰

Brown und Dempster behaupten also, ihre Theorie könne als allgemeiner Leitfaden für alle Hörer begriffen werden. Nichtsdestotrotz wäre es wohl kaum notwendig, zwischen fachkundigen (»expert«) und unkundigen (»inexpert«) Hörern zu unterscheiden, wenn die Autoren tatsächlich so unvoreingenommen wären.

⁸ Vgl. Babbitt, Anm. 6, S. 48.

⁹ Ebd., S. 49.

¹⁰ Brown/Dempster, Anm. 2, S. 96 (Hervorhebungen DS).

Die Kognitionswissenschaften haben zur Genese des ›Experten-Hörers‹ beigetragen. Ein Vorläufer von Brown und Dempsters ›Experten-Hörer‹ findet sich etwa in der *Generative Theory of Tonal Music* von Fred Lerdahl und Ray Jackendoff, die unter einem »erfahrenen Hörer« (»experienced listener«) einen Hörer verstehen, der reale Expertise beim Hören von Musik aufweist, dabei jedoch nicht unbedingt auch über musikalisches Fachwissen verfügen muss:

The listener brings to his hearing [...] a knowledge that enables him to organize and make coherent the surface of patterns of pitch, attack, duration, intensity, timbre, and so forth. Such a listener is able to identify a previously unknown piece as an example of the idiom, to recognize elements of a piece as typical or anomalous, to identify a performer's error as possibly producing an »ungrammatical« configuration, to recognize various kinds of structural repetitions and variations, and, generally, to comprehend a piece within the idiom.¹¹

Im Gegensatz zu Brown und Dempster unterscheiden Lerdahl und Jackendoff zwischen dem »erfahrenen Hörer« – den sie als den eigentlich realen Hörer ansehen – und dem »perfekten Hörer« (»perfect listener«) – jenem privilegierten Idealhörer, der vermeintlich von großen Komponisten und Theoretikern angesprochen werde.¹² Obwohl Lerdahl und Jackendoff diese Unterscheidung in reale und ideale Hörer vornehmen, werden beide Kategorien von ihnen jedoch an den gleichen Maßstäben gemessen: Sowohl reale Hörer als auch ideale Hörer stehen repräsentativ für ein ideelles wissenschaftliches Subjekt, welches ein musikalisches Werk allein anhand dessen kompositorischer Struktur zu verstehen und zu bewerten vermag. Diese Art des Hörens, von der Brown, Dempster, Lerdahl und Jackendoff hier ausgehen, wird heute im Allgemeinen als ›strukturelles Hören‹ bezeichnet – ein Graubereich zwischen Theorie, Komposition und Kognition, bei dem die formale Struktur der musikalischen Komposition bestimmt, wie ein Musikstück am besten wahrgenommen werden sollte. Nachdem die dergestalt wahrgenommene musikalische Struktur in diesem Modell also direkt aus dem Kompositionsprozess hervorgeht, liegt es nahe zu vermuten, dass ›strukturelles Hören‹ auch direkt aus den Äußerungen der Komponisten über ihre Hörer begreifbar sein sollte. Und dennoch fällt es sehr schwer, sich ein klares Bild von dem zu machen, was einen ›perfekten Hörer‹ ausmachen könnte, geschweige denn davon, was es eigentlich bedeutet, ›strukturell‹ zu hören.

¹¹ Fred Lerdahl/Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge (MA): MIT Press 1983, S. 3.

¹² Ebd.

In diesem Kapitel möchte ich daher das Phänomen des ›strukturellen Hörens‹ im Kontext der Nachkriegszeit genauer untersuchen. Während andere Autoren das Konzept des ›strukturellen Hörens‹ schlicht als gegeben hinnehmen,¹³ argumentiere ich, dass dieses Phänomen neu bewertet werden sollte. Dabei wende ich mich den wesentlichen Schriften der vermeintlich wichtigsten Befürworter des ›strukturellen Hörens‹, Milton Babbitt und Theodor W. Adorno, zu und versuche, den in ihren Texten beschriebenen ›idealen Hörer‹ sowie dessen spätere Rezeption in der Literatur kritisch zu hinterfragen. Außerdem untersuche ich die in letzter Zeit mehrfach angegriffene Behauptung, ›strukturelles Hören‹ sei als Resultat einer besonderen Vorstellung von Musiktheorie zu verstehen, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg innerhalb der neuen Musik allmählich entwickelt habe. Dem Argument folgend, dass eine klare Unterscheidung zwischen dem ›realen Hörer‹ und dem Konzept des ›idealen Hörers‹ notwendig ist, versuche ich, neue Einsichten in die wechselhafte Beziehung zwischen Komponisten und ihren Hörern zu ermöglichen. Dabei plädiere ich für eine Historiographie des musikalischen Hörens, welche die soziokulturellen Umstände von Komponisten und Hörern stärker berücksichtigt.

2. Systematisches Versagen

Milton Babbitt war nicht der Einzige, dem vorgeworfen wurde, er würde von Hörern erwarten, Musik streng nach den Regeln der zugrunde liegenden kompositorischen Struktur wahrzunehmen. Es liegt in der Natur der Sache, dass serielle Komponisten, die ja für jedes Werk die einzelnen musikalischen Parameter nach strengen Regeln neu strukturieren, im Allgemeinen strukturalistischem Gedankengut nahestanden. Einige Kritiker gingen jedoch davon aus, dass der serielle Strukturalismus und die damit einhergehende Forderung, ein idealer Hörer könne diese Strukturen auch wahrnehmen, ein allgemeines Bewertungsschema darstelle, dem reale Hörer folgen müssten. Tatsächlich wurde ein derartiges Schema jedoch nie explizit definiert.

1958 – im Jahr von Babbitts taxonomischem Text *Who Cares if You Listen?* – wurden serielle Komponisten bereits dafür kritisiert, dass es ihnen nicht immer gelang, ihre Kompositionen streng nach den selbst aufgestellten systematischen Regeln zu vollenden. Im Band *Musik und Sprache* der Zeitschrift

¹³ Vgl. Andrew Dell'Antonio (Hg.), *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*, Berkeley: University of California Press 2004.

Die Reihe, die sich dezidiert dem Thema der seriellen Musik widmete, tadelte beispielsweise Nicolas Ruwet, ein Schüler von Claude Lévi-Strauss, Noam Chomsky und Roman Jakobson, serielle Komponisten dafür, dass ihre Kompositionen nicht systematisch genug ausgeführt wären. Ruwet versuchte, in seinem Text generative Grammatiken sowohl für Musik als auch für Sprache zu formulieren. Er schreibt: »Musik ist Sprache. [...] Um zu bestehen, eine Wirksamkeit zu entfalten, muß sie Regeln gehorchen, die auf eine allgemeine Art und Weise das Funktionieren eines Kommunikationssystems ermöglichen. [...] Sprache ist [...] ein System von Systemen, und [...] man [kann] dies ebensogut von der musikalischen Sprache sagen.«¹⁴ Für Ruwet besteht der Widerspruch der seriellen Musik nun darin, dass serielle Komponisten auf der einen Seite systematische Kompositionsprozesse entwickeln, auf der anderen Seite diese Prozesse jedoch nicht immer mit aller Konsequenz auf ihre eigenen Werke anwenden. Ruwet vermutet, dass die Musik mancher Komponisten wie Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez ein Kommunikationssystem darstellt, das sich der Sprache annähert, ohne dabei auf eine komplexe Grammatik zurückzugreifen. Den Ursprung dieses Widerspruchs sieht Ruwet darin begründet, dass Komponisten dazu tendieren, immer wieder bewusst in den Kompositionsprozess einzugreifen, und dabei häufig die streng serielle Struktur zugunsten ihrer eigenen Klangvorstellungen aufgeben – das Kompositionssystem versagt hier aus Ruwets Sicht in der Praxis. Am Beispiel von Boulez' *Le marteau sans maître* (1952–1955) und Stockhausens *Zeitmaße* (1955/56) identifiziert Ruwet den Widerspruch in dem, was dem Hörer tatsächlich kommuniziert wird. Er behauptet, wie auch z.B. György Ligeti, dass die außerordentlich hohe Komplexität der kompositorischen Methode vom Hörer nicht wahrgenommen werde.¹⁵

