

Neue Musik – Neue Fans?

Warum wir nicht von Hochkultur-Fans sprechen und warum das (auch) misogyn ist

Svenja Reiner

Würden Sie sich, liebe Leserin, geschätzter Leser, als Fan bezeichnen? Vielleicht als Fußballfan. Vielleicht, in einem umgangssprachlicheren Sinne, als Fan von: Volkswagen, Ham-

also Expert*in, Sie haben eine Ausbildung genossen und würden Ihre Beziehung zur Neuen Musik vielleicht als informiert, kritisch und von besonderem Interesse beschreiben. Sie haben übrigens mit

Aficionados haben andere Verhaltensweisen als Popkultur-Fans, das bedeutet aber nicht, dass sie andere Verbindungen zu ihren Gegenständen haben.

burg, Angela Merkel, der Nationalhymne und Demokratie.¹ Vielleicht als Fan von Vollmilchschokolade. Aber vermutlich nicht als Neue Musik-Fan. Warum eigentlich nicht? Ich glaube, es hat etwas mit Ihrer sozioökonomischen Stellung zu tun, aber auch mit der Art und Weise, wie bis heute über Fans und Fantum gesprochen und gedacht wird. Ich glaube nicht, dass es etwas damit zu tun hat, dass man sich den Gegenständen der Popkultur² grundsätzlich emotionaler, affektiver und begeisterter nähert als der Neuen Musik oder der Hochkultur im Allgemeinen. Ich vermute vielmehr, dass in dem Distinktionsreflex, mit welchem Fans von Aficionados oder Expert*innen unterschieden werden, von Macht durchzogene kulturelle Grenzen aufrecht erhalten werden und Hierarchien fortgeschrieben werden.

Zurück zu Ihnen: Wenn man den Zahlen glauben darf, sitzen Sie als Journalist*in, Wissenschaftler*in, Komponist*in, Musiker*in, Musikveranstalter*in, Künstler*in aus einem anderen Bereich oder Fachbesucher*in im Konzert. Sie sind

hoher Wahrscheinlichkeit auch studiert, sind im Schnitt 48,1 Jahre alt und beruflich in einem Angestelltenverhältnis tätig. Die Chance, dass Ihr*e Sitznachbar*in arbeitslos ist, ist verschwindend gering (2,1 Prozent).³ Sie mögen übrigens auch andere Kunstformen: Theater, Ballett, Oper und klassische Musik⁴; Sie kennen sich in der Hochkultur aus, sind wahrscheinlich mit ihr aufgewachsen. Diesen Umstand kann man vielleicht auch in Ihrem Verhalten beobachten: Im Verlauf des Konzertes werden Sie konzentriert auf Ihrem Stuhl sitzen, vielleicht in den Pausen zwischen den Stücken unauffällig ins Programmheft schielen und hoffen, dass das Papier nicht zu laut knistert – die klassische Hörhaltung bei Neue Musik-Konzerten ist ja Stillsitzen und Zuhören⁵. Die Aufmerksamkeit wird im verdunkelten Publikumsraum auf das Geschehen auf der erleuchteten Bühne gerichtet. In dieser Inszenierung wird die eigene Körperlichkeit gerne vergessen, es geht ja um Kunst. Es gibt genaue Regeln, wann Sie sich wie bewegen dürfen:

Herumlaufen und Verlassen des Konzerts zwischen den Aufführungen ist sozial streng sanktioniert⁶. Wenn Sie keine Angst vor dem Komponisten Johannes Kreidler haben, der sich polemisch gegen die Applaus-Konvention äußerte, klatschen Sie am Ende höflich. Aufgestanden wird, wenn das Licht angeht. In diesem (Ihrem!) Publikumsverhalten ist die geforderte Affektkontrolle sehr hoch und erscheint mir noch restriktiver, wenn ich daran denke, dass viele andere genretypische Hörweisen körperliche Beteiligung wie Tanzen, Singen, Wippen usw. einbeziehen.⁷ Man wird sich ihrem diskriminierenden Gestus noch bewusster, wenn Menschen Konzerte besuchen, die nicht darin vorgesehen sind: Menschen mit Behinderungen etwa, die Emotionen nicht unterdrücken können, die geforderte Stille mit chronischem Husten oder einem Beatmungsgerät stören, an Demenz oder häufigem Harndrang leiden – und natürlich auch Kinder.⁸ Wenn ich mir den Blick von außen auf dieses unbewegte, still sitzende Publikum vorstelle, kann ich schon verstehen, warum die Beziehung zu als hochkulturell codierten Gegenständen emotional und räumlich distanziert(er) wirken könnte und warum etwa die Kunstwissenschaftlerin Anne Kathrin Kohout behauptet:

