

# Vom Product Placement zu kritischem Wissensaufbau

## Überlegungen zum Konzert heute

MONIKA PASIECZNIK

**E**in öffentliches Konzert ist wie eine Art Rahmen, in dem Musik präsentiert wird – die Werke von Komponist:innen und die Interpretation von Musiker:innen. Dieser Rahmen wird schnell zum Anti-Rahmen – unsichtbar, transparent und scheinbar neutral demgegenüber, was er umschließt. In der Tat steht das Konzert in Rückkopplung mit den Veränderungen in der Musik selbst. Es ist ein ästhetisch-institutionelles Dispositiv der Musik, das vorgibt, wie sie gehört und verstanden wird, das bestimmte körperliche Verhaltensweisen erzwingt und die Beziehung zwischen Publikum und Musiker:innen einordnet. Dieser Rahmen ist dick und verschmilzt organisch mit dem Bild – der Musik – und ist deshalb unsichtbar.

Das Konzert entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die Herausbildung seiner modernen Form war ein langer und komplexer Prozess, bei dem eine Vielzahl von Faktoren zusammenwirkten. Die Trennung zweier teilnehmender Gruppen (den aktiven Musiker:innen und den passiven Zuhörer:innen), die Verlagerung der Sphäre von privat zu öffentlich und die Veränderung des Status der Musik von sozialer Praxis zu Kunstwerk führten zur Entstehung des Konzerts als ›Musikmuseum‹, in dem sich eine moderne Art der Präsentation, des Hörens und des Verständnisses von Musik als ›Objekt‹ der ästhetischen Betrachtung entwickelte.

Die Konzeption der Musik als Kunstwerk beschleunigte die Entwicklung des Konzertraums (ein stiller Zuschauerraum *vis-à-vis* einer erhöhten

Bühne, auf der das Werk im Mittelpunkt steht) und entwickelte neue Wahrnehmungsgewohnheiten (strenge Körperhaltung und volle Konzentration auf das Werk). Die Präsentation musikalischer Werke im Konzert diente fortan dem Aufbau einer symbolischen musikalischen ›Sammlung‹ – das Konzert erhielt somit die Funktion eines Ortes der (Re-)Produktion eines Kanons und eines universellen Rahmens für die Präsentation von Meisterwerken.

Das Konzert als Raum für die Präsentation von Musikwerken und Performance-Kunst nach dem Vorbild von Museumsausstellungen ist nach wie vor einer der wichtigsten Kanäle für die Verbreitung, Rezeption und Kanonisierung von neuer Musik. Zahlreiche Experimente der letzten Jahre mit Konzertformaten zeigen jedoch, dass dieses Modell des musikalischen Schaffens und Rezipierens nicht immer zufriedenstellend ist. In diesem Text möchte ich zeigen, wie zeitgenössische Künstler:innen – Musiker:innen, Komponist:innen, Kurator:innen – nicht nur die Form des Konzerts, sondern vor allem dessen Funktion verändern: von einem Ort der Präsentation von (Meister-)Werken und der (Re-)Produktion des Kanons hin zu einem Ort an dem kritisches Wissen und neue Erfahrungen geschaffen werden.

## Das (Meister-)Werk

Parallel zum Konzert entwickelte sich auch die Idee von Musik als Kunstwerk in Form eines ästhetischen Objekts. Das Kunstwerk ist eng mit dem Konzert verbunden und Teil seines Dispositivs. Es gibt einen Gedankenhorizont vor – nicht nur über die Musik selbst, sondern auch über die optimalen Präsentations- und Rezeptionsbedingungen. Es regelt die Standards der Musikproduktion auf der Grundlage der Verteilung von Hierarchien und Kompetenzen.

Obwohl, wie Lydia Goehr schreibt, »historical inquiry reveals that the beliefs, values, rules, and patterns of behavior and presentation associated with the concept of a musical work have regulated classical musical practice only since the end of the eighteenth century«<sup>1</sup>, erweckt das im Konzert institutionalisierte Konzept des musikalischen Werks den Anschein einer Universalität, Unhinterfragbarkeit und Nicht-Alternativität. Komponisten wie Schütz, Bach, Haydn, Mozart und Schubert kannten den Werkbegriff, so wie wir ihn heute verstehen, weder im rechtlichen noch im ästhetischen Sinne. Die konzertante Aufführung ihrer Musik bedeutet jedoch, sie zu ›vergöttlichen‹. Dies gilt auch für zeitgenössische Musik, einschließlich improvisierter Musik und verschiedener Formen konzeptioneller ›funktionaler‹ Musik, wie Erik Satī *musique d'ameublement* oder Brian Enos *Music for Airports*, das seiner Partitur ›gerecht‹ wurde und heute in Konzerten als ›Werk‹ zur ästhetischen Kontemplation aufgeführt wird.<sup>2</sup>

Das Werk als Kunstobjekt wird vollkommen und damit unantastbar. Der von E.T.A. Hoffmann eingeführte Begriff der ›Werktreue‹ wird zum Tabu der Interpretationsfreiheit. Darüber hinaus ist das Werk autonom

1 Lydia Goehr, »Being True to the Work«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1989, 47, 1, S. 55

2 Die amerikanische Band Bang On A Can führt *Music for Airports* in instrumentalen Arrangements bei Konzerten auf.

und somit vom nicht-künstlerischen funktionalen Nutzen befreit. Es wird eine angemessene Aufführungsform gestaltet, die der Intention der Komponist:innen entspricht, und zudem respektvolles Zuhören mit größter Aufmerksamkeit ermöglicht. Als solches braucht das Werk einen Rahmen mit besonderen Anforderungen, die von einem Konzertsaal mit perfekter, steriler Akustik erfüllt werden, in den keine Außengeräusche eindringen dürfen. Geräusche »von außerhalb« des Werks werden als unerwünschte Störungen angesehen. Das Werk behält zudem seine Autonomie im Verhältnis zu anderen Werken. Es hat klare und undurchdringliche Grenzen, die dazu führen, dass man ihm unabhängig von allem, was um einen herum ist, zuhört – seien es Umgebungsgeräusche oder andere Musik.

