

Wohin befreit sich die Musik?

Kunsträume jenseits des Konzertsaals

CHRISTOPH HAFFTER

Das bürgerliche Konzert ist der altehrwürdige Ort befreiter Musik. In diesem Format wird Musik nicht als Begleitung, Untermalung oder Überhöhung von anderen Vollzügen gespielt, sondern sie wird in erster Linie zum Hören dargeboten. Die musikalische Avantgarde hat diese Institution zu ihrer Bedingung und hat doch von jeher mit ihr gehadert. Sobald sie die Sprengung künstlerischer Konventionen mit der Forderung einer Umwälzung sozialer Herrschaftsverhältnisse verband, wurde ihr auch das Konzertritual suspekt. Die künstlerische Avantgarde erkannte in ihm einen Disziplinierungsapparat in den Diensten der sozialen Distinktion. Akzeptiert die Musik diesen Rahmen, so erfüllen noch ihre konventionsfeindlichsten Formen die soziale Funktion der Herrschaftslegitimation. Die Freiheit musikalischer Werke bleibt eine Illusion von Freiheit, solange sie die Unfreiheit ihrer gesellschaftlichen Rezeption hinnimmt. Aus solchen Überlegungen heraus entstand die Idee einer Befreiung der Musik aus der Enge des bürgerlichen Konzerts. Sie ist dem bürgerlichen Anspruch der musikalischen Autonomie nicht entgegengesetzt, sondern nimmt ihn ernst und zieht die Konsequenzen: Erst indem die Musik auch noch die Formate ihrer Darbietung sprengt und neu ausgestaltet, kann sie sich aus der Indienstnahme für Herrschaftszwecke befreien.

Dieser Gedanke scheint mir in gegenwärtigen Versuchen, Musik jenseits des Konzertrahmens darzubieten, fortzuwirken. Natürlich gibt es für solche Tendenzen auch äußerliche, opportunistische Gründe, die mit

Event-Kultur und Publikumsschwund zusammenhängen. Künstlerische Legitimität erhalten die Versuche jedoch aus dem Freiheitsversprechen, das sie belebt. Dieses Versprechen wird aber selbst ideologisch, wenn es

Die Freiheit musikalischer Werke bleibt eine
Illusion von Freiheit, solange sie die Unfreiheit ihrer
gesellschaftlichen Rezeption hinnimmt.

bei einer bloß *negativen* Freiheit verbleibt. Das Begehren, die Musik vom bürgerlichen Konzert zu befreien, führt auf die Frage, *wohin* die Musik sich befreien soll. Erst mit Blick auf das, was an die Stelle des Konzerts tritt, kann beurteilt werden, ob diese Befreiung der Musik einen Gewinn von *positiver* Freiheit, einen Zuwachs von Gestaltungsmacht bringt – oder ob sich die Musik jenseits des Konzerts lediglich in andere Unfreiheiten verstrickt.

Dieser Frage möchte ich im Folgenden anhand historischer Paradigmen von Kunstorten jenseits des Konzerts nachgehen: Dem Museum, dem White Cube und der ortsspezifischen Arbeit. Es sind offenkundig Kunstorte, die selbst seit Jahrzehnten zum Gegenstand künstlerischer Kritik geworden sind. Musik, die sich in diese Orte begibt, kann ihr Freiheitsversprechen nur einlösen, wenn sie bewusst in deren Problemlagen interveniert.

| Museum

Georg Friedrich Haas' *Ceremony II* (2022) wurde als Konzertinstallation im Wiener Kunstmuseum aufgeführt. In den weitläufigen Gemäldegalerien spielten 75 Musiker*innen alleine oder in kleinen Gruppen Liegetöne, die sich über die Säle des ersten Stocks hinweg zu den für Haas typischen Akkorden fügten. Das Zentrum bildeten, in der prunkvollen Kuppelhalle am Treppenaufgang, drei voneinander mikrotonal abgestuft gestimmte Flügel, welche das Gebäude mit überwältigenden Klangverschmelzungen fluteten. Die kostbaren Instrumente in den Sälen, darunter Raritäten wie die Rekonstruktion von Vicentinos *Arciorgano*, eine handbetriebene Renaissance-Orgel mit 31 Tonhöhen pro Oktave, fügten sich in das luxuriöse Dekor der Sammlung Alter Meister. Die Szene stellt eine Überfülle aus, welche durch die Unmöglichkeit, den vollständigen Zusammenklang der Komposition zu erfahren, noch gesteigert wird. Das Kunstmuseum wird hier als ein Ort des ästhetischen Genusses gefeiert. Es geht nicht um einzelne Werke, sondern um den Musentempel in seiner Gesamtheit als glanzvollem Exzess.



