

Ästhetische Autonomie und technische Reproduzierbarkeit

Zu einigen Tendenzen des digitalisierten Konzertkonsums.

Leon Ackermann

I. Freiheit und Disziplin. Dialektik des Konzertsaals.

Ich sitze an meinem Küchentisch, links von mir ein trauriger Supermarkt-Basilikum, rechts ein zum Abwasch aufforderndes Spülbecken, dazwischen die Wittener Tage für neue Kammermusik – genauer: das Ensemble Nickel, seine Mitglieder über die Schweiz, Deutschland und Israel verteilt, im Split-Screen an meinem Küchentisch versammelt. Aus meinem nicht besonders schlechten aber auch nicht besonders guten Bluetooth-Lautsprecher erklingt Hugues Dufourts *L'Atelier rouge d'après Matisse*, ein nicht besonders schlechtes, aber auch nicht besonders gutes Stück, das mit fein ausgehörten Klavierakkorden beginnt, harmonisch zwischen der zärtlichen Dissonanz und dem quartenhaften »Klong« angesiedelt; der Einsatz des Vibraphons löst diese Spannung zunächst zu Gunsten des Klong auf, bis es dann zu vibraphontypischen Tremologesten übergeht, zu denen das Saxophon beginnt, obertonreich geblasene Haltetöne an- und abschwellen zu lassen. Der E-Gitarrist wird eingeblendet, wie er über seine Effektpedalverkabelungen auf sein Sofa klettert, und die Tremologesten des Vibraphons mit leicht angezerrten, offenen Akkorden »abnimmt«, als wäre er Flötist in einer Haydn-Sinfonie und das Tremolo eine hübsche Melodie, die gerade in den Streichern vorgestellt wurde. Am Vibraphon

kommt denn auch sogleich der obligatorische Streicherbogen zum Einsatz, der Pianist quietscht, ratscht und plöngelt im Kasten herum, klappert mit dem Tastendeckel, bringt die Saiten mit einem Faden zum Schwingen, das Saxophon darf auch mal schnalzen und zischen und knurren, und so weiter und so fort, sogar ein Waterphone steuert zwischendurch seinen unheimeligen Gesang bei. Zuverlässig taucht derweil das Tremolo-»Thema« in verschiedenen Varianten auf, wie es sich für eine ordentliche Durchführung gehört, bis am Ende nach einer kurzen und knackigen Klavierkadenz – wie könnte es anders sein – der Anfang wiederkommt, nur eben auch ein bisschen anders, wie es sich für eine ordentliche Reprise gehört. Und gar so hämisch, wie es vielleicht klingen mag, ist es gar nicht gemeint, alles ist wirklich außerordentlich ordentlich an diesem Stück, nur dadurch auch eigentümlich geheimnislos. Gerade seine Deutlichkeit macht es hermetisch, gleichsam zum musikalischen Faktum: Es ist, was es ist.

So und so ähnlich klingen seit Jahren freilich haufenweise Stücke, in denen neue Musik zum Genre geronnen ist. Es ist diese Art »Ensemblestück«, die Enno Poppe vor bald schon 20 Jahren einmal durchaus affirmativ »die Sinfonie des ausgehenden 20. Jahrhunderts«¹ genannt hatte, von dem man bis heute auf jedem Festival gelungenere und weniger gelungenere Exemplare hören kann, und zuweilen sogar solche, die kein



Schauplätze © Shiwa Ghanbari

bloßes Exemplar bleiben. Aber wie ich hier zwischen meinem Basilikum und meiner Spüle sitze, auf den selben Bildschirm starre, über den ich lohnarbeite, studiere, von E-Mails genervt werde, verkatert im YouTube-Rabbithole abtauche und Leuten Geld überweisen müsste, und dabei über einen vielleicht handflächengroßen Lautsprecher vier ausgewachsenen Musikern zuhöre – da frage ich mich doch, ob ich zum Beispiel in dem ausgedehnten Mittelteil von *L'Atelier rouge d'après Matisse* nicht vielleicht mehr gehört hätte als einen klassizistischen Streifzug durch den Wikipedia-Artikel »Extended technique«, wenn ich das Werk im Konzertsaal hätte hören dürfen.

