



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Michael Custodis, „Das Kunsterlebnis als sozialer Prozeß. Beobachtungen zur Musik an zwei Textstellen von Paolo Maurensig und Rainald Goetz“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/custodis1.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:
http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

Das Kunsterlebnis als sozialer Prozeß. Beobachtungen zur Musik an zwei Textstellen von Paolo Maurensig und Rainald Goetz

Michael Custodis
micus@zedat.fu-berlin.de

[1] Das Erleben von Musik ist zunächst eine persönliche Erfahrung, an der ästhetische und psychologische Dimensionen von Wahrnehmung und Verstehen, Wertung und Geschmack beteiligt sind. Zugleich unterliegt das Erleben, wenn es sich in einer öffentlichen Situation vollzieht, einer Vielzahl von sozialen Mechanismen und Normen, Erwartungen und Handlungen, an denen sich das persönliche Erlebnis messen, orientieren oder brechen kann. Nimmt man dabei die möglichen Abweichungen zwischen individuellen, gruppenspezifischen und kollektiven Perspektiven in diese Überlegungen hinein und bedenkt die Fülle von Aktions- und Einflußmöglichkeiten der Beteiligten, tritt bei einer solchen Beschreibung von Musik als lebendiger Kunst ihre soziale Prozeßhaftigkeit hervor.

[2] Eine elementare Grundvoraussetzung des Musikerlebens ist seine zeitliche und räumliche Rahmung, die Teil des Konsenses zwischen Künstler(n) und Publikum ist und die Kunstsituation konstituiert. Durch die Zeitlichkeit eines Prozesses besteht die Möglichkeit zur positiven wie negativen Veränderung der gewonnenen Eindrücke, so daß die Intensität des Kunsterlebnisses Schwankungen und wechselnden Aufmerksamkeitsgraden unterliegt. Auch die räumliche Rahmung spielt hierbei eine Rolle, da einerseits physikalische Umstände wie Größe, Akustik, Lautstärke, Temperatur, Belüftung usw. auf die physiologische und psychologische Wahrnehmung von Musik einwirken und andererseits der subjektive Eindruck eines bestimmten Konzertraums mit seiner Beleuchtung und Ausstattung sowie der Sitzposition im Saal (auch das Verhalten der umgebenden

Personen ist mitzubedenken) Einfluß nehmen kann. Der amerikanische Musikwissenschaftler Leonard B. Meyer beschreibt ein paralleles, musikhistorisches Phänomen von Wechselwirkungen zwischen wachsenden Konzertsälen und Veränderungen in der kompositorischen Anlage von Werken: „Larger halls and houses affected both the size and the composition of orchestras and operatic productions, and these in turn affected the size and nature of the compositions presented.“¹ Diese historischen Entwicklungen überträgt Meyer auf konzeptionelle Kalkulationen der Komponisten, mit denen diese sich auf veränderte Rezeptionsbedingungen ihrer Hörer einzustellen versuchten und sekundäre musikalische Parameter wie Lautstärken und Spielanweisungen fortwährend differenzierten:

[3] „One of the most important means employed by Romantic composers to compensate for the decline in the ability of many members of the audience to respond sensitively to the subtleties of syntactic process and formal design was the increase in the relative importance of secondary parameters in shaping musical process and structure – and hence musical experience.“²

[4] Dieser Zusammenhang zwischen objekthaften und personenbezogenen Kategorien führt zurück zur Interaktion von Akteuren während einer Musikaufführung. Sowohl die Musiker als auch ihre Zuhörer haben verschiedene Reaktionsmöglichkeiten zur Hand, die sich üblicherweise in bekannten, festgelegten und modifizierbaren Ordnungen abspielen. Bereits während der Musikdarbietung können sie ein Stimmungsbild signalisieren, das nach dem Verklingen der Musik in standardisierte und ritualisierte Handlungen wie Applaudieren oder Verbeugen mündet. Diese Handlungen sind keinesfalls individuell, sondern verbinden auf Seiten des Publikums die vereinzelt Zuhörer zu einem Kollektiv oder – im Fall sich widersprechender Meinungen – zu einer von mehreren Gruppen, so daß an dieser Stelle persönliche und gesellschaftliche Kräfte ineinandergreifen. Der britische Autor Robin Maconie verweist hierzu auf die besondere Bedeutung dieses Verhaltens für die Zuhörerschaft: „For many people, sharing music in the company of others is part of its enjoyment. It suggests agreement but without the necessity for discussion. [...] Because audiences respond spontaneously, there is something mysteriously persuasive about the experience of taking part.“³

[5] Viele dieser Bedingungen gelten – in unterschiedlicher Weise und als schematische Wirkungsfaktoren – für die ausübenden Künstler wie auch für ihre Zuhörer und können im Verlauf des Prozesses beeinflußt und verändert werden. Auf Seiten der Künstler kann beispielsweise die Gemeinsamkeit des Musizierens vor den kritischen Ohren des Publikums zu besonderen Leistungen anspornen,⁴ bei einzelnen Zuhörern kann auch die Belästigung durch einen Nachbarn ungeheuer störend wirken und zu Reaktionen führen, durch die die konzentrierte oder genießende Anteilnahme am Konzert für den Rest der Veranstaltung gemindert wird. Gleichzeitig bedingen sich die bislang als Gegenpole beschriebenen Positionen von Künstler und Publikum für einen beide Seiten zufriedenstellenden Verlauf.