Georg Friedrich Haas, *Ceremony II*, Musiker der MUK Wien und Schola Cantorum Basiliensis im Kunsthistorischen Museum Wien

Die Konzertinstallation von Georg Friedrich Haas verlagert die Musik aus dem Konzerthaus in einen Raum des Musealen. Für gewöhnlich hat der Begriff des Musealen eine negative Konnotation. Er bezeichnet den Ort, an dem die toten Überreste einer einstmalig lebendigen Kulturäußerung aufgebahrt werden. Das Museum zeigt Artefakte, die jene sozialen Kontexte verloren haben, in denen sie Funktion und Sinn besaßen. Zugleich kann diese Entkontextualisierung aber auch als eine Ästhetisierung gedeutet werden, die besonders bei religiöser Kunst offensichtlich ist. Das Museum ist in dieser Hinsicht eine Errungenschaft der bürgerlichen Revolution in Frankreich und eine Institution jenes Historismus, den der Wiener Gebäudekomplex versinnbildlicht: Es verwandelt Repräsentationsgegenstände in Kunstwerke, die nun nicht mehr als Heiligendarstellungen angebetet oder als Herrscherinnenportraits verehrt, sondern als Beiträge zu einer Geschichte der Kunst gedeutet und beurteilt werden. Diese Kunstgeschichte wird wiederum einer universellen Bildungsgeschichte der Menschheit eingeordnet. Es ist dieser Universalitätsanspruch, der das moderne Museum von den vormodernen Sammlungen und Kuriositätenkabinette unterscheidet. Folgt man Tony Bennetts Analyse der Ideologie des Museums, geraten die aus partikularen Funktionskontexten befreiten Kunstwerke durch ihre Musealisierung in eine neue Form von Heteronomie: Sie legitimieren nun als Beiträge zu einer angeblichen Fortschrittsgeschichte den europäischen Imperialismus.¹ Anders als es die Gewohnheit will, ist das Museum daher keineswegs das Mausoleum der Kunst: Museen verleihen ihren Exponaten vielmehr ein zweites Leben inmitten des so verheissungs- wie unheilvollen Universalitätsgedanken der Moderne.

1 Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, London 1995

Das Wiener Kunstmuseum beinhaltet beides: Es ist die Beuteschau der Habsburgerherrschaft und die Darbietung der bürgerlichen Bildungs-ideologie. Die kostbaren Raumklänge in Haas' *Ceremony II* unterstreichen den ersten Aspekt und zelebrieren Herrlichkeit.² Sie betonen den stimmungs-mäßigen Gesamteindruck des Museums und blenden die komplexe Parallel-narration einer italienisch-französischen und deutsch-niederländischen Entwicklungsgeschichte aus, welche die zwei Flügel des Museums inszenie-ren. Die Musik verwandelt das Museum zurück in ein labyrinthisches Kabi-nett, das man ziellos begeht, um atmosphärische Wirkungen zu erkunden. Geschieht es dennoch, dass man sich auf eines der Bildwerke einlässt, so rückt die akustische Inszenierung widerstandslos in den Hintergrund. Wie die Samtessel und Goldrahmen, die Marmorintarsien und Vorhänge dient die Klangatmosphäre der Veredelung des Orts, ohne sich auf Augenhöhe mit den Exponaten zu bewegen.

II White Cube

Das Museum des 19. Jahrhundert befreit die Kunstwerke aus ihren parti-ellen Kontexten und spannt sie zugleich ein in die imperialistische Kon-zeption des zivilisatorischen Fortschritts. Diese Instrumentalisierung der freien Kunst zerbricht im 20. Jahrhundert zusammen mit den Imperien,

Damit uns etwas als Kunstwerk erscheint,
so die Überlegung, muss es um sich herum erst den
Schein von Kontextlosigkeit errichten,
der einem wirklichen Kontext, um den es dem
Kunstwerk geht, entgegengesetzt ist.

die sie trugen. An ihre Stelle tritt die Präsentation der Kunstwerke im geschichtslosen Raum des White Cube der Kunstgalerie. Ich möchte nur zwei Aspekte dieses schillernden Kunstortes herausheben.