Viel ist in den letzten Monaten darüber geschrieben worden, und der Tenor lautet in etwa, dass es ja schon schön sei, dass uns jetzt immerhin online so viel Musik angeboten wird, aber wir freilich trotzdem das Konzert vermissen, all die weil Aura des gegenwärtigen Klangs, leibhaftige Präsenz der Interpreten, kollektives Erlebnis, das Bier danach und der Plausch in der Pause und dergleichen mehr.

Ich vermissen die Disziplinierung. Nämlich jene, von der Brecht 1930 schreibt, dass sie »Grundlage der Freiheit ist.«² Die Disziplin, die die traditionel-

le Form des öffentlichen Konzerts vom hörenden Subjekt verlangt, habe ich – der ich biographisch sowie der musikalischen Praxis nach in der Popmusik zuhause bin und mit Anfang 20 zum ersten Mal einen Konzertsaal von innen gesehen habe – immer als Befreiung erfahren. Die institutionelle Autorität des Konzertsaals erzwingt diese Disziplin nicht einfach, sondern ermöglicht sie allererst. Seine Autorität ist auch Gegen-Autorität wider die dröhnende Unverbindlichkeit des sogenannten »Lebens«, mit dem die alte, von Anbeginn höchst zwiespältige Parole der ästhetischen Moderne die Kunst »vereinigt« wissen wollte. Der Ruch, in den die Institution Konzertsaal (ähnlich wie das Museum) spätestens seit den 60er Jahren im Gefolge von Fluxus, Happening, etc. geraten ist – er sei eine ausschließende Institution, die Klassen- und Bildungsprivilegien perpetuiert und künstlich den Schein aufrichtet, Musik sei eine von gesellschaftlichem unbefleckte Sphäre des reinen Geistes, also »das Leben« ausschließt – ist keineswegs gegenstandslos, aber wird seiner historischen Dialektik nicht gerecht. In seinen Konventionen laufen der organisierte Vorrang des Objekts und Relikte repräsentativer Klassenherrschaft zusammen, sind aber nicht identisch.

Die durch und durch bürgerliche Form des öffentlichen Konzerts ist erst Anfang des 19. Jahrhunderts mit der Konsolidierung der bürgerlichen Produktionsweise voll entwickelt. Deren gesellschaftliche Ermöglichung ästhetischer Autonomie, also die marktwirtschaftliche Befreiung der Kunstwerke aus dem Dienst des gekrönten Ge-

Die autonome Kunst befand sich stets in dem Widerspruch, dass sie ihren Ausbruch aus den unmittelbar-persönlichen Herrschaftsverhältnissen des Feudalismus mit der Abhängigkeit von der sachlich vermittelten Herrschaft der Marktgesellschaft hatte erkaufen müssen.

Dieses Verhältnis stellt sich im Spätkapitalis-

Ich bilde den abgedunkelten Stillsitz-Container in meinem Schlafzimmer so gut nach, wie es geht. Vorhänge zu, Licht aus.

sindels durch ihre Verwandlung in Waren, erlaubt es der Musik, zum Ernstfall fortzuschreiten und sich ganz von Divertissement und Gottesdienst zur Kunst zu emanzipieren. Bei Mozart höre man noch das Klappern des Geschirrs auf der fürstlichen Tafel, paraphrasiert Adorno Wagner³; Beethoven und Goethe erst verbieten das Essen im Saal. Der Sublimierungsfortschritt der Kunst verlangt seine Entsprechung in der Darbietung: Das autonome Musikwerk fordert jenes konzentriert-kontemplative Hören, welches das bürgerliche Konzert dem Publikum disziplinierend ermöglicht, immanent. Der Ausnahmezustand, den der Konzertsaal durch seine Ausschaltung musikfremder Einflüsse produziert, um die musikalische »Sache selbst« zur Geltung zu bringen, rechnet freilich mit der autonomen Subjektivität eines imaginierten Ideallhörers. Nach dem Untergang jener Subjektivitätsform als relativ tragendem Moment der gesellschaftlichen Reproduktion, wurde das objektiv fragwürdig. Genau jenen Schein der Unmittelbarkeit der Werke, der am Beginn des bürgerlichen Zeitalters Medium ästhetischer Befreiung war, wurde an seinem Ende zur Voraussetzung dessen, was Adorno den »Fetischcharakter in der Musik« nannte:

