

Plädoyer für den Konzertsaal

Im Rahmen eines anlässlich des Mozart-Jahrs veranstalteten Konzertes im Großen Saal des Wiener Konzerthauses löste am 27. Januar 2006 Helmut Lachenmanns Konzert für einen Klarinettenisten und Orchester *Accanto* (1975–76) zum Teil heftige Unmutsbekundungen aus dem Publikum aus. Was auch immer die Gründe dafür waren: Die Programmdramaturgie mit ihrer Gegenüberstellung von Werken aus jüngerer Zeit mit einem Klavierkonzert und einer Sinfonie Mozarts, die Erwartungen eines eher auf Mozart gepolten Publikums, nicht ausreichende oder vielleicht auch gescheiterte Vermittlungsarbeit oder einfach die blanke Lust am Protest – eines lässt sich nicht bestreiten: dass nämlich dieser Saal sich eigentlich bestens für das Stück eignete. Sieht man einmal von den Tonbandzuspielungen über Lautsprecher ab, ist *Accanto* mit einem Solisten und etwas über fünfzig Orchestermusikern nicht nur für eine Besetzung und eine Orchesterdisposition geschrieben, ganz ähnlich jener, für die diese Art Säle mit ihrer räumlichen Trennung von Musikern auf dem Podium und Publikum auf den Sitzen im Saal ursprünglich konzipiert war. Mit seiner guten Akustik und der Abschottung gegen Störgeräusche von außen bietet der Saal auch optimale Bedingungen für die ungestörte klangliche Realisierung selbst heikler Werke wie *Accanto*. Gerade die feinen Rauschklänge der auf der Zarge, dem Saitenhalter oder den Wirbeln gestrichenen Streicher oder das tonlose Blasen und die Klappengeräusche des Soloinstrumentes kommen unter solchen akustischen Bedingungen bestens zur Geltung.

Dass es zu Unmutsbekundung kam, konnte demnach weder mit den akustischen Bedingungen des Saals oder einer unangemessenen Darbietungsform zu tun gehabt haben, noch hatte die Qualität der Aufführung zu wünschen übrig gelassen – sie war mit Ernesto Molinari als Solisten, dem SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR unter der Leitung von Hans Zender in den besten Händen. Das Problem lag offensichtlich auf einer anderen Ebene. Obwohl das Konzerthaus als langjähriger Hauptspielort des Festivals *Wien modern* im Bewußtsein wenigstens eines Teils des Publikums entsprechend verankert ist, wurden offenbar die Vorstellungen einiger davon, was Musik sei und was im Rahmen eines Konzertes zu erwarten steht und rechtdingens seinen Platz hat, enttäuscht. Dabei mag vielleicht der ganze Rahmen und das Ambiente des zu Beginn des 20. Jahrhunderts erbauten Saales die empfundene Dissonanz bei manchem Konzertbesucher noch zusätzlich verstärkt haben, so daß sich

ein Teil der Zuhörer schließlich bemüßigt und legitimiert fühlte, den Suspens der spontanen Äußerungen bis zum Ende der Stücke, zu dem uns das Ritual des Konzerts eigentlich anhält, aufzugeben und die Musik durch lautstarke Missfallensbekundungen zu stören.

Ohne den letztlich doch äußerlichen Aspekt des Rahmens hier überbewerten zu wollen, stellt sich die Frage, ob die Sache in einem anderen Ambiente nicht vielleicht anders verlaufen wäre. Ist es nicht ein Anachronismus, wenn man neue Musik in alten Sälen spielt? Es mag naheliegend scheinen, aus der Beobachtung, daß die herkömmlichen Konzertsäle von der Anlage bis vielfach hin zum Dekor die Spuren ihrer Entstehung im Zusammenhang mit der Herausbildung der bürgerlichen Musikkultur im frühen 19. Jahrhundert bis heute an sich tragen, den Umkehrschluß zu ziehen, die Musik von heute bedürfe anderer Aufführungsorte. Es wäre aber nicht nur töricht zu glauben, mit einem der heutigen Zeit gemäßen Ort ändern sich auch das Publikum und seine Wahrnehmung. Es hieße auch, die Kontinuität in einer zentralen Hinsicht zu verkennen: Denn gerade jene Aspekte der Musik als Kunst, die mit der Emanzipation der Instrumentalmusik von jeder Art funktionaler Bindungen, mit ihrem Wandel zur reinen »Darbietungsmusik«, ins Zentrum der Aufführungsform rückten und sich auch in dem in Konzerten üblichen Wahrnehmungsmodus eines stillen und konzentrierten Verfolgens des Klanggeschehens niederschlugen, bilden auch heute noch die Prämissen der Arbeit vieler Komponisten. Das Konzert als Form der Begegnung von Musik und Publikum wird, sofern nicht ausdrücklich andere Formen der Interaktion mit dem Publikum gesucht werden, beim Schreiben meist stillschweigend vorausgesetzt. Ein großer Teil der derzeit neu entstehenden Musik setzt auf gute akustische Wahrnehmungsbedingungen, wie sie in der Regel nur Konzertsäle oder für akustische Darbietungen wie Sprechtheater optimierte Säle bieten. Und wo das Hören das Primäre ist, ist ein guter Saal, ganz gleich ob alt oder neu, die beste Lösung.

