

*JULIA H. SCHRÖDER: Zur Position der Musikhörenden. Konzeptionen ästhetischer Erfahrung im Konzert. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 198 S., Abb.*

Selten ist das ästhetische Potential des Hörens so vielseitig reflektiert worden. Julia H. Schröder zeigt anhand von vorwiegend innovativen und experimentellen Konzertformaten im Berlin des beginnenden 21. Jahrhunderts eine Vielzahl von Möglichkeiten der Musikwahrnehmung auf. Dabei geht die Autorin u. a. mit Helga de la Motte-Haber von ästhetischer Erfahrung als einem Prozess aus, der nicht primär vom klingenden Phänomen, sondern vielmehr von der Haltung des Hörenden bestimmt wird. Grundannahme ihrer Analysen ist, dass diese Haltung durch gewisse „Inszenierungsparameter“ (S. 12) nicht nur der Musik, sondern auch der Konzertrahmung begünstigt werden könne. Auch letztere könne gezielt eingesetzt werden, um „eine Situation her[z]ustellen, welche ein *möglichst großes Potenzial birgt, eine ästhetische Erfahrung zu machen*“ (S. 12, Hervorhebung J. H. S.). Die intentionale und planvolle Gestaltung der Konzertsituation, d. h. ihre Rahmung und das, was davon einen Einfluss auf das Hören haben kann, stehen im Vordergrund. Schröder schließt von unterschiedlichen Konzepten zur Gestaltung der Hörsituation auf die Vorstellungen der KonzertveranstalterInnen, KonzertdramaturgInnen, MusikerInnen und KomponistInnen von erstrebenswerten Hörmodi der RezipientInnen. Typisierungen oder eine Definition von „Hörmodus“ bleiben dabei aus – vielmehr werden in mehrfacher Hinsicht Möglichkeitsräume erörtert.

In Abgrenzung zu einem einzigen beherrschenden „Ideal des aktiven Hörens, des strukturellen Hörens und der geistigen Arbeit“ (S. 176), das im 19. und 20. Jahrhundert prägend gewesen sei, diagnostiziert Schröder für das beginnende 21. Jahrhundert eine Diversifikation von Höridealien. Diese stimmen allerdings in dem Punkt

überein, dass die ästhetische Wirkung durch eine veränderte, nicht-alltägliche Außen- und Selbstwahrnehmung herbeigeführt wird. Diese Wahrnehmungsveränderung kann durch eine Veränderung nicht nur der auditiven, sondern auch weiterer Sinneswahrnehmung bewirkt werden. Hier liegt Schröders Fokus auf dem Menschen als konkrete Wahrnehmungseinheit und seine „räumliche Stellung“ als Hörender (S. 7) begründet.

Ausgehend von vier grundsätzlichen Bewegungskonstellationen zwischen Schallort und HörerIn (fix/fix, fix/bewegt, bewegt/fix, bewegt/bewegt, vgl. S. 69) lotet Schröder den Effekt gezielter Einflussnahmen vor allem auf Ohren, Augen, Körpergefühl und Zeitwahrnehmung der RezipientInnen durch die jeweilige Konzertsituation aus. So werden entsprechende Konzepte beispielsweise von Dunkelkonzerten, Klangmassagen oder beobachtetem Zuhören vorgestellt. Häufiges Ziel sei dabei eine „Intensivierung des Hörerlebnisses“ (u. a. S. 53) bis hin zur „immersiven Erfahrungsgestaltung“ (u. a. S. 26).

Konsequent bleibt die Autorin bei ihrem Fokus auf die Musikhörenden, indem sie bei der Aufteilung ihrer Großkapitel weder nach KonzertveranstalterInnen, KonzertdramaturgInnen, MusikerInnen oder KomponistInnen noch nach Konzertart, sondern nach angestrebtem Effekt bei den Musikhörenden differenziert. So stellt sie anhand zahlreicher Konzertbeispiele über die konkrete Musik hinausführende Einflussnahmen auf die Außen- und Selbstwahrnehmung vor: mittels Beleuchtungsvariationen beeinflusste Selbstwahrnehmung zwischen Individuums- und Gruppenerlebnis (Kapitel 1), Körperwahrnehmung innerhalb spezifisch gestalteter oder funktionsfern verwendeter Räume mit und ohne Sitz- oder Liegegelegenheiten (Kapitel 2), Selbstwahrnehmungsaufösungen durch virtuelle und simulierte Musikräume im Gegensatz zur Herbeiführung besonderer Präsenzerfahrungen (Kapitel 3), Manipulationen der Zeitwahrnehmung (Kapitel 4) bis hin zu au-

ditiver Wahrnehmungsmanipulation im öffentlichen Raum (Kapitel 5).

