

Lässt sich Kapitalismus komponieren?

von Clemens Boehncke



Titel Composing Capital

Untertitel Classical Music in the Neoliberal Era

Autor(en) Marianna Ritchey

Land U.S.A.

Erschienen Chicago 2019: University of Chicago Press

Umfang 224 S.

Preis \$ 30

ISBN 9780226640235

Rezension zu "Composing Capital. Classical Music in the Neoliberal Era" von Marianna Ritchey

Man schreibt den 19. Juli 1812 in Bad Teplitz. Der sommerliche Nachmittag ist wie gemacht für erholsamen Müßiggang und zwei Gäste des damals böhmischen Kurorts, Johann Wolfgang von Goethe und Ludwig van Beethoven, lustwandeln

plaudernd durch die Parkanlagen. Ihnen entgegen kommt nach kurzer Weile der kaiserliche Hofstaat, und während Goethe eilig den Hut zieht und an den Wegesrand springt, um die Aristokratie passieren zu lassen, wadet Beethoven vollends unbeeindruckt und obendrein Durchlass verlangend mitten durch die Gruppe hindurch.

Auch wenn umstritten ist, inwiefern diese Anekdote, die dergestalt nur durch einen Brief Bettina von Arnims überliefert ist, auf Tatsachen basiert[1], scheint die Schilderung doch plausibel. Gerade beim durchtriebensten Tondichter des 19. Jahrhunderts - welcher die Napoleon zugeneigte Bezeichnung ‚intitolata Bonaparte‘ auf dem Titelblatt der *Eroica* aus Wut über dessen Selbstkrönung mit solcher Verve durchstrich, dass das Papier einriss - mutet dieses Verhalten als Ausdruck seines künstlerischen Selbstbewusstseins doch geradezu typisch an. Überhaupt ist ein Protagonist, der in jeder Hinsicht (und etwas altbackenem Duktus) ‚sein eigener Herr‘ sein will und dem nichts abseits des Werkes und den Forderungen der Sache heilig ist, zur gesellschaftlich geteilten Vorstellung von Kulturschaffenden geworden. Dass auch diese Kulturschaffenden unter das Joch diverser, insbesondere ökonomischer Zwänge fallen, ist dementsprechend ein beliebter Anlass, kritisch vom Verfall der Kultur zu erzählen. Und eine solche Verfallsgeschichte erzählt auch Marianna Ritcheys *Composing Capital - Classical Music in the Neoliberal Era*.

Auch wenn es der Titel des Buches und die *venia legendi* der Autorin[2] zunächst nahelegen, wird die Erwartung, es handele sich um eine hauptsächlich musiksoziologische oder -wissenschaftliche Arbeit, nicht erfüllt. Es ist im Gegenteil beachtlich, wie wenig es auf den 160 Textseiten tatsächlich um Tonkunst geht - beispielsweise ist nur zweimal eine Partitur zu sehen (S. 31f., 49f.), auf deren Analyse auch nur wenige Worte verwendet werden. Stattdessen nimmt die Autorin eine von Kritik beseelte wirtschafts- und arbeitssoziologische Untersuchung des *nouvel esprit du capitalisme*[3] innerhalb des klassischen Kulturbetriebs vor: Sie fragt, mit welchen Strategien der Selbstvermarktung gegenwärtig Instrumentalisten, Arrangeure und Komponisten versuchen, ihre künstlerische Ausbildung in einen Lebensunterhalt umzusetzen und wie dabei deren Vorstellungen und Rhetorik von Autonomie und Individualismus letztlich dem ‚neoliberalen‘ Kapitalismus zuarbeiten. Zusätzlich eruiert sie, wie insbesondere US-amerikanische Technologie-Konzerne sich das weltbürgerliche Flair klassischer Musik zum Zwecke des Marketing zu eigen machen. Hieran soll das Ausmaß gezeigt werden, „to which capitalist ideology has infiltrated our assessments of musical value“ (S. 3). Arbeiten vergleichbarer Provenienz wurden jüngst beispielsweise von Timothy Taylor[4] vorgelegt. Die von Ritchey diagnostizierten Tendenzen werden in den ersten vier Kapiteln anhand jeweils eines - mittels einer methodisch nicht näher bestimmten Diskursanalyse ausgewerteten - Fallbeispiels exemplifiziert. Ritchey beschränkt sich jedoch nicht auf Kritik: Das fünfte Kapitel des Buches, zugleich die Schlussbetrachtung, soll auch das Problem verhandeln, „what a collectively oriented anticapitalist musical practice might look and sound like, and [...] how we might reformulate our ideas about music in order to more

