

**relax**

rainy days 2008

Philharmonie Luxembourg

21.–30.11.2008

Impressum

© Philharmonie Luxembourg  
2008  
Établissement public Salle de  
concerts Grande-Duchesse  
Joséphine-Charlotte  
1, Place de l'Europe  
L-1499 Luxembourg  
www.philharmonie.lu  
www.rainydays.lu

ISBN 978-2-9599696-3-8  
EAN 9782959969638

Für den Inhalt verantwortlich:

Matthias Naske  
Redaktion:  
Bernhard Günther  
Dominique Escande  
Redaktionelle Mitarbeit:  
Raphaël Ripinger, Ulrike  
Kadar, Luise Schacht, Didier  
Goossens, Héléne Pierrakos,  
Karine Sitarz, Dr. Luc Deitz

Design: Pentagram Design

Limited, Berlin  
Satz: Bernhard Günther  
Druck: Qatena  
Printed in Luxembourg

Die Texte auf den Seiten 9–33,  
48–61, 75–81, 87–107, 120–  
122, 127–130, 134 f., 150–  
171 sind Originalbeiträge.

Die Fotos auf den Seiten 7,  
8, 30, 62, 86, 93, 97, 119 und  
126 entstanden im Rahmen  
des Projekts «Portraits von  
Hörsituationen» der Grafik-/  
Foto-Klasse von Joseph  
Tomassini am Lycée Technique  
des Arts et Métiers Luxem-  
bourg-Limpertsberg (LTAM)  
für das Festival rainy days  
2008. Wir danken den Schü-  
lern und Joseph Tomassini  
für die Kooperation.

Umschlagillustration:

Bernhard Günther/Patrick  
Ackermann

Nous remercions / Dank an:

les musiciens, auteurs et  
partenaires du festival;  
L'Orchestre Philharmonique  
du Luxembourg; Ircam Paris,  
Cdmc Paris, Bibliothèque  
Nationale de Luxembourg,  
Conservatoire de la Ville de  
Luxembourg, Dr. Regina  
Busch/Alban Berg Stiftung  
Wien, Mediathèque de la  
Cité de la Musique Paris,  
Südwestrundfunk/SWR2

Tous droits réservés /  
Alle Rechte vorbehalten /  
All rights reserved

Les partenaires officiels de la Philharmonie



Luxair



LE GOUVERNEMENT  
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG  
Ministère de la Culture, de l'Enseignement  
supérieur et de la Recherche

## Prélude

Relax	6
Bernhard Günther: Anweisungen für Publikum	9
Katrin Bicher: Res Severa Verum Gaudium?	23
Edith Lecourt: Musicothérapie et détente	31
Arlette Zenatti: Goût musical, émotion esthétique	34
Eero Tarasti: La sémiose de la lumière en musique	39
Jean-Yves Bosseur: Correspondances sensorielles	48
Constance Claassen: Symbolist harmonies, Futurist colors, Surrealist recipes	63
David Howes: The Aesthetics of Mixing the Senses	75

## Programme

<b>21.11.2008 21:00 «Under water»</b>	<b>84</b>
Stefan Fricke/Bernhard Günther: Wasser in der Musik, Musik im Wasser	87
<b>22.11.2008 10:00–14:00 «PANCH»</b>	<b>92</b>
Bernhard Günther/Dominique Escande: Questions en pointillés à PANCH	94
<b>22.11.2008 20:00 «Portrait Bernd Alois Zimmermann»</b>	<b>98</b>
Jörn Peter Hiekel: Die Welt in ihren Widersprüchen darstellen	100
Bernd Alois Zimmermann: Werkkommentare	108
Wulf Konold: Bernd Alois Zimmermann	112
<b>23.11.2008 18:00 «Relax»</b>	<b>118</b>
Spannungen und Entspannungen. Matthias Kaul im Gespräch mit Bernhard Günther	120
Ovid: Metamorphoses	122
<b>23.11.2008 20:00 «L'étrange soirée»</b>	<b>124</b>
Marc Monnet: Étrange soirée?	127
Écouter la musique autrement. Entretien avec Marc Monnet par Franck Mallet	128
Georges Perec: La vie mode d'emploi	131
Dominique Escande: Un grand chef en coulisses. Entretien avec Alain Passard	134
<b>28./29.11.2008 17:00–01:00: «Symposion»</b>	<b>136</b>
Sven Hartberger: Zum Vergnügen trinken? Anleitungen zum Symposion	138
Charles Baudelaire: Enivrez-Vous	141
Die Werke/Les œuvres	142
Wolfgang Rösler: Wein und Wahrheit im griechischen Symposion	150
<b>30.11.2008 16:00 / 17:00 / 18:00 «Clôture du festival»</b>	<b>156</b>
Loris Binot/Thierry Devaux: Daruma 2	158
Claude Lenners: Almost sleeping	160
Christian Goubault: Le Sommeil et les Rêves. De l'opéra baroque à Wagner et Debussy	162
Zuhause in den Klängen. Carola Bauckholt im Gespräch mit Bernhard Günther	169
Helgi-Jón Schweitzer: Sonosphère	172

## Service

Compositeurs, interprètes & ensembles	176
Lieux des manifestations / Veranstaltungsorte	192



# PRELUDE

# Relax

Liebe Hörerinnen und Hörer,

hier geht es um Sie. Denn das Festival relax – rainy days 2008 stellt diesmal nicht bestimmte stilistische oder ästhetische Positionen von Komponierenden in den Mittelpunkt, sondern umgekehrt ästhetische Positionen der Zuhörenden.

Im 20. und 21. Jahrhundert haben sich viele neue Formen der Begegnung von Menschen mit Musik entwickelt, die im Vergleich zur klassischen und romantischen Konzerttradition überraschend wirken. Natürlich ist auch das Hören einer 200 Jahre alten Symphonie oder Sonate von Beethoven eine soziale und sinnliche Angelegenheit – nahezu jedes Hören ist das. Aber während die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts sich idealtypisch an das isolierte Ohr richtete und alle gesellschaftlichen und sinnlichen Aspekte ihrer Rezeption als «außermusikalisch» ausgeblendet wurden, hat zeitgenössische Musik die Vielfalt der Sinne, den Bezug zum Menschen und die Haltung des Publikums auf neue Weise zum Thema gemacht.

Unter welchen Bedingungen treffen Hörer auf Musik? Über welche Sinneswahrnehmungen erreicht Musik ihre Hörer? Immer vielfältiger werden die Antworten auf diese Fragen, immer neue Perspektiven bietet zeitgenössische Musik ihrem zeitgenössischen Publikum. «Quand on parle des cinq sens, on est dans un espace totalement contemporain»<sup>1</sup> – wer hier das Zeitgenössische auf die Formel der fünf Sinne bringt, ist zwar kein Komponist, sondern ein Koch. Aber auch der Umstand, dass Köche bei den rainy days 2008 eine wichtige Rolle spielen, zeigt, dass «der Gedanke, dass Menschen einander in Musik begegnen, und dass es ganze Menschen sind»,<sup>2</sup> längst in der Musik angekommen ist.

Die rainy days 2008 laden Sie ins Schwimmbecken bei «Under water»; ins Möbelhaus bei «PANCH»; auf die Spur auditiver Bewegungssillusionen bei Bernd Alois Zimmermann; zu spannenden Entspannungen bei Matthias Kaul; zu Farben, Aromen und Düften bei Marc Monnet; zum Rausch beim «Symposion» des Klangforum Wien; zum Promenieren mit «Daruma 2»; zum Halbschlaf bei Claude Lenner; in den klanglich zur Küche transformierten Konzertsaal bei Carola Bauckholt – wo Sie zum Abschluss des Festivals mitmusizieren. Um doch noch einen der Komponisten des Festivals zu zitieren: «Tout est pensé pour écouter la musique autrement.»<sup>3</sup>

Dem widmen sich – neben den Werken, Komponisten und Interpreten des Festivals – lesenswerte Essays zur Rezeption, Wahrnehmung und Ästhetik: über Musik im Verhältnis zur Entspannung, zum Wasser, zum Schlaf, zur Kochkunst, zu anderen Künsten u.v.a. Vielfalt der Perspektiven auch hier: dem Thema nähern sich Kulturgeschichte, Kulturanthropologie, Musikpsychologie, Musiktherapie, Musiksoziologie, Semiologie, Klassische Philologie, Literatur, Fotografie u.v.a.

«Relax» – freuen Sie sich auf neue Perspektiven bei den rainy days 2008!

**Bernhard Günther**  
Dramaturg

**Matthias Naske**  
Generaldirektor

<sup>1</sup> – Alain Passard im Interview, S. 134 f.

<sup>2</sup> – Christian Kaden; vgl. S. 22

<sup>3</sup> – Marc Monnet im Interview, S. 128





# Anweisungen an das Publikum

## Ideale des Wahrnehmens von Musik und Kunst von der Klassik bis zur Gegenwart

Bernhard Günther

### 1. Gleichgültig sein

Kühl, leidenschaftslos und über den Dingen stehend – so sieht am Ende des 18. Jahrhunderts der idealtypische Betrachter von Kunst aus. Wie denn auch sonst? «Ein jeder muß eingestehen, daß dasjenige Urteil über Schönheit, worin sich das mindeste Interesse mengt, sehr parteilich und kein reines Geschmacksurteil sei. Man muß nicht im mindesten für die Existenz der Sache eingenommen, sondern in diesem Betracht ganz gleichgültig sein, um in Sachen des Geschmacks den Richter zu spielen.» Wenn Immanuel Kant im ersten Abschnitt seiner 1790 erschienenen *Critik der Urtheilskraft* deutlich das «Schöne» vom «Angenehmen» und vom «Guten» trennt, ebenso das «Erkenntnisvermögen» (wiederum bestehend aus «Verstand, Urteilsvermögen und Vernunft») streng vom «Gefühl der Lust und Unlust» sowie vom «Begehungsvermögen» abhebt, dann ist dabei nicht zuletzt bemerkenswert, in welcher Domäne Kant diese wirkungsmächtigen Unterscheidungen trifft: in der Sprache; genauer gesagt: in der auf Ordnung und Vernunft bedachten Sprache der deutschen Philosophie der Aufklärung. Es ist, überspitzt formuliert, die asketische Reduktion der Schreibstube des Gelehrten, in der jene Regeln der Wahrnehmung formuliert werden, die den Diskurs der Ästhetik über lange Zeit prägen. «Wiesen, Gärten, Wollust selbst, Dinge die in der Natur allzuviel Reiz haben bemüht man sich um die Wette noch reizender zu machen», beklagt Kant sich in seinen *Vorlesungen über Logik*<sup>1</sup> über den «Schwulst von Schönheiten», in den die deutschen Poeten seiner Zeit gefallen seien. Fort mit der Natur, der Lust und dem offensichtlich reizvollen: Die nüchternen Laborbedingungen, das rationale Ausblenden alles «Störenden», werden im Zeitalter der Aufklärung zum Normalfall der Produktion und Wahrnehmung der Kunst erhoben. «Reines Gefühl blieb übrig, *rein* in dem Sinne von isoliert und in sich verschlossen; ein Gefühl, das frei von jeglichem Makel des Begehrens; ein Gefühl, das streng genommen nicht empirisch ist», kommentierte der amerikanische Philosoph John Dewey 1934 Kants operative Trennung der «klassischen Trias» des Wahren, Guten und Schönen: «Damit wurde die psychologische Straße geöffnet, die in den Elfenbeinturm der *Schönheit* führt, fernab jeden Wunsches, jeder Handlung und Gemütsbewegung.» Dewey sieht Kants Idealbild nicht zuletzt als Spiegel der künstlerischen Tendenzen im 18. Jahrhundert – «weit eher ein Jahrhundert der «Vernunft» denn eines der «Leidenschaften» und folglich ein Jahrhundert, in dem objektive Ordnung und Regelmäßigkeit, die invarianten Elemente, beinahe ausschließlich die Quelle ästhetischer Befriedigung waren – eine Situation, die sich gerade für die Idee empfahl, daß ein kontemplatives Urteil und das damit verbundene Gefühl die spezifische Differenz der ästhetischen Erfahrung ausmachte.»<sup>2</sup>

