



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Robert Sollich, „Das Kunsterlebnis als sozialer Prozeß – eine Replik auf Michael Custodis“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/sollich2.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 – eine Replik auf Michael Custodis

Robert Sollich
robert.sollich@gmx.de

Dieser Text ist eine Replik auf *Das Kunsterlebnis als sozialer Prozeß: Beobachtungen zur Musik an zwei Textstellen von Paolo Maurensig und Rainald Goetz* von Michael Custodis

[1] Was Michael Custodis an den Anfang seiner Überlegungen zur sozialen Prozeßhaftigkeit von Kunst stellt, kann von meiner Seite aus gar nicht dick genug unterstrichen werden: Selbstverständlich ist das Erleben von Musik, wo immer es sich vollzieht, auf das Engste verquickt mit den Rahmenbedingungen, unter denen es stattfindet. So fokussiert eine Konzentration auf einen Gegenstand auch gerichtet sein mag, immer mündet sie in eine Erfahrung, auf die auch eine Vielzahl anderer Faktoren unterschwellig einen großen Einfluß zu nehmen vermag. Man kann Musik nicht „an sich“, sozusagen „vakuumverpackt“ genießen. Musik, möchte ich die Argumentation des vorliegenden Textes unterstützen, erklingt vielmehr immer *im Kontext*. Angefangen bei den von Michael Custodis aufgeführten physikalischen Bedingungen wie Raumtemperatur, Akustik oder Belüftung ist ihre Wirkung auf den Hörer stets abhängig von einer Fülle externer Größen, die den Rezipienten beim Wahrnehmungsakt tangieren und sich nicht einfach als rezeptive „Nebengeräusche“ von einem Wahrnehmungssubstrat ablösen lassen. Das alles gilt selbst für den unter historischer Perspektive als Sonderfall zu wertenden privaten, einsamen Musikgenuß, wie ihn die Errungenschaften der technischen Reproduktionsmedien der letzten ca. einhundert Jahre dem Normalverbraucher ermöglicht haben, auf deren revolutionären Einfluß auf unser Hörverhalten ich in meinem eigenen Text insistiert habe. Sogar vor dem

heimischen CD- oder MP3-Player konstituieren andere sinnliche Eindrücke die Hörerfahrung mit und machen sie streng genommen zu einem durchaus synästhetischen Phänomen.

[2] In einem noch einmal anderen Maße Geltung beanspruchen darf die These von der Umweltabhängigkeit musikalischer Erfahrung jedoch natürlich in der Tat dort, wo sich das Musikerleben in einer Konzertsituation vollzieht bzw. jedenfalls öffentlichen Charakter hat, sich die Musik also an eine plurale Zuhörerschaft richtet. Die individuelle Rezeption kann unter diesen Bedingungen nicht unbeeindruckt vonstatten gehen gegenüber dem, was sie umgibt. Vielmehr wirkt dieses soziale Umfeld, das Verhalten der Mithörer, ihre Reaktionen auf die Darbietung ein auf die Rezeption des einzelnen Hörers. Dieser ist nicht mit der Musik allein und nur ihr ausgesetzt, sondern Teil eines sehr viel komplexeren Prozesses der Auf-führung von Musik. Sobald aber Musik zur Aufführung gebracht wird – diese Argumentation ist fast schon tautologisch – ist sie notwendig als theatrales Phänomen anzusehen. Was ich eingangs meiner Ausführungen zur sozialen Dimension der ästhetischen Erfahrung in der Oper allgemein über das Theater äußerte, wird von diesem Moment an auch für die Musik relevant. Ihre Wahrnehmung bewegt sich in einem Erfahrungsraum, der durch die Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption gekennzeichnet und damit von einer Atmosphäre der Interaktion, der bi-direktionalen Kommunikation geprägt ist. Bi-direktional sind die Relationen in einem Konzert insofern, als alle Einflußnahme durchaus beidseitig geschieht. Dieser Grundsatz gilt dabei sowohl für die Interaktion *zwischen* den unterschiedlichen „Parteien“ der Produzenten und der Rezipienten, wie genauso für jene *innerhalb* der jeweiligen „Partei“. Daß die Praktiker, etwa die Instrumentalisten eines Orchesters, nicht stur vor sich hin musizieren, sondern wechselseitig aufeinander reagieren und ihre je individuellen musikalischen Äußerungen immer in dialogischer Beziehung zu Dirigent und Mitspielern stehen, liegt dabei gewissermaßen in der Natur sympho-nischer Musik und bedarf hier wohl keiner weiteren Erläuterung. Ähnliches möchte ich jedoch auch von den Zuhörern behaupten, die – häufig unwillentlich und gewiß viel weniger virtuos – doch auch in ihrem Verhalten permanent aufeinander Bezug nehmen. Eine vollständig subjektive Reaktion auf die Darbietung der Musiker ist in einem gefüllten Konzertsaal nicht denkbar. Immer agiert der oder die Einzelne im Kontext einer Gruppe, sei es, daß er oder sie sich von der allgemeinen Zustimmung oder Ablehnung auf den musikalischen Vortrag anstecken läßt, sei es, daß er oder sie sich eben dieser Gruppendynamik entzieht und damit ganz bewußt kontradiktorisch reagiert. Im kunstwissenschaftlichen Forschungsalltag nur selten problematisiert, prägt das Verhältnis der einzelnen Person zur übrigen Zuhörerschaft die individuelle ästhetische Erfahrung gleichwohl sehr nachhaltig. Macht im einen Fall womöglich das Gemeinschaftserlebnis ganz wesentlich die ästhetische Erfahrung aus, so vermag der Reiz im anderen Fall gerade in der Kontroverse zu bestehen, welche die Künstler provozieren.