Zum einen zieht der White Cube die Konsequenz aus dem Befrei-ungsgedanken und lässt die Werke der Kunst nun radikal für sich stehen. Der weisse Kubus erscheint zunächst einmal als kontextloser Raum. Diese Befreiung von der Bedeutungslast des 19. Jahrhunderts wiederholt sich in den vielen experimentellen Musikformen, welche in der Nachkriegszeit nur außerhalb des Konzertsaals in den Kunstgalerien stattfinden konn-ten. Was allerdings auch im White Cube bestehen bleibt, ist die soziale Funktion der Ausstellung: Sie bietet Kunstwerke als käufliche Waren an. Der White Cube versinnbildlicht den internen Zusammenhang von

² Vgl. Giorgio Agamben, *Herrschaft und Herrlichkeit. Homo sacer II.2*, Frankfurt am Main 2010

Kommodifizierung und Autonomie, von Warenförmigkeit und Befreiung der Kunst.³ Erst der Kunstmarkt, auf dem isolierte Kunstwerke gehandelt werden, erlaubte es, die künstlerische Produktion aus den sozialen Verbindlichkeiten von Auftragsgeber*innen und Traditionen herauszulösen. Auch die Kunst verdankt ihre Befreiung jener entbindenden Tendenz des

Die Hoffnung ist, dass der Versenkung in die kontingenten Eigenheiten eines Ortes künstlerische Gestalten und Ereignisse entspringen werden, die eine allgemeine Bedeutung über die lokalen Besonderheiten hinaus annehmen.

Kapitals, die Marx und Engels auf den Begriff brachten: »Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen.«⁴

Beispielhaft zeigt eine solche radikale Entkontextualisierung Janet Cardiffs Lautsprecherinstallation *The Forty Part Motet* (2001)⁵. Die vierzig kopfhohen Lautsprecher werden im Kreis aufgestellt und geben jeweils eine eingesungene Stimme von Thomas Tallis' *Spem in Alium* (1573) wieder. Das Publikum bewegt sich frei durch diesen Lautsprecherchor, kann auf diese Weise den Singenden ungewöhnlich nahetreten und so das Werk aus unterschiedlichen Perspektiven wahrnehmen. Das musikalische Glaubensbekenntnis wird so gänzlich aus dem religiösen Ritual einer Gemeinde gelöst und kann nun, wie ein Readymade auf dem Sockel, von allen Seiten bäugt werden. Die kreisförmige Aufstellung, welche die zeremonielle Funktion dieser Musik als Abwesende nochmals symbolisiert, macht nur noch deutlicher, wie in dieser Reproduktion auch noch jener Rest von Andacht wegfällt, den das bürgerliche Konzertritual von seinen religiösen Vorfahren erbt. Hier ist die musikalische Praxis, egal wo die Lautsprecherinstallation aufgestellt wird, in die Anonymität des White Cube überführt.

Zum anderen ist die Kontextlosigkeit, die der White Cube suggeriert, ebenso scheinhaft wie der Wunschtraum eines freien Markts. In Wahrheit sind die anonymen Galerieräume ebenso sehr von Erwartungshaltungen, Machtlagen und Ideologien durchzogen, wie ihre historistischen Vorläufer. Das Kunstgenre der Institutionale Critique kann im Wesentlichen als der Versuch gedeutet werden, mit künstlerischen Mitteln die Scheinneutralität, die scheinbare Kontextlosigkeit der modernen Orte der Kunst – Museen, Galerien, Messen – zu entlarven. Peter Osborne hat diese Dialektik im Detail analysiert.⁶ Die moderne Galerie sei nach Marc Augé einer jener modernen Nicht-Orte (*Non-Lieu*), die wie Flughäfen, Autobahnen oder Einkaufszentren keine kollektiven Identitäten und Bindungen stiften, sondern anonyme Besucherflüsse regeln. Ein Anzeichen dieser

³ Prägnant dazu Peter Osborne, *Anywhere or Not at all*, London 2013

⁴ Karl Marx & Friedrich Engels, »Manifest der Kommunistischen Partei«, in: *Werke*, Bd. 4, Berlin 1959, S. 459–493, hier: S. 465

⁵ Auch erwähnt im Heft #135 im Essay von Julia Schröder.