»Denn dies Bereich erscheint in der Warenwelt eben als von der Macht des Tausches ausgenommen, als eines der Unmittelbarkeit zu den Gütern, und dieser Schein ist es wiederum, dem die Kultur-güter ihren Tauschwert allein verdanken.«⁴

mus auf den Kopf: Waren die Verwertungsstrukturen die Basis des realen Scheins einer reinen Kunst, wurde letzterer nun zur Voraussetzung der Verwertung. Adorno bestimmte den Fetischcharakter der Musik strukturell als Substitution ihres Gebrauchswerts durch den Tauschwert, also etwas verkürzt gesagt: dass statt ihrer konkreten ästhetischen Beschaffenheit, nurmehr ihr gesellschaftliches Prestige an die Erfahrung der Menschen drang, stamme es nun aus ökonomischen Erfolg oder ihrer Stellung als verdinglichtem »Kulturschatz«. »Recht eigentlich betet der Konsument das Geld an, das er selber für die Karte zum Toscanini-Konzert ausgegeben hat.«⁵ Der Vorrang des musikalischen Objekts, dem die bürgerliche Musikkultur zu dienen angetreten war, wurde so von dieser (bzw. von ihren kulturindustriell subsumierten Trümmern) tendenziell wieder untergraben.

II. Allmacht und Alltag. Das Ende der Ausnahme.

Darauf reagieren die vielfältigen (nicht erst) zeitgenössischen Versuche, alternative Darbietungsformate zu entwickeln, seien es Aufführungen an unüblichen Orten von der Luxus-Hotelbar bis zur Weddinger Eckkneipe, sei es die performative Überwölbung instrumentaler Darbietungen oder seien es installative Formate, durch die man nach Gutdünken wandeln kann. Sie haben jedenfalls

gemeinsam, »das Konzert« nicht als objektiv feststehende Form einfach vorauszusetzen. Die Auflösung aller objektiven Ansprüche der öffentlichen Konzertform, die sich durch deren Privatisierung zum digitalen Heimkino vollzieht, wäre durchaus nicht nur aus der technologischen Perspektive »Digitalisierung« zu betrachten, sondern auch als

Der Vorspann zum Konzertvideo, der diese Informationen gewissermaßen als Programmheftersatz mitteilt, blendet auch die Vorgaben des Norwegian Institute for Public Health ein.

vorläufiges Extrem dieser selbst künstlerischen Entwicklung. Paradigmatisch für diese steht etwa das Konzept des »Liquid Room«, das im Programmheft der Märzmusik 2015 so beschrieben wurde:

Die »vierte Wand« des Konzertsaals weicht einem Ensemble von vier Bühnen, zwischen denen sich die Energien von Klängen und Körpern neu zusammensetzen und frei entfalten können. Eine Situation, die selbstbestimmtes Hören und unterschiedliche Hörhaltungen ermöglicht: von der meditativen Versenkung in Klanglandschaften oder dem analytische Durchhören einer Komposition über das beiläufige Hören des Flaneurs, der zum Bühnengeschehen Distanz wahrt, bis hin zum völligen Aufgehen in der Virtuosität und Präsenz der Musiker und der selbst gewählten Pause. »Liquid Room« – das meint: der verflüssigte Raum, Konzert als Gesamterfahrung zwischen Installation und Performance, ein Hybrid, der dem nomadischen und beschleunigten Leben und seiner Logik der permanenten Verwandlung mehr zu entsprechen scheint als das Stillsitzen im abgedunkelten Containerraum des Konzertsaals.⁶

In meiner eigenen Küche vollendet sich die Tendenz, den allgemeinen Ideallörer durch den empirischen Individualhörer als Adressat des Konzerts zu ersetzen. Selbstbestimmter kann ich mir meine »Hörhaltung« nicht vorstellen. Das Konzert ist so

nah an meinem nomadisch-beschleunigten Leben und seiner Logik der permanenten Verwandlung (lies: prekären Arbeitsverhältnissen und ökonomischem Anpassungsdruck) wie die Museums-shop-Postkarte von Matisse's *Atelier Rouge*, die an meinem Kühlschrank hängen könnte. Nicht nur meine eigene Pause kann ich wählen, sondern die