### 2. Eine Wolke von schwärmenden Wesen auseinanderscheuchen

Mit einem kurzen Blick in den Taschenführer der Musikgeschichte könnte man nun annehmen, dass mit dem Übergang der auf regelmäßige Formen bedachten Klassik des 18. hin zum 19. Jahrhundert das Ideal des kontemplativen Hörers sich wandelt. Doch mit dem Einsetzen jener Epoche, die heute unter dem Klischeebegriff «Romantik» mit vergleichsweise schwelgerischen Wahrnehmungen verbunden scheint, wurde das Kant'sche Abwerfen des «Ballasts» dem Musikhörer erst recht verordnet: «Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte

<sup>1</sup> Berlin: Walter de Gruyter, 1966, S. 371

<sup>2</sup> John Dewey: *Kunst als Erfahrung*. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988 (stw 703), S. 296 f. (erstmalig erschienen 1934)

Linke Seite/Page de gauche: Foto: Anne Hellers aus dem Projekt «Portraits von Hörsituationen» der Grafik-/Foto-Klasse des LTAM für die rainy days 2008

immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer anderen Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht» – so schrieb beispielsweise E.T.A. Hoffmann 1810 mit Bezug auf Beethovens *Fünfte Symphonie* in gezielter Einengung des damaligen Musikverständnisses.<sup>3</sup> Musik wird mehr und mehr zu etwas Unaussprechlichem<sup>4</sup>, zu einem feierlichen europäischen Adelsprädikat.<sup>5</sup> Dem Konzertpublikum dieses «spezifische Wesen der Musik» ins Blickfeld zu rücken, die rationale Trennung der «Musik als Selbstzweck» von allem «außermusikalischen Beiwerk», war harte Arbeit – der Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick beispielsweise setzte sich im 19. Jahrhundert ohne Unterlass dafür ein, die «reine Musik» so rein wie möglich zu halten: «Das Schöne hat überhaupt keinen Zweck, denn es ist bloße Form»<sup>6</sup>. Der Musikwissenschaftler August Halm schrieb in dieser Tradition noch 1913 über Beethoven (das erklärte Lieblingskind aller Verfechter der «absoluten Musik»): «So müssen wir denn das Bild und das Geschehen seiner Musik betrachten, zuvor aber oder zugleich eine Wolke von schwärmenden Wesen auseinanderscheuchen und fernhalten, die schon fast vermöge eines Gewohnheitsrechts zu dieser Kultur zu gehören scheinen. Wir sprechen durchaus nicht etwa nur als im Gegensatz zu dem psychologischen oder szenischen oder überhaupt aussermusikalischen Ausdeuten der Musik von musikalischer Analyse; diese gilt uns weit mehr denn als nur ein Kampfmittel.»<sup>7</sup>

### 3. Lachen!

Friedrich Nietzsches erste Anweisung an das Publikum – «lernt mir – lachen!» – schlägt einen anderen Ton an. Aber auch dieser ungewöhnliche Imperativ zu Beginn seiner ersten großen Abhandlung, die sich 1872 «zum ersten Male [an die Aufgabe] herangewagt hat, – die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter jeder des Lebens»<sup>8</sup>, steht noch auf dem festen Boden von Kants Begriffstrennungen. Der junge Philosoph, beeindruckt von Richard Wagner und Arthur Schopenhauer und unter dem paralysierenden Eindruck des Deutsch-Französischen Krieges stehend (den er als Sanitäter in der Nähe von Metz miterlebte), suchte Rat bei den Alten Griechen und begründete mit seiner Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* die begriffliche Trennung des «Apollinischen» (klar, maßvoll) und des «Dionysischen» (rauschhaft). Die Lust, der Rausch werden – im Unterschied zu Kant – keineswegs mehr tabuisiert, und am Beispiel der antiken Theaterstücke des Euripides macht Nietzsche keinen Hehl daraus, wie wichtig er es findet, die Distanz zwischen Leben und Kunst zu verringern: «Der Mensch des alltäglichen Lebens drang durch ihn aus den Zuschauerräumen auf die Scene, der Spiegel, in dem früher nur die grossen und kühnen Züge zum Ausdruck kamen, zeigte jetzt jene peinliche Treue, die auch die misslungenen Linien der Natur gewissenhaft wiedergiebt.»<sup>9</sup> Adressat dieser «anti-klassischen» Lehren aus der klassischen Antike war das zeitgenössische Publikum, die «aesthetische Oeffentlichkeit» von 1872: «Vielleicht wird es für dieselben überhaupt anstössig sein, ein aesthetisches Problem so ernst genommen zu sehn, falls sie nämlich in der Kunst nicht mehr als ein lustiges Nebenbei, als ein auch wohl zu missendes Schellengeklingel zum «Ernst des Daseins» zu erkennen im Stande sind: als ob Niemand wüsste, was es bei dieser Gegenüberstellung mit einem solchen «Ernst des Daseins» auf sich habe. Diesen Ernsthafte diene zur Belehrung, dass ich von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Thätigkeit des Lebens im Sinne des Mannes überzeugt bin, dem ich hier, als meinem erhabenen Vorkämpfer auf dieser Bahn, diese Schrift gewidmet haben will.»<sup>10</sup> So Nietzsche zu Beginn von *Die Geburt der Tragödie* in seinem «Vorwort an Richard Wagner». Doch unter anderem dieser Komponist, der Nietzsche hier Pate stand für ein neues, romantisches Kunstverständnis, tat im Folgenden alles andere als eine freiere Haltung des Publikums in die Wege zu leiten: Das Verständnis von Kunst als «höchste Aufgabe und eigentlich metaphysische Thätigkeit des Lebens» bedeutete für das Musikpublikum des 19. Jahrhunderts vielmehr, sich in einen feierlichen, weihvollen Ernst zu schicken, der sogar den rationalen Ernst des 18. Jahrhundert in den Schatten stellte. Die neue Kunstreligion erlaubte es vielleicht, weniger leidenschaftslos zu sein als im Angesicht von Immanuel Kants Maximen 80 Jahre zuvor. Aber der

<sup>3</sup> E.T.A. Hoffmann: *Schriften zur Musik*. – München, 1963, S. 34. Zitiert nach Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*. – Kassel u.a.: Bärenreiter, <sup>3</sup>1994 [1978], S. 13.

<sup>4</sup> vgl. Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, a.a.O.

<sup>5</sup> vgl. Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht: *Was ist Musik? – Wilhelmshaven: Noetzel, <sup>3</sup>1991 [1985]* (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 100)

<sup>6</sup> Eduard Hanslick: *Vom musikalisch Schönen*. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 21. Aufl. 1989, S. 5 (erstmalig erschienen 1854)

<sup>7</sup> August Halm: *Von zwei Kulturen der Musik*. – München: Müller, 1913, S. 37 f.

<sup>8</sup> Beide Zitate stammen aus dem «Versuch einer Selbstkritik», den Nietzsche 1886 der Neuauflage von *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* voranstellte. (Kritische Studienausgabe 1988, Band 1, S. 14 und 22)

<sup>9</sup> ebenda, S. 76

<sup>10</sup> ebenda, S. 24

«Elfenbeinturm der Schönheit», um bei John Deweys Bild zu bleiben, gab weiterhin die Richtung an.

#### 4. Anbeten

Was war mit Musik und Kunst geschehen, dass die vormalige (unter anderem aus der barocken Kultur um 1700 stammende) Dominanz der «Affekte, Gemütsbewegungen, Empfindungen und Leidenschaften», gegen die Hanslick noch 1854 wettete, mit der Aufklärung auf so entschiedene Gegnerschaft traf? Weder mit musikalischer Analyse noch mit philosophischen Maximen ist dem Wandel auf die Spur zu kommen; den aufmerksamsten Hinweis in den bislang erwähnten Quellen liefert Nietzsches erschütterte Erinnerung an die Kriegsschauplätze seiner Zeit. Denn vor der Kunst hatte sich zunächst einmal die Gesellschaft verändert. Die Kunstsoziologie sieht den Ursprung des Wandels um 1800 nicht zuletzt in veränderten Bedingungen des Markts. Nicht mehr Fürstenhof oder Kirche dienten als Auftraggeber, sondern das aufstrebende Bürgertum. Die «Kundenproduktion» wandelte sich in eine «Warenproduktion», argumentiert beispielsweise der Kunstsoziologe Gerhardt Kapner.<sup>11</sup> Bereits mit Michelangelo und Tizian sieht er die ersten Züge einer aufkommenden Geniereligion, die schließlich das alte, handwerkliche Kunstverständnis ablöste:

«Diese Aufgabe, Bezug zum Sinn menschlichen Seins und Lebens in seinen letzten Dimensionen herzustellen, war vordem der Priesterschaft, allenfalls den Philosophen zugefallen. [...] Wenn nun – vorerst schon am Beginn europäischer Neuzeit, vornehmlich aber dann seit dem 18. Jahrhundert – diese Funktion der Sinnstiftung übergeht – samt ihrem Ansehen – auf andere als die bisherigen Rollenträger in der Gesellschaft, so hat man es mit der Säkularisierung der überkommenen weltanschaulichen Institutionen einerseits zu tun und mit der Sakralisierung der Nachfolgeinstitutionen andererseits. [Ab dem 18. Jahrhundert] treten in die Funktion der Sinnstiftung als Nachfolger nach den durch Säkularisierung beeinträchtigten Konfessionen mehrere Faktoren ein, wie etwa Fortschrittsglaube, Sozialreligionen und eben auch – und nicht zuletzt – die Kunst. Ihre Glorifizierung, ihr Heraus-treten aus einem Dienerschaftsverhältnis in die «Autonomie» ist ohne derartige Säkularisierungsprozesse schwer vorstellbar. [...] So gesehen ist, was man an religiösem *Inhalt* aufgegeben hat, als gleichsam religiöser *Akt* wieder zurückgekehrt.»<sup>12</sup>