¹ Leonard B. Meyer, *Style and Music, Theory, History, and Ideology*, Chicago, London 1984, 206.

² Meyer, *Style and Music*, 208.

³ Robin Maconie, *The Concept of Music*, Oxford 1990, 13.

⁴ Maconie beschreibt den umgekehrten Weg negativer Stimulation: „The kind of audience determines the arrangement of the players: by and large audiences are a bad influence on ensembles because they oblige players to take positions facing an audience and not one another, and their eye contact and co-ordination can be adversely affected.“ Maconie, *The Concept of Music*, 35.

[6] Die besondere Betonung des sozialen Charakters des Musikerlebens in diesen einleitenden Bemerkungen entspringt der Beobachtung, daß die Beziehungen zwischen Publikum und Aufführenden während der vergangenen Jahrhunderte einer Vielzahl von Veränderungen unterworfen waren. So wurde die Frage, wer bei einem Konzert für wen da sein soll, zu unterschiedlichen Zeiten mal zu Gunsten der Zuhörerschaft (ihrem Unterhaltungs- und Repräsentationswillen genügend), mal zu Gunsten der quasi religiösen Verehrung eines kompositorischen Genies und seines Werkes oder der Bewunderung eines herausragenden Instrumentalisten, Sängers oder Ensembles entschieden. Der gesellschaftliche Wandel von musikalischen Geschmäckern und Konventionen wird ebenfalls erkennbar, wenn man die ursprünglich heftigen Reaktionen auf Werke von Mahler, Schönberg oder Strawinsky in Beziehung setzt zu ihrem heute etablierten Platz im Repertoire der musikalischen Moderne. Der Fokus, um die hier bislang modellhaft und grob umrissene Prozeßhaftigkeit des Erlebens von Musik zu betrachten, richtet sich daher auf Situationen im Musikleben der Gegenwart und trägt zugleich dessen Historizität und Tradierung in sich. Gleichzeitig ist eine solche idealtypische Abstraktion mit konkreten Abweichungen und methodischen Unschärfen zu vermitteln.

[7] Der wesentliche, systematische Aspekt eines Prozesses besteht in seiner Zeitlichkeit als sich verändernder und entwickelnder Vorgang. Im Vollzug der Prozeßhaftigkeit balancieren sich augenblickliche, vorrationale, erinnerte und vom Bewußtsein gelenkte Eindrücke mit einer Einmaligkeit von situativen Gegebenheiten aus. Die Subjektivität, mit der diese Eindrücke im ästhetischen Erleben von Musik zusammenfallen, können einerseits nicht angemessen und vollständig erinnernd wiedergegeben werden (zumal eine parallel betriebene, verbale Reflexion der musikalischen Eindrücke die ursprüngliche Rezeptionshaltung verändern und die Aufmerksamkeit vom Kunstgegenstand ablenken würde). Andererseits erschwert die Subjektivität der Wahrnehmung eine operationalisierbare Ableitung generalisier- und objektivierbarer Fakten; auch mit empirischen Verfahren waren im Bereich der Musik hierzu bislang kaum aussagekräftige Antworten zu finden.⁵ Hieraus ergibt sich im Umkehrschluß die Frage, wo konkrete Darstellungen zu finden sind, mit denen diese Überlegungen verglichen und konfrontiert werden könnten.

[8] An dieser Stelle erweist es sich als glücklicher Umstand, daß Musik und ihre analytisch schwer zugänglichen Modi von affektiver Wirkung, Rezeption und Ver-