productively resist capitalist logics" (S. 7).

Die folgende Zusammenfassung kann nur die zentralsten Aspekte des Buches aufgreifen, denn im Gesamteindruck sind die Kapitel deutlich mehr in die Breite als in die Tiefe geschrieben. Da Ritchey außerdem allerhand Exkurse – etwa zur Geschichte der Bürgerrechtsbewegung in den Vereinigten Staaten (S. 36ff.), zur Verkehrspolitik in Los Angeles (S. 107f.) oder eine Kritik des Politikstils der Regierung Trump (S. 141f.) – einbaut, verbleibt der Eindruck, hier würde nicht etwa mit dem Hammer, sondern mit dem Schwenkflug philosophiert. Das fängt schon bei der Bestimmung der zwei entscheidenden Gegenstände, des Neoliberalismus (respektive der ‚neoliberalen Ära‘) und der ‚klassischen Musik‘ an, die ernüchternd, da bisweilen willfährig ausfallen. Ersterer wird anfangs bestimmt "to denote both economic practices and economic theories, and a set of general beliefs about life, individualism, and democracy that on their surface do not seem attached to economic issues" (S. 4). Im Verlauf des Buches ist es dann vor allem Milton Friedman, der als intellektueller Anstifter und so als Prügelknabe herhalten muss. Häufig raunt Ritchey jedoch einfach von den „neoliberals“, welche diese oder jene gesellschaftliche Verwerfung so und so rechtfertigen würden (exemplarisch S. 6, 28, 39, 63).

Für den Gegenstand der klassischen Musik werden, abseits von der Bemerkung, sie sei letztlich „itself socially constituted“ (S. 7), keine weiteren analytischen Grenzpfosten eingeschlagen. Diese dürftige Bestimmung fällt dann der Autorin sogleich im ersten inhaltlichen Kapitel über den zeitgenössischen Komponisten Mason Bates und sein exemplarisch herangezogenes Werk *Mothership* auf die Füße: es wird eingeräumt, es handle sich zwar um Orchestermusik, allein „without really being classical in the sense of the term most aficionados would use“ (S. 32). Abgesehen davon kritisiert Ritchey hier unter anderem die Zusammenarbeit zwischen Bates und dem *Youtube Symphony Orchestra* (YTSO), welches sich durch einen internationalen Videowettbewerb rekrutierte. Zwar würde sich das Ensemble mit ihrer Internationalität und ihrem Multikulturalismus brüsten, dieser entpuppe sich auf den zweiten Blick aber lediglich als „[w]esternized, markatable diversity“ (S. 42) – nicht zuletzt auch, da mit dem YTSO eine nach wie vor vergleichbar gewöhnliche – ‚westliche‘ – Orchesterbesetzung zusammengestellt wurde. Ritcheys zusätzlicher Versuch, dem YTSO zu attestieren, dass es unter das neue ‚neoliberale‘ Regime des „subcontracting“ (S. 34) falle, erscheint etwas überzeichnet: Die Instrumentalisten wurden in der Tat nicht für die Beteiligung entlohnt, allerdings basierten auch Bewerbung und Teilnahme an diesem Projektorchester vollends auf Freiwilligkeit.