#### 5. Ehrlich sein statt innerlich

Wenig verwunderlich, dass nach dem Ersten Weltkrieg – der im Selbstverständnis der bürgerlichen Gesellschaften Europas deutliche Wunden hinterließ – die künstliche, immer mehr ausdifferenzierte Welt der «Absoluten Musik» mitsamt ihrer ehrfurchtsvollen Rezeptionshaltung zunehmenden Widerspruch auslöste. Eine lebhaft debattierte «Gebrauchsmusik» stellte sich der Fiktion einer von allen außer-künstlerischen, gesellschaftlichen Bezügen befreiten Kunst entgegen. Auf 1924, zeitgleich mit dem Ende der Inflation, datierte der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus den «Zusammenbruch des Expressionismus» als «Bankrott über Nacht». Den «musikalischen Funktionalismus», den er daraufhin bei Hindemith, Strawinsky, Schönberg und anderen einsetzen sah, beschrieb er als polemische «Akzentuierung von Sachlichkeit, Aktivität, Handwerksgeist und Didaktik gegen die Traditionen des 19. Jahrhunderts, gegen ästhetische Autonomie, Kunstreligion, Genieästhetik und Kontemplation»<sup>13</sup>: «Hindemith schrieb, pointiert ausgedrückt, Musik zu dem Zweck, die Tätigkeit des Streichens und Blasens von Instrumenten in Gang zu setzen, während Wagner die Instrumente als Werkzeuge ansah, um tönende Phantasmagorien hervorzurufen, deren Ursprung der Hörer vergessen sollte, wenn er sich kontemplativ einem musikalischen «Beziehungszauber» überließ, in dem sich nach Schopenhauer «das innerste Wesen der Welt» offenbarte. Was bei Wagner verborgenes Mittel war, erschien bei Hindemith als manifester Zweck. [...] Charakteristisch für den Funktionalismus der Zwanziger Jahre war jedoch, daß man aus der ästhetischen Autonomie hinausstrebte, um die Musik, statt sie als in sich geschlossene «Welt für sich selbst» zu betrachten, an außermusikalische Zwecke anzuknüpfen und dadurch sie sozial zu legitimieren. Die musikalische Form sollte nicht mehr

<sup>11</sup> Gerhardt Kapner: «Künstlerische Autonomietendenzen seit dem 18. Jahrhundert und ihre Folgen», in: *Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft. Aufsätze zur Sozialgeschichte und Soziologie der Kunst*. – Wien: Böhlau, 1991, S. 109–124 [frühere Fassung in *Beiträge zur historischen Sozialkunde*, 1980/1, S. 19 ff.]

<sup>12</sup> Kapner a.a.O. S. 113 f., 116 f., 118

<sup>13</sup> Carl Dahlhaus: «Musikalischer Funktionalismus», in ders.: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. – Mainz: Schott, 1978, S. 62 [S. 57–71]

als «sinnliches Scheinen der Idee» dem Alltag entrückt sein, sondern als Zweckform in ihn eingreifen. Heinrich Bessler sprach 1925 eine Grundtendenz der Epoche aus, als er zur Konzertmusik einen Gegentypus entwarf, den er «Umgangsmusik nannte.»<sup>14</sup>

<sup>14</sup> ebenda S. 59 f. Schönberg unter den Begriff dieses Funktionalismus zu fassen gelingt hier nur mit Hilfe einer dialektischen Verkläuserung: durch ein der Rezeptionsgeschichte angelastetes Verwischen von Funktion und Funktionalität und durch die Hinzunahme einer «interne(n), im Inneren der Werke verschlossene(n) Funktionalität».

Ein kurzer Text mit dem Titel «Gebrauchsmusik» von Theodor W. Adorno sah (übrigens exakt 1924; kurz bevor er als Schüler von Alban Berg und Eduard Steuermann mit dem hohen Werk-Ethos der Wiener Schule vertraut werden sollte) schlechte gesellschaftliche Bedingungen für «absolute Musik» und betonte im Gegenzug die Chance der «Gebrauchsmusik», jene «tiefe Ehrlichkeit» an den Tag zu legen, die Adorno dem Symphoniekonzert bereits kaum mehr zu glauben schien:

«Absolute Musik gründet in der *Innerlichkeit* des ganzen Menschen, die den Klang aus sich entläßt, so durchaus ihn umfangend, so durchaus gegenwärtig in ihm, daß er des punkthaften Ausdrucks nicht mehr bedarf. Gebrauchsmusik überspringt die Innerlichkeit, kommt aus dem Leerraum frei gesetzter Zweckforderung; ihre Gegenwart liegt allein in der Zeit, in der sie ertönt, und noch die fragmentarische Seelenäußerung ist verbannt aus ihr. Das tritt einsichtig zutage an ihrem Verhältnis zu den überlieferten Formen. Sie alle haben in der Sphäre der absoluten Musik ihre verbindliche Kraft längst eingebüßt; ihre zwischenmenschliche Objektivität zer setzte sich, als die Gemeinschaft aufhörte, Trägerin der Musik zu sein, als die Verantwortung für die Wirklichkeit auch des Musikalischen auf die Person, den Einzelnen übergang. Jene Verantwortung ist der Gebrauchsmusik fremd. Wohl lebt auch ihr keine Gemeinschaft, in der sie ruhen dürfte. [...] Sie enträt der epigonalen Gemütlichkeit ebensowohl wie jedes romantischen Fluchtgedankens. Indem sie entleert, reinigt sie; sie überwindet die Programm-Musik, indem sie unsentimental alle musikfeindliche Psychologie beseitigt und den Sprung zwischen Innen und Außen, der alle Programm-Musik durchschneidet. Sie setzt das Außen absolut, die Äußerlichkeit taub ablaufender, von der Gelegenheit diktiert Klangverläufe. Der Sorge um die Abbildung der gegenständlichen Welt ist sie enthoben; worauf sollte sie auch abbilden? Die Projektionsfläche des Ich schrumpfte ihr zum Punkt zusammen, um den tot regelhaft die Bewegung sich dreht. – Die Rationalisierung ihrer Mittel zwingt zur Kontrolle und bewußten Herrschaft und läßt scheinhaften Orchesterpomp nicht mehr sich entfalten. Tief ist die Ehrlichkeit zumal jener fiktiven Gebrauchsmusik, die nicht einmal einen Anlaß hat, sondern sich einen Anlaß vorspielt aus dem Nichts, der sie aus dem Nichts zieht.»<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Theodor W. Adorno: «Gebrauchsmusik», in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 19. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997 [der Text erschien erstmals 1924], S. 446 f.

## 6. Hören Sie nicht zu!

Nicht, dass das Publikum nach den beiden großen Krisen des Weltgefüges im 20. Jahrhundert – 1918 und 1945 – aufgehört hätte, das Metaphysische in der Musik zu suchen; mitunter ganz im Gegenteil. Aber immer häufiger wehrten sich nun auch Komponisten und Künstler gegen die alten Hör-Erwartungen. Wenn Igor Strawinsky trocken feststellte: «Composers combine notes, that's all»<sup>16</sup>, dann war das in gewisser Weise zwar das Gegenteil vom Plädoyer des Künstlers Claes Oldenburg 1961: «Ich bin für eine Kunst, die [...] etwas anderes tut als in einem Museum auf ihrem Arsch zu sitzen.» Beide jedoch waren meilenweit entfernt von den kunstreligiösen Idealen des 19. Jahrhunderts, die während des Nationalsozialismus teilweise wieder einen Höhenflug erlebten. Jean Cocteau hatte die Notwendigkeit einer Kunst, die nicht angehimmelt wurde, in seiner Schrift *Le coq et l'arlequin* schon 1918 auf den Punkt gebracht: «Genug der Wolken, Wellen, Aquarien, Nixen und nächtlichen Düfte; wir brauchen eine Musik auf der Erde, eine Musik für alle Tage.»<sup>17</sup> Was mittlerweile gebraucht werde, sei eine Musik nach menschlichem Maß, «Musik, in der ich wie in einem Haus leben kann». Der einzige Musiker, in dem Cocteau dieses Ideal der Schlichtheit verwirklicht sah, war Erik Satie, mit dem er ein Jahr zuvor einen gemeinsamen Skandalerfolg hervorgerufen hatte. Dabei ging es zumindest Satie keineswegs um Skandale – schon eher um eine «Umerziehung» des noch der Spätromantik verhafteten Publikums, wozu er mit ungewöhnlichen Mitteln beizutragen versuchte. 1918 begleitete er zwei kurze Stücke mit einer imaginären Annonce für seine «Möbelmusik»: «Die musique



Claes Oldenburg: Einzelausstellung in der Green Gallery, New York (24.09.–20.10.1962) © Green Gallery)

<sup>16</sup> Strawinsky im Gespräch mit Robert Craft, publ. 1982

<sup>17</sup> Zu diesem Zitat wie auch zu den folgenden von Cocteau, Satie und Milhaud vgl. Wolfgang Dömling: «Musik für alle Tage?», *Neue Zürcher Zeitung*, 16.09.2006

d'ameublement ersetzt die Walzer, die Opernfantasien usw. Nicht verwechseln! Das ist etwas anderes! Keine ‹falsche Musik› mehr: – musikalische Möbel! Die musique d'ameublement vervollständigt die Einrichtung [...]. Sie beeinträchtigt nicht die Gewohnheiten. Sie ermüdet nicht...». Im Entwurf für eine weitere Annonce hieß es: «Die musique d'ameublement ist durch und durch industriell. Es ist Gewohnheit, bei Gelegenheiten zu musizieren, wo Musik nichts zu suchen hat. Wir nun wollen eine Musik einführen, die die ‹nützlichen› Bedürfnisse befriedigt. Die Kunst gehört nicht zu diesen Bedürfnissen. Die musique d'ameublement erzeugt Schwingungen, sie hat kein weiteres Ziel. Sie erfüllt die gleiche Rolle wie das Licht, die Wärme und der Komfort jeder Art. [...] Keine Zusammenkünfte, Versammlungen usw. ohne musique d'ameublement. Musique d'ameublement für Notariate, Banken usw. [...] Betreten Sie kein Haus, das nicht musique d'ameublement verwendet...». Doch das Publikum war trotz solch ironischem Spiel mit den Erwartungen an Komponisten nur bedingt bereit, von den alten Hörgewohnheiten abzulassen: 1920 ließ Satie in den Pausen eines Theaterstücks von Max Jacob Musik aus Zitaten von Ambroise Thomas und Saint-Saëns spielen. Milhaud, der wie auch Satie am Klavier zu den im Saal verteilten Musikern gehörte, erinnerte sich später: «Eine Programmnotiz informierte das Publikum, dass es den Ritornellen, die in den Pausen gespielt würden, nicht mehr Bedeutung und Aufmerksamkeit schenken solle als den Kandelabern, den Stühlen oder dem Balkon. Ganz gegen unsere Absicht strömte jedoch das Publikum rasch auf seine Sitze zurück, sobald die Musik begann. Vergebens rief Satie: ‹Unterhalten Sie sich! Hören Sie nicht zu! Promenieren Sie!› Schweigend lauschten sie. Der ganze Effekt war verdorben, denn Satie hatte nicht mit dem Charme seiner Musik gerechnet.»