⁵ Obgleich sich Teile der Musiksoziologie und -psychologie beispielsweise seit langem der theoretischen Kategorisierung des Publikums nach Hörqualitäten und -eigenschaften widmen und empirische Verfahren der Hörerforschung den tatsächlichen Geschmacks- und Rezeptionsbedingungen z.B. des Rundfunk- oder Konsumverhaltens auf die Spur kommen möchten, läßt sich auf keinem dieser (zu schematischen) Wege die Komplexität der Erfahrung von Musik präzise beschreiben und in allen ihren Aspekten eingrenzen. Vgl. neben Theodor W. Adornos „klassischem“ Modell der Hörerkonzeptionierung zur Übersicht Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft* (Kapitel 23 Publikumsforschung), Darmstadt 1996, sowie als einen aktuelleren Ansatz Martyn Evans, *Listening to Music*, Houndsmill, Basingstoke, Hampshire, London 1990, 12: „Two alternative pictures of the listener emerge, between which we must arbitrate. The one is of a passive recipient of the sensations that come his way; the other is of someone actively engaging in what he hears. The passive, patient listener simply experiences and utters accordingly, as though his emotions were stimulated and played upon by an external agency, be it the performer, the composer or simply the universal vibrations themselves. [...] On the other hand, the alternative picture to emerge is one of a participant listener, engaging in and operating upon what he hears – bringing it under judgement. According to this picture, his feelings are secondary to – indeed, arise from – judgements. And the judgements that he makes are subject to the approval of other listeners.“

arbeitung beliebte Gegenstände in literarischen Textformen wie Romanen und Essays sind. Dort werden sie von Autoren aus einem künstlerischen Blickwinkel betrachtet, die durch die Versprachlichung dieser Zusammenhänge Gegenstände produzieren, die wiederum aus musikwissenschaftlicher Sicht nach Spuren des Musikerlebens als sozialem Prozeß untersucht werden können. Denn so, wie Musik insgesamt ein seitens der Literatur vielbeachtetes Phänomen ist, das sich gerade aufgrund seiner, einer direkten Beschreibungen entzogenen Stofflichkeit besonders für metaphorische und literarisierte Zugänge eignet, finden sich in vielen literarischen Texten Szenen von Konzerten und Musikveranstaltungen als Situationen zwischen einem Künstler und seinem Publikum. Daß gerade die fiktionale künstlerische Reflexion dieser Prozesse Dimensionen zugänglich macht, denen man sich erstens mit herkömmlichen Methoden nur schwer annähern kann, und bei denen sich zweitens der doppelte Kunstcharakter von Gegenstand und Darstellung als Vorteil erweist, läßt sich an zwei Beispielen verdeutlichen.⁶

[9] Die Hauptfigur von Paolo Maurensigs Roman *Spiegelkanon* (1997), ein musikliebender Schriftsteller, befand sich anläßlich mehrerer Konzerte zu Ehren von Johann Sebastian Bach in dessen dreihundertstem Geburtsjahr 1985 in Wien. Aus einer rückblickenden, zeitlich nicht näher eingegrenzten Perspektive berichtet der Protagonist, wie er damals in einem heruntergekommenen Heurigenlokal, das ansonsten nur von Einheimischen besucht war, einem außergewöhnlichen Geiger begegnete. Dieser schritt beim Spielen zwischen den Kneipentischen umher und bot auf Zuruf jedes gewünschte Musikstück mit einer solch virtuosen Finesse dar, wie es der Ich-Erzähler für eines der Bach-Konzerte erhofft hätte. Vor der Kulisse einer verrauchten Kneipenszene mit trinkenden, schwatzenden Zuhörern, die dem Spiel des Violinisten begeistert folgten, passten dessen technische Fähigkeiten – in den Augen des Schriftstellers – nicht mit dem beschränkten musikalischen Niveau zusammen, das für eine solche Örtlichkeit zu erwarten gewesen wäre. Und während die schäbige Kleidung des Musikers durchaus dem sozialen Stand seines Publikums zu entsprechen schien, deutete der Literat die Auswahl der Stücke, die Gestik und die Vortragsweise des Geigers als dessen bewußte Distanzierung von den Zuhörern:

[10] „Sogar seine nur vom Regen gewaschenen Kleider erschienen wie ein Bühnenkostüm. Auf diese Weise war es ihm in kurzer Zeit gelungen, zum Publikum nicht nur ein Vertrauensverhältnis, sondern sogar eine Komplizenschaft herzustellen. Der Tisch, an dem ich saß, war weit entfernt von seinem improvisierten Proszenium, doch er zwinkerte auch uns zu, als wollte er versichern, daß wir nicht von ihm vergessen waren und er bald auch zu uns kommen würde. Ich