Schröder besticht in ihren Darstellungen und Analysen durch profunde und innovativ dargestellte Kenntnisse nicht nur der Berliner Konzertszene. Der Begriff des Konzerts ist dabei denkbar breit gefasst. Dies leuchtet überwiegend ein und macht einen großen Reiz des Buches aus. Manche Ausführungen und Begriffstrennschärfen lassen allerdings eine deutlichere LeserInnenführung missen. So fragt man sich teilweise, wie die in der Einleitung angekündigten, nicht weiter definierten „innovativen Konzertformate“ (S. 7) zu verstehen sind. Besprechungen „normaler“ Live- oder Improvisationskonzerte sowie sehr ausführliche Darstellungen zu Soundwalks oder StraßemusikerInnen können hier überraschen – dass beispielsweise allein das auf einem Plakat um 2010 gedruckte „live and in bodily presence“ (S. 99) Grund genug sei, ein entsprechendes Konzertformat im 21. Jahrhundert als „innovativ“ im Kontext von Präsenzerfahrungen hervorzuheben, erscheint ein bisschen hoch gegriffen. Auch auf die Analysen zur Kundenfreundlichkeit durchschnittlicher Konzertanfangszeiten hätte man bei der sonst auf Hörsituationen konzentrierten Studie verzichten können, um sich beispielsweise umso mehr auf Schröders im gleichen Kapitel besprochene faszinierende Beispiele, wie das dreiwöchige Konzert *Nowhere* (2012) des Pianisten Marino Formenti, einzulassen.

Die teils sehr ausführlichen historischen Kontextualisierungen, die die Autorin für die dargestellten Wahrnehmungsmanipulationen gibt, beeindrucken überwiegend durch breite historische Kenntnisse, ausführliche Herleitungen und Abgrenzungen. An manchen Stellen entsteht allerdings ein etwas eklektischer Eindruck. Es fällt zum Teil schwer nachzuvollziehen, warum etwa gerade das angeführte Beispiel ausschlaggebend für das Verständnis des hunderte Jahre später stattgefundenen Berliner Konzerts sein soll. Auch hier wäre eine klarere Darstellungsmethode wünschenswert gewesen.

Insgesamt liegt mit dieser Studie jedoch eine innovative und äußerst anregende Aufarbeitung aktueller Musikhörsituationen vor. Die Autorin gibt dabei selbst als ein Ergebnis an, dass „vor allem [...] Fragen aufgeworfen [wurden], anhand derer Konzertsituationen und Hörkonzepte untersucht werden können“ (S. 175). Eine der anregendsten Fragen, die Schröder immer wieder aufgreift, ist die nach der jeweils konzeptionell angestrebten Aktivität oder Passivität beim Hören – zwischen notwendig aufgeschlossener Hörhaltung (Aktivität?) und notwendiger Bereitschaft, manipuliert zu werden (Passivität?) –, über die in jedem Fall weiter nachgedacht werden sollte.

(Februar 2017)

Ina Knoth

*Sound und Performance. Positionen – Methoden – Analysen.* Hrsg. von Wolf-Dieter ERNST, Nora NIETHAMMER, Berenika SZYMANSKI-DÜLL und Anno MÜNGEN. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2015. 724 S., Abb. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 27.)

Performative und klangliche Dimensionen sollten, so ließe sich vermuten, seit jeher ihre Berücksichtigung und wissenschaftliche Würdigung als konstitutive Elemente der Musik gefunden haben. Dass dem nicht so ist, zeigen verstärkte Bemühungen in der letzten Zeit, Erkenntnisse aus benachbarten performativen Disziplinen fruchtbar zu machen und tradierte Herangehensweisen an Musik zu hinterfragen. Exemplarisch steht dafür unter anderem Nicholas Cooks jüngstes Buch *Beyond the Score: Music as Performance* (2013), das Musik grundlegend als aktiven Prozess auffasst anstatt als idealen Text, der nur annäherungsweise interpretiert oder realisiert werden könne. Mit dem Band *Sound und Performance*, dessen englische Titelwörter die Bühne für abstraktere Konzeptionen eröffnen sollen, werden klangliche Phänomene von Musik, Theater und anderen Aufführungsgenres historisch