Wenn es um Hochkultur und Kunst geht, ist es sinnvoller von Bewunderern statt von Fans zu sprechen. Denn für ihre Produkte gilt häufig, dass man sie nicht anfassen darf und nur in dafür vorgesehenen Räumen zu bestimmten Zeiten und auf einen bestimmten Abstand gehalten betrachten oder hören kann. Im Museum ertönt ein schrilles Warnsignal, tritt man zu nah an die Werke heran, Aufseher halten durch ihre Anwesenheit die vorgeschriebenen Verhaltensregeln präsent. Fans müssen jedoch Dinge, die sie schön finden und bewundern, auch konsumieren, müssen sie greifen können.⁹

In diesem Zitat wird deutlich, dass die Praktiken, die sich im Umgang mit Gegenständen der Hochkultur entwickelt haben, sich von denen der Popkultur unterscheiden: Van Goghs Selbstbildnis hängen Sie wahrscheinlich nicht an Ihre Zimmerwand wie den BRAVO! Starschnitt von Leonardo DiCaprio. In einem Konzert von Frauke Aulbert werden Sie nicht »Zugabe!« rufen oder mitsingen. Aficionados haben andere Verhaltensweisen als Popkultur-Fans, das bedeutet aber nicht, dass sie andere Verbindungen zu ihren Gegenständen haben. Die Medienwissenschaftlerin Jolie Jenson beschreibt das unterschiedliche Verhalten sogar als Gegensatzpaare: Gefühlvoller Ausdruck (Fan) versus disziplinierte Zurückhaltung (Aficionado), lautes Mitsingen versus leise-konzentriertes Zuhören, auffälliges Verhalten, Fankleidung, warten am roten Teppich versus gesittete Bewegungen, teuer-schlichte Kleidung, ein bewunderndes Zucken. Jenson führt diese unterschiedlichen Umgangsformen ebenfalls nicht auf einen Mangel an Leidenschaft auf Seiten der Aficionados zurück, sondern auf den Umstand, dass sich bei deren disziplinierter, kühler wirkenden Affinität um ein positiv konnotiertes Verhalten handelt – wohingegen der Ausdruck von überschwänglicher Begeisterung und Bewunderung im westlichen Kulturraum schnell als »zu viel« gilt. Sie führt die Abwertung von großer Emotionalität und leidenschaftlichem Fanverhalten auf eine misogynen gesellschaftliche Grundhaltung zurück: Gefühl ist weiblich d.h. negativ, Verstand männlich und damit positiv codiert.¹⁰ Ein Aficionado weiß und beurteilt die Kunst vor sich rational. Ein Fan wird von seinen und ihren Emotionen kontrolliert – und überwältigt. Über Fans macht man sich lustig, bisweilen betrachtet man sie auch abschätzig, von Aficionados spricht man als große Kenner*innen und Expert*innen.¹¹

Diese Annahme ist auch etymologisch in den

Fanbegriff eingeschrieben, der auf den englischen Wortstamm Fanatic zurück geht und damit auch einen pathologisierenden Blick auf Fans einschließt, der ihnen eine Besessenheit unterstellt, sie im unkontrollierten Wahn ahnt und einen Mangel an Reflexion und Selbstkontrolle vermutet. Zum ersten Mal als »Fans« wurden weibliche Theatergängerinnen Anfang des 19. Jahrhunderts bezeichnet – denen unterstellt wurde, sie kämen wegen der schicken Schauspieler, nicht wegen der Kunst.¹²