⁶ Vgl. Peter Osborne, *Anywhere or Not at all*, London 2013, 6. Kapitel

Unverbundenheit sei die Tatsache, dass Nicht-Orte von verbalen Anweisungen, Informationstafeln und Piktogrammen bevölkert sind: Wo das stille Einverständnis und Bescheid-Wissen von Dazugehörenden fehlt, braucht es explizite Kommunikation und Koordinierung. Osborne zieht die Parallele zu Konzeptkunst und Werkkommentar, dreht aber zugleich die Dialektik eine Wendung weiter: Auch Nicht-Orte unterscheiden sich voneinander, und zwar dadurch, dass sie sich verschieden als Nicht-Orte konstituieren. Der White Cube konstituiert seine insulare Kontextlosigkeit durch die Beziehung auf bestimmte Orte draußen, außerhalb des Kunstraums, also durch Bezüge auf spezifische Kontexte, welche durch die entkontextualisierten Exponate hervorgerufen werden. In der Terminologie von Robert Smithson nennt Osborne diese spezifischen Orte und Kontexte außerhalb der Kunst Sites, die in der Non-Site des weißen Ausstellungsraums repräsentiert werden. Der entscheidende Zug von Osborne besteht in der Behauptung, dass sich Site und Non-Site erst in ihrem Wechselverhältnis als solche konstituieren: Die spezifischen Orte und Kontexte der Wirklichkeit werden – in dieser bestimmten Rahmung

und Deutung – erst durch ihre Repräsentation im entkontextualisierenden Kunstraum hervorgebracht, und umgekehrt konstituiert sich eine künstlerische Repräsentation erst dadurch, dass sie ihren Ausstellungsraum als Non-Site gegen einen repräsentierten Kontextraum der Außenwelt kontrastiert. Damit uns etwas als Kunstwerk erscheint, so die Überlegung, muss es um sich herum erst den Schein von Kontextlosigkeit errichten, der einem wirklichen Kontext, um den es dem Kunstwerk geht, entgegengesetzt ist. Diese Dialektik von Site und Non-Site, die sich wechselseitig hervorbringen, indem sie sich voneinander abgrenzen, vollzieht sich auch in Janet Cardiffs Lautsprechermotette. Die Motette verwandelt sich in ein modernes Kunstwerk, indem die Differenz von Site – der vergangene Chor einer Glaubensgemeinschaft – und Non-Site – die an keine Orte, Zeiten oder Subjekte gebundene Lautsprecherrepräsentation – errichtet wird. Der Ort der Klanginstallation verwandelt sich – selbst wenn es eine Kirche ist – in einen kontextlosen Ausstellungsraum, der einen abwesenden Kontext vergegenwärtigt.



[K]1 Zimmer Wohnung, musiktheatrale Performance des Kollektivs Untere Reklamationsbehörde, Mayhaus Frankfurt 2023





Georg Nussbaumer, *Schweigen & Muh*, Kühe und Pianist Marino Formenti im musikalischen Austausch © Klaus Dobetsberger

III

Spezifische Orte

Die Dialektik von Site und Non-Site, welche die Anziehungskraft des White Cubes erklärt, führt zugleich über dessen klassische Gestalt – den weißen Galerieraum – hinaus. Sie eröffnet die Möglichkeit, alle erdenklichen Orte in Ausstellungsräume zu verwandeln. Damit ist der dritte paradigmatische Kunstort genannt, in den sich die post-konzertante Musik befreit: Die ortsspezifische Kunstarbeit. Oftmals erscheinen solche Arbeiten als das gegenwärtige Pendant zum Herrscherporträt: Ein Genre der Kunst, das sich seinen Stoff durch die Auftragsgeber*innen vorgeben lässt. Die Auftragsgeber*innen ortsspezifischer Kunst sind keine Herrscherpersönlichkeiten, sondern Institutionen wie Festivals, Museen, Firmen, Ämter oder andere Organisationen, aber insbesondere Städte und Gemeinden. Die Kunstarbeiten erkunden die sozialen Lagen, die historischen Schichten, die politischen Spannungen, sowie deren geographische und ökologische Naturbasis, sie machen solche Relationen sichtbar, verdichten sie zu Symbolen und intervenieren selbst in diese komplexen Beziehungen, die einen Ort in seiner Einzigartigkeit prägen. Das legitime Freiheitsversprechen, das in diesen Strategien wirksam ist, lautet auf den Umschlag