Jedoch handelte es sich bei derartigen kompositorischen Eingriffen nicht um versehentliche Fehler; vielmehr insistierten die genannten Komponisten darauf, dass eine gelungene Komposition immer ästhetische, stilistische und subjektive Eingriffe von Seiten des Komponisten erfordere.¹⁶ Wenn serielle

¹⁴ Nicolas Ruwet, Von den Widersprüchen der seriellen Sprache [1959], in: *Die Reihe* 6 (1960), S. 59–70, hier S. 60 und 63.

¹⁵ Vgl. Jonathan W. Bernard, Inaudible Structures, Audible Music. Ligeti's Problem, and His Solution, in: *Music Analysis* 6 (1987), 3, S. 207–236.

¹⁶ Vgl. z.B. Stockhausens und Boulez' voneinander unabhängig geäußerte Kritik an John Cages Unbestimmtheit. Ohne Cage direkt beim Namen zu nennen, führte Boulez eine regelrechte Kampagne gegen aleatorische Musik, die er aus ästhetischer Sicht als inhaltslos erachtete. Laut Boulez behauptete Cage zwar, die Kontrolle struktureller Prinzipien zugunsten von Zufallsoperationen aufzugeben, dies würde aber lediglich eine fetischistische

Musik tatsächlich rein systematisch zu verstehen wäre – oder wie John Backus es treffend formulierte, wenn serielle Musik lediglich »Komponieren nach Zahlen«¹⁷ wäre –, dann wäre die musikalische Analyse dieser Werke überflüssig. Auf der anderen Seite deutet vieles darauf hin, dass ein einheitlicher und systematischer Kompositionsprozess nicht unbedingt auch zu einer einheitlichen und systematischen Deutung des Werkes führen muss. Dies zeigt sich z.B. daran, dass das *Mysterium*, welches die Kompositionstechniken von Boulez' *Le marteau sans maître* umgibt, bereits zu sehr vielen durchaus unterschiedlichen Interpretationen geführt hat. Tatsächlich behindert das ästhetische Urteil häufig die Wahrnehmung systematischer Prozesse und führt auch bei den geschultesten Hörern zu kognitive Grenzen.¹⁸ Zudem könnte man durchaus argumentieren, dass manche der ästhetischen Eingriffe der Komponisten direkte Konsequenz der Beobachtung waren, dass viele Hörer nicht in der Lage waren, das serielle Kompositionssystem hörend zu erfassen. Die Eingriffe könnten insofern dazu gedacht gewesen sein, die Erfahrung der Hörer zu bereichern.

Wenn es nun aber auf der Hand liegt, dass Komponisten ganz bewusst den streng seriellen Kompositionsprozess zugunsten der ästhetischen Erfahrung verändert haben, wie kam es dann dazu, dass in der Literatur oft fälschlicherweise davon ausgegangen wird, diese Musik wäre dazu gedacht gewesen von Hörern auch »prozesshaft-seriell« wahrgenommen zu werden? Wenn man dem Irrgarten an Zitaten folgt, die zu dieser Fehleinschätzung beigetragen haben, dann scheint es, als würden Kritiker serieller Musik oft den Fehler begehen, die ideellen Hörererwartungen der Komponisten auf reale Hörer zu projizieren. Die in der Literatur häufig vertretene Ansicht, Komponisten würden ohne Rücksicht auf ihre Hörer komponieren, lässt sich auf eine Fehleinschätzung zurückführen, wie Komponisten und Denker in

und mechanistische Sehnsucht nach totaler Kontrolle verschleiern (Pierre Boulez, *Alea* [1957], in: *Werkstatt-Texte*, hg. von Josef Häusler, Berlin: Propyläen 1972, S. 100–133, hier S. 100–103). Stockhausen dagegen nannte Namen. In einem 1971 veröffentlichten Artikel mit dem Titel *On the Origins of Electronic Music* scherzt er: »all the advanced composers I have named [Boulez, Barraqué, Fano, Philippot, Lorigod and Grimaud] – to which we should add Nono, Maderna, Berio... and Henri Pousseur... regarded Cage's work as combinatorially interesting but musically banal or merely dilettante« (Karlheinz Stockhausen, *The Origins of Electronic Music*, in: *The Musical Times* 112 [1971], 1541, S. 649–650, hier S. 649).

¹⁷ John Backus, *Die Reihe. A Scientific Evaluation*, in: *Perspectives of New Music* 1 (1962), 1, S. 160–171, hier S. 170.

¹⁸ Vgl. Fred Lerdahl, *Cognitive Constraints on Compositional Systems* [1988], in: *Contemporary Music Review* 6 (1992), 2, S. 97–108.

der Mitte des 20. Jahrhunderts wissenschaftliche Theorien für ihre Zwecke adaptierten.

3. Neudefinition von Adornos ›Strukturellem Hören‹

Babbitts »fünfdimensionaler musikalischer Raum« und Ruwets Hoffnung, Komponisten könnten ein wahrnehmbares musikalisches System kultivieren, sind lediglich zwei Beispiele für das, was Brown und Dempster als »Partikularismus« bezeichnet haben. Ein weiteres Beispiel ist jenes Konzept, das Rose Rosengard Subotnik mit dem Begriff »structural listening« bezeichnet hat. Subotnik führt dieses Konzept ein, um eine Abgrenzung zwischen Autor, Werk und Hörer festzustellen. Wie im Eingangszitat¹⁹ des vorliegenden Textes dargelegt, versteht Subotnik »strukturelles Hören« als eine Methode der Wahrnehmung von Musik aus Sicht der Komposition, sowie als »a method that concentrates attention primarily on the formal relationships established over the course of a single composition«.²⁰ Dabei definiert Subotnik ihre eigene Version von »strukturellem Hören«, die auf Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik*²¹ zurückgeht, wobei Adorno das Konzept an Schriften Arnold Schönbergs und Igor Strawinskis angelehnt hatte.²² Subotnik kritisiert Adorno dafür, dass er einem Hören den Vorzug gebe, das die kompositorische Struktur in den Vordergrund stellt und dabei den soziokulturellen Hintergrund, in dem Musik komponiert und gehört wird, großenteils außer Acht lässt. Subotnik sieht darin ein Symptom eines überschwänglichen deutschen Intellektualismus, bei dem »strukturelles Hören« als Erweiterung rationalen Denkens verstanden werden muss – ein unbewegliches Konzept, das jedem Kontext enthoben sei. Sie schreibt: »Based on an assumption that valid structural logic is accessible to any reasoning person, such structural listening discourages kinds of understanding that require culturally specific knowledge of things external to the compositional structure, such as conventional associations or theoretical systems.«²³

¹⁹ Vgl. Anm. 1.

²⁰ Subotnik, Anm. 1, S. 149.

²¹ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975 (= Gesammelte Schriften 12).

²² Vgl. Subotnik, Anm. 1, S. 149.

²³ Ebd., S. 150.