Das musikalische Werk ist, in den Worten von Hanns Werner Heister, die »historische Errungenschaft« der Musik, die im Konzert zur Geltung kommt. Sie räumte dem Werk eine zentrale Stellung ein, erhob es über soziale Aktivitäten und ordnete ihm sowohl Ausführende als auch Zuhörer:innen unter. Sie etablierte Hierarchien der Musikproduktion und bevorzugte bestimmte Präsentations- und Rezeptionsformen. Schließlich entwickelte sie einen idealen Raum, der diese Formen optimierte.

Zeitgenössische Komponist:innen stellen jedoch die Gültigkeit des romantischen Konzepts eines im Konzert institutionalisierten Musikwerks in Frage. Für viele von ihnen sind die dem Werk eingeschriebenen Eigenschaften – wie Urheberschaft, Originalität, Zeitlosigkeit, Unantastbarkeit



Vorbereitungen für Alex Watermans *LIGHT MUSIC*

der Partitur, Perfektion der Aufführung, konzentriertes Zuhören und perfekte sterile akustische Bedingungen, die es erlauben, die Musik von dem zu trennen, was außerhalb von ihr erklingt, weder offensichtlich noch notwendig. Sie versuchen, den ›utilitaristischen‹ Charakter der Musik wiederherzustellen, indem sie (Meister-)Werke außerhalb des ›musealen‹ Kontexts aufführen, dem Publikum Verhaltensfreiheit gewähren, die sterile Akustik des Konzertsaals enthermetisieren und die Umgebungsgeräusche affirmieren.

Der einfachste Weg, die Ideologie eines Werks zu brechen, ist die ›nicht-getreue‹, nicht-kanonische oder fehlerhafte Lektüre von Partituren (Überinterpretationen) – womit sich der Soziologe und Kurator Michał Libera seit Jahren beschäftigt. Ein Beispiel ist das Projekt *Minor Music*

Dieser Rahmen – das Konzert –  
ist dick und verschmilzt organisch mit dem Bild –  
der Musik – und ist deshalb unsichtbar.

(2017), das im Auftrag der Donaueschinger Musiktage durchgeführt wurde und aus drei Konzerten mit den drei Musiker:innen Eugene Chadbourne, Barbara Kinga Majewska und Alex Waterman besteht. Jede:r von ihnen führt ein Mini-Solokonzert auf Grundlage eines von drei Meisterwerken auf: Eugene Chadbourne spielte Bachs *Goldberg-Variationen* für Banjo, Barbara Kinga Majewska trug ihre eigene Adaption des Monologs von Wagners *Tristan und Isolde* für Solostimme vor, und Alex Waterman stellte einen neunundzwanzigminütigen Liederzyklus mit dem Titel *LIGHT MUSIC* für Stimme, Elektronik und Licht vor, eine Fantasie auf Karlheinz Stockhausens *Licht*<sup>3</sup>. Das Projekt war zwar ein ironischer Kommentar zur Idee des Meisterwerks, aber nicht nur, um es zu negieren oder lächerlich zu machen. Es zeigt die ganze Bandbreite der widersprüchlichen Gefühle, die mit dem Hören von Meisterwerken durch andere Künstler:innen einhergehen: von Bewunderung und Verehrung bis hin zur Frustration und völliger Ablehnung. Es bestätigt perverserweise auch die Niederlage im Kampf gegen die Giganten. Der Titel des Projekts bezieht sich auf den Essay *Kafka: pour une littérature mineure* von Deleuz und Guattari, in denen die Autoren Geringfügigkeit und Unvollkommenheit als Strategien darstellen, um das Perfekte und Meisterhafte zu untergraben.

Auch der Pianist Marcin Masecki zelebriert die Unvollkommenheit. Er improvisiert über Meisterwerke der klassischen Musik, führt sie aber unter provisorischen Bedingungen auf – in Kneipen auf verstimmten Klavieren und nicht im Konzertsaal auf hochkarätigen Konzertflügeln. Anstelle von ›musealer‹ Ernsthaftigkeit zieht Masecki eine entspannte und oft gesellige Atmosphäre vor, die unsere Art zu hören verändert und der Musik ihre ursprüngliche utilitaristische und soziale Bedeutung zurückgibt.

3 Da die Stockhausen-Stiftung der Verwendung der Musik ihres Patrons letztlich nicht zustimmte, wurde der Name Stockhausens in letzter Minute aus dem Projekt gestrichen.