Dazu kommt bei Musik wie *Accanto* noch ein weiterer Aspekt. Das Stück verdankt sich der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem, was Lachenmann später den »Ästheti-

schen Apparat« nennen sollte, und der historisch und sozial konnotierte Konzertsaal gehört zu diesem Apparat. Die wirksamste Form, den »ästhetischen Apparat« aufzubrechen, ist jedoch, dies von innen her zu tun, auch wenn es, wie am Beispiel des Wiener Konzerts zu sehen, das Risiko des (partiellen) Scheiterns in sich birgt. Gerade im vorliegenden Fall würde die Versetzung in einen anderen Rahmen der ästhetischen Strategie zuwiderlaufen und nähme dem Unterfangen ein Stück Brisanz.

Kompromisse

Natürlich ist die Tatsache nicht zu übersehen, daß sich durch die Entwicklung des Komponierens im 20. Jahrhundert bis in unsere Zeit Unvereinbarkeiten mit den Gegebenheiten herkömmlicher Säle ergeben haben. Insbesondere dort, wo die weitgehend unveränderliche Raumdisposition solcher Säle mit einem den Musikern vorbehaltenen Podium vorn und dem frontal darauf fokussierten Zuhörerraum in Konflikt gerät mit musikalischen Konzepten, welche die Beziehung von Klangkörper und Zuhörer flexibilisieren, wenn nicht gar als dynamisch und jederzeit veränderbar konzipieren, stößt man schnell an die Grenzen der traditionellen, in der Regel länglichen Saalform, auch wenn sich dort in der Regel Stücke mit im Raum verteilten Orchestergruppen oder auch unter Verwendung elektronischer Mittel, den Klang in den Raum zu projizieren, ohne weiteres realisieren lassen. Nicht selten sind es gerade die herkömmlichen, vielleicht veraltet erscheinenden Säle, die solche Stücke besser verkraften als neu konzipierte: So kamen etwa bei der deutschen Erstaufführung von Luigi Nonos *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (1981–84/85) im großen Saal der Alten Oper in Frankfurt am Main 1987 die komplexen Raumwirkungen wesentlich besser zur Geltung als bei der Berliner Aufführung im Kammermusiksaal der Philharmonie ein Jahr später, obwohl man denken sollte, dieser Saal mit seinem innovativen, achsenverschoben konzentrischen Raumkonzept sei eigentlich für Nonos Konzeption der adäquatere Raum. Woran das im Einzelnen lag, kann in diesem Rahmen nicht im Detail erörtert werden. Im Bereich des Musiktheaters verhielt es sich bei der französischen Erstaufführung von Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern* im Rahmen des Pariser *Festival d'automne* im September 2001 ähnlich: Die Aufführungen mußten in das Palais Garnier, die alte Opéra, verlegt werden, da der Neubau der Opéra de la Bastille keine Seitenlogen besitzt, die gestattet hätten, die auch ohne aufwendige Einbauten

in die Vertikale ausgreifende räumliche Disposition des Orchesters umzusetzen.