*

Diese Umstände haben vielleicht zu der Meinung geführt, dass es keine Hochkulturfans geben kann. Sie haben aber vor allem auch Entwicklungen innerhalb der europäischen Musikästhetik begünstigt, die die Hörer*innen von E-Musik durch den musikalischen Text konstruieren (möchten). Natürlich ist das Hören der Musik nur eine von vielen Fanpraktiken, andere können das Sammeln umfassen – von Informationen, Büchern, Programmheften, bestimmten Aufnahmen usw., die Herausbildung eigener Traditionen, in dem etwa bestimmte Konzerte, Festivals usw. immer wieder besucht werden, das Anfertigen von eigenen Aufnahmen, Mitschnitten und vieles mehr. Ich konzentriere mich im Folgenden vor allem auf das Hören, weil ich im Hörverständnis, das in der Neuen Musik (vielleicht in der E-Musik generell) existiert, ein großes Missverständnis vermute. Implizit und explizit wird in musiksoziologischen Texten von etwa Theodor Adorno, in der Inszenierung vieler Konzerte (Stichwort: Monomedialität¹³) und häufig auch im Selbstverständnis von Hörenden ein Ideal gefordert, das nur sehr selten einzulösen ist: Das strukturelle Hören, bei dem das »Ohr mitdenkt«¹⁴ und die musikalisch-komponier-

te Logik des Notentexts im Konzert klingend nachvollzieht. In diesem Hörmodus geht es dezidiert nicht um ein emotionales Hören, nicht um persönliche Gefühle oder individuelles Gefühlserleben der Musik: Gehört werden soll Musik als autonomes und absolutes, zusammenhängendes Ganzes.¹⁵ Es gab zu der Zeit, als Adorno diese Ideale formulierte, gute Gründe für seine ausschließende Haltung: In der NS-Zeit war Musik immer wieder sehr effektiv eingesetzt worden, um die Politik der Diktatur zu unterstützen. Dieses Misstrauen ist geblieben: So formuliert der Komponist Helmut Lachenmann beispielsweise 1979 immer noch die Gefahr der musikalischen Manipulation, in der die »Öffentlichkeit« unsere Innerlichkeit manipulieren könne, indem »wir fühlend denken, was wir fühlen und denken sollen«¹⁶. Um dieser Gefahr zu entkommen, würden aktive Hörer*innen konzentriert lauschen müssen und vor allem: Das Gehörte nicht mit ihren eigenen Gefühlen vermischen, um den Sinn der Musik nicht zu verfälschen.

Das Konzept des strukturellen Hörens beschreibt meiner Meinung nach ein künstlich erdachtes Ideal, das Musikrezeption (klassistisch¹⁷) hierarchisiert und bewertet und damit einer Menge Menschen ihre Hörerfahrung abspricht – nämlich all jenen, die keine ausreichende musikalische Vorbildung genossen haben. Die Vorstellung, dass es ein autonomes Kunstwerk gibt, das von allen Menschen gleich zu verstehen ist, ist vielleicht sogar absurd und orientiert sich an einer historischen Genieästhetik. Ich glaube vielmehr, dass »das Kunstwerk der Augenblick des Gebrauchs ist und im Bewusstsein der Benutzer*in entsteht«¹⁸, dass also gerade die individuelle Rezeption, die in den Cultural Studies Lesart genannt wird, entscheidend ist. Die Theaterwissenschaftlerin Katharina Rost folgert in ihrer Untersuchung von auditiven Aufmerksamkeiten im

Gegenwartstheater, dass es »verschiedene Arten des Zuhörens [gibt], die in ihren jeweils spezifischen Ausprägungen noch nicht ausreichend berücksichtigt und erforscht sind.«¹⁹ Zuhören ist nicht eine Methode, die auf einer standardisierten Kulturtechnik beruht (und vielleicht: beruhen sollte), sondern die sich in vielfältigen Strategien und Methoden realisiert. Rost erarbeitet eine ganze Reihe von Begriffen für diese unterschiedlichen Hör-Modi und Strategien: Verausgabung, Abdriften, Absorption und Immersion, Mithören, Belauschen, Abhören, Hineinhören, Aufhorchen usw. und kommt zu dem Schluss, dass Aufmerksamkeit innerhalb des Hörens dynamisch verläuft, dass sich auditive Aufmerksamkeit »als leiblicher Prozess im Spektrum von Anspannung und Entspannung, Wachheit und Schläfrigkeit sowie Hingabe und Verausgabung«²⁰ vollzieht und dass auch Unaufmerksamkeit sich als konstitutiver Bestandteil von Aufmerksamkeit darstellt.