Wie Subotnik richtig feststellt, überwiegen in der nordamerikanischen Musikpädagogik oft strukturalistische Sichtweisen auf die musikalische Analyse, insbesondere im universitären Umfeld. Es hat sogar den Anschein, dass man oft davon ausgeht, es würde sich dabei um die einzig wahre Methode handeln, anhand welcher Musik bewertet werden könne: »The general principle of structural listening has become so well established as a norm in the advanced study and teaching of music, at least in this country, that it is all too easy for us to assume its value as self-evident and universal and to overlook its birth out of particular historical circumstances and ideological conflicts.«²⁴ Obwohl ich Subotniks institutionelle Kritik durchaus teile, denke ich, dass sie darin falsch liegt, den Ursprung des »strukturellen Hörens« bei Adorno zu suchen. In Anbetracht von Subotniks beträchtlicher Rolle bei der Verbreitung von Adornos Theorien im akademischen Umfeld der Vereinigten Staaten und in Anbetracht der Stärke ihrer ansonsten überzeugenden Argumentation, ist es bedauerndswert, dass ihre Fehlinterpretation den Argumenten einer ganzen Reihe von Gegnern serieller Musik als willkommene Nahrung diene.

Viele Veröffentlichungen in der Nachfolge von Subotniks Adorno-Kritik haben das Phänomen des »strukturelles Hörens« immer wieder auf Adornos sogenannte »listening typology« zurückgeführt, beispielsweise Richard Lepperts Kommentar zu Adornos *Essays on Music*, Tia DeNoras *After Adorno*, Max Paddisons Studie *Adorno's Aesthetics of Music* und auch das unlängst erschienene Buch *Listen: A History of Our Ears* von Peter Szendy.²⁵ In diesen Studien wird Adornos Sichtweise des Hörens, wie er sie in seiner *Einleitung in die Musiksoziologie*²⁶ darlegte, meist auf acht Typen von musikalischen Hörern reduziert: Der »Experten-Hörer«, der »gute Zuhörer«, der »Bildungshörer oder Bildungskonsument«, der »emotionale Hörer«, der »Ressentiment-Hörer«, der »Jazz-Experte und Jazzfan«, der »Unterhaltungshörer« und schließlich der »gleichgültige, unmusikalische und antimusikalische Hörer«. Obwohl

²⁴ Ebd., S. 148.

²⁵ Richard Leppert (Hg.), *Essays on Music: Theodor W. Adorno*, Berkeley: University of California Press 2002, S. 220–229; Tia DeNora, *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 32 und 83–91; Max Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 207–213; Peter Szendy, *Listen: A History of Our Ears*, New York: Fordham University Press 2008, S. 99–105.

²⁶ Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie* [1968], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973 (= *Gesammelte Schriften* 14), S. 169–433.

diese Hörertypen zwar von Adorno in der Tat so bezeichnet wurden,²⁷ waren sie von ihm ursprünglich wohl kaum als unabänderliches Konzept einer Hörertypologie gedacht, vielmehr wurden diese Typen erst von der späteren Adorno-Rezeption als Stellvertreter für reale Hörer (miss)gedeutet. Das in der wissenschaftlichen Literatur immer wieder diskutierte Phänomen des ›strukturellen Hörers‹, der mit dem ›idealen Hörer‹ des Serialismus in vielerlei Hinsicht übereinstimmt, steht ganz offensichtlich im direkten Konflikt zu seiner grundsätzlichen Eigenschaft, nämlich ein ›Ideal‹ darzustellen. Indem sie Adornos Untersuchungen auf eine Liste diskreter Hörertypen reduzieren, dekontextualisieren die genannten Darstellungen Adornos Hypothesen und unterdrückten so den Adornos Schriften eigenen Optimismus. Die weite Verbreitung dieser Hörertypen in der akademischen Literatur täuscht fälschlicherweise vor, es wäre Adornos Anliegen gewesen, eine strikte und allgemein verbindliche Hörertypologie zu entwerfen, mit deren Hilfe man reale Hörer eindeutig klassifizieren könne, und impliziert damit, dass die diesen Hörertypen eigene Art des Hörens auch die strukturelle Autonomie der musikalischen Komposition reflektiere. Tatsächlich eröffnet Adorno seine *Einleitung* jedoch mit einer expliziten Warnung davor, ideelle Strukturen mit real existierenden Strukturen gleichzusetzen;²⁸ der Rest des Buches widmet sich im Anschluss daran vornehmlich der Untersuchung des Phänomens Hören als beweglichem Konzept.

4. Ein Experte wird geboren

Indem sich viele Studien hauptsächlich den frühen Schriften Adornos zuwenden, wird Adornos spätere Auseinandersetzung mit dem Verhalten von Hörern oft vernachlässigt. Richard Leppert verfolgt die Ursprünge von Adornos Hörertypologie auf ein 1939 geschriebenes Schriftstück zurück, das Adorno während seiner Zeit im Princeton Office of Radio Research verfasste.²⁹ Der Text, der in Paul Lazarsfelds Nachlass gefunden wurde, skizziert laut Leppert »suggestions for empirically determining the type to

²⁷ Vgl. ebd., S. 181–196.

²⁸ Vgl. ebd., S. 180.

²⁹ Vgl. Richard Leppert (Hg.), *Essays on Music*. Theodor W. Adorno, Berkeley: University of California 2002, S. 228–240.

which a given listener belongs«. ³⁰ Der besagte Text war jedoch eher anekdotenhaft als streng empirisch verfasst; Adornos Forschungsinteressen waren zu diesem Zeitpunkt bereits zunehmend den leicht entgegengesetzten Zielen seines neuen Projekts in Princeton zugewandt. ³¹ Subotniks Studie geht ebenfalls davon aus, dass der Ursprung der Typologie auf Adornos Beitrag an dem Projekt *The Radio Symphony* (1941 in *Radio Research* publiziert) zurückgeht und sie führt Adornos Befürwortung eines »strukturellen Hörens« auf Schönbergs Vorurteile gegenüber unerfahrenen Hörern zurück. Obwohl Schönberg strikt zwischen musikalischen Laien und (aus seiner Sicht) kompetenten Hörern unterschieden haben mag und obwohl Adorno diese Einstellung in der 1949 veröffentlichten *Philosophie der neuen Musik* noch zu teilen scheint, ist es offensichtlich, dass Adorno 1968, als die *Einleitung in die Musiksoziologie* veröffentlicht wurde, Schönbergs Argumentation nicht mehr so wohlwollend gegenüberstand.

Oberflächliche Interpretationen identifizieren Adornos »Experten-Hörer« als eine verbindliche Hörerkategorie an der Spitze einer empirischen Oligarchie; im Gegensatz dazu bin ich davon überzeugt, dass Adornos »Typen musikalischen Verhaltens« – wie das erste Kapitel der *Einleitung* lautet – in ihrer Gesamtheit bewertet werden müssen: als mögliche Verhaltensweisen von Hörern und nicht lediglich als ein Ensemble starrer Hörerkategorien. In Adornos Text wird der »Experten-Hörer« als ein bedingtes Konstrukt vorgestellt. Adorno schreibt: »Der Experte selbst wäre, als erster Typus, durch gänzlich adäquates Hören zu definieren. Er wäre der voll bewußte Hörer, dem tendenziell nichts entgeht und der zugleich in jedem Augenblick über das Gehörte Rechenschaft sich ablegt.« ³² Später fährt Adorno fort, dass die »voll adäquate Verhaltensweise [...] als strukturelles Hören zu bezeichnen [wäre]. Sein Horizont ist die konkrete musikalische Logik.« ³³ Dieses Zitat

³⁰ Wie für ihn typisch, bettet Adorno seine Sichtweise des Hörers in eine soziologische Kritik mit versteckten politischen Untertönen ein. Einem empirischen Zugang kommt er gerade noch nahe wenn er (1) auf Pawlows psychologische Experimente verweist – wobei er den begeisterten Hörer als einen beschreibt, der zum Radio hetzt, während er gerade das Titel Lied seiner Lieblingsshow hört; und (2) während einer skeptischen Anspielung auf Martin Heideggers hegelische Überzeugungen. Vgl. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970 (= Gesammelte Schriften 6) – 30 Jahre später erschienen, was seine Ergebnisheit zu diesen Ideen demonstriert.