Allerdings gibt es aus jüngerer Zeit auch Werke, welche die starre Gegenüberstellung von Klangkörper und Zuhörerschaft in einer Weise flexibilisieren, die es nicht mehr gestattet, die Stücke in einem herkömmlichen Saal zu realisieren. Experimentelle Formen wie Benedict Masons 2004 in Donaueschingen uraufgeführtes und speziell für die dortige Baar-Sporthalle konzipiertes *felt/ebb/thus/brink/here/array/telling* (2004) für achtundvierzig Musiker oder Beat Furrers Hörtheater *Fama* (2006), bei dem das Publikum in einem speziell konstruierten Raum sitzt, um den sich die Musiker mal sichtbar, mal unsichtbar bewegen, lassen sich nur außerhalb herkömmlicher Konzertsaal-Architektur adäquat umsetzen.

Nun hat sich auch die Architektur bei Neubauten von Sälen der Frage der gewandelten musik-räumlichen Anforderungen, der Flexibilisierung des Verhältnisses von Klangerzeugungsort und Hörer und der Auflösung der starren Gegenüberstellung von Klangkörper und Publikum gestellt. Bei neueren Bauten versuchte man, dem verschiedentlich Rechnung zu tragen mittels einem, was die Lokalisierung von Publikum und Musikern betrifft, variablem Layout, so etwa in dem runden Saal der Pariser Cité de la musique. Da solche Säle aber stark wechselnden Anforderungen gerecht werden müssen und nicht im Hinblick auf eine bestimmte Situation akustisch optimiert werden können, zwingen sie diesbezüglich unvermeidlich zu Kompromissen.

Ausbrechen: Für und wider

Über jene Fälle hinaus, wo das Verlassen des Konzertsaales um einer angemessenen Realisierung willen mehr oder weniger erzwungen wird, ist aber auch – allerdings aus anderen Gründen – ein Trend zu beobachten, aus den Konzertsälen auszubrechen und Musik an allen möglichen (und unmöglichen) Orten aufzuführen: Ein schönes Beispiel dafür ist das schwerpunktmäßig zeitgenössischer Musik gewidmete Festival *Les Muséiques* in Basel, das seit 2002 regelmäßig im Frühjahr stattfindet und Konzerte in den dicht gesäten Kunstmuseen der Stadt und anderen Orten mit Atmosphäre veranstaltet. So sehr die Idee einleuchtet, die Künste auf diese Weise miteinander in einen Dialog zu bringen, so hoch ist der Preis, den man dafür zu zahlen hat: Denn der vielleicht attraktive und auch einem nicht typischen Konzertpublikum gut vermittelbare Ort muß in der Regel erkauft werden mit nicht selten gravierenden akustischen Unzulänglichkeiten. Der Gewinn an Atmosphäre wird be-



Peter Ablinger, *Listening Piece in Four Parts: 3*. Los Angeles, Downtown, 4th Street / Merrick Street, Parking Lot, Realisation: 19.12.2001 (Foto: Maria Tr•an).

zahlt mit klanglichen Defiziten und in der Regel auch mit unüberhörbaren Störgeräuschen von außen.

Sicher nicht bei jedem Stück und jedem Komponisten stellt dies allerdings gleichermaßen ein Problem dar. Bei John Cages Musik etwa ist das akustische Ambiente sicherlich keines – zumindest seit er für sich aus der prägenden Erfahrung im schalltoten Raum, daß es absolute Stille nicht gibt, weil wir mit unserem sirrenden Nervensystem und der tief rauschenden Blutzirkulation Störgeräusche immer schon in uns tragen, die Konsequenz gezogen hat, alle Klänge könnten Musik sein, also auch jene, die unwillkürlich oder zufällig entstehen. Diese Musik kann tatsächlich problemlos an jedem beliebigen Ort gespielt werden. Dort aber, wo es um feinste Nuancen des Klanglichen geht, etwa um Musik in den unteren Grenzbereichen des Dynamischen, wo genaues und konzentriertes Hinhören gefragt ist, ist eine unzulängliche akustische Darbietungssituation fatal. Sie beeinträchtigt unweigerlich die Musik, stört sie, wenn sie sie nicht gar zerstört.

