

Irena Müller-Brozovic, Barbara Balba Weber (Hg.)

DAS KONZERTPUBLIKUM DER ZUKUNFT

Forschungsperspektiven, Praxisreflexionen
und Verortungen im Spannungsfeld
einer sich verändernden Gesellschaft



[transcript]

Irena Müller-Brozovic, Barbara Balba Weber (Hg.)
Das Konzertpublikum der Zukunft

Editorial

Musikvermittlung hat sich seit Ende des 20. Jahrhunderts zu einem facettenreichen Praxisfeld entwickelt, das als Bindeglied zwischen Musikproduktion und -rezeption fungiert. Musiker*innen, Pädagog*innen, Vermittler*innen, Ensembles, Schulen und Konzertveranstaltungen bilden eine stetig wachsende *Community of Practice*, die Menschen jeden Alters ästhetische Erfahrungen mit Musik ermöglichen möchte. Inzwischen wird dieses Praxisfeld mit seinen spezifischen Strukturen, Formaten und Selbstverständnissen auch zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung. Die Reihe **Forum Musikvermittlung – Perspektiven aus Forschung und Praxis** möchte praxisbezogene und wissenschaftliche Diskurse zusammenführen und den unterschiedlichen Akteur*innen aus Wissenschaft und Praxis eine Plattform bieten, um aktuelle Positionen zu diskutieren. Die Reihe wird herausgegeben von Johannes Voit und Constanze Wimmer.

Irena Müller-Brozovic, Barbara Balba Weber (Hg.)

Das Konzertpublikum der Zukunft

Forschungsperspektiven, Praxisreflexionen und Verortungen
im Spannungsfeld einer sich verändernden Gesellschaft

[transcript]

Wir danken dem Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern HKB für die Unterstützung bei der gleichnamigen Tagung und der HKB für den Druckkostenbeitrag an die vorliegende Publikation.



Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern Academy of the Arts

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird. (Lizenz-Text:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© Irena Müller-Brozovic, Barbara Balba Weber (Hg.)

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Matthias Rhomberg, www.rhomberg.cc

Lektorat: Daniel Allenbach

Korrekturat: Laura Müller

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5276-5

PDF-ISBN 978-3-8394-5276-9

<https://doi.org/10.14361/9783839452769>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Zum Geleit

Graziella Contratto 9

Vorwort

Constanze Wimmer und Johannes Voit 11

Einleitung

Irena Müller-Brozovic und Barbara Balba Weber 13

Ausgangsposition

»Das Konzertpublikum von morgen«

Herausforderungen des postglobalen und postdigitalen Zeitalters

Susanne Keuchel 21

Interaktion

Resonanzaffine Public Relations

Für eine Publikumsresonanz als interaktive und transformative
Beziehungsform

Irena Müller-Brozovic 43

Eine Dramaturgie der Nähe

Zur Entwicklung neuer Konzertformate bei den Montforter
Zwischentönen

Hans-Joachim Gögl und Irena Müller-Brozovic 67

#freeAudience

Gedanken zu einer neuen Interaktion zwischen Orchester und Publikum am Beispiel des Stegreiforchesters

Catriona Fadke, Hannah Schmidt, Juri de Marco, Viola Schmitzer 77

Transformation

Eine Konzerttheorie

Martin Tröndle 95

Musikvermittlung für Erwachsene als kontextuelle Praxis vor und im Konzert

Constanze Wimmer 125

Wechselwirkungen

Ein Konzertexperiment für Stammpublikum und eine eingeschleuste Gruppe 20- bis 30-Jähriger

Barbara Balba Weber 139

Lokalisation

Intensität und narkotische Wirkung von Musik

Gedanken zu Emotionen in gestalteten Konzertsituationen

Julia H. Schröder 161

Neue Musik zwischen Kuhweide und Stadtpalais

Zum orts- und kontextspezifischen Kuratieren beim Festival ZeitRäume Basel

Anja Wernicke 175

Zu Gast beim Publikum

Das Luzerner Sinfonieorchester macht sich mit dem Musikwagen auf den Weg in Städte und Dörfer der Zentralschweiz

Johanna Ludwig 189

Das Foyer Public des Theater Basel

Anja Adam 205

Zukunftsvision

Das Konzert ist tot! Oder war das gestern?

Ein pandemisches Gespräch

Lisa Stepf, Barbara Balba Weber 219

Autor*innen 225

Zum Geleit

Graziella Contratto

Im November 2019 bildete die Hochschule der Künste Bern HKB das Epizentrum einer beeindruckenden Wissenskonzentration im Feld der Musikvermittlung: Zahlreiche internationale und Schweizer Koryphäen präsentierten innerhalb des interaktiven Forums ihre Diagnosen, Visionen und Bedenken rund um das Thema des Konzertpublikums der Zukunft. Die Konferenz entwickelte sich dabei selbst zu einem hochkonzentrierten Hallraum für das (Nach-)Denken über Musik in Zeiten der postdialektischen, postdramatischen, postbourgeoisien Vergleichgültigung bei gleichzeitiger Narzissisierung der Gesellschaft.

Als Fachbereichsleiterin Musik an der HKB ist es mir eine große Ehre, im vorliegenden Band – ausgewählt, überarbeitet und ergänzt – die zentralen Ergebnisse aus Vorträgen, Workshops, Interviews und Interaktionen einer interessierten Leserschaft zukommen zu lassen. Ein besonderer Dank gilt dabei Barbara Balba Weber und Irena Müller-Brozovic für die redaktionelle Durch- und Übersicht dieser Schrift, die seit März 2020 bereits zu einem Zeitdokument *avant la lettre* wurde, denn: Als das Symposium durchgeführt wurde, kannte niemand den Begriff ›Covid-19‹ und man hätte ›Lockdown‹ für einen Filmtitel aus dem Kalten Krieg halten können. Heute, am Tag der Drucklegung, ist die Erfahrung eines medizinischen, sozialen, kulturellen und ökonomischen Zusammenbruchs bereits in unserer kollektiven Wahrnehmung gespeichert. Auch die Musikwelt leidet: Ehemals subventionsgesicherte Institutionen bangen um ihre nächste Saison, Millionen Musikschafternde und Interpret*innen sehen ihre Auftritte annulliert, freie Kulturschafternde befürchten zur *quantité négligeable* zu verkommen – oder ganz einfach vergessen zu werden. Es steht schlecht um Vieles.

Bei der Lektüre unserer Publikation stellt sich nun aber etwas völlig Unerwartetes ein: All die ebenso intelligenten wie originellen Strategien von Teilhabe, alle empathischen Konzepte einer neuen Resonanz Erfahrung zwi-

schen Interpretation und Rezeption, die soziokulturellen Freuden gemeinsamer Entdeckungsreisen – sie lassen sich hier wie eine *self-fulfilling prophecy* lesen. Die geradezu explosionsartige Entfaltung von neuen, Corona-tauglichen Konzertformaten in den vergangenen Monaten bezeugt, dass die Beziehungen zwischen Musiker*innen und ihrem Publikum trotz oder wegen des Pandemie-Hintergrunds intensiver bespielt wurden denn je. Ob analog oder digital ausgeführt, ob in Kammerarrangements oder ironisch gebrochen, das Konzertmoment erhielt eine neue Dringlichkeit, Musik wurde plötzlich ebenso geschützt wie die Musiker*innen und das Publikum selbst. Und Begriffe wie Fragilisierung, Marginalisierung, Beeinträchtigung wurden Teil einer neuen Evidenz, einer neuen multivektoriellen Betroffenheit und einer unerhörten Begegnungstiefe.

Im Namen der Hochschule der Künste Bern HKB bleibt mir daher die schöne Aufgabe beschieden, Ihnen die Vorschläge aus dem Dokument wärmstens zur Nachahmung zu empfehlen. Es hat sich den Umständen unserer Zeit geschuldet zu einem Libretto gewandelt, mit Narrativen gegen Gleichgültigkeit und Selfietum.

Bern, im August 2021

Vorwort

Constanze Wimmer und Johannes Voit

Musikvermittlung ist zuallererst eine soziale Praxis, die von Musiker*innen, Musikvermittler*innen und dem Publikum konstituiert wird. Wurden die Zuhörer*innen bislang gerne als Zielgruppe betrachtet, die es durch Konzerteinführungen und spezielle ›Erklärkonzerte‹ an die tradierte Form des klassischen Konzerts heranzuführen galt, so rückt heute verstärkt der Aspekt der Teilhabe in den Fokus, der sich unter anderem in partizipativen Konzert- und Workshopformaten sowie innovativen Konzertdramaturgien und Festivalkonzeptionen niederschlägt. Dieser Entwicklung liegt die Erkenntnis vieler Kultureinrichtungen zugrunde, dass neue Hörer*innengruppen nur dann gewonnen werden können, wenn man ihnen auf Augenhöhe begegnet und sie mit ihren jeweiligen Bedürfnissen, Präferenzen und Rezeptionsgewohnheiten ernst nimmt: wenn man Kinder nicht als Abonent*innen von morgen, sondern als Publikum von heute adressiert und wenn man Migrant*innen nicht als zu Integrierende, sondern als Menschen mit eigener kultureller Identität wahrnimmt. So offenbart der Blick auf das Publikum auch den Blick auf die innovative Kraft der Musikvermittlung: Wenn diese ihren Auftrag ernst nimmt, hat sie die Kraft, das institutionelle und kulturelle Selbstverständnis von Kultureinrichtungen in Frage zu stellen und nachhaltig zu verändern. Wir freuen uns daher ganz besonders, dass sich der zweite Band der Publikationsreihe *Forum Musikvermittlung* diesem wichtigen Thema widmet. Indem er Beiträge von Wissenschaftler*innen und Praktiker*innen vereint, bildet er die Vielfalt des diskursiven Feldes ab. Die Autor*innen zeigen, in welche Richtung die Ausbildung von Musiker*innen und Musikvermittler*innen zukünftig weisen und welche Brücken zu angrenzenden und verwandten Berufsfeldern wie dem Kulturmanagement und der Kuratierung von Konzerten und Festivals geschlagen werden können und müssen, wenn Kultureinrichtungen dem sich wandelnden Publikum Rechnung tragen möchten.

Einleitung

Irena Müller-Brozovic und Barbara Balba Weber

Die beste Kunst bleibt wirkungslos, wenn sie nicht ihr Publikum findet. Deshalb befinden sich Aufführungen klassischer Musik schon längst in einem dynamischen Prozess der Veränderung: Nicht nur die Musizierenden wetteifern um das Publikum, auch das Publikum selbst spielt und bestimmt im Konzert der Zukunft mit. Geht es daher beim Kommunizieren mit dem Konzertpublikum vor allem um Community Building? Oder ist alles eine Frage der Bildung? Wie reagieren Musiker*innen auf die sich verändernde Gesellschaft? Wie interagieren sie mit Menschen und Orten in der realen und digitalen Welt?

Wie auch immer Klassikakteur*innen zu diesen Fragen stehen, ihnen allen – Solist*innen, Dirigent*innen, Veranstalter*innen, Musikvermittler*innen, Musikjournalist*innen, Musikmanager*innen, Musikregisseur*innen, Musikpublizist*innen, Chor- und Ensembleleiter*innen und Musikförder*innen – ist etwas gemein: Sie haben beruflich mit einer Musikkultur zu tun, die sich, parallel zur allgemeinen gesellschaftlichen Entwicklung, in Zeiten des Umbruchs befindet. Die Akteur*innen westlich komponierter Kunstmusik agieren innerhalb der teilweise weit auseinanderliegenden Pole Tradition und Innovation. Sie ringen zugleich um Veränderung und Erhaltung ihrer Formate und Inhalte, ihrer Zuhörerschaft und ihrer Konzertkultur. Diese Bewegungen und Erschütterungen bekommen nicht alle Musikakteur*innen gleichermaßen zu spüren. Und es reagieren auch nicht alle gleich lustvoll auf das Paradoxon, dass nur erhalten werden kann, was sich verändert. So wie jede Kultur muss sich aber auch die klassische Musikpraxis für ihren Erhalt fortwährend neu aktualisieren. Und da jedes einzelne kulturelle System immer Teil eines größeren ist, gehört ein ständiger Diskurs über alle Disziplinen hinweg dazu: Praktiken, Kommunikation, Deutungen, Habitus und Rituale werden mit den Fachkolleg*innen, mit anderen Disziplinen und

vor allem auch mit den unterschiedlichen Gesellschaftsgruppen – einem aktuellen und zukünftigen Publikum – verhandelt.