Musik selbst nach Lust und Laune unterbrechen, und sogar die durchschnittliche Lautstärke liegt in meiner Hand. Mein Esstisch ist die Bühne und ich bin Intendant, Tonmeister und Publikum in einem. Mein Programm ist derweil nicht nur das Ensemble Nickel, nicht nur die Wittener Kammermusik-tage, ja es kennt überhaupt gar keine eigentlichen Grenzen. Im Internet konkurriert es jederzeit mit virtuell aller existierenden Musik, mit so gut wie jedem je gedrehten Film und am mächtigsten wohl einfach mit der Versuchung des bewussten Herumdaddelns um meine Aufmerksamkeit. Das Handy in meiner Hosentasche hilft bestimmt auch nicht, aber es in dieser Situation auszuschalten, käme mir wiederum so lächerlich vor, wie mich im großen Abendanzug vor den Bildschirm zu setzen.

Mit einem etwaigen Fetischcharakter des autonomen Kunstwerks ist hier jedenfalls ratzputz aufgeräumt. Aber diese vollendete Unbestimmtheit meines Hörens mag mir partout nicht wie Selbstbestimmtheit vorkommen.

Also mache ich am nächsten Abend die Gegenprobe: Ich bilde den abgedunkelten Stillsitz-Container in meinem Schlafzimmer so gut nach, wie es geht. Vorhänge zu, Licht aus, den Laptop auf meinem Plattenspieler drapiert und diesmal an die ebenfalls nicht besonders gute, aber auch nicht besonders schlechte Hi-Fi-Anla-



ge angeschlossen. Ich habe sogar mal einen alten Theatersessel geschenkt bekommen, der sonst nur blöd im Flur herumsteht. (Das Hemd ziehe ich dann allerdings doch wieder aus, ein wenig deppert fühlt sich das Ganze schon jetzt an.) Heute ist das Festival Only Connect (23.–25. April) dran, das sich spontan unter dem Motto »from a safe distance« zum regelrechten Infektionsschutz-Festival umgewandelt hat, und ausschließlich als Webseite existiert. Christian Eggen, der Dirigent von Norwegens dienstältestem Neue-Musik-Ensemble Oslo Sinfonietta hat zum Beispiel eigens noch seine *Trii in isolamento* geschrieben. Die *Trii* sind ein Nonett aus drei räumlich wie klanglich voneinander isolierten Trios: Geige/Bratsche/Cello, Flöte/Klarinette/Trompete und Harfe/Vibraphon/Aluphon. Die Sub-Ensembles können sich weder sehen, noch hören und sind nur durch eine Stoppuhr synchronisiert, innerhalb der Trios stehen die einzelnen Musiker mindestens zwei Meter voneinander entfernt. Der Vorspann zum Konzertvideo, der diese Informationen gewissermaßen als Programmheftersatz mitteilt, blendet auch die Vorgaben des Norwegian Institute for Public Health ein – Distanz halten und Großgruppen meiden – von denen das Set-Up des Stücks offenbar inspiriert ist.

Streicher und Bläser spielen dieselbe, große

improvisatorische Freiräume lassende Partie. Aus der Isolation und den unterschiedlichen Interpretationsentscheidungen ergeben sich dabei reizvolle Varianten und Asynchronitäten zwischen diesen beiden Trios. Man hört ganz deutlich zweimal das gleiche und doch ganz andere. Prägnante rhythmische Unisono-Gesten verschieben sich gegeneinander und finden dann zuweilen plötzlich wieder punktgenau zusammen, was jedoch immer schwieriger zu werden scheint, da die Instrumente im Verlauf auch innerhalb der Gruppen an Selbstständigkeit gewinnen: von der unregelmäßig akzentuierten Tonrepetition am Beginn bis zu verhuschten Andeutungen kammermusikalisch durchbrochener Polyphonie am Höhepunkt, wobei die einzelnen Stationen dieser Entwicklung leider ein wenig auf der Stelle treten. Das Stück folgt insgesamt einer rondoartigen Formidee: Passagen dieses komplex vagierenden rhythmischen Spiels zwischen Streichern und Bläsern wechseln sich ab mit ganz zarten, leise verfliegenden Klangwolken der Harfe/Schlagzeug-Gruppe. Der kontrastierende Wechsel dieser beiden Klangideen verleiht dem ganzen eben jenen Zug ins Rondoartige – unstete, wechselhafte Couplets gegenüber einem in sich ruhenden, den Hörer empfangenden Ritornell. Der »runde« Ton der Melodieschlagzeuge, ihre sphärische Glockenhaftigkeit, und der