2015 spielte der Pianist Beethovens letzte drei Sonaten in der Philharmonie in Warschau – zwar gemäß der Partitur, aber auf einem Klavier und mit Gehörschutz-Kopfhörern, und stellte damit die Perfektion der Aufführung im Sinne eines perfekt ausgewogenen Klangs in Frage, über den er – wie ein tauber Beethoven – keine volle Kontrolle hatte.<sup>4</sup>

Der Pianist Marino Formenti stellte das Programm für sein Rezital *Torso* (2014) ausschließlich aus unvollendeten Werken von Bach, Mozart, Schumann, Janáček, Schönberg, Momi, Barraqué u. a. zusammen. Der Künstler hinterfragt damit die Vorstellung von Musik als perfektes Genie-werk und weißt auf den besonderen Status von musikalischen Skizzen hin: »Why do we spend millions of dollars for a sketch on a napkin if it's scribbled by Picasso, and nobody cares about the insane music fragments by Robert Schumann? And do we need a musicologist to complete a Mahler's symphony to its ›ending‹, if nobody would dare to touch a Michelangelo?«<sup>5</sup> Mit der Zelebration des *non finito* in der Musik, würdigte der Pianist jenen Teil des Oeuvres von Komponist:innen, die im Allgemeinen als unwürdig für eine konzertante Aufführung angesehen werden. Diese Praxis, musikalische Skizzen zu vollenden und unvollendete Werke zu vervollständigen – also de facto zu ›rahenen‹ – ist eine Voraussetzung für ihre Aufnahme in den Konzertbetrieb, aus dem sie als ›Nicht-Stücke‹ in der Regel herausfallen.

## Das Programm

Die Zusammensetzung von Konzertprogrammen basiert ebenfalls auf der Annahme, dass ein musikalisches Werk – eine hermetische und autarke Schöpfung – durch eine unsichtbare Barriere von anderen Werken getrennt ist und daher nicht in eine Beziehung zu ihnen tritt, selbst wenn sie im selben Konzert direkt nebeneinander aufgeführt werden. Bei der Gegenüberstellung mehrerer Werke verschiedener Komponist:innen, die allenfalls durch eine ähnliche Besetzung miteinander verbunden sind, wird deren Eigenständigkeit vorausgesetzt, die die Werke getrennt und nicht in Beziehung, allenfalls in Konkurrenz zueinander hören lässt.

Das Konzert unterstreicht nicht nur das Konzept des Werks, sondern zielt auch darauf ab, es in ein Meisterwerk zu verwandeln. Die Geburt des musikalischen Werks als Kunstobjekt, das geschützt und in eine zeitlose Sammlung aufgenommen werden sollte, die Liszt als »imaginäres Musikmuseum« bezeichnete, setzte einen Prozess der Kanonisierung/Museifizierung der Musik in Gang. Durch das Medium der Partitur konnten – und sollten – musikalische Werke wiederholt werden. Die Veränderung des Status der Musik trug somit auch dazu bei, die Funktion des Konzerts als Ort der Konstruktion eines Kanons zu etablieren. Während im Bereich der klassischen Musik der Schwerpunkt auf der Interpretation bereits kanonisierter/museifizierter Werke (und damit auf der Konstruktion eines Aufführungskanons) liegt, geht es in der neuen Musik in erster Linie um das Werk von Komponist:innen und die Möglichkeit, den Kanon durch neue

4 [www.youtube.com/watch?v=\\_D\\_zSGwLB30](http://www.youtube.com/watch?v=_D_zSGwLB30)

5 Marino Formenti, *Torso*-Projektdokumentation: [www.marinoformenti.net/torso/](http://www.marinoformenti.net/torso/)



*Time to Gather* mit Marino Formenti, Maerzmusik 2016

Werke zu erweitern. Als Essenz der meisten Konzerte mit zeitgenössischer Musik gilt also die Suche nach neuen Werken, die in Zukunft in ein solches ›Musikmuseum‹ aufgenommen werden können. Die Zusammenstellung von Werken verschiedener Komponist:innen im Konzertprogramm lädt nicht nur zur Kontemplation, sondern auch zum Vergleichen, Beurteilen und Auswählen des besten Stückes ein, was wiederum die Form der Teilnahme an einer ›musealen‹ Veranstaltung definiert.

Ein Versuch, über dieses Muster der Konzertprogrammierung hinwegzukommen, wurde vor vielen Jahren unter anderem von Pierre Boulez und John Cage unternommen. Boulez stellte in der Konzertreihe *Domaine Musical* Werke alter und neuer Musik gegenüber, um so strukturelle Verbindungen zwischen den verschiedenen Epochen zu suchen. Cage baute in der Ausstellung *Rolywholyover. A Circus for Museum* auf zufälliges, ebenfalls genreübergreifendes Aufeinandertreffen von Werken und dem Fehlen jeglicher Programmierlogik. Diese auf Musik ausgerichtete Ausstellung übertrug die volle Kontrolle an einen Computer, der die ausgestellten Kunstwerke und Musikstücke täglich neu zusammenstellte.

Heute tritt Marino Formenti in die Fußstapfen von Boulez, wie die Programme *Kurtág's Ghosts* (2008) und *Liszt Inspections* (2012) zeigen. Ihn verbindet eine ähnliche Mosaikstruktur bei der es eine zentrale Figur

wie György Kurtág bzw. Franz Liszt gibt, um welche die Stücke anderer Komponist:innen kreisen. Der Pianist setzt die Werke der Komponist:innen in einen Kontext – einen historischen (im ersten Fall) und zeitgenössischen (im letzten Fall), der die Hörperspektiven erweitert. Beide Programme sind Versuche, die Werke von bestimmten Komponist:innen zu durchdringen und sie umfassend zu interpretieren, wobei es nicht nur um die korrekte Umsetzung des Notentextes geht, sondern vielmehr um eine hermeneutische, relationale Erforschung des musikalischen Textes durch die Entschlüsselung der in ihm enthaltenen kulturellen und symbolischen Bedeutungen und durch die Konfrontation mit anderen Texten.