## 7. Aufwachen aus der Betäubung

Es gab bald Perspektiven, aus denen selbst Gebrauchsmusik, Neoklassik und Saties Ironie wie hermetisches L'Art pour l'Art anmuten mussten. Walter Benjamin setzte 1936 «eine Anzahl überkommener Begriffe wie Schöpferertum und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis beiseite», um «Entwicklungstendenzen der Kunst unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen» Rechnung zu tragen. In einer marxistisch geprägten und pointiert auf den um sich greifenden Faschismus reagierenden Analyse brachte er mit Begriffen wie «Kultwert» und «Ausstellungswert» ein ökonomisch fundiertes Konzept von Funktionalität ins Spiel, das der gesellschaftlichen Lage wesentlich enger zu Leibe rückte.<sup>18</sup> Als Korrektiv der Gesellschaft verstand zeitgleich auch Arnold Schönbergs Schüler Hanns Eisler sein Konzept einer «angewandten Musik»: «Statt auszugehen auf psychische Betäubung des Zuhörers, auf die Erzeugung anarchischer Erregungszustände, muß die Musik an der Aufhellung des Bewußtseins der fortgeschrittensten Klasse, der Arbeiterklasse, arbeiten und versuchen, das praktische Verhalten der Zuhörer zu beeinflussen.» Dazu empfahl Eisler in Umkehr der romantischen Musikästhetik Vokal- statt Instrumentalmusik und «Musik als Gelegenheit für Materialprüfung und zum Training musikalisch-logischen Denkens» anstelle von «Skizzen, Charakterstücken, Kinderstücken als Spiegelung privater Stimmungen des Komponisten»; des weiteren solle das «Massenlied, Kampflied: auf den Straßen, am Arbeitsplatz oder auf Versammlungen von den Massen selbst gesungen, aktivierend» an die Stelle des Kunstliedes treten, letzteres «im Konzertsaal von einem Spezialisten passiven Zuhörern vorgeführt, subjektiv-gefühlbetont.»<sup>19</sup> Gegenüber dem späteren, eher neutralen Verständnis von «angewandter Musik» als Musik für Film, Bühne, Werbung etc. war also hier ein Kampfbegriff gegen die «Konzertmusik» gemeint. Diese Begriffsbildung ist aber (außerhalb der späteren Domäne dogmatischer DDR-Musikwissenschaft) nicht als Mainstream misszuverstehen. Beispielsweise stellte Bruno Walter 1935 «absolute Musik» einer «angewandten Tonkunst» (mit der er im wesentlichen schlicht die Oper meinte) gegenüber – nicht ohne wie selbstverständlich anzumerken, dass in letzterer «der dramatische Ausdruck die Botschaften übertönt, die sie sonst aus eigenen Tiefen oder dem Herzen des Schaffenden überbringt».<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1963 [frz. 1936, dt. 1955]

<sup>19</sup> Hanns Eisler: «Gesellschaftliche Umfunktionierung der Musik» [1935], in ders.: *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*. – Leipzig, 1973, S. 372 f., zitiert nach Konrad Niemann: «Zur Frage der gesellschaftlichen Funktion der Musik bei Eisler», in: *Hanns Eisler heute*. – Berlin: Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, 1974 (Arbeitshefte, 19), S. 14

<sup>20</sup> Bruno Walter: *Von den moralischen Kräften der Musik. Vortrag gehalten im Kulturbund zu Wien*. – Wien u.a.: Herbert Reichner, 1935. – S. 14 f.

## 8. Der Lust des Augenblicks widerstehen

Die gesellschaftliche Katastrophe, die Hanns Eisler und Walter Benjamin Mitte der 1930er Jahre noch mit ästhetischen Mitteln abzuwenden versuchten, nahm ihren Lauf. Als in der Nachkriegszeit das Reflektieren über Kunst und Musik wieder einsetzte, herrschten andere soziale Voraussetzungen. Teils diente Musik dem Kitten der Scherben und der beruhigenden Illusion von Kontinuität, teils dem Neubeginn, changierend zwischen Trotz, Hoffnung und Generationswechsel. Vor allem aber relativierte sich die Rolle jener Institutionen und Wertvorstellungen des gebildeten Bürgertums, die vor dem Krieg Träger der musikalischen Hochkultur waren. Wenige Monate nach der glanzvollen Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper erschien 1956 Theodor W. Adornos Schrift *Dissonanzen*, in der die «Regression des Hörens» bekämpft wurde:

«Die Lust des Augenblicks und der bunten Fassade wird zum Vorwand, den Hörer vom Denken des Ganzen zu entbinden, dessen Anspruch im rechten Hören enthalten ist, und der Hörer wird auf der Linie seines geringsten Widerstandes in den akzeptierenden Käufer verwandelt. Nicht länger mehr fungieren die Partialmomente kritisch gegenüber dem vorgedachten Ganzen, sondern sie suspendieren die Kritik, welche die gelungene ästhetische Totalität an der brüchigen der Gesellschaft übt. Die synthetische Einheit wird ihnen geopfert; sie produzieren keine eigene mehr an Stelle der verdinglichten, sondern zeigen sich dieser willfährig. Die isolierten Reizmomente erweisen sich als mit der immanenten Konstitution des Kunstwerks unvereinbar, und ihnen fällt zum Opfer, worin immer das Kunstwerk zur verbindlichen Erkenntnis transzendiert. Schlecht sind sie nicht also solche, sondern durch ihre abblendende Funktion. Dienstbar dem Erfolg, begeben sie sich selber des unbotmäßigen Zuges, der ihnen eignete. Sie verschwören sich zum Einverständnis mit allem, was der isolierte Augenblick einem isolierten Einzelnen zu bieten vermag, der längst keiner mehr ist. In der Isolierung werden die Reize stumpf und geben Schablonen des Anerkannten ab. Wer sich ihnen verschreibt, ist so hämisch wie einst die Noetiker gegen den orientalischen Sinnenreiz. Die Verführungskraft des Reizes überlebt dort bloß, wo die Kräfte der Versagung am stärksten sind: in der Dissonanz, die dem Trug der bestehenden Harmonie den Glauben verweigert. Der Begriff des Asketischen selber ist in der Musik dialektisch. Schlag ehemedem Askese den ästhetischen Anspruch reaktionär nieder, so ist sie heute zum Siegel der avancierten Kunst geworden: freilich nicht durch eine archaisierende Kargheit der Mittel, in der Mittel und Armut verklärt werden, sondern durch strikten Ausschluß all des kulinarisch Wohlgefälligen, das unmittelbar, für sich konsumiert werden will, als wäre nicht in der Kunst das Sinnliche Träger eines Geistigen, das im Ganzen erst sich darstellt anstatt in isolierten Stoffmomenten. [...]

Die neue Phase des musikalischen Bewußtseins der Massen wird definiert durch Genußfeindschaft im Genuß. Es ähnelt sich den Verhaltensweisen an, mit denen auf Sport reagiert wird oder auf Reklame. Das Wort Kunstgenuß klingt komisch: wenn nirgends sonst, dann gleicht die Musik Schönbergs den Schlagern darin, dass sie sich nicht genießen läßt. Wer sich noch an den schönen Stellen eines Schubertquartetts oder gar an der provokant gesunden Kost eines Händelschen Concerto Grosso labt, rangiert als vermeintlicher Bewahrer der Kultur unter den Schmetterlingssammlern. Was ihn zu solcherlei Genießern verweist, ist nicht etwa «neu». Die Gewalt des Gassenhauers, des Melodiösen und all der wimmelnden Figuren des Banalen macht sich seit der bürgerlichen Frühzeit geltend. Sie hat vormals das Bildungsprivileg der herrschenden Schicht attackiert. Heute aber, da jene Macht des Banalen sich übers Gesellschaftsganze erstreckt, hat sich ihre Funktion gewandelt. Der Funktionswechsel betrifft alle Musik; nicht bloß die leichte, in deren Bereich er sich bequem genug als bloß «graduell», unter Hinweis auf die mechanischen Verbreitungsmittel verharmlosen ließe. Die auseinanderklaffenden Sphären der Musik müssen zusammengedacht werden.»<sup>21</sup>

Doch die «Wiedervereinigung» der gesellschaftlich immer stärker auseinanderdriftenden Hörverhalten war eine aufklärerische Illusion: als Adorno nur sechs Jahre später in seiner vielzitierten Hörer-Typologie<sup>22</sup> den «Experten», den «guten Zuhörer»,

<sup>21</sup>Theodor W. Adorno: «Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens», in: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. – Gesammelte Schriften*, Band 14. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997, S. 18 f. (erstmalig erschienen 1956)

<sup>22</sup>Kapitel 1, «Typen musikalischen Verhaltens», in: Theodor W. Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie. – Gesammelte Schriften*, Band 14. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997, S. 178–198 f. (erstmalig erschienen 1962)

den «Bildungskonsumenten», den «emotionalen Hörer», den «Ressentiment-Hörer», den «Jazzfan» und den «Unterhaltungshörer» modellhaft voneinander trennte, war das ein Abgesang: Jenes Ideal des Hörers, das Adorno in der Wiener Schule (beispielsweise in Schönbergs «Verein für musikalische Privataufführungen») kennengelernt hatte, war mit dem Nationalsozialismus und schließlich mit dem gänzlich anders orientierten Fortschritt der Wirtschaftswunder-Zeit verloren gegangen: «Der Experten-Hörer bedarf einer Spezialisierung wie wahrscheinlich nie zuvor, und der proportionale Rückgang des Typus des guten Hörers – falls er sich bewahrheiten sollte – wäre wohl Funktion dieser Spezialisierung. Sie aber wird oft erkaufte mit schweren Störungen im Verhältnis zur Realität, mit neurotischen und selbst psychotischen Charakterdeformationen.»<sup>23</sup> An die Stelle eines hochspezialisierten, hoch qualifizierten Hörers als Idealbild trat eine Vielfalt unterschiedlicher Hörhaltungen.