⁶ Fiktionalität und Faktizität wurden während der vergangenen Jahrzehnte in den wissenschaftlichen Disziplinen, die sich mit Texten und schriftlichen Notationsformen beschäftigen, zu umstrittenen Themenfeldern. Bezüglich des hier verfolgten Gedankens, aus literarischen Texten musiksoziologische Aussagen zu gewinnen, sei stellvertretend auf Joachim Zelter verwiesen: „Literarische Texte [haben] durchaus Wirklichkeitscharakter, insofern sie auf außerliterarische Wirklichkeitsbereiche verweisen, wenn nicht auf die empirische Wirklichkeit, dann zumindest auf auktoriale oder leserseitige Wirklichkeitsbilder. Der Erfolg vieler literarischer Texte ist gerade in der Übereinstimmung der Textwirklichkeit mit den leserseitigen Wirklichkeitsbildern begründet. Literarische Texte haben damit dreifachen Wirklichkeitscharakter: (1) Ihre reale existierende Präsenz macht sie zu einem Teil der kulturellen Lebenswirklichkeit. (2) Sie verweisen nicht nur auf die Existenz eines Autors und auf dessen Wirklichkeitsbilder, sondern gehen zugleich auf ihn zurück. (3) Schließlich stehen sie in Beziehung mit leserseitigen Wirklichkeitsbildern, die nicht nur in literarischen, sondern auch in außerliterarischen Bezugssystemen eingebettet sind.“ Joachim Zelter, *Sinnhafte Fiktion und Wahrheit. Untersuchungen zur ästhetischen und epistemologischen Problematik des Fiktionsbegriffs im Kontext europäischer Ideen- und englischer Literaturgeschichte*, Tübingen 1994, 34f.

fragte mich, ob ich seine Scherze ertragen würde, wenn er sich mir näherte. Inzwischen bot der Geigenspieler sein Schauspiel dar, und die Leute beantworteten es mit Beifallssalven, die ihm immer neue Kraft verliehen. Außer den Straußwalzern und den Operettenarien produzierte er sich mit virtuosen Zigeunerstücken, in denen er nicht nur mit großer Meisterschaft brillierte, sondern auch mit akrobatischer Geschicklichkeit, wobei er die Geige in allen nur erdenklichen Weisen hielt.“⁷

[11] Die drei Perspektiven dieser Szenerie – des Solisten, des Beobachters und der einzelnen Publikumsgruppen (die trotz ihrer Verteilung auf verschiedene Tische insgesamt als homogenes Geschmacks- und Reaktionskollektiv wirken) – sind auf unterschiedlichen Ebenen miteinander verknüpft und entsprechen allgemeinen sozialen und kulturellen Hierarchien. Dies wird unmittelbar an der Örtlichkeit in ihrem Verhältnis zur Musikdarbietung deutlich: Raum, Anlaß und Stil ergeben keine klassische Konzertsituation, wie sie dem Können des Violinisten nach den im 19. Jahrhundert entstandenen Gepflogenheiten bei Konzerten entspräche. Auf diese beziehen sich aber sein Repertoire sowie seine an legendäre Vorgänger wie Niccolò Paganini angelehnte Bühnenpräsenz. Entgegen den Konventionen des bürgerlichen Konzertbetriebs zur klaren Gliederung des Raums nach Tätigkeit und Rolle (vorne auf dem erhöhten Podium der stehende Solist, vor ihm zu seinen Füßen die sitzenden Zuhörer) wandert er zwischen Tischen umher, nimmt Kontakt zu den Gästen auf und richtet das Programm des Abends nach ihren Wünschen aus. Dadurch differenziert sich die Zuhörerschaft in Grüppchen mit unterschiedlichen musikalischen Vorlieben, von denen die einen Walzermelodien, die anderen Operettenarien, die nächsten Zigeunermelodien hören möchten. Von diesen Gruppen und ihrem Geschmack grenzt sich der Erzähler bewußt ab, was unmittelbar auch mit den präferierten Stücken zusammenhängt. Denn eigentliche Stücke werden in dieser Textstelle gar nicht erwähnt. Es genügt, Stiltypen wie Walzer, Operette oder „Zigeunermusik“ – die alle unmittelbar auf die vergangene Größe Wiens als europäischer Musikmetropole und kulturelles Zentrum der k.u.k.-Monarchie verweisen – mit dem Namen Strauß in Beziehung zu setzen, um die Kluft zwischen dem populären, als touristische Wien-Klischees geschilderten Musikgeschmack der Einheimischen und dem Bildungsanspruch des zugereisten, mit den Codes der klassischen Kunstmusik vertrauten Bach-Liebhhabers zu verdeutlichen. Diese Verschiedenheit spitzt sich zum Ende dieser Szene zu, als der Erzähler sein musikalisches Herrschaftswissen auszuspielen versucht, indem er den Geiger – als er selbst zu einem Wunsch aufgefordert wird – um die *Chaconne* von Bach bittet:⁸

[12] „Er hatte erraten, ich weiß nicht wie, daß ich ein Fremder war, (erst viel später fiel mir ein, daß das Programm der Bachkonzerte aus meiner Jackentasche herausragte), und rief mit lauter Stimme ‚Oh, siehe da, hier haben wir einen, der in Wien ist, um gute Musik zu hören‘. Im Saal war es still geworden, und der Geigenspieler nutzte die Spannung meisterhaft aus, indem er mit einer vorzüglichen Wirkung die Schlußpointe hinauszögerte. ‚Was möchten der Herr gern hören?‘ sagte er schließlich. Von dieser leichten Ironie verwirrt, versuchte ich eine entsprechende Antwort zu geben. ‚Und was möchten Sie gern spielen?‘ ‚Was der Herr wünschen.‘ ‚Alles, was ich wünsche?‘ ‚Alles!‘ In diesem Augenblick zögerte ich nicht mehr. ‚Ich möchte gern die *Chaconne* von Bach hören.‘ Und

⁷ Paolo Maurensig, *Spiegelkanon*, Hamburg 1997, 23.