Sobald es um ›das‹ Publikum geht, vermischen sich die Bereiche von künstlerischer Kuratierung, Vermittlung und Marketing eines Klassikbetriebs. Gerne wird für diese spezifische soziale Gruppe innerhalb des Klassikbetriebs der Begriff der ›Zielgruppe‹ verwendet, der aus der Wirtschaft kommt und eine Gruppe von Menschen mit ähnlichen Eigenschaften oder Bedürfnissen meint, die man mit einer Botschaft oder einem Angebot erreichen will. Auch Musikbetriebe und Ensembles richten ihre Angebote auf bestimmte Zielgruppen aus – diese lassen sich am jeweiligen Publikum eines Konzertes ablesen. Sollten sich nun aber aus irgendeinem Grund die bisherigen Zielgruppen der diversen Klassikbetriebe tatsächlich ändern, wird in Zukunft einiges in Bewegung kommen. Das könnte spannend, das kann aber auch unbequem werden. Das kann beispielsweise heißen, neue Außenbeziehungen zu schaffen, neue musikalische Austauschorte außerhalb der Institution aufzubauen, sich in Prozesse unabsehbaren Ausgangs mit unbekanntem Gesellschaftsgruppen einzulassen und sich auch musikalischen Verunsicherungen zu stellen. Ein ›Publikum der Zukunft‹ könnte also für die Klassikkultur bedeuten, nicht auf eine (einseitige) Anpassung potenzieller Zielgruppen zu warten, sondern diese in einem aufwändigen, sicher auch teilweise partizipativen Prozess willkommen zu heißen. Für die oft geforderte Barrierefreiheit gegenüber anderen Gruppen müsste also zuerst auf Akteur*innenseite selbst ein Veränderungsprozess geleistet werden.

Vielleicht werden in Konzertprogrammen der Zukunft vermehrt die Musikgenres (und ihre Szenen) durchmischt und das Standardrepertoire auch in bearbeiteter Form aufgeführt? Vielleicht ist eine der Folgen daraus eine häufigere Teilhabe diverser heute noch ausgeschlossener Gesellschaftsgruppen am musikalischen Erbe der sogenannten Hochkultur? Vielleicht werden die musikalischen Institutionen selbst durch die engeren Beziehungen zu diversen Zielgruppen verstärkt an der Gesellschaft teilhaben? Vielleicht gehört es in Zukunft zum professionellen Handwerk eines Veranstalters, aufgrund der veränderten Zusammensetzung des Publikums musikalische Situationen herstellen zu können, in denen soziale Abgrenzungen nicht nötig sind?

Fest steht: Die gesellschaftliche Entwicklung der letzten Jahre hat die klassische Konzertpraxis der letzten Jahrhunderte in eine herausfordernde Gesamtsituation gebracht. Für die Zukunft gibt es zwar keine Patentrezepte – aber mit dem vorliegenden Sammelband geben wir mit Beiträgen von sehr unterschiedlichen Musikvermittler*innen zumindest Impulse, um sich aus

vielfältigen Perspektiven mit der Frage nach einem Konzertpublikum der Zukunft auseinanderzusetzen. Bewusst wechseln sich Beiträge aus Forschung und Praxis ab, was hoffentlich zu einem Austausch und einer reflektierten Praxis anregt.

Zunächst nimmt Susanne Keuchel eine Verortung der Ausgangsposition vor. Sie beschreibt, wie die Ökonomisierung, Individualisierung und Digitalisierung das Konzertwesen beeinflussen und plädiert für gerechte, stabile und nachhaltige Strukturen, die das Wohl einer vielfältigen Gemeinschaft im Blick haben und innovativ mit neuen Herausforderungen umgehen. Anschließend wird in drei Beiträgen auf Interaktionen mit dem Konzertpublikum eingegangen, die alle Nähe und Dialog schaffen wollen, sei dies mit Mitteln der Public Relations, mit neuen Konzertformaten oder erweiterten Musizierpraktiken. Irena Müller-Brozovic verschränkt in ihrem Beitrag Public Relations mit einer resonanzaffinen Musikvermittlung und zeigt auf, wie sich Musikensembles in Interaktion mit ihrem Publikum weiterentwickeln können. Dabei erhoffen sich die Musiker*innen nicht eine grundsätzlich positive Resonanz als Zustimmung, sondern pflegen eine wechselseitig inspirierende Beziehung mit dem Publikum. Als Dramaturgie der Nähe bezeichnet Hans-Joachim Gögl sein künstlerisches Vorgehen bei den Montforter Zwischentönen, einer vorarlbergischen Veranstaltungsreihe mit starker regionaler Vernetzung und internationaler Ausstrahlungskraft. Seine Konzertformate sind Spielanleitungen mit einer klaren Form, die Raum bieten für Unvorhergesehenes und immer den Dialog suchen. Das Autor*innenteam Catriona Fadke, Hannah Schmidt, Juri de Marco und Viola Schmitzer bietet Einblicke in die Arbeitsprinzipien des Stegreiforchesters und beschreibt deren Konsequenzen für das Publikum.

Wie sich Transformationen im Konzertwesen ergeben, wird aus historischer Perspektive von Martin Tröndle aufgezeigt, wobei er die These aufstellt, dass sich vor allem Konzertformate durchsetzen, die die Aufmerksamkeit des Publikums gewinnen. Die aktuelle, vielfältige Szene von Erwachsenenkonzerten thematisiert Constanze Wimmer in ihrem Beitrag. Dabei beobachtet sie, dass szenische Elemente, die vor einigen Jahren vor allem die Dramaturgie von Kinderkonzerten prägten, nun auch in neuen Konzertformaten für ein erwachsenes Publikum Eingang finden. Anhand eines Fallbeispiels demonstriert Barbara Balba Weber, wie ein bewusst inszeniertes Konzert mit Interventionen aus dem Zuschauerraum ein diverses Publikum anziehen könnte. Damit zeigt sie auf, dass ein wesentlicher Teil der Verantwortung für ein vielfältiges Publikum bei den Veranstalter*innen liegt.

Auch die Lokalisation, die Wahl und Gestaltung des Ortes stehen in einer Wechselwirkung mit dem Konzertpublikum und dem Geschehen. Julia Schröder fragt in ihrem Beitrag nach der Manipulierbarkeit eines Publikums und danach, ob und wie Wirkungen auf Zuhörer*innen vermessen werden können. Besonders beschäftigt sie sich damit, welche körperlichen Reaktionen analoge und digitale Konzerträume auslösen können. Zudem sucht sie nach Faktoren zur Steigerung der Intensität des Konzert-Erlebnisses wie desjenigen der aktiven Teilhabe eines Publikums. Anja Wernicke zeigt am Beispiel des Festivals ZeitRäume, wie ein orts- und kontextspezifisches künstlerisches Handeln Musik, Landschaft und Publikum in Beziehung setzt und daraus Bedeutungen hervorgehen. Dabei vermischen sich kuratorisches und künstlerisches Handeln, zudem wird bereits beim Konzipieren die Publikumsperspektive mitgedacht. Die Begegnungen und Interaktionen innerhalb eines solchen Beziehungsgeflechts ergeben eine relationale Ästhetik, die momenthaft und einzigartig im Zusammenspiel der beteiligten Akteur*innen entsteht.

Mit Traktor und Musikwagen unterwegs ist die Musikvermittlerin Johanna Ludwig, wenn sie im Auftrag des Luzerner Sinfonieorchesters Projekte kultureller Teilhabe abseits von kulturellen Zentren durchführt. Hier wird das Publikum zum Gastgeber, die Musiker*innen zu Gästen und in kollaborativen Herangehensweisen Musik in geteilter Autorschaft kreiert. Schließlich beschreibt Anja Adam das Experiment eines »Foyer Public« als sogenanntem »Drittem Ort«, der an die Agora des antiken Griechenlands anknüpft und von der Soziologie der Gegenwart wieder aufgebracht wurde. Der Wunsch nach Permeabilität zwischen dem bestehenden Draußen und Drinnen wird konkret in einer Art »Werkstätte an der Straße« umgesetzt und soll einen Blick hinter die Kulissen des Theaters erlauben und einen Schritt in Richtung »Theater für alle« machen. Am Ende des Bandes steht eine Zukunftsvision. Lisa Stepf und Barbara Balba Weber fragen sich in einem lockeren Gespräch, ob das Klassik-Konzert nach der Pandemie endgültig tot sei oder ob durch die Krise nicht eher die notwendigen Anstöße für eine Neubelebung generiert werden. Sie diskutieren darüber, welches die unverrückbaren Werte von Live-Konzerten sind und wie neue Konzertformate das achtsame Hinhören und intensive Wahrnehmen fördern können.

Die meisten Beiträge für diesen Sammelband wurden im Frühjahr 2020 – also mitten im Lockdown aufgrund der Covid-19-Pandemie – geschrieben. Die Frage nach dem Konzertpublikum der Zukunft erhielt durch diese außerordentliche Situation eine neue Dringlichkeit: Gewissheit darüber, wie und für wen klassische Musik aufgeführt wird, kam schockartig auch außerhalb

der Handvoll Erneuer*innen ins Wanken. Plötzlich wurde allen Musiker*innen und Konzertveranstalter*innen klar, dass es möglich sein kann, überhaupt kein Publikum zu haben – falls man sich nicht etwas Neues einfallen lässt.

Das Coronavirus sorgt und sorgte im Konzertbetrieb für eine Art lange Fermate, für ein Reflektieren der bisherigen Praxis und ein Entwickeln von neuen Konzertformaten. Die verordnete Pause wirkte zudem als Brennglas für fragile und prekäre strukturelle Verhältnisse, in denen Musiker*innen und Musikensembles zurechtkommen müssen. Aus dieser Not heraus wurden grundsätzlich erforderliche Veränderungen und Innovation beschleunigt – wenn auch vielleicht in eine andere Richtung als geplant. Entsprechend entstanden sofort neue Formate für kleines Publikum, für Konzerte im Freien oder für digitale Medien.

Dass die Präsenz von Publikum ein Konzert überhaupt erst ausmacht, spüren Musiker*innen spätestens seit Covid-19 – sie vermissen schmerzlich den direkten Austausch mit den Zuhörer*innen, der für viele klassische Musiker*innen vor dem Lockdown kaum relevant war. Das Bedürfnis nach Nähe tritt in besonderem Maße hervor: Erst jetzt realisieren viele Musiker*innen, dass das Soziale ein konstitutiver Faktor des Konzertes ist. Schlagartig zeigten sich bisher ›unsichtbare‹ Orchestermusiker*innen in unzähligen Videos von ihrer privaten und teilweise selbst-inszenierten Seite.

Die Themenfelder der Nähe, des Konzertkontextes, des Sozialen, der Inszenierung, des Digitalen und des Partizipativen machen einen wichtigen Teil des vorliegenden Sammelbandes aus. Ob vor, während oder nach Covid-19: Für ein Konzertpublikum der Zukunft sollten unserer Einschätzung nach diese Themen in die Konzertpraxis aller Veranstalter*innen und freischaffender sowie angestellter Musiker*innen aufgenommen werden. Wir leisten in Form der vorliegenden gesammelten Aufsätze einen hoffentlich hilfreichen Beitrag dazu und wünschen viel Inspiration beim Lesen.

Ausgangsposition

»Das Konzertpublikum von morgen«

Herausforderungen des postglobalen und postdigitalen Zeitalters

Susanne Keuchel

Kultur, die Künste, Aufführungspraxis und das Publikum verändern sich im Zuge des gesellschaftlichen Wandels (Bendixen 2000: 92f.) und gesellschaftlicher Herausforderungen (vgl. Fuchs 2010) und stehen so in Dependence zu Politik und Zeitgeist.

Zur Erstellung einer Utopie des Konzertpublikums von morgen ist es sinnvoll, gesellschaftliche Zukunftsthemen hinsichtlich ihres Einflusses auf künftige Konzertpraxis zu reflektieren. Im Folgenden werden dabei zwei zentrale Zukunftsthemen in den Blick genommen: Wie beeinflusst Digitalität Gesellschaft, Kunst und Kultur? Und wie beeinflusst der neue Anspruch der Nachhaltigkeit die jetzige globale Leistungs- und Wettbewerbsgesellschaft, Kunst und Kultur?

1. Herausforderungen des postglobalen Zeitalters. Im Spannungsfeld zwischen Ökonomisierung und Nachhaltigkeit

Zum Verständnis postglobaler Herausforderungen bedarf es zunächst eines Blicks auf Prinzipien der Globalisierung. Nach dem Duden zur Wirtschaft steht Globalisierung »für die zunehmende Entstehung weltweiter Märkte für Waren, Kapital und Dienstleistungen sowie die damit verbundene internationale Verflechtung der Volkswirtschaften« (Pollert et al. 2016: 228). Ermöglicht wurde der »Globalisierungsprozess der Märkte [...] vor allem durch neue Technologien im Kommunikations-, Informations- und Transportwesen« (ebd.). Es sind also vor allem ökonomische Prinzipien mit der Globalisierung ver-

bunden, aber auch Digitalisierung und technischer Fortschritt, also Prinzipien der Modernisierung und Technokratisierung. Auch die Liberalisierung ist eng verknüpft mit Globalisierung, da sie die Chance eröffnet, »seinen Präferenzen zu folgen und [...] seinen persönlichen Nutzen zu maximieren« (Bartel 2007: 23), und so zum Motor für den wirtschaftlichen Wettbewerb wird.