<sup>23</sup> ebenda, S. 198

## 9. Erleben

Gut fünf Jahrzehnte nach Walter Benjamins Vorschlag, die «Ästhetisierung der Politik» mit einer «Politisierung der Kunst» zu beantworten,<sup>24</sup> konstatiert Gerhard Schulze 1992 einen zunehmenden «Prozeß der Ästhetisierung, der Herrichtung von Produkten für Erlebnisse» entlang des gesellschaftlichen Weges «von außenorientiertem zu innenorientiertem Konsum.»<sup>25</sup> Eine Bemerkung wie die Adornos aus einer anderen Stelle des gerade zitierten Texts von 1956: «Nach der *Zauberflöte* haben ernste und leichte Musik sich nicht mehr zusammenzwingen lassen», wirkt angesichts der seither vergangenen Jahrzehnte – Popgeschichte, Omnipräsenz der Massenmedien, Aufstieg und Krise der Unterhaltungsindustrie, Primat der Ökonomie und des Konsums, Relativierung des Eurozentrismus, Gesellschaftswandel auf vielen Ebenen – wie ein Zeugnis aus einer anderen, längst vergangenen Kultur. Die Grundlagen der Wahrnehmung der Kunst und des «Schönen» sind in unerwartet schnelle Bewegung geraten, und mit ihnen die Grundlagen der Ästhetik als theoretische Disziplin. Nicht wenige Theoretiker begrüßen die Entwicklung der «post-modernen» Vielfalt, nähern sich ihr mit vielfältiger werdenden Methoden und Ansätzen; manche hingegen verteidigen die Ästhetik als traditionsreiche, geistig scharf umrissene akademische Disziplin wie das gallische Dorf vor dem Ansturm der römischen Truppen (um gleich ein popkulturelles Bild zu benutzen, das 1956 noch vollkommen unverständlich gewesen wäre). Als lesenswertes Beispiel der letzteren Haltung sei an dieser Stelle ein längeres Zitat von Karl Heinz Bohrer nachzulesen, ein Auszug aus dessen 1992 gehaltenem Vortrag «Die Grenzen des Ästhetischen» – lesenswert auch deswegen, weil der neuere Diskurs um das Nachdenken über das zeitgemäße Wahrnehmen von Kunst hier in (nicht unpolemischer) Rede und Gegenrede zu Wort kommt; weil die Dramatik des Wandels aus einer kritischen Perspektive sichtbar wird, für die auch die klaren Begrifflichkeiten aus Immanuel Kants Erbe noch nicht ganz aus der Welt sind; und nicht zuletzt, weil das Publikum als medial umworbener und umkämpfter Konsument von «Erlebnissen» sichtbar wird, als Ziel einer «Erlebnis-Industrie», die die schlimmsten Befürchtungen Adornos mühelos übertrifft. Karl Heinz Bohrer:

<sup>24</sup> Walter Benjamin, a.a.O., S. 44

<sup>25</sup> Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart.* – Frankfurt/Main: Campus, 1992, S. 427 f.

«Ein Terror liegt auf dem Land: Die Akzeptanz des Ästhetischen. Die Sphäre, die man noch bis vor einem Jahrzehnt ehrlicherweise dem generellen Diskurs für nicht zugänglich empfand, scheint nunmehr dessen prominente Stimme geworden. [...] Für diese Entgrenzung des Ästhetischen gibt es sehr unterschiedliche Wahrnehmungsbegriffe: etwa «Die Erlebnisgesellschaft» von Gerhard Schulze oder «Subjektsein heute» von Wolfgang Iser. Umgangssprachlich symptomatische Wendungen lauten: «Politische Kultur», «Diskussions-Kultur», «Freizeit-Kultur». Das Beiwort «Kultur» ist immer notwendig, möglicherweise bei einer kleinbürgerlich-mittelständisch geprägten Gesellschaft wie der bundesrepublikanischen, der das enigmatisch-elitäre Moment des eigentlich Ästhetischen immer mehr abhanden gekommen ist. [...] Die beiden Zauberworte einer falschen Aktualität des Ästhetischen in einem post-modernen Sinne, wie man gleich hinzufügen muß, sind: «Kontext» und «Primat des Bildes». [...] Wenn der namhafte Kunsthistoriker Wolfgang Iser etwa für den «Kontext» als überfällig gewordenen kunstgeschichtlichen Begriff plädiert, weil erst dadurch eine im 19. Jahrhundert sich verabsolutierende Isolation des Kunstwerks

als Museumsobjekt und wissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand wieder rückgängig gemacht werden und seinem ursprünglich viel komplexeren kultur-sozialen Umfeld zurückerstattet würde, dann hat das seine methodische Plausibilität. Der Pferdefuß dieser Entgrenzungsempfehlung kommt aber zum Vorschein, wenn diese Umwelt-Werk-Beziehung nicht nur buchstäblich gleichgeschaltet wird mit dem Modell der «vernetzten Systeme», sondern mit einem reichlich abgestandenen geschichts-philosophischen Pathos («so arbeitet Geschichte») ausgestattet ist. [...] In der Praxis liefert der europäische Ausstellungsbetrieb besonders eindrucksvolle Beispiele für eine falsche Aktualisierung des Ästhetischen: Er treibt nämlich nur deshalb so farbig-gewinnbringende Blüten, weil man einem größeren Publikum – sagen wir es vereinfacht – die Kunst in der größeren Verpackung von Kulturgeschichte anbietet. Eine Popularisierung des Ästhetischen findet statt, deren wichtigster Ertrag seine Risikolosigkeit gegenüber der Gesellschaft ist, wie Sabine Fabio treffend ausgeführt hat. Das kommt genau jenem hedonistisch-egalitären Ästhetikbegriff entgegen [...]. Der Tatbestand einer «Ästhetisierung der Lebenswelt» läuft ganz in Richtung eines hygienischen Kunstverständnisses, das die irrationalen, provokativen Elemente innerhalb einer modernen Fortschrittsgesellschaft von der Kunst gerne absorbieren läßt, um sie um so leichter dem rationalen Programm integrieren zu können: Die Sphäre der Kunst ist der Sphäre der Nichtkunst funktional symmetrisch angepaßt. «Kontext» herstellen heißt im ästhetisch-theoretischen und im kulturpolitisch-strategischen Sinne immer, eine solche Entgrenzung des Ästhetischen zu versuchen, daß deren Akzeptanz bei einer auf den für das Ästhetische nicht aufgeschlossenen Konsumentenmehrheit gesichert ist, nachdem dieser Mehrheit durch veränderte Berufs- und auch Einkommensbedingungen das sogenannte Ästhetische zur Prestige- und Distinktionsqualität wurde. Damit bin ich unmittelbar beim zweiten Begriff der Entgrenzung des Ästhetischen: dem «Primat des Bildes». Auch hier haben wir es zunächst mit einem eindrucksvollen Theorem zu tun. So erklärt Paul Virilio in einem Gespräch mit Fred Forest: «Es stellt sich heraus, daß Worte keine Modelle sind. Nach meiner Meinung sind Modelle Bilder. Natürlich gibt es Modelle des Verhaltens. Natürlich gibt es Modelle der Sensibilität, aber ich weise die Vorstellung des Wortes als eines Modells zurück. Daher kommt mein Abrücken von der Semantik, der Semiotik und der Semiologie.» Als Erklärung wird hier die emphatische Identifikation gegeben: «ich bin kein akademischer Mensch mehr. Wenn ich schreibe, visualisiere ich das, was ich schreibe. Und wenn ich nichts sehe, kann ich nicht denken.» Es geht mir nicht um eine Kritik an Virilios Ästhetik [...], sondern nur darum zu erkennen, was das Primat des Bildes absehbar impliziert: Eine Vermengung der Erkenntnismedien mit der Tendenz, die Ästhetik des literarischen Konstrukts wegen dessen primär kognitiven Signalen, die freilich als eine Begrenzung verstanden werden, aufzulösen zugunsten einer größeren Unmittelbarkeit. [...] Die wahrscheinlich machtvollste, weil theoretisch anspruchsvolle Favorisierung des Bildes stellt die Ästhetik der elektronischen Medien dar, die von ihren Vordenkern, Vilem Flusser, Peter Weibel, emphatisch oder kritisch betrieben wird. Diese sich neben der akademischen Theoriebildung herausbildende, von dieser meist unbeachtete Ästhetik des «digitalen Scheins» ist schon deshalb allein der Aufmerksamkeit wert, weil ihre radikale Kritik der traditionellen Ästhetik, zwischen Hegel und Heidegger, am ästhetischen Phänomen Kategorien ausfindig macht, vornehmlich solche das ästhetische Zeitbewusstsein betreffend, die wirklich relevant sind. Was das Ganze dann wieder so sehr problematisch macht, ist der fast sektiererisch-esoterische Umgang mit dem neuen Kontext: der Elektronik. Sie gerät in den Rang eines neuen Transzendenten und fällt damit auf Positionen einer metaphysischen Kunst zurück.»<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Karl Heinz Bohrer: *Die Grenzen des Ästhetischen*. – München: Hanser, 1998, S. 171–173 (Vortrag aus dem Jahr 1992)

## 10. Umschalten

Die Analysen der «Erlebnisgesellschaft» mit ihrer unvorhersehbar breit gefächerten «Akzeptanz des Ästhetischen» bedeutet für den speziellen Fall des Musikhörens im Zusammenhang mit der Fragestellung dieses Texts: die einst für (Kunst-)Musik reservierte Innigkeit (respektive Aufmerksamkeit etc.) wird längst auf Unterhaltung und andere Teile des Einkaufszettels (respektive Terminkalenders) aufgeteilt. Zudem ist die Omnipräsenz von Musik mittlerweile so weit gediehen, dass prominente

Musiker wie Christopher Hogwood in Restaurants und Geschäften mit der Nagelschere gegen Lautsprecherkabel vorgehen oder versuchen, Anreize für mehr musikfreie Zonen im öffentlichen Raum zu schaffen.<sup>27</sup> Arthur Danto unterstreicht 1992 (im Blick auf Andy Warhols *Brillo Box* von 1964) die längst vollzogene Verbindung von Kunst und Werbung, zwischen «Hoch» und «Niedrig»: Mit Warhols Kunstgriff, «Mittel in Bedeutungen zu verwandeln, [...] änderte sich die Bedeutung der Kunst und die Rolle des Künstlers so tiefgreifend, ja, wurde der Gegensatz [zur früheren Haltung, in der Kunst sich vorhandener Mittel als Werkzeuge bediente] so groß, daß seine Leistung weniger einen künstlerischen Durchbruch als vielmehr eine kulturelle Revolution darstellte.»<sup>28</sup> Dass die Grenzen zwischen «High» und «Low» zehn Jahre später ebenso als passé gelten wie jene zwischen Kunst und Handwerk oder die zwischen Insidern und Outsidern, ist der Kunstkritik in der *New York Times* 2002 bestenfalls noch einen Nebensatz wert.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> vgl. Anna King Murdoch: «Of sounds and silence», *The Age*, 28.07.2000, auch zum sog. «pipe.down project»

<sup>28</sup> Arthur C. Danto: «Hohe Kunst, niedrige Kunst und der Geist der Geschichte», in ders.: *Kunst nach dem Ende der Kunst*. – München: Fink, 1996 (Bild und Text), S. 185.