Bei Formenti wird das Konzertprogramm zu einem experimentellen Forschungsfeld, in dem neues Wissen geschaffen wird. Dieses Wissen kann sich auf das Werk von bestimmten Komponist:innen beziehen, es kann aber auch über den Bereich der Kunst hinausgehen. Entscheidend scheint die Verlagerung der Aufmerksamkeit von den einzelnen Werken hin auf das Gesamtergebnis, das sich aus ihrer Gegenüberstellung ergibt.

Künstlerische Forschung (*artistic research*) als Kurationsstrategie wird auch gern von Michał Libera eingesetzt. Ein Beispiel ist das Projekt *Avant Avant Garde* (2014), das experimentelle musikalische Praktiken in den Zeiten vor der Moderne untersucht. Libera beschrieb *Avant Avant Garde* als »eine anachronistische Reise durch musikalische Experimente vor dem 20. Jahrhundert« und vertritt die Ansicht: »There is no such thing as new music. And there has never been one. Otherwise, when did it start? Was it in 1766 when the futurist intonarumori were first designed by Donato Stopani for Drottningholm Theatre in Stockholm? Few decades earlier, when minimalist idea of combination tones were first theorized by Giuseppe Tartini? Or was it in 13th Century when Cage's chance operations were presupposed by Raymond Llull in his figures? Earlier?«<sup>6</sup>

Die von Libera eingeladenen Musiker:innen, Komponist:innen und Musikwissenschaftler:innen machten sich auf die Suche nach experimentellen Praktiken in Partituren, Stichen und Abhandlungen, die Jahrhunderte vor der Prägung von Begriffen wie ›neu‹, ›zeitgenössisch‹, ›experimentell‹ oder ›avantgardistisch‹ geschrieben wurden. Das Ergebnis dieser Erkundungen war ein ›konzertantes‹ Programm mit neuen, speziell für das Projekt angefertigten Werken und Rekonstruktionen früherer Experimente. Teil von *Avant Avant Garde* war auch die monografische Ausgabe der Musikzeitschrift *Glissando* – die darin enthaltenen Texte erweiterten das Wissen über diese Praktiken und kontextualisierten die bei den Konzerten präsentierten experimentellen Kunstwerke.<sup>7</sup>

Durch das Anstoßen von Diskussionen oder Streitigkeiten wird das Konzert von einem ›Musikmuseum‹ zu einem ›diskursiven Ereignis‹, wie Reesa Greenberg es in Bezug auf Kunstaustellungen definiert: »Judgments of the good, the bad, and the ugly are less applicable. What matters more is how much discussion is generated, for how long, in which sectors of society and, most importantly, to what effect. The emphases become ethics rather than aesthetics, practice rather than theory, audience rather than artist.«<sup>8</sup>

6 Michał Libera, *Avant Avant Garde*, Kommentar zum Projekt, [www.patakaind.blogspot.com/2013/06/avant-avant-garde-2.html](http://www.patakaind.blogspot.com/2013/06/avant-avant-garde-2.html)

7 *Glissando*, 2014, Ausgabe 24

8 Reesa Greenberg, »The Exhibition as Discursive Event, [w:] Longing and Belonging: From the Faraway Nearby, katalog wystawy«, *SITE*, Santa Fe 1995, S. 118–125, [www.yorku.ca/reerden/Publications/EXHIBITION/exhibition\\_discursive\\_event.html](http://www.yorku.ca/reerden/Publications/EXHIBITION/exhibition_discursive_event.html)

## Das Publikum

Die Entwicklung des Konzerts hat zur Entstehung und Stabilisierung von Beziehungen zwischen seinen Teilnehmer:innen und damit zur Entwicklung bestimmter Standards der Musikproduktion und -rezeption geführt. Diese definieren sowohl die Formen der Zusammenarbeit zwischen den Musiker:innen als auch die Rolle und den Platz des Publikums im Konzert. Das in der westlichen Kunstmusik dominierende Modell der Zusammenarbeit

Durch das Anstoßen von Diskussionen oder Streitigkeiten wird das Konzert von einem Musikmuseum zu einem diskursiven Ereignis.

ist hierarchisch, was sich unter anderem aus der Form der Notation und der Konzeption des Werks ergibt. Sie schließen verschiedene Formen von Co-Autorenschaft, Partizipation oder Interaktion aus.