Im Folgenden werden die Leitprinzipien einer globalen Marktökonomie kurz skizziert und in ihrer Auswirkung auf Gesellschaft, Kultur und Kulturelle Bildung reflektiert. In einem zweiten Schritt werden aktuelle Gegenbewegungen zur Globalisierung und die Nachhaltigkeitsagenda 2030 aufgezeigt, um abschließend Herausforderungen eines postglobalen Zeitalters für Gesellschaft, Kultur und die Konzertpraxis von morgen darzustellen.

1.1 Leitprinzipien einer globalen (Markt-)Wirtschaft und ihre Auswirkungen auf den Kulturbereich

Ökonomisierung, also die Übertragung wirtschaftlicher Steuerungsprinzipien auf nichtwirtschaftliche Bereiche, hat seit den 1990er Jahren einen zunehmenden Einfluss auf verschiedene gesellschaftliche Bereiche ausgeübt, auch auf den Kulturbereich in Deutschland. Seit den 90er Jahren etablierten sich parallel zum öffentlich geförderten Kulturbereich private Kulturanbieter (vgl. Klein 2009: 24f.) wie Musicalhäuser, private Eventveranstalter oder Musikschulen. Um sich von dem seit den 1980er Jahren wachsenden Kulturmarkt abzugrenzen, verfestigte sich in Deutschland die Unterscheidung zwischen sogenannter U- und E-Kultur. Mit dem zunehmenden Einzug wirtschaftlicher Steuerungsprinzipien im öffentlich geförderten Kultur- und kulturellen Bildungsbereich etablierten sich parallel zahlreiche Kulturmanagement-Studiengänge (vgl. Klein 2009: 26f.). Teilbereiche der öffentlich geförderten Kultureinrichtungen, auch kulturelle Bildungseinrichtungen, werden in sogenannte gemeinnützige GmbHs (gGmbHs) ausgegliedert. Normative Argumente wie Kunstfreiheit oder Bewahrung des kulturellen Erbes verlieren zugunsten wirtschaftlicher Erfolgskriterien – beispielsweise Publikumszahlen – an Bedeutung. Die zunehmende Ausrichtung des öffentlich geförderten Kulturprogramms auf Publikumsinteressen, gestützt durch Besucher*innenumfragen, führt in Analogie zu Angeboten privater Veranstalter zu einer ›Eventisierung‹ (vgl. Klein 2013: 19f.).

Übersicht 1: Leitkriterien globaler Marktwirtschaft und ihre kulturellen Auswirkungen

Leitkriterien	Auswirkung ...	auf Kultur u. Kulturelle Bildung
Ökonomisierung	Übertragung wirtschaftlicher Ordnungsprinzipien auf nicht wirtschaftliche Bereiche	z.B. Kulturmanagement als technokratisches Steuerungsinstrument
Modernisierung/ Technokratisierung	Fachliche Entscheidungen durch Expert*innen (alternativlos), statt politisch motiviert (und demokratisch legitimiert)	z.B. wirtschaftliche Erfolgskriterien (Auslastung, Publikumszufriedenheit); Qualitätsdebatte als ›richtiger‹ Weg; empirische Wirkungsstudien
(Neo-) Liberalisierung/ Individualisierung	Eröffnung individueller Lebenswege; Verlagerung von Verantwortung der Gesellschaft auf den Einzelnen (Risikogesellschaft)	z.B. kein Kulturkanon: Liberalisierung von kulturellen Lebensstilen; subjektstärkende (kulturelle) Bildungsansätze wichtiger als fachspezifisches Wissen; Leistung regelt (Bildungs-)Zugänge
Globalisierung	Internationalisierung der Marktwirtschaft; Freihandelsabkommen – Handlungsbegrenzung von Einzelstaaten	Weltweiter kultureller Austausch und Wettbewerb; Eingrenzung nationaler öffentlicher Förderstrategien für Kultur und Bildung

In der Technokratie wird mit Verweis auf die Komplexität der Moderne politischer Sachverstand infrage gestellt und stattdessen fachlich begründete Entscheidungen durch Expert*innen gefordert. Helmut Schelsky als Befürworter der Technokratie geht dabei so weit, dass er davon ausgeht, dass ›Expertokratie‹ zunehmend die Demokratie ersetze (vgl. Böcher 2007: 17). Der zunehmende Einfluss der Technokratie auf gesellschaftliche Entscheidungen engt auch kulturpolitische Gestaltungsräume ein. Durch das Kulturmanagement treten wirtschaftliche Erfolgskriterien in den Vordergrund. Empirische Instrumente wie Besucher*innumfragen gewinnen als Entscheidungsgrundlage an Bedeutung. Auch in der Kulturellen Bildung kann ein Wechsel weg von normativen Leitkriterien hin zu einer fachlichen Qualitäts-

debatte beobachtet werden, die vor allem auf wirtschaftliche Verwertung, sogenannter Transfereffekte, abzielt. Diese werden über Wirkungsstudien (vgl. Winner et al. 2013) ermittelt, beispielsweise die Bastian-Studie (vgl. Bastian 2000), die untersuchte, ob Musik intelligenter und sozialer macht. Auch die Studie des Bundesministeriums für Bildung und Forschung ging 2006 der Frage nach: »Macht Mozart schlau?« (vgl. BMBF 2006) und kam zum Ergebnis, dass »zwischen den kognitiven Effekten des passiven Musikhörens und aktiver musikalischer Betätigung zu differenzieren« sei (BMBF 2006: 149). Weiter heißt es dort:

»Dieser Effekt hat nichts mit der Verbesserung der allgemeinen Intelligenz oder einzelner kognitiver Fähigkeiten zu tun, sondern kommt allein dadurch zustande, dass die Versuchspersonen durch das Hören von Musik, die von ihnen bevorzugt und als angenehm betrachtet wird, vorübergehend in einen Zustand erhöhter kognitiver Erregung und guter Stimmung versetzt werden (arousal-and-mood-hypothesis).« (Ebd.)

Liberalisierung fördert die Freiheit einer individuellen Lebensgestaltung (vgl. Beck 1986), hier Vielfalt an Lebensstilen und gesellschaftlichen Zugängen (vgl. Touraine 2001). Damit einhergehend wird seit den 1970er Jahren ein verbindlicher Kulturkanon in Frage gestellt. So setzte »Kultur für alle« nach Hilmar Hoffmann (vgl. Hoffmann 1979) in der BRD darauf, jedem *seine* Kultur zu ermöglichen. Auch in der Kulturellen Bildung kann ein entsprechender Paradigmenwechsel in Deutschland beobachtet werden. Es wird nicht mehr zu einer Kultur *erzogen*, sondern Bildung soll sich durch Kultur *vollziehen* (vgl. Liebau/Zierfas 2004: 579). Subjektstärkung und Alltagskultur gewinnen an Bedeutung (vgl. Braun/Schorn 2013). Individualisierungstrends können dabei nicht nur bezogen auf das Publikum, sondern auch bezogen auf Vermarktungsstrategien klassischer Musiker und Musikerinnen beobachtet werden, die sich zunehmend durch ein charakteristisches Aussehen und Interessensprofil in der Außendarstellung abheben (vgl. Schmidt/Horländer 2011).

Auf der anderen Seite verlagert sich mit der Individualisierung nach dem Modell der Risikogesellschaft von Ulrich Beck im Zuge der Wahlfreiheit die Verantwortung für einen erfolgreichen Lebensweg weg von der Gesellschaft hin zum Individuum (vgl. Beck 1986). Dies hat auch ganz konkrete Auswirkungen auf die Kulturelle Bildung, die aufgrund ihres subjektstärkenden Ansatzes aktuell eine gewisse Konjunktur innerhalb sozialer Brennpunkte und Krisenregionen erfährt. Kulturelle Bildung soll benachteiligte Kinder und Jugendliche stark machen, um ihr Leben eigenverantwortlich zu gestalten.

ten, wie beispielsweise im Förderprogramm »Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung« (BMBF Bundesministerium für Bildung und Forschung). Ein prominenter internationaler Vorreiter ist hier das Musikbildungsprogramm El Sistema,¹ das musikalische Orchesterstrukturen für Kinder und Jugendliche in ganz Venezuela aufbaut, im Peer-to-Peer-Learning junge Menschen zum Musizieren befähigt und einzelnen talentierten Musikern und Musikerinnen den Weg zur Weltspitze der Orchester ermöglicht, etwa dem Kontrabassisten Edicson Ruiz, der mit 17 Jahren als jüngstes Mitglied der Berliner Philharmoniker aufgenommen wurde. Dabei stellt sich durchaus die kritische Frage, warum beispielsweise neben der Förderung einzelner musikalisch begabter junger Menschen nicht grundsätzlich die schlechteren Rahmenbedingungen für junge Menschen in sozialen Brennpunkten und Krisenregionen verbessert werden.

Zur Globalisierung von Märkten werden internationale Freihandelsabkommen abgeschlossen, um Marktfragen, unabhängig von Einzelstaatsinteressen verhandeln zu können. Damit besteht jedoch die Gefahr, dass »demokratische Entscheidungsspielräume begrenzt« (Horn 2016: 13) und »die Verfassungsrechtsprechung aus[ge]hebel[t]« werden, »die in demokratischen Systemen den gewählten Parlamenten und von ihnen gewählten Institutionen zusteh[e]n« (Däubler-Gmelin 2016: 12). Auch kann die öffentliche Förderung von Kultur und Bildung als wettbewerbsverzerrende Maßnahme infrage gestellt werden, wenn entsprechende Handelsabkommen mit Ländern abgeschlossen werden, die keine öffentliche Förderung praktizieren. Hier ist das Handelsabkommen TiSA (Trade in Service Agreement) zu nennen, das derzeit von 23 Mitgliedern der WTO (Welthandelsorganisation) – darunter auch die EU – verhandelt wird, oder aber TTIP (Transatlantische Handels- und Investitionspartnerschaft), deren Verhandlungen zwischen den USA und der EU im Sommer 2013 begannen, aber unter Donald Trump seit Anfang 2017 pausieren.

1.2 Von der Globalisierung zu postglobalen gesellschaftlichen Herausforderungen

Unter anderem Rainer Tetzlaff geht davon aus, dass die zunehmende Ökonomisierung der Gesellschaft zu einer gesellschaftlichen Spaltung in Globalisierungsgewinner und -verlierer (Tetzlaff 2008: 24ff.) geführt hat. Mit der

1 Vgl. http://elsistema-film.com/el_Sistema_Das_Projekt.html.

Gestaltung einer neuen sozialen Gesellschaftsordnung als Alternative zu einer Wettbewerbs- und Leistungsgesellschaft setzen sich daher viele globalisierungskritische NGOs wie Attac oder PGA (Peoples Global Action) auseinander. Dabei wurde unter anderem auch die Forderung nach einer »postglobalen Gesellschaft« laut, die »dem Sozialen gegenüber dem Politischen und Ökonomischen den Vorrang [gewähre]« (Bango 1998: 8).

Es gibt auch eine wachsende Zahl an Jugendbewegungen, die das Soziale und hier vor allem die Generationengerechtigkeit und Aspekte der Nachhaltigkeit in den Blick nehmen, so beispielsweise die Bewegung Fridays For Future, die Maker-Szene oder der Veganismus.

Nicht zuletzt auf der politischen Ebene gewinnt Nachhaltigkeit als alternatives Steuerungsprinzip zur Ökonomisierung an Bedeutung, so in der weltweiten Umsetzung der UN-Nachhaltigkeitsagenda 2030 (vgl. auch Vereinte Nationen 2015), die sich nicht ökonomischen, sondern ethisch-moralischen Zielen im Kontext der Generationengerechtigkeit verpflichtet. Unter den 17 Zielen der Nachhaltigkeitsagenda finden sich unter anderem gute Arbeitsplätze, Innovation und Infrastruktur, hochwertige Bildung, reduzierte Ungleichheiten oder nachhaltige Städte und Gemeinden (ebd.).

Nach der Weltdekade »Bildung für nachhaltige Entwicklung« von 2005 bis 2014 wurde flankierend zur Nachhaltigkeitsagenda ab 2015 das »Weltaktionsprogramm Bildung für nachhaltige Entwicklung (BNE)« ausgerufen. BNE soll »Menschen zu zukunftsfähigem Denken und Handeln« (Nationale Plattform Bildung 2017: 7) befähigen und jedem Einzelnen ermöglichen, »die Auswirkungen des eigenen Handelns auf die Welt zu verstehen und verantwortungsvolle Entscheidungen zu treffen« (ebd.: 8). Es wird hier letztlich auf eine grundsätzliche Veränderung der Prioritäten abgezielt: weg von Perspektiven der Individualisierung hin zu einer Gemeinwohlorientierung für aktuelle und nachkommende Generationen weltweit.

2. Postglobale Herausforderungen für die Konzertpraxis von Morgen

Wie können nachhaltige Steuerungsprinzipien nun den Kulturbereich und die Konzertpraxis verändern? Erst die Betrachtung des Kulturbereichs unter Aspekten der Nachhaltigkeit macht deutlich, wie stark dieser in Deutschland in den letzten Jahrzehnten ökonomisiert wurde.