*

Was Katharina Rost für die Klanglichkeit im Gegenwartstheater erarbeitet hat, untersuche ich ansatzweise auch für die Neue Musik. In meinem Forschungsprojekt beschäftigte ich mich mit Fans und Fanpraktiken der Neuen Musik, indem ich mit unterschiedlichen Forschungsteilnehmer*innen spreche, Konzerte besuche und mir ihren Umgang mit Musik zeigen lasse. Diese Daten sammle ich in ero-epischen Gesprächen und teilnehmenden Feldbeobachtungen und werte sie mit der Grounded Theory Methode aus. Alle Forschungsteilnehmer*innen habe ich sehr bewusst daraufhin ausgewählt, dass sie keinerlei musikalische Vorbildung haben, kein Instrument gelernt haben und nicht beruflich in der Szene aktiv sind. Diese Samplingstrategie ist nicht von dem Gedanken

motiviert, dass ich ein Fantum nur bei musikalischen Laien vermute, sondern davon, dass ich bei dieser Gruppe eine sehr große intrinsische Motivation vermute, die eine Fanbeziehung begünstigen könnte. Tatsächlich zeigen Publikumsuntersuchungen von Festivals, dass der Anteil von Menschen, die nicht in einer beruflichen Expertenrolle Neue Musik-Konzerte besuchen, nur etwa 20-30 Prozent aller Besucher*innen ausmacht.

Das ist sehr wenig. Man könnte an dieser Stelle kritisch fragen, welcher Umstand in der Neuen Musik mehr als in anderen Avantgarde-Künsten ein Fachpublikum anzieht und ein Laienpublikum abstößt und diese Frage mit ausschließenden Diskursen wie die dem gerade dargestellten um das Hören verbinden, mit fragwürdigen Haltungen, in denen Komponist*innen ihr Publikum als ratlose »Ottonormalverbraucher«²¹ beschreiben und ihren Applaus als »primitiv(es) Ehrerbietungsritual«²². Das ist aber in der Regel ermüdend und endet häufig in Diskussionen, die diese Zitate um jeden Preis verteidigen wollen. Deswegen stelle ich Ihnen, lieber Leser, geschätzte Leserin, an dieser Stelle stattdessen vor, wie und was diese nicht-strukturellen Hörer*innen nach eigener Aussage hören. Zum Beispiel sagt eine Person, mit der ich innerhalb meines Forschungsprojekts gesprochen habe, über ein Stück:

Also diese einleitende Arie ist ja sehr schlicht. Scheint sehr einfach zu sein und dann wird die in jeder Richtung kunstvoll und immer komplexer variiert. Aber diese eine, schlichte Melodie, ist aber immer irgendwo vorhanden, auch wenn sich X immer weiter davon entfernt. Aber sie bleibt irgendwo und das ist das, ich sag mal, das ist der Anker, mit diesem Anker im Kopf kann ich dieser ganzen Welt folgen, die X dann aufblättert. [...] Ja und das, also das ist dieses, ich sag mal, wenn es so einen Anker gibt, der Vertrauen gibt, und dann

auch ganz Unbekanntes in den Dialog damit treibt, also das ist etwas, was ich total spannend finde, das darf dann auch ganz neu sein, völlig ungewohnt.²³

In meinem Forschungsprojekt interessiert mich die Art und Weise, wie Menschen ihr eigenes Hören beschreiben und ihre Beziehungen zur Musik charakterisieren. In diesem Zitat zeigt sich aber noch eine zusätzliche Komponente, die, so vermute ich, auch einen großen Anteil in der Auseinandersetzung mit Neuer Musik hat: Der Umgang mit dem Unbekannten, dem Fremden, dem Einlassen auf das Neue. Meine Gesprächspartner sagen, dass es dafür Mut, Vertrauen und Offenheit benötigt, dass man Geduld braucht.