Im zweiten, wohl stärksten Kapitel des Buches untersucht Ritchey die verschleierte Rhetorik der Künstlerbewegung *Indie Classics* in New York. Dieser lose Zusammenhang von Instrumentalisten und Sängern macht sich in der Außendarstellung ebenso von den sogenannten *major labels*, wie vom Anspruch auf ohnehin schwindende Festanstellungen an traditionellen Opern- und Konzerthäusern frei. Zudem würde auch die als Einschränkung empfundene

Bindung an ein bestimmtes Genre, und ganz besonders die Zuordnung zu einem bestimmten Kanon (für ‚die‘ klassische Musik zumeist irgendwo zwischen Bach und Mahler) zurückgewiesen. Ritchey arbeitet heraus, dass die *Indie Classics* nicht nur häufig und im Widerspruch zu ihrer Selbstpräsentation massiv von altvorderen Instituten wie der *MacArthur Foundation* gefördert würden (S. 60), sondern obendrein die pathetische Rede von der stilistischen und beruflichen Flexibilität und Mobilität letztlich „not a rejection but rather an acceptance of the terms of contemporary market capitalism“ (S. 84) offen lege.

Im dritten Kapitel wird anhand der ‚Event-Oper‘ *Hopscotch* der (angeblich) unabhängigen Produktionsfirma *The Industry* gezeigt, dass das als innovativ verkaufte Konzept, das vorgibt, das Genre der Oper aus dem staubigen Kämmerlein zu holen und „art to the people“ (S. 92) zu bringen, analog zu den im vorangegangenen Kapitel geschilderten Projekten, mit Vorsicht zu genießen sei. In *Hopscotch* lausche das Publikum einer Bearbeitung des Mythos von Orpheus nicht im akustisch entsprechend gebauten Saal eines Opernhauses, sondern mittels Kopfhörern auf einer automobilen Rallye durch die Stadt Los Angeles. Allein die hierdurch drastisch sinkende Verfügbarkeit von Tickets strafe die Darstellung von mehr Zugänglichkeit Lügen. Der kaum ermessliche logistische Aufwand (hier kommt nun auch die Verkehrspolitik Los Angeles‘ zum Tragen) sei für die Produktionsfirma jedoch nur durch eine für die Autorin anscheinend problematische Kooperation mit Sennheiser finanzierbar (S. 96), wodurch deren Unabhängigkeit fraglich werde. Ebenso habe man unhöflicherweise versäumt, die Bewohner des nicht-gentrifizierten Künstlerviertels *Boyle Heights* in die Planung mit einzubeziehen, weshalb lokale Aktivisten im Laufe der Aufführungen durch verschiedene (durchaus kreative) Störungen versuchten, *Hopscotch* aus ihrer „community“ (S. 105) zu vertreiben.

Im vierten und letzten inhaltlichen Kapitel zeigt die Autorin zunächst, wie der Technologiekonzern *Intel* durch eine Bearbeitung des eröffnendes Motivs das *Allegro con brio* der fünften Sinfonie c-moll op. 67 von Beethoven durch den firmeneigenen *jingle* ergänzt (S. 115). Auch hier sieht Ritchey eine perfide „marketing rhetoric“ (S. 119) am Werk. Intel bediene sich des symphonischen Werks als „soothing pacifier for neoliberal marketers to use on citizens“ (S. 123). Durch *Intels* Verstrickungen mit dem US-Militär beteilige sich der Konzern an der Perpetuierung des „endless war“, der, so Ritchey mit Verweis auf Ernest Mandel[5], für den Spätkapitalismus wesentlich sei (S. 135). Die Autorin geht so weit zu behaupten, die Verwendung der *Fünften*, ohnehin ein „militaristic piece“ (S. 135), das häufig mit kriegerischem Heroismus assoziiert werde, sei für *Intel* daher letztlich „quite apropos“ (ebd.). Ob es sich hierbei noch um eine Hermeneutik des Verdachts oder um eine von schlichter Paranoia angeleitete Lesart handelt, sei dahingestellt.