Vor dem Aufkommen des Konzerts hatten die Zuhörer:innen eine bedeutend stärkere Position. Diese hohe Stellung schwand, als sie Ende des 19. Jahrhunderts dazu diszipliniert und gelehrt wurden, das musikalische Werk als Gegenstand der stillen Kontemplation zu respektieren. Seitdem das Werk in den Mittelpunkt rückte, wurden die Bedürfnisse des Publikums zweitrangig und im Extremfall wurden die Zuhörer:innen an sich überflüssig. Arnold Schönberg beschränkte in seinem Verein für musikalische Privataufführungen nicht nur den Zutritt zu Konzerten im Namen des Respekts vor den aufgeführten Werken, er behauptete sogar, dass es die Aufgabe des Publikums sei, dem Aufführungsraum die richtige Akustik zu geben. Er untersagte den Zuhörer:innen, ihre Meinung über die gehörten Werke zu äußern, und verbot sogar den Beifall. Viele Komponist:innen des 20. Jahrhunderts ›fantasierten‹ von Konzerten ganz ohne Publikum, wie etwa Morton Feldman, der sagte: »I never fully understood the need for a ›live‹ audience. My music, because of its extreme quietude, would be happiest with a dead one.«.<sup>9</sup>

Viele Projekte im Bereich der zeitgenössischen Musik zeigen ein größeres Interesse am Publikum, indem sie partizipative Elemente in Konzerte einbeziehen. Zwischen 2017 und 2019 gab die Sängerin Barbara Kinga Majewska drei *Wunschkonzerte* (*Koncerty życzeń*) im Warschauer Zentrum für zeitgenössische Kunst, Schloss Ujazdowski. Ihre Programme entstanden im Rahmen eines *open calls* aus eingesandten Wünschen zum Unabhängigkeitstag, oder diesen Anlass illustrierenden Songs, die Majewska für Solostimme entwickelte und öffentlich vortrug. Andere Künstler:innen bieten dem Publikum auch die Möglichkeit, die Musik live mitzugestalten, zum Beispiel mit Hilfe elektronischer Geräte, wie bei Rafał Zapała's Projekt *Concentus Apparatus* (Konzertmaschine).

<sup>9</sup> Morton Feldman, *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*, hrsg. Bernard Harper Friedman, Exact Change, Boston 2004, S. 57



Eine interessante Strategie zur Aktivierung des Publikums wurde von Marino Formenti im Projekt *Time to Gather* (2016) angewendet. Die offene Formel des Konzerts ging davon aus, dass das Programm des ›Rezitals‹ in Interaktion mit dem Publikum gestaltet werden würde, welches Stücke vorschlugen und sie sogar entweder mit dem Pianisten zusammen oder selbst solo aufführen konnte. Die Interaktion mit dem Interpreten wurde durch die entspannte Atmosphäre des Konzerts und der Gestaltung des Raums nach Vorbild der Salons des 19. Jahrhunderts unterstützt, das künstlerische und gesellschaftliche Funktionen miteinander verband.

Einen anderen Ansatz verfolgte Bill Dietz, der in seiner konzeptionellen Arbeit *L'école de la claque*, die von dem Festival Donaueschinger Musiktage 2017 in Auftrag gegeben wurde, eine vom historischen Konzertverhalten inspirierte Provokation vorbereitet. Der Komponist hörte sich alle Konzerte des Festivals in Bezug auf Applaus und Publikumsreaktionen an, und transkribierte die interessantesten zu einer Partitur. In einem kurzen Workshop trainierte er eine Gruppe von Claqueuren, die sich unter das Festivalpublikum mischten und mit ihren – nicht immer angemessenen – Reaktionen die Ovationen störten. Dietz polemisierte damit gegen das Bild des Neue-Musik-Konzertpublikums als Äquivalent einer Habermas'schen bürgerlichen Öffentlichkeit, deren Existenz sowohl durch die Geschichte der Claqueure als auch durch zeitgenössische Methoden der algorithmischen Manipulation der öffentlichen Meinung (der

Das mangelnde Interesse am Publikum ist darauf  
zurückzuführen, dass das Publikum als  
Masse oder als Menge von Individuen behandelt  
wird, die sich in ihrem stillen Zuhören  
voneinander entfremden.

Skandal mit Google Analytica) widerlegt wird. Auch der Ausschluss von Frauen oder ethnischen Minderheiten in der neuen Musik ist ein Beleg für das Scheitern einer so verstandenen Öffentlichkeit. So stellte Dietz distanzierte Argumentation und Selbstbeherrschung – die Ideale einer bürgerlichen Öffentlichkeit – einem Gefühlsausbruch gegenüber. Indem er seine Claqueure unter der Zuhörer:innenschaft der Donaueschinger Musiktage verteilte, versuchte er nicht, von diesem oder jenem Stück zu überzeugen, sondern zu verunsichern, ein Gefühl der Verwirrung, des Zweifels und der allgemeinen Betroffenheit hervorzurufen und damit das Selbstverständnis eines sich für intelligent und kritisch haltenden Publikums für neue Musik zu untergraben.

In einem Interview mit Christiane Peterlein weist Bill Dietz darauf hin, dass in der neuen Musik zwar unterschiedliche Parameter und Ästhetiken behandelt werden, die Untersuchung des Konzerts und des Publikums selbst aber bisher kein besonders wichtiges Feld der kreativen

und theoretischen Reflexion darstellt.<sup>10</sup> Abgesehen von Experimenten von Komponist:innen, die mit Fluxus in Verbindung gebracht werden, wie Ben Vautiers *Audience Pieces*, sowie zeitgenössische Kompositionen von Peter Ablinger und Dietz selbst, in denen Formen des Zuhörens und Konzert-rituale konzipiert und kompositorischen Experimenten unterzogen werden, wurde und wird das Publikum an sich weiterhin von der Mainstream-Szene der neuen Musik ignoriert.