2.1 Zum Einfluss nachhaltiger Argumentationslogiken und Zielsetzungen

Ein erster entscheidender Schritt zur Nachhaltigkeit ist es, die bisherige ökonomische Argumentationslogik konsequent infrage zu stellen, beispielsweise Verwertungsperspektiven der Musik zur Intelligenzförderung, und die gesellschaftliche Relevanz von Musik als Selbstzweck wieder in den Vordergrund zu stellen, als elementarer Bestandteil gesellschaftlicher Zivilisation.

Aus dieser alternativen Argumentationslogik heraus erwachsen andere Zielsetzungen für eine öffentliche Förderung: Ist Musik essentiell für eine Gesellschaft und selbstverständlicher Teil der Allgemeinbildung, dann bedarf es gerechter Zugänge für alle sowohl zum Konzert als auch zum aktiven Musizieren.

Werden gerechte Teilhabezugänge ernst genommen und Musik als gemeinwohlorientierte Aufgabe betrachtet, ist die individuelle Mitfinanzierung der Bürger und Bürgerinnen durch Eintritt oder Kursgebühr bei der Nutzung öffentlich geförderter Musikangebote grundsätzlich infrage zu stellen. Der Verzicht auf Eintritt oder Kursgebühr bei öffentlich geförderten Musikangeboten könnte gänzlich neue Perspektiven eröffnen und beispielsweise Konzerte als gesellschaftliche Aufgabe im gesamten öffentlichen Raum etablieren. Dies birgt neue Herausforderungen: Wie werden Infrastrukturen für alle Bürger und Bürgerinnen einer Stadt gestaltet, beispielsweise für das Erlernen eines Musikinstruments? Dies bedarf des Umdenkens, weg von der bisher praktizierten Perspektive des Kulturmanagements, das das Erlernen eines Musikinstruments oder den Konzertbesuch als Dienstleistung für den Einzelnen betrachtet, hin zu einer Gemeinwohlorientierung musikalischer Infrastrukturen, um nämlich musikalische Bildung für alle zu erreichen, durch zivilgesellschaftliche Vernetzung in Form kommunaler Bildungslandschaften.

2.2 Nachhaltige Infrastrukturen

Leistungsstarke gemeinwohlorientierte, inklusive, kommunale Bildungslandschaften bedürfen eines nachhaltigen Infrastrukturfundaments und damit sicherer Finanzierungsstrukturen, die im Widerspruch zur Ökonomisierung öffentlicher Förderstrategien stehen. So konnte im Zuge der Ökonomisierung ein zunehmender Wechsel von der Infrastruktur- zur Projektförderung unter Wettbewerbskriterien, im Rahmen von Förderprogrammen zu wechselnden Themen, beobachtet werden. Eine nachhaltige Förderpolitik sollte aber zu-

gleich langfristige Perspektiven einnehmen: musikalische Bildungskonzepte von der frühkindlichen Phase bis ins späte Alter hinein. Die Perspektive der Projektförderung als Innovationsförderung sollte auf nachhaltige Infrastrukturförderstrategien übertragen werden, da eine gemeinwohlorientierte Perspektive immer gesellschaftlichem Wandel und aktuellen gesellschaftlichen Herausforderungen gerecht werden sollte, seien es Migration, Digitalität oder eine Pandemie. Daher sollte der Innovationsgedanke für die Arbeit der bestehenden musikalischen Infrastrukturen ein selbstverständlicher Maßstab sein, um innerhalb der eigenen Strukturen dem stetigen gesellschaftlichen Wandel flexibel aus einer finanziell unabhängigen Perspektive heraus begegnen zu können.

2.3 Nachhaltige Themenbezüge

Künste wehren sich zu Recht – im Sinne von Artikel 5 des Grundgesetzes zur Kunstfreiheit – gegenüber einer Vereinnahmung. Künstler und Künstlerinnen positionieren sich mit ihren Kunstwerken jedoch aus eigenem Antrieb auch politisch und greifen den kulturellen Zeitgeist und aktuelle (politische) Themen auf. Dies gilt auch für Aspekte der Nachhaltigkeit, wie die Live-Earth-Konzerte zeigen, die ab 2007 auf die globale Umweltproblematik aufmerksam machten (vgl. Picard/Rego 2007). Beispiele in der Architektur zeugen ebenfalls vom zunehmenden Umweltbewusstsein, so zum Beispiel die Philologische Bibliothek in Berlin, das sogenannte »Berlin Brain« – ein Bau, der Ästhetik mit Umweltbewusstsein verbindet: So wird etwa die komplette Elektro- und Heizungsanlage mit Rapsöl betrieben.

Kulturpolitischer Einfluss kann jedoch auch auf grundsätzliche Fragen zur Programmgestaltung oder Ensembleszusammensetzung genommen werden, wie beispielsweise im Kontext des Genderdiskurses oder der MeToo-Debatte. Aktuell kann weltweit eine starke Dominanz westlicher Kulturströmungen und die Bildung eines kommerziellen Mainstreams aufgrund global agierender US-amerikanischer Medienkonzerne beobachtet werden. Dies steht im Widerspruch zu den Zielen der Nachhaltigkeitsagenda und des Weltaktionsprogramms BNE, das globale Gerechtigkeit und das Einbringen globaler Perspektiven explizit hervorhebt. Damit steht eine weitere Herausforderung für die künftige Konzertpraxis im Raum: Auf der einen Seite globale Musikperspektiven in ihrer Vielfalt aufzuzeigen, zum anderen aber dem westlich geprägten kommerziellen Mainstream auch eigene, »lokale« Musikperspektiven entgegenzusetzen.

Einfluss kann auch auf die Zusammensetzung der Ensembles, die im Sinne der Ziele der Nachhaltigkeitsagenda die Vielfalt der Gesellschaft widerspiegeln sollten, genommen werden, nicht nur bezogen auf Künstler und Künstlerinnen aus unterschiedlichen Weltregionen, sondern beispielsweise auch bezogen auf Genderperspektiven oder Inklusion, im Sinne der Beachtung der UN-Behindertenrechtskonvention.

3. Herausforderungen des postdigitalen Zeitalters. Zum Einfluss der Digitalität auf Gesellschaft, Kultur und Konzertpraxis

Was zeichnet das postdigitale Zeitalter aus? Und welche Herausforderungen ergeben sich hieraus für Gesellschaft, den Kulturbereich und die Konzertpraxis? Im Folgenden wird dies aufgezeigt am Beispiel des Forschungsprojekts »Postdigitale kulturelle Jugendwelten« (Keuchel 2018/2020). In einem zweiten Schritt werden daraus mögliche Veränderungen der Konzertpraxis durch Postdigitalität abgeleitet.

3.1 Von der Digitalisierung zur Postdigitalität

Bereits 1998 attestierte Nicolas Negroponte, Professor am MIT in Boston, der Digitalität die Durchdringung sämtlicher Lebensbereiche. Entscheidend im Kontext der Postdigitalität ist nach Negroponte, dass das Digitale künftig nur durch seine Ab- und nicht Anwesenheit bemerkt werde (»only by its absence, not its presence«) und ein wichtiger aber unsichtbarer Teil unseres Alltagslebens (»a sweeping yet invisible part of our everyday lives«) sein würde (Negroponte 1998), so beispielsweise mit fahrerlosen Autos, im Körper implementierten Chips zum bargeldlosen Zahlen oder Augmented Reality Gaming wie Pokémon GO. Über Smartphones sind permanent digitale Zugänge gegeben. Dies hat Auswirkungen auf Generationen, die mit dem Digitalen nicht mehr primär spezifische Geräte wie den Computer assoziieren. So wird davon ausgegangen, dass junge »Digital Natives« heute im Gegensatz zu älteren »Digital Immigrants« (vgl. Prensky 2001) nicht mehr zwischen virtuellen und realen Welten unterscheiden. In diesem Kontext wurde auch der Begriff der »Virtualität« geprägt (vgl. Weibel 1998).

3.2 Postdigitale kulturelle Jugendwelten und ihre Auswirkungen

Wie sich diese ›Virtualität‹ auf die kulturelle Teilhabe und künstlerisch-ästhetische Praxis der 14- bis 24-Jährigen auswirkt, erforschte im Zeitraum von 2016-2019 das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderte Projekt »Postdigitale Kulturelle Jugendwelten« (vgl. Keuchel 2018/2020), das im Verbund zwischen dem Institut für Bildung und Kultur e. V. Remscheid unter Leitung von Susanne Keuchel und der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg unter Leitung von Benjamin Jörissen in Kooperation mit der Akademie der Kulturellen Bildung durchgeführt wurde. Ergänzend zu Kernfragen zur kulturellen Teilhabe und künstlerisch-kreativen Aktivitäten in analog-digitalen Lebenswelten Jugendlicher wurden auch allgemeine Einstellungen zu digitalen Lebenswelten Jugendlicher abgefragt.

3.3 Zum Einfluss der Digitalität auf Kulturrezeption

Alle 14- bis 24-Jährigen in Deutschland nutzen sowohl digitale als auch analoge kulturelle Angebote. Es findet also eine konsequente Erweiterung der kulturellen Teilhabe auf analoge und digitale Räume statt.

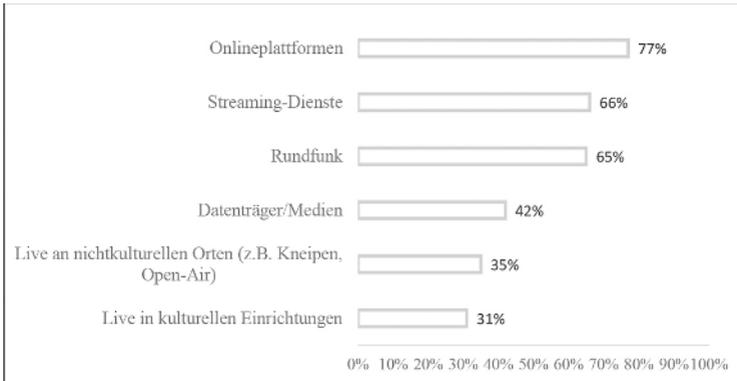
Es zeichnet sich hier allerdings eine deutliche Priorität digitaler Angebote ab. So sind die wichtigsten Orte der Kulturrezeption für junge Leute die Online-Plattformen, gefolgt von den Streamingdiensten. An dritter und vierter Stelle stehen der Rundfunk und Datenträger. An letzter Stelle folgen analoge Orte, und hier nicht-kulturelle Orte wie Kneipen oder Open-Air-Veranstaltungen noch vor kulturellen Einrichtungen.

Vergleichszahlen aus den JugendkulturBarometern (vgl. Keuchel/Wiesand 2006; Keuchel/Larue 2012) belegen jedoch, dass das wachsende Interesse an digitalen Räumen nicht einhergeht mit einem Rückgang des Interesses an analogen Kulturräumen. Hier sind das Interesse und der Besuch im Vergleich mit diesen Studien eher konstant geblieben.

3.4 Zum Einfluss der Digitalität auf künstlerisch-kreative Praxis

Eigene künstlerisch-kreative Praxis ausschließlich im digitalen Raum ist nahezu unmöglich, da sich diese immer auch auf analoge Praxis, Personen und/oder Räume bezieht. Im Gegensatz zur Kulturrezeption gibt es jedoch einen größeren Anteil an jungen Leuten, die aktuell nach eigenen Angaben –

Übersicht 2: Wichtige Angebote bzw. Orte für die Kulturrezeption der 14- bis 24-Jährigen



Basis: 2067 Befragte (14 bis 24 Jahre) in Deutschland, Dez. 2018, Quelle: GfK/Akademie der Kulturellen Bildung

vermutlich aufgrund der stark analog geprägten kulturellen Bildungspraxis in Deutschland – ausschließlich analog künstlerisch-kreativ aktiv sind (31 %).

Bei der analog-digitalen künstlerisch-kreativen Praxis können gewisse Trends beobachtet werden:

- Neuverwertung bestehender künstlerischer Materialien
- Alte Technik in neue Zusammenhänge stellen
- Modifizieren von Spielregeln
- Interdisziplinär performative statt handwerkliche, spartenspezifische Praxis
- Experimente mit analog-digitalen Schnittstellen
- Interaktive künstlerische Gemeinschaftsproduktionen

Einige dieser Trends konnten in der Vergangenheit schon bezogen auf analoge Kontexte beobachtet werden. Einige sind aber auch stark durch Digitalität beeinflusst, so die Praxis interaktiver künstlerischer Gemeinschaftsproduktionen, beispielsweise Chöre oder Storytelling als gemeinsame Produktion von Menschen aus unterschiedlicher räumlicher Distanz. Ein frühes Beispiel ist hier der Gangnam-Style des südkoreanischen Rappers Psy, der in seinem

Hit von 2012 das schicke und hippe Leben im Gangnam-Viertel Seouls parodiert.