Die Verlagerung der Kunst aus Museum und
Galerie ins Freie ist keine Befreiung aus
den Ausbeutungsverhältnissen der bürgerlichen
Gesellschaft.

des Allersingulärsten ins Universelle: Die Hoffnung, dass der Versenkung in die kontingenten Eigenheiten eines Ortes künstlerische Gestalten und Ereignisse entspringen werden, die eine allgemeine Bedeutung über die lokalen Besonderheiten hinaus annehmen. In solchem Umschlagen verwandelt sich der spezifische Ort in einen Kunstraum, die Site wird zur Non-Site, und zwar selbst dann, wenn beide exakt denselben Platz einnehmen. Dieser Umschlag, so könnte man die Überlegungen von Osborne weiterführen, unterscheidet die ortsspezifische Gegenwartskunst von der Praxis von Heimatmuseen und Quartiervereinen. In der gegenwärtigen Musikproduktion zeigen die Arbeiten von Georg Nussbaumer⁷ oder die musiktheatralen Performances im öffentlichen Raum des Kollektivs Untere Reklamationsbehörde das Potenzial solcher Verschiebungen auf.

Zugleich droht auch diese künstlerische Befreiung in heteronome Zusammenhänge zu geraten. Denn das Interesse der auftraggebenden Institutionen liegt in einer neuen Form kapitalistischer Verwertung, die Luc Boltanski und Arnaud Esquerre mit dem Ausdruck *Enrichissement*

7 Vgl. Jim Igor Kallenberg, »When fate crows and nobody can hear it«, www.partisan-notes.com/post/when-fate-crows-and-nobody-can-hear-it

auf den Begriff bringen: Jenseits der Produktion von Gebrauchsgütern, geschehe ein wichtiger Teil kapitalistischer Verwertung heute als narrative Anreicherung und Bereicherung von Orten mit kulturellen und geschichtlichen Profilen, welche deren Attraktivität im Standortwettbewerb um Tourismus, Firmen- und Amtssitze sowie Großereignisse erhöhen.⁸ Das Enrichissement kann als Aspekt jener Verlagerung des Kapitals auf die Grundrente verstanden werden, die David Harvey seit den 1970er ausmachte.⁹ Am Beispiel von Arles zeigen Boltanski und Esquerre, wie eine gesamte Stadt durch kulturelles Enrichissement aus der Bedeutungslosigkeit in eine lukrative Immobilieninvestition verwandelt wurde. Die ortsspezifische Kunstarbeit wird in diesem Sinne von ihren Auftraggeber*innen als Faktor der Verwertung geschätzt: Die Erzählungen ihrer Mikrohistoriographien und Lokalethnographien sind auch Moment einer Ortsaufwertung.

Nun kann man diesen Entwicklungen der Verwertungsformen mehr oder weniger kritisch gegenüberstehen, klar ist, dass die Kunst sich auch hier in Zusammenhänge der Fremdbestimmung begibt, der sie nur mit List entkommt. Die Verlagerung der Kunst aus Museum und Galerie ins Freie ist keine Befreiung aus den Ausbeutungsverhältnissen der bürgerlichen Gesellschaft. Diese Überlegungen stellen auch den bürgerlichen Konzertsaal in ein anderes Licht. Je stärker er aus unserer Zeit fällt, desto deutlicher wird auch das Freiheitspotenzial wieder erkennbar, das er verkörpert: Es wäre der Ort einer Musik, die sich aus den Machtlagen und Sachzwängen ihrer Zeit befreit. ■

Christoph Haffter schreibt über Musik, Kunst und Philosophie. Er arbeitet in Basel.

8 Luc Boltanski & Arnaud Esquerre, *Bereicherung. Eine Kritik der Ware*, Frankfurt am Main 2019

9 Vgl. David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford 1990