⁸ Auch dieses Stück wird nicht (als Teil der *Partita für Violine solo d-Moll BWV 1004*) spezifiziert und wirkt damit schlagwortartig als Stereotyp eines solistischen Bravourstücks.

damit dachte ich, jede weitere Provokation im Keim zu ersticken. Aber ich irrte mich. Der Mann blieb mit einer anmaßenden Gebäre vor mir stehen. Er hob die Hand, um das Publikum zum Schweigen zu bringen, das die Szene amüsiert verfolgt hatte. ‚Hört, hört‘, sagte er, ‚hier ist endlich ein Kenner. Einer, der die gute Musik wirklich schätzt.‘⁹

[13] An der ironischen Brechung des Dialogs der beiden rivalisierenden Protagonisten ließen sich noch weitere Details der implizierten Ansprüche und der wechselseitigen Beurteilung von musikalischen Präferenzen herausarbeiten, die das Bild der unterschwellig und offensichtlichen Wertungen weiter verfeinerten. Es lohnt aber, für einen Augenblick noch einmal zur ersten Textstelle und dem dort erörterten engen Kontakt zwischen dem Musiker und seinen Zuhörern zurückzukehren, an der die negative Bewertung der Situation ersichtlich wird. Denn diese Kommunikation zwischen Unterhaltendem und Unterhaltenen wird nicht nur als Vertrauensverhältnis, sondern als Komplizenschaft beschrieben.¹⁰ Hierdurch steigert sich die Intensität der Kommunikation zwischen Musiker und Publikum. Gleichzeitig aber wirkt dies in den Augen des Bach-Liebhabers als ungeschickliche Verbrüderung und Angleichung der beiden Parteien, die durch die jeweiligen Ausgangspositionen (Produktion und Rezeption von Musik) und ihre musikalischen Qualifikationen (sehr weites bzw. sehr begrenztes Wissen um die kulturelle Hierarchisierung von Musik zwischen Bach und Operette) nach seiner Meinung doch so weit voneinander getrennt sein müßten und sollten. Die spöttische Distanz, mit der der Violinist gleichwohl seine Ungleichheit zum Publikum auszudrücken scheint, wird vom referierenden Schriftsteller aber weniger aus dessen musikalischer Haltung als an der Kleidung abgelesen („Bühnenkostüm“), mit der die Rollenhaftigkeit und theatrale Präsenz der Situation unterstrichen werden soll. Auch die Virtuosität des Geigers wird mit wertenden Abstufungen gezeichnet („Meisterhaftigkeit und akrobatische Geschicklichkeit“), wobei der Solist dabei gekonnt die Balance zwischen den unterschwellig zitierten Topoi von Hoch- und Popularkultur zu halten versteht – die Beschreibung der Meisterschaft bezieht sich auf das als Allgemeinwissen vorausgesetzte Ideal von puristischer Strenge bei Bach, die akrobatische Geschicklichkeit verweist auf das einzig reizvolle an „Zigeunermusik“ als technischer Herausforderung –, ganz nach Belieben seiner Bewunderer.¹¹

[14] Welche Erkenntnisse lassen sich aus dieser Semantisierung für die Fragestellung der Prozeßhaftigkeit des Kunsterlebens gewinnen? Im Text und durch seine Gestaltung blickt man auf eine Szenerie, wie man sie sich allgemein vorstellen kann und möglicherweise auch schon erlebt hat, ob bei Straßenmusikern, in Restaurants oder in der S-Bahn. Ihre Spannung bezieht die Szene aus der Diskrepanz, die der Erzähler zwischen Musiker, Publikum und Ort entdeckt, wobei auch denkbar ist, daß das vertraut wirkende Verhältnis des Geigers zu seinen Zuhörern gar keine sozialen und ästhetischen Brüche aufweist und nur der Schriftsteller der Einzige ist, der sich fehl am Platz fühlt. Gerade dieses Fehl-am-Platz-sein ist aber der Zugang für musiksoziologische Betrachtungen, da nicht nur die Stücke und das Können des Aufführenden eine Rolle für das individuelle

⁹ Maurensig, *Spiegelkanon*, 26f.