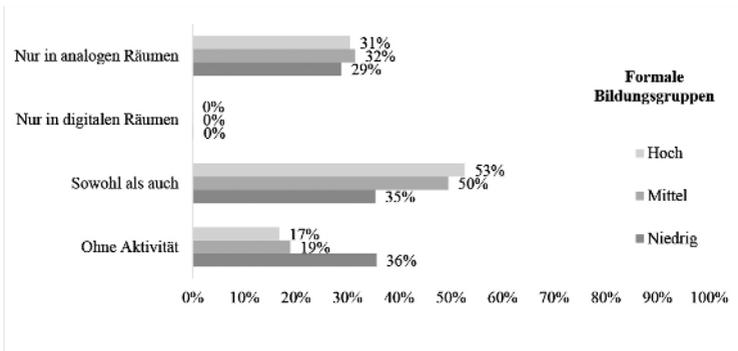
Die Zunahme an interdisziplinärer, spartenübergreifender Kunstproduktion wird begünstigt durch digitale Technik, beispielsweise die Möglichkeit, mittels digitaler Technik zu musizieren oder zu filmen, ohne eigene handwerkliche Fertigkeiten zu besitzen.

Digitalität hat auch dazu geführt, dass verstärkt mit analog-digitalen Schnittstellen gespielt, Digitales ins Analoge und umgekehrt transferiert wird. Als Beispiele sind hier Live-Escape-Games wie Escape-Rooms, die durch die Textadventure-PC-Spiele der 1980er Jahre inspiriert sind, oder Computerspielmusik zu nennen.

3.5 Zum Einfluss der Digitalität auf kulturelle Teilhabe

In der Studie konnte im Kontext des Interesses an Kunst und Kultur bei den 14- bis 24-Jährigen im Vergleich zu vorherigen Studien (vgl. Keuchel/Wiesand 2006; Keuchel/Larue 2012) keine Zunahme beobachtet werden. Die Studie ergab, dass kulturelle Teilhabe weiterhin von Bildung und sozio-ökonomischem Status der Eltern beeinflusst wird.

Übersicht 3: Nutzung analog-digitaler Räume und Techniken für künstlerisch-kreative Produktion



Basis: 2067 Befragte (14 bis 24 Jahre) in Deutschland, Dez. 2018, Quelle: GfK/Akademie der Kulturellen Bildung

Die eigene analog-digitale künstlerisch-kreative Praxis steht im direkten Bezug zum formalen Bildungshintergrund der 14- bis 24-Jährigen. So ist der Anteil unter den 14- bis 24-Jährigen mit niedriger Schulbildung, die in analogen und digitalen Räumen künstlerisch produktiv tätig sind, deutlich geringer als vergleichsweise derjenigen mit hoher Schulbildung. Angesichts der überwiegend analogen kulturellen Bildungspraxis in Deutschland könnte dies als Indiz für die Notwendigkeit angesehen werden, dass auch digitale kulturelle Teilhabe aktiver Unterstützung bedarf.

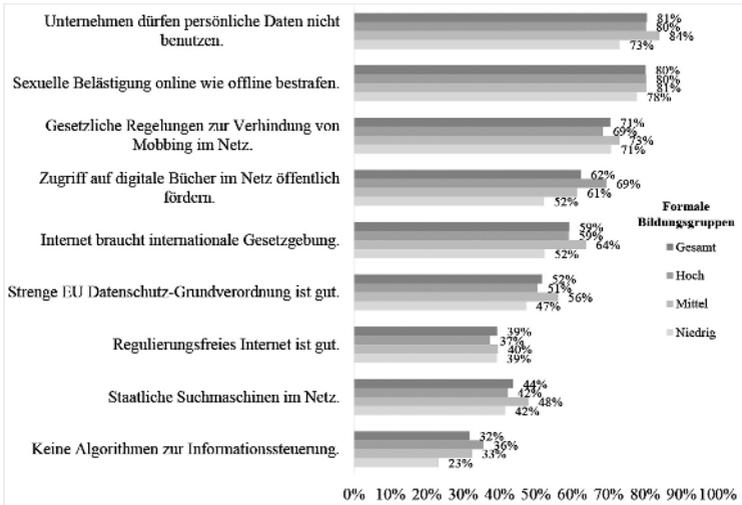
3.6 Zu den Einstellungen Jugendlicher zu digitalen Lebenswelten

Nach der Studie ist digitaler Stress für die Lebenswelten Jugendlicher in Deutschland ein wichtiges Begleitphänomen: 51 % sind der Meinung, dass Verhaltensweisen heute indirekt stark durch soziale Medien, beispielsweise das Erlangen von ›Likes‹, bestimmt sind.

So zeigen sich trotz eher geringer Kenntnisse von technischen Steuerungsmechanismen und ihren Einflüsseffekten auf Zugänge und Verhalten digitaler Nutzung viele Jugendliche mit dem Status Quo digitaler Lebenswelten unzufrieden. So fordern 71 % der 14- bis 24-Jährigen eine gesetzliche Reglementierung im digitalen Bereich, wenn sich dadurch Phänomene wie Mobbing eingrenzen lassen. 59 % wünschen sich eine internationale Gesetzgebung für alle Anbieter und Nutzer im Internet. 80 % fordern die gleichen Regeln für das Miteinander in digitalen Welten, die auch im analogen gesellschaftlichen Leben gelten, beispielsweise soll sexuelle Belästigung online wie offline gleichermaßen geahndet werden.

Gefordert wird zudem deutlich mehr Präsenz von öffentlich geförderten Kulturgütern im digitalen Raum, wie die nachfolgende Übersicht verdeutlicht. 65 % der 14- bis 24-Jährigen möchten, dass die Inhalte von Kultureinrichtungen auch digital zugänglich gemacht werden. Dies ist ihnen wichtiger als die Präsenz digitaler pädagogischer Vermittlungs- (50 %) oder Serviceangebote (52 %).

Übersicht 4: Einstellungen der 14- bis 24-Jährigen zu digitalen Regeln und Richtlinien



Basis: 2067 Befragte (14 bis 24 Jahre) in Deutschland, Dez. 2018, Quelle: GfK/Akademie der Kulturellen Bildung

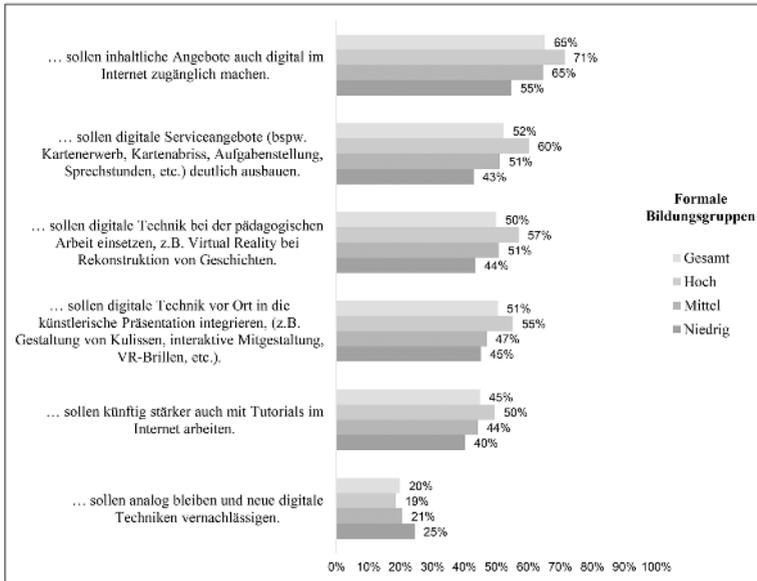
4. Herausforderungen der Postdigitalität für die Konzertpraxis von morgen

Eine zentrale Herausforderung der Kulturvermittlung wird es sein, künftig nicht mehr nur Verantwortung für die analoge, sondern auch für die analog-digitale kulturelle Teilhabe zu übernehmen. Das bedeutet in einem ersten Schritt, dass künstlerische Inhalte und kulturelle Bildungsangebote künftig immer analog *und* digital zugänglich gemacht werden.

4.1 Verantwortungsübernahme für analog-digitale kulturelle Teilhabe

Daher gilt es neue analog-digitale Konzertformate und musikalische Bildungsangebote zu entwickeln und beispielsweise als Musikschule auch Musik-Tutorials ergänzend zum analogen Instrumentalunterricht ins Portfolio zu integrieren. Öffentlich geförderte Konzerthäuser könnten in einem Verbund eigene digitale Plattformen für musikalische Angebote und deren

Übersicht 5: Forderungen an Kultur- und kulturelle Bildungseinrichtungen



Basis: 2067 Befragte (14 bis 24 Jahre) in Deutschland, Dez. 2018, Quelle: GfK/Akademie der Kulturellen Bildung

Zugänge einrichten und sich mit anderen Communities digital vernetzen. Hier wäre etwa eine neu zu errichtende digitale Plattform denkbar, die analog zu Wikipedia – rein fiktiv – »Wikiconcert« genannt werden könnte.

Im Bereich der Musikpädagogik ermöglichen digitale Techniken neue spannende Formate wie digitale Musikzeitreisen, die einen Eindruck zu Auftrittsbedingungen zur Zeit der Komposition vermitteln, oder Quiz-Apps zur Vorbereitung von Konzerten in Analogie zu Museums-Apps.

Allgemein gilt es, im Sinne gesellschaftlicher und kultureller Teilhabe den digitalen Raum als öffentlichen und nicht kommerziell strukturierten Lebensraum zurückzugewinnen.

4.2 Aufgreifen zeitgemäßer analog-digitaler künstlerischer Ausdrucksformen

Es bedarf der Experimentierräume, um neue künstlerische analog-digitale Ausdrucksformen – zum Beispiel interaktive oder performative Konzertformate – ins Konzertleben zu integrieren und weiterzuentwickeln. Auch kann digitales Musikrepertoire wie Computerspielmusik ins analoge Repertoire der Orchester oder der Musikschulen aufgenommen werden. Durch Hinzunahme digitaler Techniken ergeben sich viele neue spannende didaktische Musikkonzepte, beispielsweise indem über Apps zusätzlich zum Klang des eigenen Orchesters partizipative digitale Mitspielaktivitäten geschaffen werden.

4.3 Ästhetischer Diskursraum zur Ausgestaltung analog-digitaler Lebenswelten

Künste als kreative Motoren, die Gesellschaft »inspirieren« (KEA 2009), können wichtige Grundlagen zu einer humanen Ausgestaltung digitaler Räume und Techniken leisten: Welche gesellschaftlichen Lebensbereiche sollen eher in analoge oder digitale Räume verlagert werden? Und welche humanen Aufgaben soll digitale Technik künftig übernehmen? Digitale Technik ist in der Lage, nahezu alle humanen kulturellen Techniken zu übernehmen: das Lesen grafischer Karten, aber auch allgemein das Lesen, das Schreiben, das Erlernen von Fremdsprachen, ein Gros der aktuellen Berufe oder eben auch das Musizieren. Das künstlerische ästhetische Spielen mit analog-digitalen Schnittstellen hilft, auszutarieren, was für und gegen eine digitale Verlagerung spricht. Welche ästhetischen Erfahrungen ermöglichen beispielsweise das humane handwerkliche Musizieren? Und welche neuen Ausdrucksformen entstehen durch digitale Musizieretechniken, die beispielsweise einen individuellen Umgang mit vielen unterschiedlichen Klängen und Schwierigkeitsgraden ermöglichen?

5. Fazit: Zum Einfluss von Nachhaltigkeit und Digitalität auf das Konzertpublikum von morgen

Kunst und Kultur haben in der Vergangenheit ihren Beitrag geleistet, gesellschaftlichen Wandel und Entwicklungen mitzugestalten. Möglicherweise hat

nicht zuletzt die Ökonomisierung dazu geführt, dass sich die Künste in Teilen zu stark auf eine wirtschaftliche Reorganisation zurückgezogen haben, statt mehr Impulse mit Blick auf Zukunftsfragen zu setzen.

Nachhaltigkeit und Digitalisierung sind zwei zentrale gesellschaftliche Herausforderungen unserer Zeit. Dabei zeigt ein differenzierter Blick viele potenzielle Schnittmengen zwischen beiden Herausforderungen.

Es geht bei beiden um die systematische Implementierung neuer Steuerungsprinzipien in gesellschaftlichen Prozessen. »Künste« mit ihrer Mehrdimensionalität haben hier das Potenzial, neue Wege aufzuzeigen. Künstlerische Irritationen können helfen, die bisherige Logik anderer Steuerungsprinzipien zu hinterfragen, denn innerhalb der Künste gibt es keine richtigen oder falschen Antworten bzw. Lösungen.

Eine konkrete Schnittmenge ergibt sich auch bei der Schaffung gerechter und umfassender Zugänge für kulturelle Teilhabe. Das Internet hat die Kapazität, eine Großzahl von Menschen interaktiv zu erreichen und wurde deshalb zu Beginn seiner Etablierung von Intellektuellen, Kreativen und Künstlern und Künstlerinnen teils euphorisch als Chance neuer gesellschaftlicher Formen des Miteinanders zelebriert. Künftig wird es vor allem darum gehen, nicht nur im analogen Kulturbereich, sondern auch in der digitalen Teilhabe Ökonomisierungsprinzipien zurückzufahren. Zugleich gilt es, nachhaltige analog-digitale kulturelle Infrastrukturen aufzubauen. Damit könnte erreicht werden, dass das Konzertpublikum von morgen deckungsgleich mit der Gesellschaft der Zukunft wird.