Weiß ich nicht, ich bin immer offen. Ich bin immer schon offen für Neues. [...] Anstrengend [war diese Musik] gar nicht, aber befremdlich – aber durch Wiederholungen wurde es einem vertraut. [...] Also ich bin immer noch der Meinung: Wenn ich es das erste Mal höre, bekomme ich längst nicht alles mit, ich muss es nochmal hören und nochmal und [...] dann ist es für mich auch etwas Bleibendes. Nur das Neue einmal so erleben, ist nicht genug. Und ich denke, dass das Ohr sich gewöhnen muss an die neuen Klänge.²⁴

Jemand beschreibt augenzwinkernd als einziges, prinzipielles Ausschlusskriterium für ein Musikstück, dass es ihm Kopfschmerzen verursacht. Trotzdem zeigen diese Aussagen alle auf die ein oder andere Weise, dass der politisch-patriarchale Reflex, den die Musikästhetik in Fragen von Manipulation oder Gleichschaltung auf Hörer*innen entwickelt hat, überholt ist. Die gewalttätigen Ausschreitungen in u.a. Chemnitz haben 2018 deutlich gemacht: Es gibt Fremdenfeindlichkeit, Rassismus und Antisemitismus in Deutschland – ganz gleich, ob es Neue Musik gibt oder nicht. Das

ist aber kein Grund, die individuellen Zugänge von Hörer*innen zu hierarchisieren und in die Kategorien falsch und richtig einzuteilen. Vielmehr scheint es so, als würden die Kunstwerke, die meine Forschungsteilnehmer*innen hören, auch ohne diskriminierende Höranleitung politische und humanistische Dimensionen bekommen. ●

1. Vgl. für diese scheinbar zufälligen Aufzählungen: Drösser, Christoph (2015): *Wie wir Deutschen ticken: Wie wir denken. Was wir fühlen. Wer wir sind.*, Hamburg: Edel Books
2. An dieser Stelle soll bemerkt werden, dass die sprachliche Trennung der kulturellen Sphären in »high« und »low« natürlich problematisch ist, in diesem Artikel aber aus Gründen der Verständlichkeit benutzt wird. Dennoch soll bemerkt werden, dass die diskursive Unterscheidung in E und U machtvoll ist und sich bis heute positiv oder negativ auf das zugeschriebene und ausgezahlte ökonomische, kulturelle und soziale Kapital auswirkt.
3. vgl. etwa Zehme, Henriette (2005): *Zeitgenössische Musik und ihr Publikum. Eine soziologische Untersuchung im Rahmen der Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik*. Regensburg: ConBrio;
- Hentschel, Frank (2010): *Neue Musik in soziologischer Perspektive: Fragen, Methoden, Probleme*. [online] Universität zu Köln/Musikwissenschaftliches Institut. http://www.musikderzeit.de/de_DE/journal/current/showarticle,31287.html [Zugriff: 2.12.2017]; Grebosz-Haring, Katarzyna (2016): »Audiences of Contemporary Art Music: Brief Report on Audience Surveys at the Festival d'Automne à Paris, Warsaw Autumn, and Wien Modern in the Autumn of 2014«, [online] Universität Salzburg. <https://www.uni-salzburg.at/index.php?id=63689> Zugriff 2.12.2017]
4. vgl. Grebosz-Haring, Katarzyna (2016:4)
5. Rebstock, Matthias (2018): »Strategien zur Produktion von Präsenz«, in: Tröndle, Martin (Hrsg.): *Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*. Bielefeld: Transcript-Verlag, S.149-161, hier: S. 149
6. vgl. ebd.