¹⁰ „Sogar seine nur vom Regen gewaschenen Kleider erschienen wie ein Bühnenkostüm. Auf diese Weise war es ihm in kurzer Zeit gelungen, zum Publikum nicht nur ein Vertrauensverhältnis, sondern sogar eine Komplizenschaft herzustellen.“ Maurensig, *Spiegelkanon*, 23.

¹¹ Vgl. zu den im Bild des Virtuosen implizierten Wertungen Albrecht Riethmüller, „Die Verdächtigung des Virtuosen – Zwischen Midas von Akragas und Herbert von Karajan“, in: Herbert von Karajan Centrum (Hrsg.), *Virtuosen. Über die Eleganz der Meisterschaft*, Wien 2001.

Erleben spielen, sondern auch musikalisch sekundäre Parameter wie Kleidung, Verhalten und Veranstaltungsort auf die Wirkung und Tiefe des Erlebens Einfluß nehmen. Denn die Einordnung der Situation hängt stark von Überraschungen in der Beobachtung und dem Abgleich mit den eigenen Erwartungen ab: Für den Schriftsteller im Roman scheinen nicht alle Elemente der Situation zusammenzupassen, und gerade das – die Verunsicherung seines Blicks durch die Reibung an eingeübten Denk- und Wertungsmustern – fasziniert ihn.

[15] Die Differenz zur Normalität erscheint nur in den Augen des gebildeten Betrachters. Dieser empfindet die Überqualifikation des Musikers als Abweichung vom Format der von ihm für solche Orte angenommenen Unterhaltungsmusik; eine zweite Abweichung wird durch die Erweiterung des sonst üblichen Repertoires des Künstlers durch die Bachsche Chaconne provoziert. Für das übrige Publikum paßt sich aber auch dieses Stück bruchlos in das Programm des Abends ein, es verspürt – und hieraus speist sich die Distinktion des Erzählers – keinen Bruch respektive qualitativen Sprung im Spiel des Geigers. Die Außerordentlichkeit des Bach-Vortrags, mit der der Schriftsteller seinen geschulten Geschmack unter Beweis zu stellen sucht, erschließt sich aus der Metaphorik, mit der er sein Kunsterlebnis von Bachs Musik als tief berührende, wirkliche ästhetische Erfahrung empfindet:

[16] „Mir schien, als wagte es keiner zu klatschen, als hätte diese Musik uns jeden Willens beraubt. Es war ein Moment, in dem die Erdrotation stillgestanden hatte, und es war nicht verwunderlich, daß sie sich jetzt nur unter Mühen wieder in Bewegung setzte. Gewiß ist, daß mir die Zeit zwischen dem letzten Ton seiner tadellosen Darbietung und dem ersten Klatschen (meinem), das sofort darauf zu einem begeisterten Applaus anwuchs, endlos erschien.“¹²

[17] Auch diese Beschreibung ist in vielerlei Hinsicht musiksoziologisch aufschlußreich: Ein Kern des geschilderten Erlebens von Musik ist die klare Rollenverteilung zwischen einem Musik und Getränke genießenden Publikum und einem beweglichen Live-Musiker, der Stücke auf Wunsch darbietet, mit denen er in geographischen und kulturellen Außenbezirken des Wiener Musiklebens noch glänzen kann, mit denen er aber keinesfalls in einer Konzertsituation, die seiner Virtuosität entspräche, etwas würde anfangen können, um dort die Zuhörer für sich zu gewinnen. Diese Interpretation ergibt sich aus dem Verhalten des abseitigen Beobachters, der an zentraler Stelle in den Verlauf der Handlung eingreift und dabei seine abweichende, kritische Distanz zum Musiker aufgibt und sich sogar dem übrigen Publikum so weit annähert, daß er als erster die herausragende Qualität des Vortrags durch Beifall attestiert und dadurch Teil der allgemeinen Begeisterung wird.

[18] Die Möglichkeit der Zuhörer, aktiver Teil einer musikalischen Veranstaltung zu sein, in diese einzugreifen und ihren Verlauf mitzugestalten, verdeutlicht die Prozeßualität und bedingte Veränderlichkeit der als üblich vorausgesetzten Regeln, Abläufe und angebotenen Alternativen. Auch das zweite Textbeispiel, eine kurze Passage aus Rainald Goetz' Roman *Rave* (1998), operiert mit diesem Wechselspiel zwischen Rezipienten und Produzenten von Musik, allerdings in einem ganz anderen Zusammenhang. Die Handlung von *Rave* spielt Mitte der 1990er Jahre in der Techno-Szene Münchens und begleitet den Autor durch seine Erfahrungen mit Diskotheken, Drogen, Freunden, durchtanzten Nächten, Frauen

¹² Maurensig, *Spiegelkanon*, 28.

und Musik. So fern dieser Rahmen jenem zuvor im *Spiegelkanon* geschilderten auch sein mag, so eng sind aber die Parallelen in der Beschreibung des Musik-erlebens als sozialem Prozeß.