Literatur

- Bango, Jenö (1998): *Auf dem Weg zur postglobalen Gesellschaft. Verlorenes Zentrum, abgebaute Pheripherie, »erfundene« Region*, Berlin: Duncker und Humblot (Soziologische Schriften (SOZS), Bd. 67).
- Bartel, Rainer (2007): Liberalisierung und Globalisierung: Grundlagen und Kritik, in: *Schwarzbuch Neoliberalisierung und Globalisierung*, hg. von Ilan Fellmann und Friedrich Klug, Linz: Eigenverlag (Schriftenreihe des IKW – Kommunale Forschung in Österreich), S. 23-54.
- Bastian, Hans Günther (2000): *Musik(erziehung) und ihre Wirkung. Eine Langzeitstudie an Berliner Grundschulen*, Mainz: Schott.
- Beck, Ulrich (1986): *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Bendixen, Peter (2000): Musik und Kommerz. Was bleibt übrig von der Musik, in: *Geld und Kunst – Wer braucht wen?*, hg. von Peter Bendixen und Ullrich H. Laaser, Opladen: Leske + Budrich, S. 81-106.
- BMBF – Bundesministerium für Bildung und Forschung (o.J.): *Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung*, online, [http://www.buendnisse-fuer-bildung.de/\(25.01.2021\)](http://www.buendnisse-fuer-bildung.de/(25.01.2021)).
- BMBF – Bundesministerium für Bildung und Forschung (2006): *Macht Mozart schlau? Die Förderung kognitiver Kompetenzen durch Musik*, Berlin/Bonn: BMBF (Bildungsforschung, Bd. 18).
- Böcher, Michael (2007): Wissenschaftliche Politikberatung und politische Prozesse, in: *Macht Wissenschaft Politik?*, hg. von Max Krott und Michael Suda, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 14-42.
- Braun, Tom/Schorn, Brigitte (2013): *Ästhetisch-kulturelles Lernen und kulturpädagogische Bildungspraxis*, online, <http://www.kubi-online.de/artikel/aesthetisch-kulturelles-lernen-kulturpaedagogische-bildungspraxis> (12.05.2020).
- Euroarts Music (o.J.): *El Sistema. Das Projekt*, online, http://elsistema-film.com/el_Sistema_Das_Projekt.html (25.01.2021).
- Fuchs, Max (2010): *Kulturpolitik in Zeiten der Globalisierung*, online, <http://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/60058/kulturpolitik-globalisierung> (12.05.2020).
- Hoffmann, Hilmar (1979): *Kultur für Alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- KEA European Affairs (2009): *The Impact of Culture on Creativity. A Study Prepared for the European Commission (Directorate-General for Education and Culture)*, online, <https://keanet.eu/wp-content/uploads/2019/09/impactcultucreativityfull.pdf> (12.05.2020).
- Keuchel, Susanne (2018): Postdigitale Kulturelle Jugendwelten. Eine Zwischenbilanz zu neuen Herausforderungen in der Kulturellen Bildung, in: *Infodienst* Nr. 130 (Dezember 2018), S. 20f.
- Keuchel, Susanne (2020): *Kulturelle Bildung als Alternative zur Kommerzialisierung im postdigitalen Zeitalter? Jugendliche Lebenswelten im analog-digitalen kulturellen Wandel*, online, <http://www.kubi-online.de/index.php/artikel/kulturelle-bildung-alternative-zur-kommerzialisierung-postdigitalen-zeitalter-jugendliche> (12.05.2020).
- Keuchel, Susanne/Larue, Dominic (2012): *Das 2. Jugend-KulturBarometer. »Zwischen Xavier Naidoo und Stefan Raab ...«*, Köln: ARCult Media.

- Keuchel, Susanne/Wiesand, Andreas. J. (2006): *Das 1. Jugend-KulturBarometer. »Zwischen Eminem und Picasso«*, Bonn: ARCult Media.
- Klein, Armin (2009): Gesucht: Kulturmanager! Welche Kulturmanager braucht der Kulturbetrieb, in: *Gesucht: Kulturmanager*, hg. von Armin Klein, Wiesbaden: Springer, S. 19-31.
- Klein, Armin (2013): Rolle und Bedeutung von Evaluation in der Kultur und Kulturpolitik, in: *Evaluation in Kultur und Kulturpolitik*, hg. von Vera Hennefeld und Reinhard Stockmann, Münster: Waxmann, S. 9-34.
- Liebau, Eckart/Zirfas, Jörg (2004): Kulturpädagogik, pädagogische Ethnographie und kulturelle Stile, in: *Pädagogische Rundschau* 58 (5), S. 579-592.
- Nationale Plattform Bildung für nachhaltige Entwicklung (Hg.) (2017): *Nationaler Aktionsplan Bildung für nachhaltige Entwicklung*, Frankfurt a.M.: Zarbock.
- Negroponte, Nicolas (1998): *Beyond digital*, online, <https://web.media.mit.edu/~nicholas/Wired/WIRED6-12.html> (29.06.2021).
- Picard, John/Rego, John (2007): *Green Guidelines for the Live Entertainment & Events Industry*, online, https://web.archive.org/web/20080909224635/http://liveearth.org/docs/LEGreen_Guidelines_First_edition_final.pdf (12.05.2020).
- Pollert, Achim/Kirchner, Bernd/Polzin, Javier Morato (2016): *Wirtschaft von A bis Z. Grundlagenwissen für Schule und Studium, Beruf und Alltag*, 6. Aufl., Berlin: Duden.
- Prensky, Marc (2001): Digital Natives, Digital Immigrants Part 1, in: *On The Horizon* 9 (5), S. 1-6.
- Schmidt, Holger J./Horländer, Lisa (2011): *Personal Branding von Musikern. Wie man im Musikgeschäft zu einer starken Marke wird*, Koblenz: Hochschule Koblenz (Wissenschaftliche Schriften des Fachbereichs Wirtschaftswissenschaften, Bd. 7).
- Tetzlaff, Rainer (2008): *Afrika in der Globalisierungsfalle*, Wiesbaden: Springer.
- Touraine, Alain (2001): Globalisierung – eine neue kapitalistische Revolution, in: *Schattenseiten der Globalisierung. Rechtsradikalismus, Rechtspopulismus und separatistischer Regionalismen in westlichen Demokratien*, hg. von Dietmar Loch und Wilhelm Heitmeyer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 41-62.
- Vereinte Nationen (2015): *Transformation unserer Welt. Die Agenda 2030 für nachhaltige Entwicklung. Resolution der Generalversammlung, verabschiedet am 25. September 2015*, online, <http://www.un.org/Depts/german/gv-70/bandi/ar70001.pdf> (25.01.2021).

- Weibel, Peter (1998): Virtualität – Variabilität – Viabilität, in: *Zirkuläre Positionen 2*, hg. von Theodor M. Bardmann, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 65-86.
- Winner, Ellen/Goldstein, Thalia R./Vincent-Lancrin, Stéphan (2013): *Art for Art's Sake? The Impact of Arts Education*, Educational Research and Innovation, Paris: OECD.

Interaktion

Resonanzaffine Public Relations

Für eine Publikumsresonanz als interaktive und transformative Beziehungsform

Irena Müller-Brozovic

Der Erfolg einer Organisation hängt von deren Public Relations¹ ab. Diese Aussage geht auf eine Definition von Public Relations aus dem Jahr 1952 zurück, die auch heute noch das Verständnis von Public Relations prägt:

»Public relations is the management function that establishes and maintains mutually beneficial relationships between an organization and the publics on whom its success or failure depends.« (Broom/Sha 2013: 2)

In dieser Definition wird klar, dass es nicht nur um eine überzeugende Kommunikation nach außen geht, sondern um wechselseitig förderliche Beziehungen zwischen einer Organisation und der Öffentlichkeit. Für Musiker*innen und Musikensembles² bedeutet dies, dass das sorgfältige Gestalten von Wechselbeziehungen mit dem Publikum und der Öffentlichkeit von hoher Relevanz ist. Eine erfreuliche Publikumsresonanz erschöpft sich nicht darin, dass ein Konzert viel Aufmerksamkeit und einen hohen Zuspruch durch das Publikum findet. Wird der Auftrag der Public Relations berücksichtigt, geht es vielmehr darum, dass Musikensembles auch Beziehungen zum Publikum und zur Öffentlichkeit knüpfen und diese Wechselbeziehungen in einem gemeinsamen Prozess gestalten. Das oberste Ziel ist demzufolge nicht, die eigene Bekanntheit zu steigern, sondern sich als Teil einer sich verändernden

-
- 1 Im Beitrag wird der englische Begriff der Public Relations verwendet, da hierfür keine exakte Entsprechung im Deutschen vorliegt und sich auch die einschlägige Literatur auf Public Relations bezieht. Es geht nicht nur um Öffentlichkeitsarbeit, sondern um die Pflege von Beziehungen mit der Öffentlichkeit.
 - 2 Im Folgenden sind mit Musikensembles immer auch die einzelnen Musiker*innen gemeint.

Gesellschaft zu verstehen und sich im Rahmen von Transformationsprozessen selbst zu verändern und langfristig weiterzuentwickeln. Wodurch sich die Wechselbeziehungen zwischen einem Musikensemble und der Öffentlichkeit auszeichnen und wie Publikumsresonanz nicht nur als zustimmende Reaktion, sondern als Transformationsprozess gestaltet werden kann, untersucht der vorliegende Beitrag aus der Perspektive der Musikvermittlung.³ Offenbar nähern sich die Public Relations immer stärker der Musikvermittlung an. Gleichzeitig machen gesellschaftliche Entwicklungen und Forderungen der Kulturpolitik⁴ deutlich, dass Musikvermittler*innen mit ihren Kompetenzen wesentlich zu den erforderlichen Transformationsprozessen beitragen können. Musikvermittlung, so kann gefolgert werden, gehört genauso wie die Public Relations zum Kerngeschäft eines Musikensembles und beeinflusst dessen Erfolg auf wesentliche Weise. Der gegenwärtige Zustand von Public Relations und Musikvermittlung entspricht bei den wenigsten Musikensembles der in diesem Artikel vorgeschlagenen gemeinsamen Ausrichtung und Zusammenarbeit. Der vorliegende Beitrag will dazu anregen und thematisiert zunächst die Entwicklung der Public Relations, deren Socio-Cultural Turn sowie deren Annäherung an die Musikvermittlung. Anschließend wird ausgehend von Hartmut Rosas (2016) Resonanztheorie der Ansatz der Resonanzaffinen Public Relations beschrieben und im Kontext des Community Buildings an einem Beispiel illustriert.

Public Relations als Wechselbeziehungen mit dem Publikum

In der eingangs erwähnten Definition werden die Public Relations als wechselseitig förderliche Wechselbeziehungen zwischen der Öffentlichkeit und einer Organisation (im Folgenden wird dafür auch der Begriff Musikensemble verwendet, wobei sowohl Manager*innen, Musiker*innen, Mitarbeitende im Bereich der Public Relations als auch Musikvermittelnde gemeint sind) beschrieben. Diese Wechselbeziehungen üben eine nicht zu unterschätzende Macht aus. Sie sind im Management verortet und steigern das soziale Kapital eines Musikensembles. Die Public Relations verbinden die Interessen der Öffentlichkeit mit eigenen Interessen und üben eine affirmative und repro-

3 Zum Verständnis von Musikvermittlung vgl. Müller-Brozovic (2017).

4 Der vorliegende Beitrag bezieht sich auf die Kulturpolitik der Schweiz.

duktive Funktion aus: Sie bestätigen die Arbeit und den Status eines Musikensembles und wollen neue Publika gewinnen (Mörsch 2012).