»spitze« Ton der gezupften Harfensaite treffen sich darin in der gemeinsamen Klangcharakteristik des freien Fliegen-Lassens. Als bemerke das Stück an diesen Stellen, dass es vor lauter Konzentration den Atem angehalten hatte, und als dürfe es sich nun endlich frei ausatmen.

So sehr mich diese gestische Idee fasziniert, so sehr bleibt die Skepsis gegenüber einem Gimmickhaften Moment der Umsetzung. Könnte der reizvoll-ungemütliche Querstand zwischen Streich- und Bläsertrio nicht zwingender gelingen, wenn er auskomponiert wäre, statt so äußerlich dem interpretatorischen Zufall überlassen? Ist dieses ganze Social-Distancing-Set-Up mehr als ein Kunstgriff, um sich als brandaktuell zu profilieren? Von diesem Set-Up kommt nämlich erstaunlich wenig im Resultat an, ohne das »Programmheft« bemerkte man davon schlicht nichts: Der Split-Screen lässt von der Isolation kaum etwas erahnen, und der gut gemixte Stereo-Sound kommt eben aus meinen zwei Lautsprechern und nicht von neun mindestens zweimeterweit voneinander entfernten Instrumentalpositionen. Ich merke also, dass meine private Konzertsaal-Simulation eher noch entfernter von der Sache ist als mein Küchenkonzert, gerade weil sie eine High-Fidelity suggeriert, die illusorisch bleiben muss.

Der Ausnahmezustand, den Musik immer meint, lässt sich nicht voluntaristisch in die Welt hineinwollen. Dass ich es bin, der hier – gleich ob in meinem dunklen Schlafzimmer oder meiner hellen Küche (die sich immer wundersam in mein Arbeitszimmer transsubstantiiert, sobald ich an diesem Text weiterschreibe) – in jedem Moment die Zügel in der Hand hält, macht diesen Versuch aussichtslos. Meine Allmacht schlägt nur wieder in Alltag zurück. Die Allmacht über meine Hörsituation ist nicht die vollendete Freiheit der Perspektive, sondern der totalisierte Konsumentenstandpunkt. Die Freiheit der Konzertsaaldisziplin bestand gerade darin, die subjektiven Zügel

schießen lassen zu können, mich dem hinzugeben, dass die Musik etwas von mir will, statt sie nach den Befindlichkeiten zuzurichten, die ich ohnehin schon habe. Vom Komponisten Clemens Nachtmann stammt die schöne Formulierung, dass man sich nicht »auf« die Kunst einlasse, sondern vielmehr »mit« ihr, mehr dem Sog einer erotischen Liaison als der pädagogischen Begutachtung gleich. Für dieses Glück aber wäre *conditio sine qua non*, dass sie ein »Anderes«, wie auch immer Selbstständiges, der Gewalt des hörenden Subjekts entzogenes ist.

1. <https://www.ensemble-modern.com/de/media-thek/texte/2001-05-01/fragebogen-ennio-poppe>
2. Bertolt Brecht: *Erläuterungen zum Ozeanflug*, GW 18, S. 126
3. Die Stelle ist eher gut falsch erinnert als zitiert, mit dieser Deutlichkeit scheint es sie in Wagners Schriften nirgends zu geben.
4. Theodor W. Adorno: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, GS 14, S. 25
5. Ebd.
6. https://www.berlinerfestspiele.de/de/berlinerfestspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_114970.html

Leon Ackermann langzeitstudiert Musikwissenschaft und Philosophie in Berlin und ist Schlagzeuger in der Rockband Osta Love.