Auf das gleiche Problem weist auch Georgina Born hin. Nach Ansicht der britischen Forscherin ist das mangelnde Interesse am Publikum darauf zurückzuführen, dass das Publikum als Masse oder als Menge von Individuen behandelt wird, die sich in ihrem stillen Zuhören voneinander entfremden. In diesem Sinne ist das Zuhören im Konzertsaal wie »a defense against the experience of social relations«<sup>11</sup>. Das Musikpublikum wird nicht behandelt, als wären es tatsächliche Hörer:innen, die in eine differenzierte Beziehung zu den Werken, zu den Urheber:innen und zu anderen Hörer:innen treten, sondern es wird eine Vorstellung vom Publikum identifiziert, die von der Musik selbst projiziert wird: »There is something entrenched, then, in this audiencing which resists experimentation. We find it enduring even in apparently new modes of audiencing associated with sound art and some experimental music. The writings of Michel Chion, Denis Smalley or Salomé Voegelín, for instance, themselves recalling Pierre Schaeffer, Murray Schafer or Pauline Oliveros, depict listening as an ethical act and essentialise sound and the individual subject's relation to it as the acme of musical experience. Despite their differences, the types of audiencing envisaged by these writers surely involves an intensification of the ›intensely subjective‹, silent and contemplative listening of classical concert-going, along with its policing.«<sup>12</sup>

Negative Konsequenzen für die politische Idee von Gruppenaktionen in Bezug auf Musik hatten insbesondere Adornos Positionen.<sup>13</sup> Wie also könnte sich das Musikpublikum selbst von einem solch negativen und passiven Image befreien? Sowohl Born, Dietz als auch Steingo sehen es als Notwendigkeit, die dynamischen Beziehungen innerhalb des Publikums zu untersuchen. Born: »For apparently non-participatory forms – like concert hall listening – the task is to rethink them as, in fact, immanently social, to observe and theorise audiences as other than crowd or mass, and to see this as a core challenge for music today.«<sup>14</sup>

## Der Konzertraum

Die Krise des traditionellen Konzertraums mit seinem quadratischen Auditorium, einer erhöhten Bühne, die frontal zum unbeweglichen und durchorganisierten Zuschauerraum steht, verschärfte sich in den 1960er und 1970er mit neuen musikalischen Genres wie Happenings und Klanginstallationen. Aus dieser Zeit stammen auch die kühnsten Visionen für eine neue Architektur von Konzerträumen. Komponisten wie Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez entwarfen zukünftige

10 Christiane Peterlein, *L'école de la claqué. Gespräch mit Bill Dietz*, SWR2, 20.10.2017, [www.swr.de/swr2/musik-klassik/Gespraech-mit-Bill-Dietz-L-ecole-de-la-claque,aexavarticle-swr-72594.html](http://www.swr.de/swr2/musik-klassik/Gespraech-mit-Bill-Dietz-L-ecole-de-la-claque,aexavarticle-swr-72594.html)

11 Georgina Born, »The Audience and Radical Democracy«, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 2012*, 25, Michael Rebhahn u. Thomas Schäfer (Hrsg.), Schott Musik

12 Ebd.

13 Bill Dietz, Gavin Steingo, »Experiments in Civility«, *boundary 2* 2016, 43 (1), S. 47

14 Georgina Born, »The Audience and Radical Democracy«, siehe Fußnote 11



*Miejsce dla jednego wykonawcy* (Ort für einen Performer) mit Martin Küchen

Konzertsäle mit unregelmäßigen Formen, die sich aus mehreren Sälen unterschiedlicher Akustik und Größe zusammensetzen und für die Ausführung und das Hören von Musik aus verschiedenen Epochen konzipiert wurden. Zudem fühlten sich Komponist:innen schon immer zu Kunstgalerien hingezogen, die nicht nur einen anderen Raum, sondern auch eine andere Art von Rezeption bieten, ähnlich der der Betrachtung von Kunstwerken.

Wie ein Galerieraum mehr oder weniger neutral und empfänglich für neue Bedeutungskreationen sein kann, zeigt die *Kunsthalle for Music* (2018) von Ari Benjamin Meyers, die im Auftrag des Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam entstand. Darin fordert der Künstler einen neuen Raum für Musik: »We need the Philharmonie or La Scala in all its perfection like we need museums to display the old masters, but we also need another kind of space for contemporary music performance that hasn't really existed until now, let's call it a ›Kunsthalle‹ for music. We as composers and musicians haven't traditionally had this playground as we know it in contemporary art. As a composer I feel a strong pull towards a nongoal oriented musical space, the derive. An art space has of course its own rules, but is still a space you can navigate at your own pace.«<sup>15</sup> Die *Kunsthalle for Music* ist ein Versuch, einem abstrakten Galerieraum die Merkmale eines modernen Konzertraums zu verleihen, aber auch eine prototypische zeitgenössische Institution für Musik zu schaffen. Die Kunsthalle unterscheidet sich von einem Kunstmuseum dadurch, dass sie sich auf die Organisation von Wechselausstellungen und der Kreation

15 Marie-France Rafael (Hrsg.), *Ari Benjamin Meyers. Music on Display*, Walter König Verlag, Köln 2016, S. 37–38

einzelner künstlerischer Projekte konzentriert und nicht auf das Sammeln von Kunst, oder das Anlegen einer eigenen Sammlung, wie es häufig die Rolle von Kunstmuseen ist.<sup>16</sup> Die Kunsthalle bietet daher eine interessante Perspektive für Komponist:innen und Musiker:innen, die mit ihrer Flucht aus dem Konzertsaal mitunter auch versuchen, dem ›Musikmuseum‹ zu entkommen, das eher als Ort der Anhäufung, Pflege und Reproduktion musikalischer Meisterwerke verstanden wird und nicht als Raum für lebendige musikalische Praxis und Klangexperimente.<sup>17</sup>