Die Verortung der Public Relations in der Chefetage ist wesentlich, denn das Vorgehen der PR-Abteilung ist eng mit den Überzeugungen und Absichten einer Organisation verbunden und auf das Commitment des Managements angewiesen⁵ (Bowen et al. 2010: 29f.). Die PR-Abteilung von Musikensembles vertritt jedoch nicht nur die Interessen des Managements, sondern setzt sich auch mit potenziellen Zielgruppen und deren Spezifika auseinander. Sie versucht sich am Publikum zu orientieren und zwar ohne »Populismus und Verflachung von Kunst«, sondern mit einer »Überzeugungsarbeit jenseits flacher Werbesprüche« (Mandel 2009: 7). Die Public Relations sind nicht mit dem Marketing gleichzusetzen, denn die Public Relations erfüllen auch einen Auftrag nach innen. Es geht darum, innerhalb des Ensembles das eigene Bewusstsein zu klären und die Motivation für das eigene Tun von innen heraus zu stärken (ebd.).⁶ Aus diesem Grund wollen die Public Relations nicht nur informieren, sondern auch zuhören und innerhalb der eigenen Organisation einen Dialog anregen und gemeinsame Anliegen bestimmen (Bowen et al. 2010: 10). Es geht darum, die eigenen, auch langfristigen Ziele und Motivationen zu klären und sowohl nach innen als auch nach außen zu vertreten. Nur so kann ein Musikensemble glaubwürdig handeln, einen Kontakt zum Publikum knüpfen, festigen und ausbauen und damit ein langfristig positives Image kreieren. Die Public Relations üben innerhalb des Managements also eine Beratungs- und Vermittlungsfunktion aus und übersetzen eigene Ziele in allgemeine Prinzipien, die gesellschaftliche Werte und Haltungen aufgreifen und als Basis für Verständigungsprozesse zwischen dem Musikensemble und der Öffentlichkeit dienen (Bowen et al. 2010: 11). Ginge es nur darum, die Öffentlichkeit von den eigenen Ideen zu überzeugen, müsste die Kommunikation der Public Relations als asymmetrisch bezeichnet werden (Bowen et al. 2010: 18). Um ein symmetrisches Verhältnis zwischen einer Organisation und der Öffentlichkeit herzustellen und um auf die Bedürfnisse der Menschen einzugehen, regen die Public Relations – ausgehend von Erkenntnissen und Impulsen der Publikumsforschung – zu Lern- und Veränderungsprozessen

5 Ähnlich wird auch in der Musikvermittlung argumentiert: Musikvermittlung muss Chefsache sein und in der künstlerischen und organisatorischen Planung von Anfang an mitgedacht werden (Müller-Brozovic 2014).

6 Analog wird in der Musikvermittlung von einer Vermittlung nach innen gesprochen.

in der eigenen Organisation an (Bowen et al. 2010: 18).⁷ Oft sind es jedoch auch Ereignisse, äußere Vorgaben, Gesetzesvorlagen, (soziale) Medien oder Privatpersonen, die eine Anpassung oder Neuorientierung einer Organisation einfordern (Coombs/Holladay 2007). Die Public Relations können solche Veränderungsprozesse sichtbar machen oder aber versuchen, sie zu vertuschen. Mit dem Tätigkeitsfeld der Public Relations sind daher immer auch ethische Fragen verbunden. Werden nur die Interessen von Machthabenden (das heißt der Intendanz, der musikalischen Leitung, von renommierten Solist*innen und deren Agenturen sowie von Geldgeberseite) aufgegriffen oder finden auch abweichende und untervertretene Meinungen Gehör?⁸

Im Kultursektor durchliefen die Public Relations in den letzten Jahrzehnten eine Entwicklung, die auch in der Musikvermittlung beobachtbar ist. Während die Public Relations in den 1960er- bis 70er-Jahren Schwellenängste abbauen und Bildungsinhalte vermitteln wollten, betrieb man in den 1980er- bis 90er-Jahren mit besonderen Events und Erlebnissen vor allem Imagewerbung für die Kultur und einen entsprechenden Lifestyle (Mandel 2009: 15). Auch wenn die sogenannte Hochkultur nach und nach ihre Autorität verliert, bleibt sie für einen großen Teil der Bevölkerung als Inbegriff für Kultur bestehen. So weist Birgit Mandel darauf hin, dass der landläufige Kulturbegriff konservativ geprägt ist und für eine Mehrheit der Menschen (die Populärkultur zwar nutzen, diese aber nicht als Kultur verstehen) in großer Distanz zum eigenen Leben steht (Mandel 2009: 23). Statt wie bisher für ein Stammpublikum des Kulturbildungsbürgertums zu spielen und zu kommunizieren, müssen Musikensembles nun ein »unberechenbare[s] und

7 Eine symmetrische Kommunikation erinnert an die häufige Erwähnung und Forderung der Musikvermittlung, Musik auf Augenhöhe zu vermitteln. Dahinter verbirgt sich die Annahme, Musikvermittlung agiere aus einer Position des Wissens und der Macht und wolle Nichtwissende von den eigenen Vorstellungen überzeugen, vgl. dazu Müller-Brozovic (2017).

8 Ethische Fragen im Kulturbereich betreffen den verantwortungsvollen Umgang mit Ressourcen (z.B. staatliche Fördergelder oder ökologische Aspekte), die Repräsentation und Beteiligung von Musikensembles an der vergangenen und aktuellen Politik, eine Sensibilisierung für die Produktion von (un-)bewussten Ausschlüssen (etwa aufgrund von Gender) sowie die postkoloniale Involvierung des Musikwesens. Kulturinstitutionen sind meist streng hierarchisch organisiert und von ungleichen Machtverhältnissen geprägt, woraus sich auch interne Problematiken ergeben (vgl. die aktuellen Debatten um Führungsstile, Missbrauch oder Gagen).

diversifizierte[s] Publiku[m]« gewinnen und dabei möglichst verbindliche Beziehungen zu neuen Zielgruppen aufbauen (Mandel 2009: 7).

Auswirkungen der Kulturpolitik auf die Public Relations

Zwei Richtlinien der Kulturpolitik wirken sich besonders stark auf die Public Relations aus: einerseits die Vorgabe, eher Unzugängliches zu unterstützen, und andererseits das Förderprinzip, wonach Kulturinstitutionen unabhängig von Marktmechanismen »eine Art ›kulturelle Grundversorgung‹ der Bevölkerung auf hohem Niveau« liefern sollen (Mandel 2017/2016). Folglich müssen keine Gewinne maximiert werden wie in Betrieben mit betriebswirtschaftlichem Hintergrund. Kulturbetriebe hätten, so Birgit Mandel, vielmehr den Auftrag, der Gesellschaft zu dienen und Kommunikations- und Aushandlungsprozesse anzuregen (Mandel 2009: 10f.). Entsprechend wollen die Public Relations von Musikensembles neben den Eigeninteressen auch »Kunst und Kultur als unverzichtbare Leistung für die Gesellschaft und für jeden Einzelnen neu ins Gespräch bringen.« (Mandel 2009: 8). Um eine gesellschaftliche Relevanz und eigene Bedeutsamkeit zu erzeugen und damit auch die Kulturförderung zu legitimieren, suchen die Public Relations den direkten Dialog mit potenziellem Publikum (Mandel 2009: 7). Die postulierte kulturelle Grundversorgung mit nicht unbedingt leichter Kost gehört auch zum Auftrag der Musikvermittlung: Sie geht von einer gewissen Distanz zwischen der zu vermittelnden Musik und dem potenziellen Publikum aus und möchte die betreffende Musik möglichst allen zugänglich machen.⁹ Der Einwand, Musikvermittlung unterstütze Kultur(-institutionen), die sowieso schon eine hohe Förderung erhalten und sozusagen unter Artenschutz stehen, muss auch in diesem kulturpolitischen Zusammenhang gesehen werden. Die Besonderheit, dass im Kulturbereich nicht eine Gewinnmaximierung die oberste Priorität hat, sondern vielmehr ein gesellschaftlicher Auftrag im Zentrum steht, entlastet die Public Relations und Musikvermittlung von der Aufgabe, möglichst viel Publikum zu generieren, und macht den Weg frei für Projekte und ein Agieren, in denen es vor allem darum geht, mit Musik ein breiter abgestütztes gesellschaftliches Beziehungsnetz zu knüpfen. Das Ziel einer solchen Arbeit ist nicht die Affirmation der eigenen Organisation, sondern

9 Musikvermittlung handelt sich daher den Vorwurf der Vereinfachung oder der Vermarktung ein (Noltze 2010).

das Ermöglichen und Erweitern von musikalischen Erfahrungen. Dazu gehören auch das Hinterfragen der eigenen Kultur sowie das Interesse für andere Kulturen und Musiken. In diesem Kontext muten der kulturpolitische Auftrag einer kulturellen Grundversorgung und der Begriff der kulturellen Teilhabe seltsam an, zumal von kulturpolitischer Seite unklar bleibt, wer mit welcher Kultur versorgt werden und an welcher Kultur teilhaben soll. Mit dem heutzutage gängigen, auch in der Kulturpolitik und im vorliegenden Beitrag verwendeten weiten Kulturbegriff kann die Forderung nach einer kulturellen Grundversorgung und Teilhabe durchaus auch dahingehend interpretiert werden, dass Musikensembles sich nicht nur mit ihrer eigenen Kultur, sondern zum Beispiel auch mit Computergames und Graffiti-Kunst beschäftigen.

Mit dem öffentlichen Kulturauftrag ist eine weitere Besonderheit und inhaltliche Einschränkung verbunden, denn das

»Produkt«-Kunst soll nicht gemäß den Wünschen des Marktes bzw. denen eines potenziellen Massenpublikums gestaltet werden, weil Kunst damit ihres Eigensinns beraubt wäre. Die Freiheit der Kunst steht über den Bedürfnissen des Marktes, das »Kernprodukt« ist in der Regel nicht durch Nutzerwünsche veränderbar.« (Mandel 2009: 11)

Auch wenn in den Public Relations und in der Musikvermittlung versucht wird, an die aktuellen Lebenswirklichkeit und an drängende Gesellschaftsfragen anzuknüpfen und damit eine öffentliche Relevanz für die künstlerischen Inhalte zu schaffen, entsteht der Eindruck, es ginge bei klassischen Musikinstitutionen eher um das Konservieren und Tradieren von musikalischen Werken. Dass es sich bei Musik aber nicht um ein Produkt handelt, sondern um eine künstlerische Praxis, die von Musikensembles gestaltet und verändert wird, zeigt sich insbesondere bei Musikensembles der freien Szene, die agil und innovativ vorgehen und nicht befürchten, ein Stammpublikum zu vergraulen oder zu verlieren (da sie meistens noch gar kein Stammpublikum haben und/oder ihr Publikum einen unkonventionellen Umgang mit Musik schätzt). Es sind also die Musiker*innen selbst, die mit erweiterten künstlerischen Praktiken einen inhaltlichen Wandel vollziehen. Sie verstehen sich nicht als Vollstreckende eines Werks, das es zu repräsentieren gilt, sondern treffen freie künstlerische Entscheidungen und gestalten Musik auf individuelle, auch experimentelle Weise. Hier öffnet sich für Musiker*innen ein Interpretationsspielraum, der für weitreichende Veränderungsprozesse genutzt werden kann. Innerhalb dieses kreativen Spielfelds findet auch ei-

ne Vermengung von kultureller Produktion mit den Public Relations und der Musikvermittlung statt, etwa wenn eine

»gezielte Einladung an ein erweitertes Publikum [erfolgt], mit den künstlerischen Werken »eigensinnig« umzugehen, und die dabei entwickelten, neuen Formate der Präsentation und Rezeption [...] langfristig auch zu künstlerischer und institutioneller Innovation führen.« (Mandel 2017/2016)

In solchen Produktionen verfügen Public Relations und Musikvermittlung über eine transformative Wirkung (Mörsch 2012).

Freiheit der Kunst, des Publikums und der Vermittlung

Kulturinstitutionen werden von der Kulturpolitik dazu aufgefordert, sich einem breiteren Publikum zu öffnen, gleichzeitig will der öffentliche Kulturauftrag die Freiheit der Kunst aber auch schützen. Kulturelle Teilhabe und gesellschaftlicher Zusammenhalt sind zwar wichtige Förderkriterien (und stellen zwei von drei Achsen der Schweizer Kulturförderung dar¹⁰), sollen aber nicht dazu führen, Kunst über Transfereffekte zu legitimieren. Die *Freiheit der Kunst* meint, dass sie keine bestimmten Funktionen erfüllen muss, sondern als Kunst für sich steht. Gleichzeitig muss sich Kunst nicht neutral verhalten, sondern kann Partei ergreifen und politisch sein. So wenig wie Kunst Propaganda sein darf, sollte Musikvermittlung als Missionierung missverstanden werden. Zudem gilt auch die *Freiheit des Publikums*: Wenn bisherige Nichtbesucher*innen ein Musikensemble kennenlernen oder an einem Musikvermittlungsprojekt teilnehmen, werden sie dadurch nicht zwangsläufig zum Publikum der Zukunft – dies obliegt ihrer Entscheidungsfreiheit und sollte nicht als Gelingen oder Scheitern des Vermittlungsauftrags gedeutet werden. Wie erwähnt ist bei der Förderung von Kulturinstitutionen der gesellschaftliche Auftrag maßgebend (also ein Sichtbar- und Zugänglichmachen sowie eine vielfältige Auseinandersetzung mit Kultur), nicht eine Gewinn- oder Publikumsmaximierung. Entsprechend will Musikvermittlung das Tätigkeitsfeld und Publikumsspektrum eines Musikensembles erweitern und diversifizieren, nicht jedoch die Publikums- und Auslastungszahlen steigern, denn dies

10 Vgl. Bundesamt für Kultur (2020): *Kulturbotschaft*, online, <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/themen/kulturbotschaft.html> (26.05.20).

käme einer Instrumentalisierung gleich. Die *Freiheit der Musikvermittlung* besteht darin, Impulse für Begegnungen und Erfahrungen zu schaffen und dabei Beziehungen zwischen Musiken und Menschen zu stiften, nicht aber als Kupplerin diese Beziehungen erzwingen oder kontrollieren zu müssen. Diese Freiheit entspricht einem

»Verständnis von Kulturvermittlung als eigenständiger kultureller Praxis, welche auf die Herstellung von Beziehungen, das Eröffnen von Handlungsräumen und die Hinterfragung und Veränderung von Verhältnissen setzt – und sich, ähnlich wie die Künste, die sie vermittelt, einem normativen Zugang zur Qualität entzieht.« (Mörsch 2012)

Was eine gute Praxis in Musikvermittlung auszeichnet, kann daher nicht mit bestimmten Kriterien, sondern nur im gemeinsamen Dialog bestimmt werden, wozu die Fragen der Exchange-Studie von Constanze Wimmer (2010) anregen.