Andererseits bedarf paradoxerweise Musik gerade dort, wo ihre Erscheinung sich Klangmustern aus dem Alltag annähert, unbedingt der Rahmung, um noch als Kunst wahrgenommen zu werden. Wo, wie bei Cage, nicht selten von der Beschaffenheit der Klänge her nicht zwischen Alltagssituation und Klangkomposition zu unterscheiden ist, bedarf es eines Rahmens, der die Hörerwartungen lenkt. Er ist wesentlich verantwortlich für das Funktionieren der ästhetischen Strategie. Ohne den Rahmen könnten wir die Handlung eines Menschen, der ans Klavier geht, den Deckel öffnet, nach 1'20, ohne etwas getan zu haben, wieder

schließt und gleich wieder öffnet und nach weiteren 2'40 ihn wieder schließt, um ihn nochmals zu öffnen und nach 0'33 endgültig zu schließen, überhaupt nicht als Vorführung des Stückes 4'33" interpretieren, so wie Marcel Duchamps Ready-mades ohne eine museale Rahmung nicht als Kunst verständlich wären.

Sozialer Ort – Digitalisierung

Nun schafft der Konzertsaal nicht nur akustisch gute Bedingungen für die Entfaltung von Musik als Kunst. Er gibt auch dem sozialen Ereignis, das jedes Konzert wie jede andere öffentliche Kunstvorführung ist, einen Rahmen. Es handelt sich um einen sozialen Ort: Hier versammelt man sich und trifft sich, um gemeinsam Musik zu hören. Nicht weniger wichtig ist dieser Ort hat aber auch für die Künstler. Denn das Konzert ist nicht einfach passive Hinnahme des Gehörten, sondern auch eine Interaktion zwischen Saal und Bühne, die weit über Beifallsbekundungen und Auf- und Abtrittsrituale hinausgeht.

Genau hier scheint mir der Knackpunkt zu liegen bei dem Projekt des sogenannten »digitalen Konzertsaals«, den die Berliner Philharmoniker mit großem Brimborium kurz vor Neujahr der Öffentlichkeit zugänglich gemacht haben. Als Hörer begeben wir uns in diesen »Saal« nicht wie in einen Raum mit unverwechselbaren akustischen Eigenschaften. Vielmehr beziehen wir über das Internet eine Aufnahme mit einem über die Mikrophonierung generierten künstlichen, virtuellen Raum, der den realen Raum, die Berliner Philharmonie, allenfalls grosso modo abbildet. Und dieser Raum wird noch ein zweites Mal über-

IMAGO DEI 15. MÄRZ - 13. APRIL „Askese Ekstase“

Imago Dei - Musik zur Osterzeit - initiiert in der Karwoche einen sinnlich-geistigen Diskurs zur Spiritualität des Osterfestes mit einer höchst unterschiedlich arbeitenden Künstlerschar.

Mit Paul Renner, Kim Kashkashian, Tigran Mansurian, Robyn Schulkovsky, The Mandalay Marionettes Theatre Myanmar, Kairos Quartett, Michael Keustermann uvm

KLANGINSTALLATION

28. MAI - 12. JULI

Bernhard Leitner

Gotische Kuppel. Elevating Gothic

In der Ton-Raum-Komposition „Gotische Kuppel. Elevating Gothic“ steigen Klänge vom Boden des ehemaligen Altarraumes der Minoritenkirche in das Gewölbe auf, entfalten sich dort zu einer mächtigen, virtuellen Kuppel.

KONTRASTE

25./26. SEPT. - 02./03. OKT

„Seltsame Musik“

Unter dem Titel KONTRASTE bietet der Klangraum Krems Minoritenkirche jedes Jahr im Herbst ein kleines aber feines Musikfestival, das jenseits des Mainstream und modischer Trends spezifische musikalische Themen, Gattungen und Strömungen aufgreift.

Informationen unter:

www.klangraum.at



formt von den akustischen Wiedergabegeräten zuhause oder unterwegs. Zwar ist der Gewinn, einmal abgesehen von den vergleichsweise hohen Preisen und der fehlenden Möglichkeit des Herunterladens, unbestreitbar: Man hat jederzeit und von jedem Ort der Welt aus Zugang, sofern die technischen Voraussetzungen gegeben sind. Es gibt weder gute noch schlechte Plätze, alle sitzen sozusagen auf dem gleichen Platz. Und man muß keine Schwellenängste überwinden, die Schwellen sind rein technischer Natur. Wer ein Konzert über life stream mithört und -sieht, bleibt aber letztlich nur Zaungast, denn man ist ausgeschlossen von jeder Beteiligung an jenen vielfältigen Interaktionen, nicht zuletzt zwischen Publikum und Podium, die einen wesentlichen Teil des Konzerterlebnisses ausmachen. Gefallens- oder Missfallensbekundungen müssen ungehört verhallen. ■