<sup>29</sup> vgl. zum Beispiel Roberta Smith: «Bad News for Art at the Whitney Biennial», *New York Times* 31.03.2002

Spürbar kommen auch die Produktionsbedingungen ins Spiel, spätestens mit der seit den 1980er Jahren massenhaften Verfügbarkeit von Computern, mit denen sich Musik erzeugen, bearbeiten, drucken, verbreiten, downloaden oder hören lässt, ganz zu schweigen von Handys, MP3-Playern, iPods & Co. Die Omnipräsenz von (technischer) Funktionalität erscheint als «die vorläufig letzte Transzendenz einer nicht länger metaphysisch rückversicherten Welt» und bringt die «Fetischisierung des Gebrauchs um des Gebrauchs willen»<sup>30</sup> mit sich. Die technische Entwicklung, die ursprünglich als argumentative Stütze gegen Romantik und für künstlerische Autonomie hergehalten hatte, hat sich längst verselbständigt. Der deutsche Medienexperte Florian Rötzer sieht 1999 ein Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit, in welchem der Kunst jene sinnstiftende Funktion, die sie im Lauf der Neuzeit den Priestern und Philosophen abgejagt hatte, längst wieder abhanden gekommen ist:

<sup>30</sup> Goedart Palm: «Smart-world oder das vernetzte Schlaraffenland. Die Welt im immer(ge)währenden Welcome-Modus», *Telepolis* 08.08.2000, [www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/co/8510/1.html](http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/co/8510/1.html)

«Weil die Ästhetik als Gestaltung von Information in allen Bereichen immer mehr in den Vordergrund rückt, zerfällt auch die traditionelle Arbeitsteilung zwischen Kunst und Wirklichkeit, wie sie im industriellen Zeitalter noch geherrscht hatte. Aus der Sicht der Kunstgeschichte und vielleicht auch der Avantgardenkünstler mag es so erscheinen, als habe sich die Kunst aus den alten Fesseln des Scheins oder des Museums befreit und als habe sie den Alltag und die Welt der Gebrauchsgegenstände im Sinne einer Erweiterung und Entgrenzung der Kunst in sich aufgenommen, doch dieser Prozess lässt sich selbstverständlich auch andersherum interpretieren: der Alltag, die Welt der Waren, des Marktes, der Öffentlichkeit, selbst der Ausbildung und der Arbeit haben sich mit dem Beginn der technischen Bildmedien, mit den Kommunikationstechniken und den elektronischen Massenmedien ästhetisiert und die Kunst ihrer exklusiven Stellung als Produzentin von aufmerksamkeits-erheischenden Wahrnehmungsangeboten beraubt, einem wachsenden Konkurrenzkampf ausgesetzt, in dem stets neue Strategien der Aufmerksamkeitserzeugung ausprobiert werden müssen.»<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Florian Rötzer: «Inszenierung von Aufmerksamkeitsfallen. Ästhetik in der Informationsgesellschaft», *Kunstforum International*, Band 148 (Dezember 1999/Januar 2000) [Ressource Aufmerksamkeit: Ästhetik in der Informationsgesellschaft/hrsg. von Florian Rötzer]. – S. 57.

## 11. Broadcast yourself!

Das Ende jener Entwicklungsphase der Kunst, in der der Schwerpunkt auf den Künstlern liege, sah der erwähnte Gerhard Kapner mit der abermaligen Vergrößerung des Marktes im aufgestiegenen Bürgertum gekommen. Mit dem «Aufstand der Massen» im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts werde die künstlerische Autonomie abgelöst durch ein Erstarren der «pragmatischen Ebene», und zugleich werde die bisherige Dominanz des Künstlers beendet durch die heutige der Vermittler und «Produzenten der Populärkultur»:

«An sich sollten sie es nur dem Publikum zugänglich machen, eben Vermittler sein. Aber die Größe des Marktes einer «Massengesellschaft» hat ihnen eine so überragende Stellung zuteil werden lassen, daß sie in der Rolle von Auftraggebern auftreten. Sie sind die wirklichen Nachfolger der alten Patronage. [...] Eben von hier aus läßt sich auch schon die Zukunft denken. Nämlich als Abschaffung der Manipulation, als Aufwachen des Publikums, das seine Kunst selbst in die Hand nehmen könnte. [...] In ihr existierte möglicherweise nicht mehr die Frage, welches der Elemente

in der Struktur eines Kunstwerkes dominiert. Sondern wenn das Publikum selbst zur dominierenden Gruppe würde, wäre denkbar, daß dann überhaupt nicht mehr die Werke, sondern die Akte dominieren sollten. So wie im Tanz, im Feiern von Festen, wäre dann nichts Bleibendes zu schaffen, sondern das Vorübergehende wäre das Schöne. Bleiben würde davon höchstens eine Dokumentation, wie von manchen Festen des Barocks oder von den Happenings der Gegenwart. Das würde nicht nur einen neuen Begriff von Publikum erzeugen – kein passives mehr, vielmehr selbst ein kreatives – sondern auch wieder einen neuen Begriff von Kunst. [...] Es wäre keine Kunst der entrückten und entrückenden Werke mehr, sondern eine des Alltags, eine Art realisierter Tagträumerei.»<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Gerhardt Kapner: «Zur Systematik verschiedener Kunstbegriffe», in ders.: *Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft*. – Wien: Böhlau, 1991, S. 74 f.

So richtig Kapner 1991 hier die Tendenz erkannte, so wenig war absehbar, in welchem Ausmaß die Ausdruckskanäle des kreativen Publikums sich von denen der Kunst im bekannten Sinne entfernen würden. Die stärkste Präsenz zeigt die das Publikum einbeziehende Demokratisierung der Produktion von – ja, wohl eher «Content» als «Kunst» bislang bei Talk-, Reality- und Show-Formaten in der wachsenden Anzahl von Rundfunk- und Fernsehsendern sowie im Internet mit seiner exponentiell anwachsenden Anzahl an privaten Websites, Blogs und Jedem offenstehenden Publikationsmöglichkeiten des «Web 2.0» («Broadcast yourself» lautet beispielsweise der Slogan der Video-Website youtube.com). Wohlbermerkt: auch auf diesen Kanälen findet sich bei weitem mehr als nur Anlass zum Kulturpessimismus. Doch ob die negativen Reaktionen – Adornos Verdacht, der Hörer werde «auf der Linie seines geringsten Widerstandes in den akzeptierenden Käufer verwandelt», Karl Heinz Bohrsers Zorn über den «Terror des Ästhetischen» und Wolfgang Welschs «Einspruch gegen den Ästhetisierungstrubel» – oder die positive Hoffnung auf ein befreites, aufgeklärtes Publikum, das eine neue Kunst des Alltags in die Wege leitet, näher an der Wirklichkeit liegen, wird sich erst zeigen. Denn fürs Erste, um Kapners Bild wieder aufzugreifen, prägen weitgehend weder Künstler noch Publikum das Bild, sondern die massenmedialen Vermittler und Produzenten der Populärkultur.

## 12. Raus aus dem Trubel

Einer der produktivsten Autoren innerhalb der deutschsprachigen Ästhetik-Debatte der letzten Jahrzehnte, Wolfgang Welsch, stellt das «ästhetische Denken» gegen diesen Ansturm dessen, was Karl Heinz Bohrer oben schlicht «Terror» nannte – allerdings weniger «im ästhetisch-theoretischen und im kulturpolitisch-strategischen Sinne», sondern eher in Form einer Verteidigung des Publikums: «Ein ästhetisches Grundgesetz besagt, daß unsere Wahrnehmung nicht nur Belebung und Anregung, sondern auch Verweilen, Ruhezonen und Unterbrechungen braucht. Dieses Gesetz verurteilt die derzeit grassierende Verschönerungstendenz zum Scheitern. Die Totalästhetisierung läuft auf ihr Gegenteil hinaus. Wo alles schön wird, ist nichts mehr schön; Dauererregungen führen zu Abstumpfung, Ästhetisierung schlägt in Anästhetisierung um. Gerade ästhetische Gründe sprechen also dafür, den Ästhetisierungstrubel zu durchbrechen. Inmitten der Hyperästhetisierung tun ästhetische Brachflächen Not. Ästhetische Reflexion wird sich nicht zum Agenten einer Ästhetisierung machen lassen, die in Wahrheit auf Anästhetisierung hinausläuft – auf die Erzeugung von Unempfindlichkeit, auf Betäubung durch ständige ästhetische Überdrehtheit. Ästhetisches Denken opponiert dem Ästhetisierungstrubel und der Pseudo-Sensibilität einer Erlebnisgesellschaft.»<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Wolfgang Welsch: «Das Ästhetische – eine Schlüsselkategorie unserer Zeit», in: ders. (Hrsg.): *Die Aktualität des Ästhetischen*. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1993, S. 45

Dieser Vorsatz, sich statt den das Publikum aggressiv vereinnahmenden Medien den weniger offensiven, stilleren Bereichen zuzuwenden, legt in gewisser Weise die ästhetische Auseinandersetzung mit neuer Musik nahe. Während die meisten allgemein philosophischen Theorien der Postmoderne auf Betrachtungen von neuen Medien, Kunst, Film, Fotografie, Literatur und Architektur fußen, wurde die musikalische Ästhetik nach Adorno in der Regel dem engen Kreis der Musikwissenschaftler überlassen. Eine der prominenten Ausnahmen bildet der Philosoph Peter Sloterdijk, der in seinem (übrigens dem Komponisten Wolfgang Rihm gewidmeten) Text «Wo sind wir, wenn wir Musik hören?»<sup>34</sup> sich explizit der neuen

<sup>34</sup> in: Peter Sloterdijk: *Weltfremdheit*. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993, S. 294–325

Musik zuwendet, die sich «von öffentlichen Hörerfolgen weitgehend abgekoppelt und sich in einsame Steigerungen zurückgezogen»<sup>35</sup> habe. Eine gewisse Weltferne sieht Sloterdijk aber nicht nur für neue Musik als gegeben an:

<sup>35</sup> ebenda, S. 303

«Von der antiken Orpheus-Verehrung bis zu Schuberts Lob der holden Kunst ist der Musik die Macht zugeschrieben worden, den Realitätsbann zu lösen und die Hörer in etwas zu versetzen, was sie – voreilig oder nicht – bessere Welt nannten. In einer Zeit hingegen, in der das unglückliche Bewußtsein als Produktivkraft für Weltverbesserungen eingespannt wird, gerät tröstliche und versöhnende Musik unter den Verdacht, Opium fürs Volk zu sein. Tatsächlich treten die Hersteller der tonalen Sedativa oft als zynische Fiktionslieferanten auf – wie BILD-Journalisten mit Dreiklängen. Denn was will das Volk? – nichts anderes als musikalische Weltentferner: Süßstoff, Wiederholung, Vereinfachung. Tonaler Populismus als Konsensusmaschine. Wo sind wir also, wenn wir Musik hören? Die Ortsangabe bleibt vage – sicher ist nur, daß man beim Musikhören nie ganz in der Welt sein kann. Denn Hören in musikalischem Sinn heißt immer schon: entweder auf die Welt zugehen oder sie fliehen.»<sup>36</sup>

<sup>36</sup> ebenda, S. 306 f.