[3] Mit seinen Reaktionen, stimme ich Michael Custodis abermals zu, vermag ein Publikum wiederum einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die Entwicklung eines Konzerts nehmen. Kaum ein Konzertgänger, kaum gar ein Musiker wird ernsthaft bestreiten, daß das Gelingen eines Konzerts maßgeblich durch die Anteilnahme der Zuhörerschaft beeinflusbar ist. Daß ein unaufmerksames, unruhiges Publikum einen musikalischen Vortrag stören und dadurch beeinträchtigen, im Extremfall bis zum Abbruch bringen kann, ist evident. Umgekehrt vermag ein besonders kompetentes, konzentriertes und begeisterungsfähiges Publikum aber natürlich genauso auch ein Orchester zu stimulieren, sein *Feedback* sich positiv

auf den Fortgang des Konzerts auszuwirken. Ob eine Musikaufführung zu einem besonderen Ereignis wird, hängt nicht zuletzt davon ab, ob, wie es so schön heißt, „der Funke überspringt“. Das aber heißt, den Zuhörer als einen Handelnden, als einen Mitspieler anzusehen, der die Darbietung entscheidend mitgestaltet. Daß dieser Aspekt, als Konzertbesucher nicht nur äußerlicher Teil eines Zusammenhangs zu sein, sondern auf diesen auch selbst Einfluß zu nehmen, einen nicht unerheblichen Anreiz für einen Konzertbesuch darstellt, wie die im vorliegenden Text zitierten Worte des britischen Komponisten und Autors Robin Maconie behaupten, scheint mir denn auch eine sehr begründete Annahme zu sein. Neben der besseren Akustik stellt er mutmaßlich einen der wichtigsten Gründe dar, das Live-Konzert zumindest gelegentlich der zuverlässigeren und à la longue auch kostengünstigeren Konserve im heimischen Wohnzimmer vorzuziehen.

[4] Betrachtet man die Konventionen des klassischen westlichen Konzertbetriebs, so sieht man sich freilich mit der paradoxen Situation konfrontiert, daß all diese Aspekte von Theatralität hier gleichwohl sehr weit kaschiert sind, alle Anstrengungen darauf ausgerichtet zu sein scheinen, eben diese *Ereignis*qualitäten einzudämmen. Die strenge Ritualisierung eines Konzertablaufs, von den rigiden Kleidervorschriften vor allem bei den Ausführenden über die Verdunklung des Raumes und den weitgehenden Verzicht auf gesprochene Worte etwa der Moderation des Programmes bis zu den qua Konvention genau geregelten Applausordnungen, zielt ganz ersichtlich darauf, die Aufmerksamkeit ganz auf die produzierten Töne und Klänge zu kanalisieren, Neben-Wirkungen zu unterdrücken und die Kontingenz der Aufführungssituation möglichst einzuschränken. Um zu demonstrieren, wie Musik soziale Prozesse zu initiieren vermag, hat Michael Custodis deshalb naheliegenderweise literarische Beschreibungen von Konzertsituationen ausgewählt, die sich abseits des klassischen Konzertpodiums abspielen. Im ersten Fall, Paolo Maurensigs *Spiegelkanon*, führt der Weg dabei in ein Wiener Café, das zum Schauplatz des spontanen Wunschkonzerts eines Stehgeigers wird, womit ein Genre berührt ist, das von hochkultureller Warte bezeichnenderweise gerne als minder-wertig abqualifiziert wird. Der Hauptfigur kommt diese Situation hier indes zupass. Ermöglicht sie ihm doch, sich mindestens dem Geiger gegenüber als Musikkenner zu definieren und darüber von seinen in ihrer Begeisterung eher unbedarften Mithörern abzugrenzen.