³¹ Eine Vertiefung von Adornos Typologie im Kontext seiner Arbeit in Princeton findet sich bei Elena Razlogova, *The Listener's Voice: Early Radio and the American Public*, Philadelphia (PA): University of Pennsylvania 2011, S. 98–114 bzw. S. 106.

³² Adorno, Anm. 26, S. 181f.

³³ Ebd., S. 182.

findet sich häufig als Beleg für eine Hochschätzung des strukturellen Hörens innerhalb von Adornos Ästhetik, z.B. bei Tia DeNora, die jedoch Adornos wichtige abschließende Bemerkung außer Acht lässt, dass »man [der Hörer] versteht, was man in seiner freilich nie buchstäblich-kausalen Notwendigkeit wahrnimmt«. ³⁴ Ich verstehe diese Textstelle so, dass Adornos Gebrauch von »buchstäblich« hier auf die schriftlich notierte Partitur verweist: Obwohl eine Struktur vom »strukturellen Hörer« als essentiell wahrgenommen wird, ist diese nicht unbedingt (allein) durch die Partitur vorgeschrieben – im Gegensatz zu Subotniks These. ³⁵

Zu versuchen, die Eigenheiten menschlichen Verhaltens vollständig zu entschlüsseln, wäre sicherlich ein nahezu unmögliches Vorhaben. Und so führt die These, der Hörertypologie Adornos ein derartiges Vorhaben zu unterstellen, unweigerlich zu einem logischen Trugschluss. Wie Adorno ausführt, ist »die Typologie [...] bloß idealtypisch zu verstehen [...]. Übergänge bleiben ausgeschaltet«. ³⁶ An mehreren Stellen seiner *Einleitung* verweist Adorno auf den »Idealtypus« Max Webers und spielt dabei möglicherweise auf folgende Passage von Weber an:

Dieses Gedankenbild [*Ideen* historischer Erscheinungen] vereinigt bestimmte Beziehungen und Vorgänge des historischen Lebens zu einem in sich widerspruchsfreien Kosmos *gedachter* Zusammenhänge. Inhaltlich trägt diese Konstruktion den Charakter einer *Utopie* an sich, die durch *gedankliche* Steigerung bestimmter Elemente der Wirklichkeit gewonnen ist. Ihr Verhältnis zu den empirisch gegebenen Tatsachen des Lebens besteht lediglich darin, daß da, wo Zusammenhänge der in jener Konstruktion abstrakt dargestellten Art, also vom »Markt« abhängige Vorgänge, in der Wirklichkeit als in irgend einem Grade wirksam *festgestellt* sind oder *vermutet* werden, wir uns die *Eigenart* dieses Zusammenhangs an einem *Idealtypus* pragmatisch *veranschaulichen* und verständlich machen können. ³⁷

Unter dieser Prämisse sollte es offensichtlich sein, dass reale Hörer durchaus zu mehr als nur einem Hörertypus gehören können. Wenn wir damit fortfahren, Adornos Typologie durch die Linse seiner *Negativen Dialektik* ³⁸ zu betrachten, in der Individuen philosophisch mittels einer Dialektik soziologischen Tauschs situiert werden, dann sind die Eigenschaften eines

³⁴ Ebd.

³⁵ Vgl. Subotnik, Anm. 1, S. 161.

³⁶ Adorno, Anm. 26, S. 180.

³⁷ Max Weber, Die »Objektivität« sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis, in: ders., Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, hg. von Johannes Winkelmann, Tübingen: Mohr 1973, S. 146–214, hier S. 190 (Hervorhebungen im Original).

³⁸ Adorno, Anm. 30.

Hörertyps ebenso wenig als ein unabänderliches Konzept anzusehen wie der Tauschwert musikalischer Waren. »Vermittlung« lautet nicht umsonst das letzte Kapitel von Adornos *Einleitung*, in dem die Typologie lediglich als ein Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen dient.

Es zeigt sich also, dass der »ideale Hörer« in Wahrheit immer schon ein »ideeller Hörer« gewesen ist. In wissenschaftlichen Studien zu Adornos Hörertypen fand aber eine umgekehrte Idealisierung statt, die Webers »Idealtypus« als empirisches Subjekt missversteht. Das Konzept »strukturelles Hören« wird also von empirischen Studien als Fehlschlag abgetan, obwohl es als lediglich ideelle Vorstellung in Wahrheit nie dazu gedacht war, reale Hörer an dieser Kategorie zu messen. Das Problem, mit dem sich Subotnik und viele weitere postmoderne Kritiker des »strukturellen Hörens« konfrontiert sehen, ist ironischerweise, dass ihre Untersuchungen Adornos Hörertypologie nicht angemessen im Nachkriegs-Œuvre Adornos kontextualisieren. Subotnik macht es sich also allzu leicht: Während sie die Disziplin Musiktheorie, aufbauend auf ihrer eigenen Interpretation Adornos, kritisiert, ignoriert sie weitgehend Adornos spätere Neureflexion musikalischen Hörens, die sich während seiner letztendlichen Zurückweisung des Empirismus während der Nachkriegszeit langsam entwickelte. Obwohl sich Subotnik als Kritikerin Adornos präsentiert, kämpfen beide zu einem gewissen Grad doch für dieselbe Sache.

Subotniks kompromisslose Einschätzung des »strukturellen Hörens« gewinnt also an Differenzierung, wenn man sie vor dem Hintergrund von Adornos Schriften nach 1960 betrachtet. Die 1962 erschienene *Einleitung in die Musiksoziologie* deutet die »Typen musikalischen Verhaltens« als Reaktion auf die Verwüstungen der Nachkriegszeit, als Reaktion gegen faschistische Ideologien und auch gegen eine vermeintliche wissenschaftliche Autonomie. Während Adorno auf Musik als Technologie (*tekhne-logia*) verweist, zeigt er sich plötzlich zunehmend kritisch gegenüber struktureller Komposition, d.h. gegenüber den formalen Beziehungen, die während eines Werkes etabliert werden – also gerade gegen jene Prämissen, die von Subotniks »strukturellen Hörern« gefordert werden.³⁹ Im vorletztem Kapitel der *Einleitung in die Musiksoziologie* über die »Moderne« weist Adorno auf die Aporien einer strukturellen Auffassung von Kunst hin:

Nach dem Grauen, das verübt ward, nach dem Völkermord ist in ihre [der Kunst] Existenz etwas Aberwitziges hineingeraten; ihre Obsession mit dem Absurden ist nicht zuletzt der Versuch, damit fertig zu werden. Die unüberbrückbare Distanz

³⁹ Vgl. Subotnik, Anm. 1, S. 148.