[19] Der folgende Textausschnitt kann davon einen Eindruck geben. Er behandelt die Kommunikation zwischen einem Musiker, in diesem Fall einem Dj, und seinem Publikum, das nicht nur seiner musikalischen Gestaltung lauscht und auf einzelne Stücke zustimmend oder ablehnend reagiert, sondern die Tätigkeit des Djs zum Tanzen benötigt, so daß die Tätigkeiten beider Seiten nur gemeinsam denkbar sind und funktionieren. Der Handlungsspielraum der Diskobesucher zeichnet sich daher erstens in mehr oder minder intensivem gemeinsamen Tanzen ab (die Entscheidung, auf die Tanzfläche zu gehen, dort zu bleiben oder sie zu verlassen, hängt neben der gerade gespielten Musik auch immer davon ab, wer sich dort augenblicklich noch befindet). Zweitens macht jeder einzelne Tänzer den Grad von erfüllten, befriedigenden Gefühlszuständen, die sich im körperlichen Ausdruck der Bewegung zur Musik vollziehen, auch von der Musikalität und dem Einfühlungsvermögen des Djs abhängig, um durch diesen und mit ihm gemeinsam die Verschmelzung von Klang und Körperlichkeit zu erleben:

[20] „Die Musik: etwas Neues passierte, der Hit war aus. Ich schaute zum Dj. [...] Zusätzliche, neue Frequenzen kamen jetzt dazu, ein dichter Moment der vielfachen Überlagerung entstand, der Widersprüchlichkeit und maximalen Erwartung. Was wird das werden? Ein Riesengetümmel und Reichtum von Sounds, perfekt im Takt, in seiner Neuheit, im Umbruch in das andere der anderen Gefühlsvaleurs der neuen Nummer. Wunderbar, ganz toll. Schreie der Tänzerinnen und Schwuletten. Schreie der Tänzer. Jeder Mix war auch ein kleines, ganzes, fertig in sich abgeschlossenes Kunstwerk.“¹³

[21] Das hier gelungene Spiel von Diskjockey und Tänzern mit den gegenseitigen Erwartungen und Entscheidungen, pointiert in den Eindrücken von „Neuheit“ und „Umbruch“, stellt sich auf beiden Seiten bezüglich der Prozeßhaftigkeit als sozialer Handlung unterschiedlich dar. Zunächst läuft es in relativ einfachen Mechanismen ab, die gerade durch ihre Beschränkung auf zentrale Elemente einen Austausch ermöglichen. Beim Publikum herrscht anfangs die gespannte Erwartung vor, wie die Vermischung von Klangmaterial geraten könnte, ob sie gelingt im Sinne einer Stimulation zum Weitertanzen, ob sie dabei positiv oder negativ überrascht und somit Zustimmung oder Ablehnung im Sinne einer Entscheidung über Beteiligung, Protest oder Rückzug provoziert. Die musikalischen Vorschläge des Djs, mit einer neuen Schallplatte ein anderes Musikstück zu überblenden und das Klangkontinuum variierend zu erhalten, entsprechen seinen Annahmen über die Reaktion der Tänzer. Die Entscheidung, ob dieser Versuch funktioniert, modifiziert oder abgebrochen wird, ob die Mischung zwischen bekannten und beliebten sowie neuen, Neugier erzeugenden Stücken ausgewogen ist, hängt dabei – ökonomisch gewendet – von Angebot und Nachfrage ab, um das gemeinsame Interesse eines gelingenden Tanzabends zu erreichen.¹⁴ Diese Situation

¹³ Rainald Goetz, *Rave* [1998], Frankfurt am Main 2001, 31f.

¹⁴ Bei Robin Maconie findet sich eine Parallele zur Bedeutung von Abwechslung und Beständigkeit für die Wahrnehmung und Verarbeitung von Musik, vgl. *The Concept of Music*, 176f.: „A musical composition is a proposition about the way the world is perceived. All such propositions are a balancing act reconciling perceptions of order and change, harmony and time, the vertical and horizontal co-ordinates of auditory consciousness. Each new musical experience is a re-enactment of original perception. It begins with an indiscriminate input of sound, the effect of which can be invasive and overwhelming. It is followed by awareness and assessment of degrees and patterns of