### 13. Mit allen Sinnen wahrnehmen

«In den letzten Jahren ist das Ohr philosophisch ins Gespräch gekommen – als hätte dieses Stiefkind der Erkenntnistheorie mit einem Mal eine Fülle von aufmerksamen Adoptiveltern für sich interessieren können. Tatsächlich hatte die abendländische Licht- und Sichtphilosophie in ihren glänzenden Tagen zwischen Plato und Hegel zu den Realitäten des Gehörs ein eher herablassendes Verhältnis. Ihrem Grundzug nach war die westliche Metaphysik eine Augen-Ontologie, die aus der Systematisierung des eines äußeren und inneren Sehens hervorging.»<sup>37</sup>

<sup>37</sup> ebenda, S. 295 f.

Wenn schon nicht das Interesse für neue Musik, so teilt Peter Sloterdijk die zunehmende Berücksichtigung der Sinne über das Visuelle hinaus mit vielen neueren Ästhetikern: ««Ästhetik» war zunächst – seit 1750 – der Titel einer philosophischen Disziplin, die ein Wissen vom Sinnhaften anstrebte und daher von Baumgarten, ihrem Gründungsvater, als *epistheme aisthetike*, kurz als «Ästhetik» bezeichnet wurde.<sup>38</sup> Demgegenüber ist es nachher zu einer Verengung vorwiegend auf die Kunst oder gar nur aufs Schöne gekommen. Das wäre meines Erachtens heute rückgängig zu machen. Ich möchte Ästhetik genereller als *Aisthētik* verstehen: als Thematisierung von Wahrnehmungen aller Art, sinnhaften ebenso wie geistigen, alltäglichen wie sublimen, lebensweltlichen wie künstlerischen.»<sup>39</sup> Was sich hier liest wie ein Gegenbild zu Karl Heinz Bohrer's Kampf gegen den «Kontext», stammt wiederum von Wolfgang Welsch. Immer häufiger erwacht (im Kontrast zur Protestreaktion auf die Reizüberflutungen der Erlebnisgesellschaft) ein neues Interesse an den Sinnen – bei Künstlern wie bei dem 2004 mit dem Turner Prize ausgezeichneten Grayson Perry (dessen Kleider und Keramiken 2008 im MUDAM zu sehen waren), Kuratoren wie Robert Storr, der 2007 die 52. Biennale di Venezia unter das Motto «Think with the Senses – Feel with the Mind» stellte, Forschern wie David Howes und Autorinnen wie Constance Claassen, deren Beiträge in diesem Katalog nachzulesen sind. Wolfgang Welsch fasst Tendenzen von Joachim Ernst Behrendt bis Heidegger, von Marshall McLuhan bis zu neueren französischen Philosophen zusammen:

<sup>38</sup> vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes* / lat./dt., übers. und hrsg. von Heinz Paetzold. – Hamburg, 1983, S. 86 bzw. 87 (§CXVI)

<sup>39</sup> Wolfgang Welsch: *Ästhetisches Denken*. – Stuttgart, Reclam, 1990, S. 9 f.

–S. 63–81

«Ein Verdacht geht um: Unsere Kultur, die bislang primär vom Sehen bestimmt war, sei im Begriff, zu einer Kultur des Hörens zu werden. Und dies sei wünschenswert und nötig. Nicht nur aus Gründen der Gleichbehandlung müsse nach der über zweitausendjährigen Dominanz des Sehens nun das Gehör emanzipiert und vielleicht sogar privilegiert werden. Sondern der hörende Mensch sei auch der bessere Mensch – er nämlich sei fähig, sich auf Anderes einzulassen und es zu achten, statt es bloß zu beherrschen. Auf einen Fortbestand der Gattung Mensch und des Planeten Erde könnte man nur hoffen, wenn unsere Kultur künftig das Hören zum Grundmodell nehme, die alte Dominanz des Sehens treibe uns in der technisierten Moderne unweigerlich einer Katastrophe zu, vor der uns nur

<sup>40</sup> vgl. Platon: *Politeia* 424c

<sup>41</sup> Wolfgang Welsch: «Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?», in: ders.: *Grenzgänge der Ästhetik*. – Stuttgart: Reclam, 1996, S. 231, 234, 235



Gelitin/Gelatin: *Weltwunder* (Expo Hannover 2000)  
(Abbildung: Gelitin/Gelatin)



Der Dancefloor des 1991 eröffneten Clubs «Tresor» in Berlin (Foto: Tresor)



Das «Kugelauditorium» des deutschen Pavillons auf der Expo Osaka 1970, das der Architekt Fritz Bornemann nach Ideen von Karlheinz Stockhausen konstruierte (Photo: Karlheinz Stockhausen)

<sup>42</sup> vgl. beispielsweise Gisela Nauck: *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*. – Stuttgart: Franz Steiner, 1997 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 38)

das rezeptiv-kommunikativ-symbiotische Weltverhältnis des Hörers zu bewahren vermöge. [...] Die rein sinnliche Bedeutung von Sehen und Hören ist stets von weiterreichenden Bedeutungsdimensionen begleitet. Daher wird nicht erst die große Hör-Revolution, sondern schon eine bescheidene Hör-Revision auf den Gesamthaushalt unserer Kultur ausstrahlen können. Platon beispielsweise – bekanntlich nicht gerade ein Sinnenfreund – hatte ein sehr genaues Gespür dafür, daß die Einführung neuer Musikformen die Formen des Zusammenlebens und die Gesetze des Staates nicht unberührt lassen werde.<sup>40</sup> Wie wir Menschen mit unseren Sinnen umgehen, wirkt sich auch auf unser übriges Selbstsein und unser Weltverhalten insgesamt aus.»<sup>41</sup>

So gesehen sind Musikhörer (als Nutzer eines emanzipierten Gehörsinns) im Vorteil gegenüber dem Publikum sonstiger Kunst – weil sie von der notwendigen Öffnung der Sinne für andere als visuelle Reize von vornherein Gebrauch machen.

#### 14. Neue Haltungen und Positionen einnehmen

Die Kunst und Musik der Gegenwart hat dem selbstinszenierten Hype der Massenmedien erfrischend viel entgegenzusetzen: Happening, Performance, Improvisation, Medienkunst, Installationen, Arbeiten im öffentlichen Raum und viele andere neue Formen der Kunst und Musik richten sich an ein Publikum, das sich weder auf die alten Rezeptionsformen von Konzert und Museum noch auf jenen kleinen viereckigen Bildschirm mit Miniaturlautsprechern beschränken möchte, der die unsinnliche Bühne der medialen Revolution bildet. Die Künstlergruppe Gelitin/Gelatin beispielsweise zeigte auf der Expo in Hannover 2000 die ironische Installation *Weltwunder*, für die das Publikum in eine meterlange, mit Wasser gefüllte Röhre hinabtauchen musste, um in eine unterirdische Kammer zu gelangen – für Kurator Kasper König «ein totales Gegensteuern gegen den Terror der Medien». Nicht nur im Kunst-, sondern auch im Clubkontext vervielfachen sich die Formen der Rezeption – etwa, wenn ab 1991 der Club «Tresor» in der unterirdischen Stahlkammer des Berliner Wertheim-Kaufhauses das Publikum zwischen hunderten von kaputten Schließfächern zu harten Acid-House-Klänge tanzen lässt, oder wenn in Wien ab 1995 das Festival Phonotaktik die an sich wenig auratischen Performances elektronischer Musiker an Laptops in den Kontext sinnlicher Wahrnehmung stellt – beispielsweise auch ab 1997 in der Konzertierte «Picknick mit Hermann», bei der das Publikum es sich in einem kleinen Innenstadt-Park am Ufer des Donaukanals auf Liegestühlen bequem macht. Sicher, über den Wasserbecken, Dancefloors und Liegestühlen schwebt skeptisch der Hedonismus-Vorwurf der kritischen Ästhetik – aber diese Tendenzen vorschnell mit dem Vorwurf des Populären abzutun hieße, sich blind zu stellen gegenüber den kreativen, experimentellen, ironischen Eingriffen in das Verhältnis von Künstlern, Vermittlern und Publikum, das gerade in den Szenen der elektronischen Musik kritisch und bewusst umgedacht wird.

Die zwischen experimenteller Komposition und bildender Kunst vermittelnde Klangkunst lässt es sich angelegen sein, Musik und Publikum in Räumen und Situationen aufeinandertreffen zu lassen, die die unterschiedlichen Rezeptionshaltungen von Museum, Konzertsaal, Club, Wohnzimmer, Messestand, Schule, Park u.v.a. kunstvoll durcheinanderwirbeln. Hier entwickelt sich auch eine ungeahnte Formenvielfalt «interaktiver» Einbeziehung des Publikums – beim Festival musique/visuelle 2007 in der Philharmonie Luxembourg wurden zum Beispiel die «Arbeiten» (wie es in diesem Kontext viel eher heißt als «Werke») von Jens Brand, Erwin Stache, Martin Riches und Robert Henke a.k.a. monolake erst durch aktive Mitwirkung der Festivalbesucher zum Klingen gebracht – mit Bewegungen, Berührungen, Spiel und Kommunikation setzt das Publikum die Kunst in Gang.