der jüngsten Musik von aller empirischen Realität, nicht nur der Rezeption, sondern selbst der Spur des Realen im Ausdruck, wird, ohne daß man es wüßte, gesetzt, um der Musik einen Ort zu verschaffen, der ihrer Aporie entrückt wäre. Aber der Fluch ereilt noch die großartige Anstrengung: was so weit sich absondert, als hätte es mit menschlichem Gehalt nichts mehr gemein, und dadurch den unmenschlichen Zustand verklagt, ist schon auf dem Sprung, ihm mitleidslos zu vergessen und sich selbst zum Fetisch zu werden. Das ist der ideologische Aspekt des radikal technischen, anti-ideologischen Kunstwerks.⁴⁰

Hier findet sich also eine Brücke zwischen Adornos Kritik der »jüngsten Musik« (womit hier vorrangig die serielle Musik gemeint ist) und der post-modernen Initiative, systematische musikalische Komposition in einen Zusammenhang mit dem Dogmatismus der »autoritären Persönlichkeit« zu bringen, repräsentiert durch den seriellen Komponisten.⁴¹ Subotniks Einschätzung des »strukturellen Hörens« scheint also, vor allem im Hinblick auf die Tendenz zur Reduktion von Adornos Position auf den Zusammenhang mit Schönbergs Denkweise in den 1920er Jahren, nicht in jeder Hinsicht gerechtfertigt. Obwohl Subotnik anstrebte »strukturelles Hören« zu dekonstruieren, führte dieser Versuch letztlich dazu, ein eher unscharf ausformuliertes Konzept in Stein zu meißeln.

5. Der ideale Hörer aus neuer Perspektive

Ogleich Adorno der seriellen Kompositionspraxis kritisch gegenüberstand, wie es sich z.B. in seinem Aufsatz *Das Altern der Neuen Musik* von 1956 ersichtlich wird, finden sich einige Parallelen zwischen seinen »Typen musikalischen Verhaltens« und der Vorstellung eines »idealen Hörers« bei Komponisten serieller Musik. Adorno beschäftigte sich in seinen Schriften häufig mit dem zunehmenden Aufkommen serieller Kompositionsweisen in der Musik seiner Zeit und bemerkte etwa, dass die steigende Komplexität der Musik sich mitunter negativ auf die Besucherzahl von Konzerten auswirkte.⁴² Im Kontext dieser neuen Musik war Adornos Vorstellung eines »Experten-Hörers«

⁴⁰ Adorno, Anm. 26, S. 386.

⁴¹ Bezüglich Adornos empirischer Untersuchung zur amerikanischen Gesellschaft der Nachkriegszeit vgl. auch den Abschnitt »There Will Be No Utopia« in: Theodor W. Adorno/Else Frenkel Brunswik/Daniel J. Levinson/R. Nevitt Sanford, *The Authoritarian Personality*, New York: Harper and Row 1950, S. 695–698 (auch in: Theodor W. Adorno, *Soziologische Schriften II*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975 [= Gesammelte Schriften 9], S. 388–392).

⁴² Vgl. Adorno, Anm. 26, S. 210.

nicht länger haltbar – selbst professionelle Musiker hätten kaum die nötigen Grundvoraussetzungen mitgebracht, serielle Musik ›strukturell‹ zu hören. Und auch die Vorstellung, Musiker zu einem strukturellen Hören serieller Musik zu ›erziehen‹, erschien Adorno als ein »inhuman utopisches«⁴³ Unterfangen. Was man von den Kritikern des ›strukturellen Hörens‹ nicht erfährt ist, dass Adorno den »guten Zuhörer« dem »Experten-Hörer« als durchaus legitimen Gegenspieler gegenüberstellt. Der »gute Zuhörer« »hört übers musikalisch Einzelne hinaus; vollzieht spontan Zusammenhänge, urteilt begründet, nicht bloß nach Prestigekategorien oder geschmacklicher Willkür.«⁴⁴ Und meiner Ansicht nach reflektiert Adornos hier durchscheinender Vorbehalt gegenüber Professionalismus auch seine veränderte Einstellung in Bezug auf die neuen Aufnahmetechnologien gegenüber seiner Kritik von Plattenspieleraufnahmen vor dem Zweiten Weltkrieg.⁴⁵

Während der Plattenspieler in den frühen Texten noch für den Widerspruch zwischen der Kreativität, als Privileg großer Komponisten, und der aufgenommenen Musik, als einer Möglichkeit diesen Genius zu bewahren, steht, machten die zunehmende Verbreitung der Tonbandtechnologie und der Schnitt-, Mix- und Masteringtechniken zunehmend deutlich, dass Musikaufnahmen kaum als unveränderliche Dokumente angesehen werden können, sondern ihrerseits einer historischen Entwicklung unterworfen sind. Anfang der 1950er Jahre gewann aufgenommene Musik signifikant an Popularität und hatte dementsprechend einen immer größeren Einfluss auf Musik als soziales Phänomen. Diesem Umstand Rechnung tragend, wandte sich Adorno zunehmend vom »Kreis der Berufsmusiker« als den Experten musikalischer Struktur ab, denen er vorwarf, den Zugang zu Musik dem »Experten-Hörer« vorzubehalten:

Seit Äußerungen von Musikern überliefert sind, billigen sie das volle Verständnis ihrer Arbeiten meistens nur ihresgleichen zu. Die zunehmende Kompliziertheit der Kompositionen wird jedoch wohl den Kreis der voll Zuständigen, jedenfalls relativ auf die wachsende Zahl der überhaupt Musik Hörenden, verkleinert haben.⁴⁶

⁴³ Ebd., S. 182.

⁴⁴ Ebd., S. 183.

⁴⁵ Vgl. Adornos frühe Darstellung des Hörers in den Aufsätzen *Nadelkurven* ([1928], in: *Musikalische Schriften VI*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984 [= *Gesammelte Schriften* 19], S. 525–529) und *Die Form der Schallplatte* ([1934], in: *Musikalische Schriften VI*, S. 530–534) mit seinen Formulierungen in der Einleitung in die Musiksoziologie.

⁴⁶ Adorno, Anm. 26, S. 182.

Nachdem Adorno in diesem Sinne den Komponisten als Quelle seiner eigenen Isolation identifiziert, scheint es offensichtlich, dass er ab den 1960er Jahren nicht mehr länger mit Schönbergs weitreichenden Vorstellungen eines ›strukturellen Hörers‹ sympathisierte, falls er dies überhaupt jemals getan hatte.

Wie Adorno erkannte auch Milton Babbitt, dass sich das Bild des Komponisten mit dem Einzug der neuen Technologien allmählich veränderte. Im bekannten Aufsatz *Who Cares if You Listen?*, den er 1958 in der Zeitschrift *High Fidelity* publizierte, äußerte er seine Bedenken darüber, dass die Hörerschaft der neuen Musik immer mehr zurückgehe. 1996, in einem Interviews mit dem Komponisten Charles Wuorinen, das unter dem Titel *In Search of the Ideal Listener* veröffentlicht wurde, ließ der 80-jährige Babbitt die Nachwirkungen dieses Textes wieder Revue passieren: »[Der Text *Who Cares If You Listen?*] was taken to suggest (from the imposed title alone) that I did not care if anyone listened, when I decidedly did and do care who listens, because I am concerned with how they listen, how they regard music and – specifically – with how they regard my music.«⁴⁷

In einigen musikologischen Studien der 1980er und 90er Jahre wurde Komponisten, die sich der Philosophie neuer Musik verschrieben haben, – häufig missverständlich – vorgeworfen, ihre Musik ohne Rücksicht auf Hörer zu komponieren oder sie zumindest nicht an tatsächliche Hörer zu adressieren. Mit dem Rückgang der postmodernen Antagonismen gegen Ende des 20. Jahrhunderts hat sich diese Charakterisierung glücklicherweise etwas entspannt – jedoch nur ein wenig, wie Judy Lochhead 2004 ausführte:

Contrary to the occasional assertion that modernist composers of mid-century had no concern for the listener, both the serialists [Babbitt] and experimentalists [John Cage] recognized hearing as a necessary function of music. The hearing entailed by the modernist aesthetic is prescribed by a composer's intended compositional design; and the intended design then constitutes a kind of program. A programmed hearing of this sort is grounded in a belief about the structural nature of the musical object: the object's intended structure determines its proper hearing.⁴⁸

⁴⁷ Milton Babbitt/Charles Wuorinen, *In Search of the Ideal Listener*, in: Hayes Biggs/Susan Orzel (Hg.), *Musically Incorrect: Conversations about Music at the End of the 20th Century*, New York: Peters 1998, S. 23–48, hier S. 24.