eines Rave, der im symbiotischen Ineinandergreifen von Tänzern und Dj auf beiden Seiten hohe Erwartungen produziert und in den Augen der Technoszene den entscheidenden Unterschied zu ordinären Diskobesuchen darstellt, ist ein Beispiel für sehr direkte Prozeßualität, die mit dem engen Kontakt der Beteiligten untereinander die Bedeutung der sozialen Beziehungen unterstreicht.¹⁵ Die Wirkung dieser Form des Musikerlebens als Rave ist idealiter ein permanenter Augenblick, der durch möglichst übergangslos ineinander montierte Musikstücke strukturiert wird, bei denen weniger besondere, einmalige Details auffallen sollen als vielmehr ein abwechslungsreiches Kontinuum entstehen soll, aus dem sich – zur damaligen Hochzeit der Technobewegung in den 1990er Jahren - die ungeheure Dauer der Raves über viele Stunden und Tage ergeben konnte. Diese abstrakte Reflexion der Prozeßualität findet sich, aus dem Blickwinkel des daran teilnehmenden Autors, an späterer Stelle des Romans mit Stichworten wie „Multidimensionalität der im Publikum augenblicklich wirkenden Reaktionsregeln“ und „real prozessual entstehenden Kunstwerks“ wieder:

[22] „Was passiert jetzt? Der Dj schaut. Man beobachtet, wie der Dj die Reaktion des Publikums aufnimmt und interpretiert. Sind die Leute dabei? Hat man sich geirrt? Wirkt das neue Ding real auf der Tanzfläche doch anders, als es sich beim Vorhören über Kopfhörer und in der konzeptionell ausgreifenden Planung eben rein abstrakt dargestellt hatte? Jetzt ist Eile geboten. Die Leute sind irritiert. Man hat die Multidimensionalität der im Publikum augenblicklich wirkenden Reaktionsregeln offenbar doch falsch eingeschätzt. Es gibt bei der Produktion eines derart real prozessual entstehenden Kunstwerks, wie der vom Dj-Handwerk hervorgebrachten, sich über den Zeitraum mehrerer Stunden einer Nacht erstreckenden Augenblicklichkeitskunst, fast keinen Fehler, der nicht durch ein korrigierendes Manöver abzufangen wäre, oder gar – natürlich der, im Fall eines Großmeisters gar nicht so unseltene Idealfall – zu überführen in die Vorbereitung einer völlig neuen, auf genau diesem einen Fehler beruhenden Neurichtigkeit. Nur muß dazu jetzt aber wirklich sehr schnell das Richtige geschehen.“¹⁶

[23] Resümierend bliebe festzuhalten, daß erstens die theoretische Betrachtung des Erlebens von Musik einen entscheidenden Erkenntnisgewinn durch die Unter-

change. [...] From awareness of change comes active listening, and with active listening greater discrimination within the field of awareness.“ Vgl. zu Erwartungen und Rezeptionshaltungen von Hörern auch Karlheinz Stockhausens kompositorischen Kommentar *Struktur und Erlebniszeit*, in: ders., *Texte zur Musik*, Bd. 3, Köln 1971.

¹⁵ Vgl. hierzu Maconie, *The Concept of Music*, S. 79f. „The relationship of music and social dance is especially interesting because in this case the listeners are moving to the music and are not simply sitting still. Normally when a listener is moving the audible environment is set in reciprocal motion; this affects the auditory requirements of a listener as well as reducing levels of discrimination and tolerance of musical complexities. It is reasonable and corresponds to normal experience that a musical imagery equivalent to the aural consequences of violent exertion will stimulate at least a suggestion of reciprocal action in the listener. [...] The optimal solution of combining music and movement is to have on the one hand a music of good outline and simple structure, able to withstand the perceptual consequences of constant changes of location within the auditory field, and on the other hand a form of dance which is well synchronized to the cadences of the music.“

¹⁶ Rainald Goetz, *Rave*, 85. Vgl. auch eine ähnliche Passage in Nick Hornbys *High Fidelity*, in der die Hauptfigur Rob berichtet, wieviel Spaß es ihr bereitet, Platten aufzulegen: „And I loved, loved doing it. To look down on a room full of heads all bobbing away to the music you have chosen is an uplifting thing, and for that six-month period when the club was popular, I was as happy as I have ever been. It was the only time I have ever really had a sense of momentum, although later I could see that it was a false momentum, because it didn't belong to me at all, but to the music: anyone playing their favourite dance records very loud in a crowded place, to people who had paid to hear them, would have felt exactly the same thing.“ Nick Hornby, *High Fidelity* [1995], London 2000, 67f.

stützung der künstlerischen Sprache von Romanen erhalten kann, um sich der sozialen Prozeßualität des Kunsterlebnisses anzunähern. Zweitens unterstützt diese Vorgehensweise die hier zugrundegelegte Argumentation zur Beschreibung des Kunsterlebens als sozialem Prozeß, für die Rainald Goetz' Text ein abschließendes Wort bereithält:

[24] „Die Bewunderung für das handwerkliche Können dieser Kunst entsteht hier, oder man wird nie ein Dj sein [...], denn Djing ist ein soziales Ding.“¹⁷

¹⁷ Rainald Goetz, *Rave*, 214.