7. vgl. Schröder, Julia (2014): *Zur Position der Musikhörenden*. Hofheim am Taunus: Wolke V.-G., S. 18
8. vgl. etwa Müller, Birte (2019): »Jauchzen verboten« [online] TAZ. <http://www.taz.de/!5560304/> [Zugriff: 10.01.2019]
9. Kohout, Annkathrin (2017): »Hohe Kultur (10). Über die unterschiedlichen Umgangsformen in Hochkultur und Populärkultur. Teil 10 der Serie von Merkur-Blog und pop-zeitschrift.de« [online] Pop-Zeitschrift. <http://www.pop-zeitschrift.de/2017/11/27/hohe-kultur-10von-annkathrin-kohout27-11-2017/> [Zugriff: 2.12.2018]
10. vgl. Jenson, Jolie (1992): »Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization«, in: Lewis, Lisa (Hrsg.): *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. London: Routledge, S. 9-29, hier: S. 20-22
11. Diese Haltungen lassen sich z.B. immer wieder als feuilletonistisches Naserümpfen angesichts der parallel stattfindenden Leipziger Buchmesse (Literatur!) und der Manga-Comic-Con (verkleidete Comicfans!) nachvollziehen. Für eine wissenschaftliche Aufarbeitung vgl. etwa Alexi, Katharina (2014). »Das Kreischen im Pop-Konzert. Zur Entstehung einer Rezeptionsform und Pathologisierung von Konzertbesucherinnen«, in: *Samples*, 12, S. 1-23.
12. vgl. Göttlich, Udo / Krischke-Ramaswamy, Mohini (2003). »Fans«, in: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): *Handbuch populäre Kultur*. Stuttgart: Metzler, S.167-172, hier: S. 169
13. vgl. Rebstock (2018:150)
14. Adorno, Theodor W. (1968): »Typen musikalischen Verhaltens«, in: Tiedemann, Rolf (Hrsg., 1973): *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 178-198, hier: S. 184
15. ebd. S. 183
16. Lachenmann, Helmut (1979) (Hrsg.): »Die vier Grundbestimmungen des Musikhörens«, in (2004): *Musik als existenzielle Erfahrung*. 2., aktualisierte Auflage, Breitkopf & Härtle: Wiesbaden, S. 54-62, hier: S. 54
17. Ob Kinder und Jugendliche Musikschulen besuchen oder Musikunterricht außerhalb der Schule erhalten, hängt immer noch mit ihrem sozioökonomischen Hintergrund zusammen: »Während 33 Prozent der Jugendlichen aus einkommensstärkeren Haushalten (über 30.000 Euro Netto im Jahr) bezahlten Gesangs- oder Instrument-Unterricht erhalten, nehmen nur 8 Prozent ihrer Altersgenos-

- sen aus Haushalten mit niedrigem Einkommen (unter 15.000 Euro Netto im Jahr) solche Angebote wahr. [...] Bei Jugendlichen, die nicht aufs Gymnasium gehen, ist die Wahrscheinlichkeit, dass sie Musik machen, um 50 Prozent geringer als bei Gymnasiasten.« (Welscher, Ute / Halle, Arne-Christoph (2017): »Musikalische Aktivität Jugendlicher hängt wesentlich von Bildung und Einkommen der Eltern ab«, BertelsmannStiftung [online], <https://www.bertelsmann-stiftung.de/de/themen/aktuellemeldungen/2017/sep-tember-musikalische-aktivitaet-von-jugendlichen-haengt-wesentlich-vonbildung-und-einkommen-der-eltern-ab/> [letzter Zugriff: 10.01.2019]
18. Rappe, Michael (2003): »Work it. Warum Videogucken kreativ ist oder die Kunst des Eigensinns«, in: *AfS-Magazin* 16/2003, S.12-19, hier: S. 14
19. Rost, Katharina (2017): *Sounds that matter – Dynamiken des Hörens in Theater und Performance*. transcript Verlag; Bielefeld, S. 122
20. ebd. S. 381
21. Lachenmann (1979:56)
22. Kreidler, Johannes (2015): »Gegen Applaus. Oder: Schaft das Klatschen ab!«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 03/15, S. 15
23. Aufzeichnung vom 01.05.2018
24. Aufzeichnung vom 17.04.2018

Svenja Reiner lebt in Köln und ist Musikwissenschaftlerin. Sie schreibt gerade an ihrer Promotion zum *Fantum in neuer Musik* und managt Musikprojekte. Wie die Redaktion liebt sie den Blick von außen auf die Szenen neuer Musik.