⁴⁸ Judy Lochhead, *Refiguring the Modernist Program for Hearing*. Steve Reich and George Rochberg, in: Arved Ashby (Hg.), *The Pleasure of Modernist Music. Listening, Meaning, Intention, Ideology*, Rochester (NY): Boydell & Brewer 2004, S. 325–344, hier S. 325.

Lochhead hält also die Meinung aufrecht, dass das »modernist program for hearing« in der kompositorischen Konstruktion des Werkes verankert ist. Sie hebt jedoch auch hervor, dass die Kultivierung einer solchen kompositorischen Struktur selbst schon darauf verweist, dass sich Komponisten mit den Hörern ihrer Musik auseinandergesetzt haben müssten und ihnen keineswegs gleichgültig gegenüberstünden.

Selbst wenn diese Bedingungen als Indiz für Babbitts offensichtliches Interesse an seinen Hörern akzeptiert werden, argumentieren Kritiker dennoch, dass Babbitt, indem er musikalisches Hören auf einen »fünfdimensionalen musikalischen Raum« reduzierte, darauf beharrt hätte, seine Hörer würden die Musik entsprechend der von der Partitur vorgegebenen Struktur hören, womit Babbitt gleichsam für die Autonomie musikalischer ›Werke‹ Stellung bezogen hätte, wie etwa Nicholas Cook ausführt:

In his writings, it was Babbitt's avowed aim to develop a scientifically adequate approach to music theory, this is to say one whose terms could be defined in a rigorous, abstract manner. But people's subjective experiences of music cannot be analyzed in rigorous, abstract terms. Scores, on the other hand, can. To this extent, Babbitt's analyses of music are, in actuality, analyses of musical scores. And scores consist, among other things, of specifications of pitch and time-point. However, *when people listen to music in the ordinary way*, they don't hear pitches and time-points.⁴⁹

Obwohl serielle Kompositionstechniken bis zu einem gewissen Grad systematisch angewandt wurden, ist es keineswegs sicher, dass Komponisten von ihren Hörern auch erwarteten, ihre Musik entsprechend dieser Parameter wahrzunehmen. Ganz im Gegenteil, obwohl Babbitt vielleicht einem »modernist program for hearing« im Sinne Lochheads folgte, würde ich argumentieren, dass dem Komponisten sehr wohl bewusst war, dass reale Hörer – nicht deren ideelle Vertreter und auch nicht die theoretischen ›Experten-Hörer‹ – sehr wohl in der Lage waren, weit über die Grenzen der bloßen kompositorischen Konstruktion hinaus zu hören. Wo von idealen Hörern vielleicht ein ›Partikularismus‹ hätte erwartet werden können, waren reale Hörer in Wahrheit längst mit Fähigkeiten ausgestattet, die über die Wahrnehmung von lediglich fünf Dimensionen hinausgehen.

Es ist heute allgemein bekannt, dass der Originaltitel »The Composer as Specialist« von Babbitts Text von der Redaktion abgeändert wurde. Man

⁴⁹ Nicholas Cook, *Music Theory and Good Comparison*, in: *Journal of Music Theory* 33 (1989), 1, S. 117–141, hier S. 121 (Hervorhebungen DS).

darf auch nicht vergessen, dass Babbitt ein Jahr vor der Herausgabe des Textes damit begonnen hatte, mit elektronischen Kompositionstechniken zu experimentieren, als sich die Columbia University 1957 einen RCA Mark II Synthesizer anschaffte, mit dem Babbitt eine Reihe von wichtigen Werken komponierte – u.a. *Composition for Synthesizer* (1961), *Vision and Prayer* (1961), *Philomel* (1964) und *Ensemble for Synthesizers* (1964).⁵⁰ Rückblickend wird auch leicht vergessen, dass die Zeitschrift *High Fidelity* wohl kaum als eine konventionelle Plattform für »seriöse« Komponisten angesehen werden konnte.⁵¹ Es war eine Zeitschrift für Spezialisten, jedoch nicht für serielle Komponisten oder Hörer im Allgemeinen. Vielmehr handelte es sich bei den Beitragenden – und vermutlich auch bei den Lesern – um eine vollkommen neue Gruppe qualifizierter Experten, die sich hauptsächlich aus Toningenieuren und Enthusiasten elektronischer Musik zusammensetzte. Der Großteil der in *High Fidelity* erschienenen Texte bestand aus Rezensionen über die neuesten technischen Modelle auf dem Gebiet der elektronischen Musik. Es kann also davon ausgegangen werden, dass Babbitts Text speziell an dieses Publikum gerichtet war und Babbitt so nicht zuletzt versuchte, neue Hörer außerhalb eines spezialisierten Hörerkreises von Komponisten und Musiktheoretikern für sich zu gewinnen.

6. Was von der Moderne blieb

Für Vertreter der Moderne wie Theodor W. Adorno und Milton Babbitt existierte das musikalische Werk als ein vermittelndes Übereinkommen verschiedener sozialer Einheiten, Komponisten, Interpreten und Hörern. Babbitts Aufforderung in *The Composer as Specialist* trifft den Kern dessen, was Adorno als die Vermittlung zwischen (vorgeformtem) Material und der subjektiv geformten Komposition ansah sowie als die Vermittlung zwischen den musikalischen Werken und deren Hörern.⁵² In den 1960er und 70er

⁵⁰ Adorno bezeichnete Toningenieure und Enthusiasten elektronischer Musik zurückhaltend als »Bastler«, Adorno, Anm. 26, S. 183.

⁵¹ Der konventionellere Weg wäre es gewesen in *The Musical Quarterly* oder im *Journal of the American Musicological Society* zu publizieren, wie es Babbitt beispielsweise für seine vernichtende Rezension von Felix Salzers Buch *Structural Hearing* (1952) getan hat: Milton Babbitt, Felix Salzer, *Structural Hearing*, New York 1952, in: *Journal of the American Musicological Society* 5 (1952), 3, S. 260–265.