Bevor Konzerte zu öffentlichen Veranstaltungen wurden und die Musik endgültig in den Konzertsaal einzog, fand sie zumindest bis Mitte des 19. Jahrhunderts im Rahmen von ›Hauskonzerten‹ im privaten und halbprivaten Umfeld statt. Auch in Kreisen der musikalischen Avantgarde blühte in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts eine Kultur der ›modernen Hauskonzerte‹ (Walter Salmen) auf. Komponist:innen und Interpret:innen trafen sich in Privathäusern oder mieteten kleine Säle, um in Ruhe neue Werke zu erarbeiten. Ein Beispiel für die private Konzertinitiative dieser Zeit ist das Wirken von Arnold Schönberg und seinem 1918 gegründeten Verein für musikalische Privataufführungen.

Die Institutionalisierung der neuen Musikszene hat der Hauskonzertkultur kein Ende gesetzt, sondern vielmehr pflegen viele Künstler:innen noch immer diese halboffizielle Verbreitungsform von Musik. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts entwickelte sich die Berliner Szene für experimentelle und improvisierte Musik unter anderem in den Privatwohnungen der beteiligten Musiker:innen, was das KNM Ensemble Berlin zu seinem Projekt *HouseMusik* inspirierte. Die Folgen der Verlagerung von Musik aus dem Konzertsaal in den privaten Wohnbereich erforschte das Ensemble Nadar in seinem Projekt *OurEars* (2018) in Darmstadt.

2010 fanden in der ehemaligen Wohnung und dem Künstleratelier von Edward Krasiński im elften Stock eines Wohnblocks im Zentrum von Warschau drei Konzerte unter dem Titel *Miejsce dla jednego wykonawcy* (Ort für einen Performer) statt. Sie wurden von Michał Libera kuratiert und betonten die Intimität der Begegnung zwischen Künstler:in und Zuhörer:in. Die ›privaten Vorspiele‹, die *one-on-one* als Einzelvorführungen aufgeführt wurden, sind ein Beispiel für die maximale Verengung des Kommunikationsraums und der extremen Privatisierung des Konzerts. Die für solche Projekte typische Intimität, die enge Begegnung zwischen Interpret:innen und Zuhörer:innen oder auch die unscharfe Trennung der Rollen der Beteiligten sollen eine Atmosphäre schaffen, die bei einem ›öffentlichen‹ Konzert in einem Konzertsaal fehlt, in dem das Publikum durch eine unsichtbare vierte Wand von den Ausführenden (und umgekehrt: Ausführende vom Publikum) getrennt sind.

Hauskonzerte können bisweilen auch eine Form der Institutionskritik sein, wie beim Beispiel von Trond Reinholdtsens *The Norwegian Opra* (2009–2014). In seinem Gründungsmanifest brachte Reinholdtsen seinen Wunsch zum Ausdruck, Wagners Bayreuth auf die Größe eines Zimmers zu verkleinern und die Institution des Opernhauses mit all seinen Aufgaben und Abteilungen auf eine – nämlich seine eigene Person zu übertragen.

16 Heutzutage bilden Institutionen, die als Kunsthalle bezeichnet werden, oft Kunstsammlungen, aber der Begriff ›Kunsthalle‹ bezeichnet in internationalen Kunstkreisen (nicht nur im deutschsprachigen Raum) einen Raum, der vor allem für künstlerische Experimente offen ist. Peter J. Schneemann, »Frame as Medium as Presence: Historical and Conceptual Perspectives on the Kunsthalle Bern as a Model«, [in:] *Localizing the contemporary: the Kunsthalle Bern as a model*, Peter J. Schneemann, jrp | editions, Zürich 2018, S. 25–47 u. 355–367, www.archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6630/1/Schneemann\_Frame\_as\_medium\_as\_presence\_2018.pdf

17 Die Macher:innen der *Kunsthalle for Musik* verwenden den Begriff ›Kollektion‹, um auf die Sammlung musikalischer Werke zu verweisen, die das Programm des Projekts bilden.

Damit stellt der Komponist eine Forderung im Namen der totalen Kontrolle über die Produktionsmittel und der radikalen Privatisierung der Künste, die er später noch weiter umsetzte, indem er nach Schweden aufs Land zog, dort eine Scheune kaufte, und dort weiterhin seine Werke kreiert – diesmal ganz unter Ausschluss der Öffentlichkeit.

Außergewöhnliche Exklusivität kennzeichnet auch die unter dem Namen *Sofar Sound* organisierten Konzerte, für die man Tickets nur im Losverfahren gewinnen kann und somit nie weiß, ob man Glück haben

### Hauskonzerte können bisweilen auch eine Form der Institutionskritik sein

wird. Exklusivität vermittelt das Gefühl, zu einer kleinen Gruppe Ausgewählter zu gehören, manchmal buchstäblich ein Lotterielos zu gewinnen, und erhöht möglicherweise das Engagement für das Konzert und das Gefühl der Beteiligung.