[5] Die hieran explizierte These, dergemäß Musik als Katalysator sozialer Identitätsbildung zu fungieren vermag, gilt meines Erachtens gleichwohl geradezu idealtypisch auch für das Standard-Konzert in Philharmonie oder Musikverein. Zwar wird dort von der sowohl von Michael Custodis, als auch von mir beschworenen Möglichkeit, in eine Vorführung einzugreifen und dergestalt aktiv Einfluß auf das Programm zu nehmen, höchst selten Gebrauch gemacht, doch sind auch derartige Veranstaltungen nichtsdestotrotz von eminent interaktivem Charakter. Nur ist es eine Inter-aktion, bei der der Teufel im Detail steckt, d.h. aufgrund der steifen Etikette bereits kleine Differenzen Distinktion zu stiften vermögen. Gerade weil der Verhaltenskodex so eng ist, reichen dort schon kleinste Abweichungen, um den Nicht-Kenner als solchen zu entlarven. So hat sich etwa, wer mit den Konventionen nicht vertraut ist und ahnungslos (anstatt zu husten) in die Pausen zwischen den Sätzen einer Symphonie oder eines Instrumentalkonzerts hineinklatscht, der Gemeinde der Eingeweihten gegenüber als Banause diskreditiert. Eine beliebte Strategie, sich hingegen als besonderer Experte zu inszenieren, besteht umgekehrt darin, sich mit einer Partitur ins Konzert zu begeben und den Mitbesuchern durch den Akt des Mitlesens die eigene Kompe-

tenz zu demonstrieren. Blättert man freilich an den falschen Stellen in den Noten, so kann sich der erwünschte Effekt jedoch schnell auch in sein Gegenteil verkehren und sichtbar werden, wie Schmal der Grat zwischen „imponieren“ und „blamieren“ auf dem heißen Pflaster des Musiklebens ist. So elaboriert sind die Codes der unterschiedlichen musikalischen Subkulturen, daß Musik wie wahrscheinlich wenige andere soziale Felder dazu angetan ist, Distinktionen zu behaupten und darüber (Gruppen-)Identität zu stiften.

[6] Interessant ist vor diesem Hintergrund die zweite im vorliegenden Text herangezogene literarische Quelle. Behaupten Exponenten der in Rainald Goetz' *Rave* zu literarischen Ehren gekommenen Technoszene doch nur zu gerne von sich, aus diesem Schema, sich via Musik zu definieren und sozial abzugrenzen, auszubrechen und stattdessen ganz auf Zugehörigkeit auf „Verschmelzung von Klang und Körperlichkeit“ zu zielen. In relativer Unkenntnis dieser Musikkultur und ihrer Riten meinerseits möchte ich an dieser Behauptung gleichwohl leise Zweifel anmelden. Eine solche differenzlose Rezeption scheint mir kaum vorstellbar. Liegt in jedem Akt der Partizipation an einer bestimmten Szene und deren Lebensgefühl doch automatisch auch die Distanzierung gegenüber den Außenstehenden, die sich nicht ins Getümmel stürzen, einer Veranstaltung fern-, oder an ihrem Rand bleiben. Damit aber wäre die Teilnahme an einem Rave in ganz ähnlicher Weise sozial prozeßhaft und auch unweigerlich distinktiv wie der Besuch eines klassischen Konzerts.

[7] Kommen wir abschließend noch einmal zurück zum Sonderfall der technischen Reproduktionsmedien und den von ihnen ausgeprägten Formen des Musikerlebens, für die vieles, was die aufgeführte Musik betrifft, selbstredend nicht gilt. Wo sich der Hörer allein mit seiner Hard- und Software, nicht aber mit weiteren Hörern zurückzieht, ist dieses Szenario nicht mehr ohne weiteres als theatral zu bezeichnen. Wohl aber ist sein Rahmen weiterhin ein sozialer. Denn natürlich vollzieht sich auch dieser Musikgenuß eingebettet in die Diskussionen, die um eine Musik geführt werden, unter dem Eindruck von Wertungen und Urteilen, die von verschiedenen Instanzen zu Interpret oder Tonträger abgegeben worden sind. Zu diesen *verhält* sich Hörerin oder Hörer nolens volens. Sie oder er erkennt bestimmte Autoritäten entweder an, läßt sich gar von ihnen leiten, oder aber sie/er widersetzt sich ihnen ganz dezidiert, indem sie/er diese ignoriert oder sich bewußt darüber hinwegsetzt. Bereits mit dem Kauf einer bestimmten CD gerät man in die Fänge eines Diskurses und wird als statistisch erfaßter Konsument zum Teilnehmer an ihm. Getreu dem alten Achtundsechziger-Motto, alles Private sei gleichzeitig auch politisch, entkommt selbst der zurückgezogene Hörer der Sozialisation nicht.