Wie sind Ritcheys Analysen zu bewerten? Es fällt auf, dass ihre vermeintlich ‚linke‘ Kulturkritik letztlich äußerst bieder und kulturkonservativ daherkommt – und damit die gleiche beachtliche Verkehrung erfährt wie die von ihr analysierten

‚neoliberalen‘ Subjekte, die sich zwar autonom und revolutionär gebärden, aber eigentlich nur eine affirmative Rebellion aufführen. Beispielsweise wird an den Kompositionen von Mason Bates moniert, es gäbe “no real motivic, thematic, harmonic, or structural complexity of any kind” (S. 32). Hierzu ist – etwas schelmisch – anzumerken, dass mit diesem Satz das *Allegretto* der siebten Sinfonie Beethovens ebenso treffend zusammengefasst wäre. Befremdlich erscheint, dass Ritchey sich hier nahe an dem Modus von Kritik bewegt, mit denen sie Autoren wie – *c’est surprise* – Theodor W. Adorno und dessen “intellectual elitism” (S. 140) beiseite räumt. Ebenso erzbürgerlich erscheint die Klage, dass “[f]or two hundred years, Beethoven’s instrumental music has served as a metaphor for all that is most exalted and transcendent”, diese Instrumentalmusik nun aber in den Dienst des Kapitalismus gestellt würde (S. 138).

Abschließend gilt es festzuhalten, wie vage die Überlegungen sind, mit welchen die Autorin im Schlusskapitel die klassische Musik aus dem neoliberalen Jammertal führen will. Ritchey verweist recht wohlwollend auf Künstler, die Kulturproduktion letztlich mehr als Hobby betreiben: “Artists whose practices explicitly reject this kind of money orientation make their living in myriad ways, working in a variety of employment sectors, just like everyone else. By not expecting or wanting their art to earn them a living, they are able to attach art-making to a different set of values and priorities than those of the artists examined in this book” (S. 146). Es ist fraglich, ob die Lösung darin bestehen kann und soll, klassische Musik als Profession einfach abzuschaffen.

Ritcheys abschließender Vorschlag, es müssten eigentlich musikalische ‘Gegennormen’ geschaffen werden, mutet geradezu schamanisch an: „Our struggle against capitalism obviously demands the creation of counterhegemonic thinking, and making normative an alternative view of society that might contest and replace the one we currently hold. The construction of musical norms is one small but real aspect of how these changes could begin to happen.“ (S. 154) Abseits davon, dass ‚musikalischen Normen‘ hier Erstaunliches zugetraut wird, sollte erinnert werden, dass die Revolution durch musikalische ‚Gegennormen‘ schlechthin, die vollendete Durchorganisation der Zwölftonmusik (die eben zuerst Technik war und nicht Genre), sich bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erschöpft hatte – ihr gesellschaftliches Schicksal ist bekannt. Warum also erneut den Versuch unternehmen, auf diese Weise eine ‚gegenhegemoniale‘ Kultur zu schaffen? „I can only offer my still-unshaken belief that the project of imagining differently continues to remain vitally important, perhaps more important than ever before. [...] This endeavour – to think and imagine differently – remains a necessary one“ (S. 155). Ritchey, die im Buch immer die Verlogenheit einer gewissen Rhetorik angeprangert hat, scheint hier eine Geisteshaltung zu vertreten, die ebenfalls bereits vor langer Zeit von der Marktlogik eingeholt wurde. Wie lautete noch der Slogan der Kampagne von Apple 1997? Think different – und sofort hat man das breite Fis-Dur des synthetischen Ensembles im Ohr, mit dem sich der Laptop ankündigt

Fußnoten

- [1] Jan Racek, Beethoven und Goethe in Bad Teplitz 1812, in: Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst (Hrsg.), Festschrift für Erich Schenk zum 60. Geburtstag, Graz 1962, S. 406-416, hier S. 412.
- [2] Marianna Ritchey hat ihre Promotion in den Musikwissenschaften verteidigt und ist derzeit *Assistant Professor* für Musikgeschichte an der University of Massachusetts Amherst.
- [3] Luc Boltanski u. Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris 1999.
- [4] Timothy Taylor, *Music and Capitalism*. Chicago 2015.
- [5] Ernest Mandel, *Late Capitalism*. London 1975, S. 303.