## Zeit und Tageszeiten

Die Entwicklung des Konzerts und des Konzertsaals sowie der Wandel des Status der Musik von sozialer Praxis zum Kunstwerk beeinflussten auch die Dauer öffentlicher Konzerte. Die fokussierte, konzentrierte Rezeption im strengen Regime der Körperhaltung setzte der Ausdauer der Zuhörer:innen eine Grenze und führte zu einer Verkürzung der Konzertdauer, die noch im 19. Jahrhundert bis fünf oder sogar sieben Stunden andauerte. Konzerte hatten damals den Charakter von geselligen Zusammenkünften, die nicht nur mit Musik, sondern auch mit Gesprächen, Schlemmereien, der Möglichkeit sich zu bewegen und weiteren Attraktionen gefüllt waren. Diese Freiheit und die daraus resultierenden Ablenkungen ermöglichten die Teilnahme an stundenlangen musikalischen Zusammenkünften. Mehrstündige Musikmarathons wie *The Long Now* oder *Time to Gather* (beide Maerzmusik) sind in gewisser Weise eine Rückkehr zu früheren Praktiken, und eine Befreiung der Zuhörer:innen, im Sitzen zuhören zu müssen.

Auch der Zeitpunkt des Konzertbeginns stabilisierte sich, wenn gleich auch andere soziale, wirtschaftliche und kulturelle Faktoren dabei eine Rolle spielten, insbesondere die Tagesordnung und der Stellenwert von Arbeits- und Ruhephasen. In jeder Epoche hatten die jeweiligen Proportionen einen anderen Stellenwert, und die unterschiedlichen Konzertdauern zu verschiedenen Tageszeiten spiegelten die Lebensweise und die kulturellen Gewohnheiten der Aristokratie und des Bürgertums wider. Dank des Lebensstils der Oberschicht eignete sich nahezu jeder Zeitpunkt für ein Konzert. In Wiener oder Pariser Palästen wurden auch vormittags

Konzerte veranstaltet, »aber es gab auch Häuser, in denen zwischen sechs und acht Uhr morgens musiziert wurde«<sup>18</sup>. Frühmorgendliche Konzerte waren keine Ausnahme; sie wurden nicht nur in Privatwohnungen, sondern auch öffentlich in Cafés und Parks veranstaltet. In der Warschauer Foksalstraße, wo sich seit dem späten 18. Jahrhundert ein Lustgarten befand, wurde sogar um fünf oder sechs Uhr morgens Musik gespielt. Im Mai und Juni wurde ab fünf Uhr morgens in den Gärten des Schlosses Królikarnia musiziert.<sup>19</sup> Diese Tradition wurde mit der Konzertreihe *W Brzask* (bei Tagesanbruch) wiederbelebt, die seit einigen Jahren hinweg im Sommer bei Sonnenaufgang (sogar um vier Uhr morgens) im Garten des Skulpturen-museums Królikarnia stattfindet.<sup>20</sup>

Die Avantgarde des 20. Jahrhunderts versuchte mit aller Macht, die funktionale zeitliche Tagesordnung zu verändern, die Trennung von Ruhe- und Arbeitszeiten aufzuheben und vor allem die Kunst in den Kreislauf des alltäglichen Lebens zu integrieren. Die Verlängerung von Konzerten oder deren Organisation zu ungewöhnlichen Tageszeiten kann ein Verweis auf vergangene musikalische Praktiken sein, sie kann dem Wunsch entspringen, eine avantgardistische Utopie zu verwirklichen, oder sie kann ein Versuch sein, sich kapitalistischen Vorgaben zu widersetzen, in dessen Mittelpunkt die Arbeit steht, deren Wert an der wirtschaftlichen Effizienz gemessen wird: so viel wie möglich in so wenig Zeit wie möglich zu produzieren. Dies gilt auch für künstlerische Arbeiten, die einem Zeitregime unterworfen sind. Ein Musikstück sollte nicht länger als 10–15 Minuten dauern, dann passt es in ein Konzertprogramm. Daran änderte auch das Nachdenken über die Bedeutung der Zeit in der Musik nichts, das in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu stundenlangen, scheinbar entwicklungslosen Kompositionsmeditationen führte, wie sie von La Monte Young, Karlheinz Stockhausen, Terry Riley, Éliane Radigue oder Morton Feldman kreiert wurden. Einige von ihnen träumten sogar von permanenten Konzerten, die auf unbestimmte Zeit andauern sollten. Wie unschwer zu erkennen ist, drängt die Dominanz des Konzerts als Form der Zirkulation musikalischen Schaffens und seine Funktion als eine Art *Product Placement* ähnliche Werke an den Rand. ■

Aus dem Polnischen übersetzt von Katja Heldt

Monika Pasiecznik ist Musikautorin und Kuratorin. Promoviert über die Konzertextperimente in den letzten zwei Jahrzehnten. Sie lebt in Warschau.

18 Danuta Gwizdalanka, *Złoty wiek muzyki kameralnej. Postacie, obyczaje i epizody z życia muzycznego XVIII i XIX wieku (lata 1750–1850)*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2016, S. 63 u. 77

19 Wojciech Tomaszewski, *Muzyka użytkowo-popularna w warszawskich lokalach i miejscach powstaniowych*, Rocznik Biblioteki Narodowej 2015, XLVI, [www.bn.org.pl/download/document/1486640540.pdf](http://www.bn.org.pl/download/document/1486640540.pdf)

20 W Brzask, *dokumentacja projektu na stronie internetowej Muzeum Rzeźby Królikarnia w Warszawie*, [www.krolikarnia.mnw.art.pl/wydarzenia/kalendarz-wydarzen/1686,wydarzenie.html](http://www.krolikarnia.mnw.art.pl/wydarzenia/kalendarz-wydarzen/1686,wydarzenie.html)