Doch auch im engeren Bereich der Komposition von musikalischen Werken für Konzertbesucher sind im 20. und 21. Jahrhundert immer neue Orte und Formen der Begegnung zwischen Musik und Zuhörenden entwickelt worden. Der Architekt und Komponist Iannis Xenakis baute den kühn geschwungenen Philips-Pavillon der Brüsseler Weltausstellung 1958 auf Basis von hyperbolischen Kurven, die auch seiner Orchesterkomposition *Metastasis* (1953/1954) zugrundelagen. Die seriellen

Komponisten der 1950er Jahre, die für ihren technikhörigen Mangel an sinnlichen Qualitäten zu schelten bereits zum öden Gemeinplatz geworden ist, schufen spektakuläre neue Hörsituationen,<sup>42</sup> etwa in Karlheinz Stockhausens *Gruppen* für vier rund um das Publikum postierte Orchestergruppen (1957) oder im «Kugelauditorium» des deutschen Pavillons auf der Expo Osaka 1970, das der Architekt Fritz Bornemann nach Ideen von Stockhausen konstruierte. John Cage verwandelte einen Eisenbahnzug in ein klingendes Gesamtkunstwerk<sup>43</sup> oder überraschte sein Publikum mit Alltagshandlungen im Konzert, wenn er beispielsweise sein Stück *0'00''* (1962) – eine Komposition als Dienstleistung am Publikum – mit Hilfe von Gemüse und einem Mixer aufführte (bei den rainy days 2006 durch das ensemble recherche umgesetzt mit Bierzapfen, Schuheputzen und Klangschalenmassage im Foyer der Philharmonie Luxembourg). Georg Friedrich Haas setzt das Publikum seines Ensemblestücks *in vain* (2000) oder seines *Streichquartetts N° 3 «In iij. Noct.»* (2001) in einen völlig dunklen Saal. Beat Furrers «Hörtheater für großes Ensemble, acht Stimmen, SchauspielerIn und Klanggebäude» *FAMA* (uraufgeführt bei den Donaueschinger Musiktagen 2005) verlangt einen rund um das Publikum gebauten «Raum im Raum», durch dessen drehbare Wandsegmente hindurch die außerhalb spielenden Musiker in wechselnder Deutlichkeit wahrnehmbar werden. Die Komponisten der zeitgenössischen Musik entdecken immer mehr die sinnlichen und sozialen Implikationen der Situation «Konzert», die von «Außermusikalischem» (siehe Eduard Hanslick) und «Kontext» (siehe Karl Heinz Bohrer) abzuschirmen längst nicht mehr so sehr zum guten Ton gehört wie im 18. und 19. Jahrhundert. Mit der wachsenden Offenheit für die Vielfalt der Wahrnehmung, die die Kunst und Musik des 20. und 21. Jahrhunderts prägt, eröffnen sich für das Publikum ungeahnte neue Positionen, Perspektiven, Rollen und Haltungen.

### 15. Einander begegnen

Für Musik gibt es keine einfache Erklärung. Der Komponist James Tenney illustriert diesen Umstand 1997 mit einer Geschichte: Einige Außerirdische seien mit der Aufgabe auf die Erde gekommen, alles über die Menschenwesen herauszufinden; und sie hätten nach der Rückkehr auf ihren Heimatplaneten auch alles erklären können – mit einer einzigen, unerklärlichen Ausnahme: «From time to time they get together and let the air vibrate.» Christian Scheib, der Kurator des traditionsreichen Grazer Avantgarde-Festivals «Musikprotokoll», sieht nicht zuletzt das «getting together» als Kernpunkt der Musik: «Das Rätsel um die Menschen und die von Schallwellen zum Vibrieren gebrachte Luft ist – und genau daran sind die außerirdischen Kundschafter gescheitert – eben kein phänomenologisch zu erklärendes, sondern ein soziales Phänomen. Musik erfüllt Funktionen, Musikwahrnehmung ist an Spielregeln geknüpft.»<sup>44</sup>

Am Ende dieses zitatenreichen Streifzugs durch Philosophie, Ästhetik, Musikliteratur, Musikkritik, Musikwissenschaft, Musiksoziologie, Komponisten-, Künstler- und Kuratoren-Statements, Technik-, Gesellschafts-, Kunst- und Musikgeschichte sei daher mit einem letzten Zitat versucht, die widerstreitenden Erklärungszugänge rund um das lebhaft diskutierte Phänomen der Wahrnehmung von Kunst und Musik versöhnlich abzuschließen. Der Berliner Musiksoziologe Christian Kaden bringt 1997 die Vielfalt des Hervorbringens und Wahrnehmens von Musik auf eben jenen Punkt, der sowohl bei der «innermusikalischen» wie auch der fachspezifisch «ästhetischen» Betrachtungsweise traditionsgemäß aus dem Blickfeld verdrängt wird: Musik ist immer mit der Begegnung von Menschen verbunden.

«[Bedeutungen und Strukturen] ordnen sich eher dem «Inneren» des Systems von Musik zu, einer gleichsam musikeigenen sozialen Wirklichkeit, während Funktionsaspekte «nach außen» weisen und Musik mit sozialen Umfeldern, Kontexten verknüpfen. Gleichwohl sind Struktur, Bedeutung und Funktion nicht gegeneinander abzusetzen, schon gar nicht als spezifisch musikalische Tatbestände gegenüber außermusikalischem Belang, Autonomie versus Funktionalität, sondern implikativ miteinander verflochten: Funktionalität schließt soziale Strukturiertheit ein; und diese wiederum entsteht wesentlich durch Bedeutungstransfer. In welcher Form



Matthias Kaul: *Delikatessen* (rainy days 2006, Würstchenbude auf der Place Guillaume, Luxemburg) (Foto: Elisabeth Flunger)



Elisabeth Flunger: *La Route Flonflon* (rainy days 2006, Marmelbahn in der Philharmonie) (Foto: Philharmonie)



Publikum beim Spielen mit den Klanginstallationen von Erwin Stache beim Festival musique/visuelle 2007 in der Philharmonie) (Foto: Philharmonie)



Beat Furrer: *FAMA*. Hörtheater für großes Ensemble, acht Stimmen, SchauspielerIn und Klanggebäude. Uraufführung bei den Donaueschinger Musiktagen 2005 (Foto: © Franz Krickl)

<sup>43</sup> John Cage: *Il Trenò. Alla ricerca del silenzio perduto* (1977/1978)

<sup>44</sup> Zu den Zitaten von James Tenney und Christian Scheib vgl. das Programmbuch des Festivals *Musikprotokoll* 2001. – Graz: ORF, 2001

<sup>45</sup> Christian Kaden: Artikel «Musiksoziologie», *MGG* Sachteil, Band 6. – Kassel: Bärenreiter, 1997, Sp. 1619 f.

<sup>46</sup> Heinz Dräger/Albert Wellek: Artikel «Musik-Ästhetik», in: *MGG*, Bd 9. – Kassel u.a.: Bärenreiter, 1961, Sp. 1000 und 1033 f.

Man vergleiche das mit John Deweys *Maxime* von 1934 (s. Anmerkung 2): «Löst man einen Kunstgegenstand sowohl aus seinen Entstehungsbedingungen als auch aus seinen Auswirkungen in der Erfahrung heraus, so errichtet man eine Mauer um ihn, die seine allgemeine Bedeutung, um die es in der ästhetischen Theorie geht, beinahe unerkennbar werden lässt. Die Kunst wird in einen Sonderbereich verwiesen, in dem sie fern von all jenen Mitteln und Zielen ist die menschliche Bestrebungen, Mühen, Errungenschaften zum Ausdruck bringen. Wer es unternimmt, ein Werk über die Philosophie der Kunst zu schreiben, muß daher zunächst einmal zwischen den Kunstwerken als verfeinerten und vertieften Formen der Erfahrung und den alltäglichen Geschehnissen, Betätigungen und Leiden, die bekanntlich die menschliche Erfahrung ausmachen, eine erneute Kontinuität herstellen. Bergspitzen schweben nicht frei; auch ruhen sie nicht einfach auf der Erde. Sie sind die Erde in einer ihrer greifbarsten Erscheinungsformen.» (John Dewey a.a.O., S. 9)

beispielsweise Musik allgemeinen sozialen Entwicklungen Antwort gibt, ob sie Prozesse der sozialen Differenzierung, der Integration, der Aufrichtung von Herrschaft usw. bestätigend mitvollzieht oder aber ihnen entgegenwirkt – funktional ein alles entscheidender Unterschied –, hängt davon ab, wie Menschen in ihr selbst sich zueinander stellen: gleichrangig oder subordiniert, symmetrisch-autoritätsfern oder asymmetrisch – und welche Werte, Visionen, Utopien sie kommunizieren. Funktionalität hat demnach in Bedeutungs- und Strukturmomenten – und vorzüglich in letzteren – das bedingende Fundament; nicht wenige Erneuerer und «Revolutionäre» der Musikgeschichte scheiterten daran, dass sie zwar unverbrauchte Ideen und klangliche Materialien hervorzubringen wußten, nicht jedoch alternative Sozialstruktur. Umgekehrt ist es nahezu unmöglich, musikalische Strukturen und Bedeutungen vor ihren sozialen Außenbezügen abzuschirmen. Denn selbst wo emphatische ästhetische Autonomie verfochten wird, haben stets Menschen sie zu wollen und durchzusetzen. Und ebendiese Menschen sind nicht nur musikalisch, sondern ganze Menschen: mit den Bedürfnissen, Nöten, Mentalitäten eines ungeteilten Lebens, das sich nicht abstreifen, allenfalls verleugnen lässt. Der Gedanke, daß Menschen einander in Musik begegnen, und daß es ganze Menschen sind – Angelpunkt aller Musiksoziologie – beschreibt mithin die grundsätzliche Relativität musikalischer Autonomie.»<sup>45</sup>

Bemerkenswert, dass noch in der vorausgegangenen Ausgabe des Lexikons, in dem dieser Text erschien, in der *Musik in Geschichte und Gegenwart* von 1961, unter dem Stichwort «Musik-Ästhetik» zu lesen war: «Zu der wirklich künstlerischen Einstellung gehört die Loslösung von der ganzen Aktualität des Lebens. [...] Das große Problem der Poetik seit Aristoteles, wie nämlich der dargestellte Inhalt des Werkes sich zur Wirklichkeit verhält, scheidet für die Musik [...] aus.»<sup>46</sup>

Beide, die Musik und die Wirklichkeit, haben sich seither nicht nur verändert, sondern sind im Begriff, sich wieder allmählich aufeinander zu bewegen. Kein Grund, um in Kulturpessimismus verfallen, denn dieses Phänomen lässt sich (weit über den massenmedialen Weg des geringsten Widerstands hinaus) in erfreulichem Ideenreichtum gerade bei avancierter Musik und Kunst beobachten. Das Publikum darf aufatmen: die im 18. und 19. Jahrhundert streng reglementierten Idealbilder des Wahrnehmens – wahlweise leidenschaftslos, anbetend, widerstehend etc. – haben im 20. und 21. Jahrhundert eine bedeutende Repertoire-Erweiterung erfahren.