⁵² Vgl. Martin Scherzinger, *In Memory of a Receding Dialectic. The Political Relevance of Autonomy and Formalism in Modernist Musical Aesthetics*, in: Arved Ashby (Hg.), *The*

Jahren, schreibt Martin Scherzinger, »anti-modern styles came to the fore (such as minimalism, New Romanticism, and various kinds of accessible experimentalism), which menaced the binaries between high and low art, performer and listener, abstraction and pastiche«. ⁵³ Es zeigt sich, dass die Moderne zunehmend durch Gegenbewegung unter Druck geriet:

[...] to reject modernism's elevation of aesthetic autonomy today is no longer self-evidently a progressive position. Rather, it may be yielding to yet another unspoken ideology: various pressures produced by the processes of capitalist modernization. [...] such critique codifies modernism's aesthetic autonomy into a narrow dogma that does not line up with its meaning in its original historical context. ⁵⁴

Unabhängig davon, ob Historiker, Theoretiker, Pädagogen und Kognitionswissenschaftler den »idealen Hörer« wissentlich als restriktive Kategorie formuliert haben, das Paradigma des »strukturellen Hörens« wird heute nichtsdestotrotz im Sinne dessen verstanden, was Ulrich Mosch als den »Mythos der Seriellen« ⁵⁵ beklagt. Die postmoderne Geschichtsschreibung hat die Moderne in einem spekulativen Dualismus situiert: Auf der einen Seite gestehen wir seriellen Komponisten das Privileg einer eigenständigen Ästhetik zu, während auf der anderen Seite moderne Musik als Ideal objektiver kompositorischer Prozesse geschätzt wird. ⁵⁶ Seit den 1980er Jahren haben Autoren, die vorgeben, Kunst historisch und biographisch zu kontextualisieren, zu einer eindimensionalen Rezeption der Moderne beigetragen. Mit Skepsis schreibt Scherzinger: »The postmodern rearticulation of modernism has been stripped of its political, epistemological, and idealist ambitions.« ⁵⁷

Pleasure of Modernist Music. Listening, Meaning, Intention, Ideology, Rochester (NY): Boydell & Brewer 2004, S. 68–100, hier S. 91.

⁵³ Ebd., S. 89.

⁵⁴ Ebd., S. 69.

⁵⁵ Ulrich Mosch, Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' *Le Marteau sans maître*, Saarbrücken: Pfau 2004, S. 12.

⁵⁶ »Die wachsende historische Distanz bewirkte offenbar ein übriges. Hat sie einerseits auf Seiten der Historiographie zu ersten Versuchen veranlaßt, die fünfziger Jahre als eigenständige Epoche zu begreifen, so hat sie andererseits jene Jahre mit ihren Idealen und Zielsetzungen mindestens Teilen einer jüngeren Generation, jenseits der Aneignung in Mode und Design, offenbar so weit fern gerückt, daß sie nicht mehr verständlich sind und kaum mehr Anknüpfungspunkte für das eigene Tun zu bieten vermögen. [...] Autoren, die in [serieller Musik] immer noch mehr sehen als eine mittlerweile gescheiterte und überwundene Moderne, [fühlen sich], gerade auch im Rahmen der Diskussion um die sogenannte Postmoderne[,] zu polemischen Plädoyers für diese Musik und das hinter ihr stehende kompositorische Denken genötigt« (ebd.).

⁵⁷ Scherzinger, Anm. 52, S. 86.

Bei dem Versuch, die vermeintliche Autonomie musikalischer Werke sowie die damit verbundenen strikten Konzepte zu kritisieren, haben postmoderne Denker sukzessive die für die Moderne typische Art der dialektischen Fragestellung aufgegeben⁵⁸ und dabei antithetisch die Thesen proklamierter Modernevertreter wie Babbitt oder Adorno als statische Wahrheiten abge-
tan, ohne dabei Rücksicht auf deren inhärente Entwicklung zu nehmen.

7. Ist der ideale Hörer geschlechtsneutral?⁵⁹

Von der Frage nach Idealen einmal Abstand nehmend, bleibt es eine unabwendbare Tatsache, dass die wissenschaftlichen und akademischen Kreise der 1950er und 60er Jahren vorwiegend von weißen Männern dominiert wurden. Es ist eine weitere Tatsache, dass männliche Komponisten, die Machtpositionen an Universitäten und anderen hochrangigen Institutionen bekleideten, in Wahrheit ausschließlich musikalische Werke hörten, die von (und für?) Männer komponiert wurden. So erinnert sich beispielsweise die Komponistin Alice Shields, eine Kollegin von Babbitt am Columbia-Princeton Electronic Music Center, dass, als sie 1960 nach Columbia kam,

vermutlich niemand, nicht einmal jene historischen Musikwissenschaftler, die sich auf die Epoche des Mittelalters oder der Renaissance spezialisiert hatten, jemals von einem weiblichen Komponisten gehört hatten, nicht einmal von Hildegard von Bingen oder Élizabeth Jacquet de al Guerre, die zu ihrer Zeit berühmt gewesen waren[.]⁶⁰

Derartigen Anekdoten folgend, müssen wir davon ausgehen, dass, sofern Komponisten den »idealen Hörer« wirklich als Experten nach ihrem eigenen Vorbild erdacht haben, Frauen von diesem Bild notwendigerweise ausgeschlossen waren.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 94.

⁵⁹ Der Titel des amerikanischen Originaltextes *Is the Ideal Listener Sexed?* ist von Luce Irigarays *Essay Le sujet de la science est-il sexué?* (1985) inspiriert, vgl. Luce Irigaray, *Is the Subject of Science Sexed?*, in: *Cultural Critique* 1 (1985), S. 73–88.

⁶⁰ »Supposedly no one, not even the musicologists specializing in medieval or renaissance history, had ever heard of a woman composer, including Hildegard von Bingen or Elizabeth Jacquet de La Guerre, who were famous in their time« (Alice Shields, zit. nach: Johann Merrich, *Le pioniere della musica elettronica*, Milan: Auditorium Edizioni 2012, S. 91). Ich schulde Anna Guilia Volpato, alias Johann Merrich, meinen Dank dafür, mir die originale Abschrift des Interviews zur Verfügung gestellt zu haben.

Es bleibt auch heute noch eine Tatsache, dass weniger Frauen als Männer Musiktheorie studieren und insofern auch weniger Frauen Musiktheorie als Profession nachgehen. Dieses geschlechtsspezifische Ungleichgewicht lässt sich in Institutionen der Musiktheorie wenigstens bis ins Jahre 2008 verfolgen, als die (US-amerikanische) Society for Music Theory eine erschreckend niedrige Frauenrate von nur 28 Prozent bei ihren Mitgliedern verzeichnete. Diese Zahlen reflektieren auch die unausgeglichene Anzahl von Frauen in Vorständen, Gremien und Redaktionsausschüssen, ganz abgesehen von dem geringen Anteil repräsentativer Publikationen, welche von Frauen für die Hauptorgane der Gesellschaft Music Theory Spectrum und Music Theory Online verfasst wurden.⁶¹

Da sich Komponisten seit den 1960er Jahren weiterhin als Repräsentanten musikalischer Institutionen behaupteten, konnten einige ihre pädagogische Machtposition aufrechterhalten und noch weiter ausbauen. Susan McClarys feministische Intervention in der Musikwissenschaft zielte darauf ab, die strikten Grenzen zwischen Komponisten und ihren formalistischen Kompositionen und Theorien zu dekonstruieren.

Laut McClary übertrugen Komponisten der Avantgarde die hochspezialisierten Fähigkeiten, die musikalische Komposition stets voraussetzte und sich etwa in Zulassungsbeschränkungen musikalischer Ausbildungsinstitutionen spiegelt, auf die Hörer ihrer Musik: Sie forderten von diesen Hörern Spezialkenntnisse, derer ein Zugang zur Struktur eines ›Werkes selbst‹ bedürfe. Wenn also auf der Ebene der kompositorischen Technik nur Komponisten Zugang zur musikalischen Struktur haben, so garantiert diese Sichtweise zugleich, dass Komponisten Experten und maßgebliche Autoritäten musikalischer Rezeption bleiben.

In der Argumentation McClarys würden Komponisten bewusst komplexe Kompositionstechniken anwenden, da sie so implizit versuchten, sich von den Hörern abzuheben: Indem so eine Barriere zwischen Spezialisten und Hörern geltend gemacht werde, unterstrichen Komponisten ihr *Terminal*

⁶¹ Repräsentative Statistiken des *Newsletter of the Society for Music Theory* (August 2014) zeigen, dass 20 Prozent der im Jahr 2013 vom Music Theory Spectrum angenommenen Artikel von Frauen stammte. Und obwohl die Annahmequote für das Jahrestreffen der Society for Music Theory in Milwaukee 2014 bei nur knapp unter 30 Prozent für sowohl Männer als auch Frauen lag, zeigt sich, dass die Statistiken im Verhältnis zur Gesamtzahl der eingegangenen Beiträge – 276 von Männern und 98 von Frauen – mit denen der vorherigen Jahre übereinstimmen (26 Prozent). Diese und weitere Statistiken werden von der Society for Music Theory's Committee on the Status of Women erhoben und können hier eingesehen werden: <http://societymusictheory.org/administration/committees/csw> (Stand: 8. Juni 2016).

Prestige – ein Prestige, das sie gegenüber einem ansonsten unerfahrenen, untalentierten und schlichtweg laienhaften Publikum auszeichnet. Während sie die mutmaßliche Autonomie musikalischer Werke in Frage stellt und ihren Leserinnen die impliziten Vorurteile der Institution Musiktheorie ins Gedächtnis ruft, macht McClary Komponisten dafür verantwortlich, eine Fassade vermeintlicher Objektivität errichtet zu haben, die eigentlich nie existiert habe.⁶² Auch wenn McClary die Beiträge Adornos zu dieser Debatte zur Kenntnis nimmt, so gilt ihr Hauptargument doch der institutionalisierten US-amerikanischen Musiktheorie, wobei sie Babbitt als einen der Gründungsväter dieses Fachs in den USA zusammen mit Adorno und Schönberg als einen Repräsentant des Modells identifiziert, das Subotnik später »strukturelles Hören« nennen sollte.⁶³ Auf Babbitts *Philomel* verweisend – ein serielles Werk mit einem von Ovid inspirierten Text über die Vergewaltigung der Protagonistin –, stellte McClary eine denkwürdige Provokation auf: »But if content is really not at issue, why such horrendous subject matter?«⁶⁴ Ihr Punkt ist: Ungeachtet der Hoffnung von Komponisten, Hörer würden ihre Musik *ausschließlich* nach strukturellen Kriterien hören, provoziert die Thematik eines Werks notwendigerweise immer auch eine eigenständige, profunde Auseinandersetzung mit der Gesamtheit des Werkkontextes.

McClarys Beitrag machte auf das Ungleichgewicht in musikalischen Institutionen aufmerksam und bewies ohne Zweifel, dass eine Intervention von feministischer Seite in der Musiktheorie längst überfällig war. Dennoch stimme ich mit McClary in einem Punkt nicht überein: Obwohl Komponisten vielleicht behaupteten, die musikalische Struktur stelle eine mögliche Bedingung des Hörens dar, gaben sie ihren Hörern sicher nicht einen derart engen Rahmen musikalischen Hörens vor, wie es in der späteren Literatur behauptet wurde. Hat McClary in Wahrheit nicht dafür plädiert, dass die ins Abseits geschobenen Hörer mehr Würdigung verdienen als das? Obwohl sowohl Befürworter feministischer Musikwissenschaft als auch Verfechter des wissenschaftlichen Images der Musiktheorie, wie Brown und Dempster, behaupten, zeitgenössische Komponisten der 1950er und 60er Jahre hätten ihre Hörer angehalten, Musik ausschließlich nach strukturellen Kriterien zu

⁶² Vgl. Susan McClary, Terminal Prestige. The Case of Avant-Garde Music Composition, in: Cultural Critique 12 (1989), S. 57–81, hier S. 62.

⁶³ Vgl. ebd., S. 61. »Adorno and others (including the composers cited above [Schoenberg and Babbitt]) have regarded modernism and mass culture as inseparable opponents in the same cultural world and have consequently bestowed prestige upon the avant-garde as a defense against the degradation of mass culture« (ebd., S. 80).

⁶⁴ Ebd., S. 75.

hören, argumentiere ich, dass Komponisten keineswegs eine derart eingeschränkte Sichtweise des Hörens vertraten und sie im Gegenteil sogar dafür einstanden, dass reale Hörer weit über solche engen Grenzen hinaus hören können. Unter dem Mantel des ›strukturellen Hörens‹ wurde McClarys wunderbare Analyse erst durch das ermöglicht, was in Babbitts tragischem Werk bereits angelegt war: McClarys Analyse setzt sich, unter Einbeziehung von feministischem, musikwissenschaftlichem und auch musiktheoretischem Wissen, mit dem strukturellen Aufbau des Werkes ›an sich‹ auseinander. Ihre Beobachtungen gehen jedoch weit über das hinaus, was in der Partitur oder in der ›Musik selbst‹ steht.

Einleitend schrieb ich, dass ich anregen möchte, das Konzept des ›strukturellen Hörens‹ neu zu bewerten, um so zu einer differenzierteren Historiographie des musikalischen Hörens in der Moderne zu gelangen. Über den Umfang der vorliegenden Studie hinausgehend, sehe ich eine zusätzliche Möglichkeit, die Idealisierung ›des Hörers‹ weiter zu dekonstruieren. Im einleitenden Zitat definiert Subotnik ›strukturelles Hören‹ als das Hören eines Werkes aus Sicht des Werkes selbst. Anstatt diese ambitionierte Absicht als eine Spielart von dissoziativem Formalismus abzutun, wäre es vielleicht auch möglich, ihre Definition wortwörtlich zu verstehen. Wie Subotnik treffend feststellt, können uns Musikwerke ihre eigene Perspektive in Form eines musikalischen ›Stils‹ offenlegen und dabei unsere Vorstellungen darüber enttäuschen, wie die Musik idealerweise zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort und für ›ganz bestimmte Menschen‹ geklungen haben mag. Die Berichte dieser Menschen – von realen Hörern – sind auch in der Musik verewigt. Ob es sich nun auf die Praxis ausgewirkt haben mag oder auch nicht, Hörer sind ein zentrales Thema in den Texten vieler Komponisten zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Und die unterschiedlichen Sichtweisen dieser Komponisten verweisen, wie auch die Reichhaltigkeit ihrer kompositorischen Methoden, auf eine größere Vielfalt möglicher Hörweisen als lediglich die des dogmatischen strukturellen Hörers. Als Idealität repräsentiert der Hörer mehr als eine bloß imaginierte Hörerschaft. Der Hörer stellt für die Historiographie eine wesentliche und notwendige Identität dar, durch die neue Einblicke gewonnen werden können in Komposition, Analyse und in die fluktuierenden sozialen und kulturellen Trends, die das bestimmen, was einst als musikalischer ›Stil‹ bezeichnet wurde. Obwohl die musikalische Struktur vieler Werke nach dem Zweiten Weltkrieg auf seriellen Kompositionstechniken beruhte und so ein Schema nahelegte, nach dem ›strukturelles Hören‹ quantifiziert werden könnte, zeigten Komponisten und Theoretiker der 1950er und 60er Jahre in der Praxis wenig Interesse an einem derartigen

Modell, von den Verallgemeinerungen Felix Salzers (die sich ausschließlich auf tonale Musik bezogen) einmal abgesehen. Anstatt Hörer alleine auf Grundlage diskreter Kategorien zu bewerten, sollte das Phänomen des ›idealen Hörers‹ um die Mitte des 20. Jahrhunderts als ein ins Philosophische ausgreifender Diskurs in seiner situationsbedingten Mehrstimmigkeit zur Kenntnis genommen werden.

Aus dem Amerikanischen übersetzt von Dieter Kleinrath