Public Relations werden »messy«

Auch die Public Relations können nicht an einer normativen Vorgabe gemessen werden. Erfahren sie einen radikalen *Socio-Cultural Turn*, wie dies unter anderem Lee Edwards und Caroline E.M. Hodges (2011b) fordern, so entsprechen sie einer sozio-kulturellen Aktivität, in der soziale, ökonomische und politische Faktoren, Werte und Haltungen berücksichtigt werden und Bedeutungen jeweils situativ co-konstruiert werden. Die Public Relations sind dann kein Machtinstrument mehr, sondern ein *dynamisches, wechselseitiges Agieren mit (und nicht für) Menschen in fluiden Strukturen* (Edwards/Hodges 2011a: 3f.; Hodges/McGrath 2011: 94). Statt um Information geht es um Kooperation und Partizipation, um Engagement, Agency und Empowerment in Transformationsprozessen. Solche Prozesse sind durchdrungen von informellen Praktiken – die Public Relations werden »messy« (Edwards/Hodges 2011a: 11) und vermischen sich mit dem Bereich der Kulturvermittlung:

»the profession [of public relations] can be understood as a *cultural intermediary* occupation [...]. This cultural intermediation may be understood as a transactional process, because, rather than existing at a distance from their meaning work, cultural intermediaries are intimately involved with and implicated in it. [...] Thus, cultural intermediary professions can be understood

as channels through which the circuit of culture is generated and unfolds.«
(Edwards/Hodges 2011a: 5)

Die Public Relations bewegen sich wie auch die Musikvermittlung an vielfältigen Schnittstellen und verstehen sich als Laboratorium für co-kreative Prozesse. Eine trennscharfe Definition der Disziplinen ist nicht möglich, vielmehr sind es deren Praktiken des »border-crossings«, die sie ausmachen (L'Etang 2011: 19). Mit dem Socio-Cultural Turn wird ein Musikensemble zu einer lernenden Organisation, die nicht Kultur und Wissen vermittelt, sondern ihre Praktiken in einem partizipativen Prozess mit dem Publikum und der Öffentlichkeit co-konstruiert (Hodges/McGrath 2011: 98). Der Tätigkeitsbereich der Public Relations erfährt eine Erweiterung und eine Annäherung an die Musikvermittlung:

»PR practitioners, therefore, would not only be engaged in message construction but in co-creation activities, for example, educational workshops, street theatre, council meetings, across a wide variety of audiences with a range of literacy levels and indigenous languages.« (Hodges/McGrath 2011: 94)

Für die hier genannten Arbeitsbereiche bringen Musikvermittler*innen vielfältige Kompetenzen und Erfahrungen mit: Sie arbeiten im Bereich der kulturellen Teilhabe in co-kreativen Prozessen mit unterschiedlichsten Menschen und sind bestens vernetzt. Wie in einem solchen Netzwerk eine Publikumsresonanz mit Transformationspotenzial begünstigt werden kann, wird nun anhand der Resonanztheorie des Soziologen Hartmut Rosa (2016) dargelegt.

Resonanz als transformierende Wechselbeziehung

Resonanz nach Hartmut Rosa (2016) meint einen gelingenden, lebendigen Beziehungsmodus, nicht jedoch Aufmerksamkeit, Zustimmung, Mitschwingen, Harmonie oder eine bestimmte Stimmung oder Emotion. Resonante Beziehungen sind wechselseitige Beziehungen, die individuell und situativ geschehen. Eine Resonanzbeziehung ist eine Antwortbeziehung, ein inspirierender Dialog mit offenem Ausgang, der alle Beteiligten transformiert, einen ästhetischen Überschuss produziert und Nicht-Verstehen impliziert (Rosa 2016: 161; 298). Eine resonante Beziehung erwächst aus einer Faszination, die einen anspricht und bewegt. Daraus entspringen ein intrinsisches Interesse und eine

selbstwirksame Antwort. Da in Resonanzbeziehungen alle Beteiligten ihre eigenen Ideen einbringen, sind Widerstände und Unverfügbarkeit konstitutive Elemente von resonanten Wechselbeziehungen (Rosa 2016: 198). Anstelle von Resonanz kann sich daher immer auch Entfremdung einstellen, sei dies als indifferentes oder repulsives Verhältnis zur Welt (Rosa 2016: 315f.). Resonanz und Entfremdung stehen selbst in einem Wechselspiel; Resonanz ist konstitutiv auf die Existenz von Entfremdung angewiesen, nur so ist ein dialogischer Prozess möglich (Rosa 2016: 317). Rosa betont, Resonanz dürfe

»nicht mit *Konsonanz* verwechselt werden, sie enthält, ja sie erfordert Dissonanzen im Sinne von *Widerspruch*. Ohne diesen lässt sich weder die eigene Stimme entfalten noch eine andere Stimme vernehmen; ohne ihn sind Anverwandlung und Transformation als Kernprozesse der Resonanzbeziehung undenkbar. Resonanz meint die Begegnung mit einem anderen als Anderem, nicht die Verschmelzung zu einer Einheit.« (Rosa 2016: 743)

Fehlen die Autonomie des Anderen und das Risiko des Scheiterns, geht es gar um Kontrolle und die Vermehrung von Ressourcen (wie zum Beispiel Macht), so entspricht die Beziehung eher einem Echo oder gar einer Manipulation (Rosa 2016: 191; 644; 758).

Rosa unterscheidet vier Formen von resonanten Beziehungen: horizontal für soziale Beziehungen, diagonal für Beziehungen zu Objekten und Arbeit, vertikal für existenzielle Beziehungen mit Natur, Geschichte, Religion oder Kunst (Rosa 2016: 331; Rosa 2018: 49) und außerdem eine Beziehung zu sich selbst (Rosa 2019). Von diesen vier möglichen Formen von resonanten Beziehungen nach Rosa leite ich eine *Resonanzaffine Musikvermittlung* (Müller-Brozovic 2019) ab, die auch im Kontext der Public Relations Anwendung finden kann, geht es doch um »mutually beneficial relationships between an organization and the publics« (Broom/Shah 2013: 2). Musikensembles mit *Resonanzaffinen Public Relations* stiften und pflegen musikfundierte Beziehungen zur Öffentlichkeit und zum Publikum. Ich unterscheide verschiedene Formen der musikalischen Interaktion, nämlich resonante diagonale Beziehungen zu Musik, horizontale Beziehungen *mit* Musik, vertikale Beziehungen *in* Musik und Selbstbeziehungen *durch* Musik. Eine Publikumsresonanz in diesem Sinne wird nicht als Zuspruch verstanden, sondern als eine alle Beteiligten transformierende, lebendige und unwägbare Wechselbeziehung. Diese Form von Publikumsresonanz zielt nur insofern auf eine Reichweitenvergrößerung und Innovation, als dass sie die eigene, aber auch andere Stimmen hör- und erreichbar machen will und dass sich alle Stimmen verändern. Die Resonanz-

affinen Public Relations beziehen Position und sind gleichzeitig offen für Un-erwartetes und Veränderungen. Sie zeichnen sich durch eine Wahrnehmbar- und Erreichbarkeit aus, schließen jedoch ein Kontrollieren und Nutzbarma-chen aus, was ihnen den Status einer Halbverfügbarkeit verleiht (Rosa 2018: 52).

Voraussetzungen für Resonanzaffine Public Relations

Resonanzaffine Public Relations können zwar nicht geplant und eine entsprechende Publikumsresonanz und Transformation nicht versprochen werden, dennoch geschehen sie nicht zufällig, sondern werden durch bestimmte Aspekte begünstigt oder beeinträchtigt. Dazu gehören gegenseitiges Vertrauen, soziale Anerkennung und Wertschätzung sowie eine Balance zwischen einer offenen und gleichzeitig entschlossenen Haltung, die sich in einem gesunden Selbstbewusstsein und einer Selbstwirksamkeitserwartung zeigt (Rosa 2016: 298; 693f.). Resonanz stellt sich eher ein, wenn die Wechselbeziehungen einen Alltagsbezug aufweisen, was in den Public Relations und in der Musikvermittlung gegeben ist, da sie mit Menschen innerhalb und außerhalb der eigenen Organisation zusammenarbeiten und an Themen anknüpfen, die für diese Menschen wichtig und interessant sind und zu denen sie selbst etwas beizutragen haben. Es sind jedoch nicht nur relevante, sondern auch persönlich berührende Themen, die Resonanzbeziehungen begünstigen, was ihnen eine besondere Bedeutsamkeit und Strahlkraft verleiht. Resonanzbeziehungen sind geprägt von einer gleichzeitigen Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit. Sie ereignen sich in einem Kairos, einem günstigen Moment, in dem eine zündende Idee andere Menschen inspiriert und alle gemeinsam in einem offenen Raum co-kreativ und flexibel mit Regeln und Risiken umgehen. Die Transformation durch resonante Beziehungen – Rosa spricht von Anverwandlung (Rosa 2016: 317) – erfolgt in einer Interaktion, in einem Aushandlungsprozess, der nicht in Einstimmigkeit endet, sondern in Vielstimmigkeit klingt. Resonanz im Sinne von Hartmut Rosa ist keineswegs ein Zurückklingen oder ein Echo, sondern basiert auf vielstimmigen, vielschichtigen und mehrdeutigen Beziehungen, deren Prozess ergebnisoffen ist. Die Resonanzaffinen Public Relations können daher nicht als Werkzeug eingesetzt werden, um bestimmte Ziele zu erreichen. Umso mehr bedürfen sie einer grundsätzlichen Unterstützung durch das Management.

Für Rosa wird in Musik ein »Weltverhältnis als ganzes spürbar und damit zugleich modulierbar und modifizierbar« (Rosa 2016: 161), denn es werden »Beziehungsqualitäten an sich verhandelt« (ebd.). Musik stellt aus soziologischer Perspektive daher ein besonderes Medium der Interaktion dar, zumal sich auch die Gestimmtheit einer Situation verändern lässt, weshalb ihr eine wichtige gesellschaftliche Funktion, aber auch ethische Verantwortung zukommt (Rosa 2016: 163; 370). Insbesondere Instrumentalmusik stellt für Rosa ein »Experimentierfeld für die Anverwandlung unterschiedlicher Muster der Weltbeziehung« (Rosa 2016: 483) dar. Resonanzaffine Public Relations verwenden Musik daher nicht als Echokammer für Gleichgesinnte, sondern bieten unterschiedlichen Stimmen einen (Resonanz-)Raum. Die Freiheit der Kunst und das Moment des Wagnisses und Widerstands sind für resonante Beziehungen von zentraler Bedeutung. Dies tangiert auch Bereiche von Macht, weshalb die Resonanzaffinen Public Relations sensibel mit Diversität, Differenzen und Hierarchien umgehen (Rosa 2016: 218). Aufgrund ihrer Unverfügbarkeit zeigen sich in Resonanzaffinen Public Relations ganz andere Qualitäten als im Voraus definierte Ziele, nämlich unvorhersehbare, aber gemeinsam mit dem Publikum oder der Öffentlichkeit gestaltete künstlerische Konzepte und Konzerte, die sich dadurch auszeichnen, dass sie situativ und individuell flexibel geformt werden und dadurch eine besondere Relevanz und Faszination ausstrahlen. Es braucht somit auch eine Kulturförderung, die nicht nur (oder nicht mehr) absehbare und voraussehbare Projekte fördert, sondern nachhaltige Formen der Unterstützung anbietet, in denen kulturelle Teilhabe in einem interaktiven, offenen Prozess wachsen kann.

Community Building als Treffpunkt von Resonanzaffinen Public Relations und Musikvermittlung

Mit dem Socio-Cultural Turn finden sich die Public Relations in einem gemeinsamen Arbeitsfeld mit der Musikvermittlung. Dies geht einher mit der Weiterentwicklung des Audience Development hin zu einem Community Building (Borwick 2012). Es werden folglich nicht mehr möglichst passende Angebote für bestimmte Zielgruppen entwickelt, um ein neues Publikum zu erreichen, sondern gute Nachbarschaftsbeziehungen gepflegt, was sich gemäß Borwick positiv auf die Stadtentwicklung, auf Bildungslandschaften und auch auf die ökonomische Entwicklung auswirkt (Borwick 2012: 27; 33). Indem Musiker*innen und ein Team des Musikensembles (mit Vertre-

ter*innen der Public Relations und der Musikvermittlung) beim Community Building nicht nur privat, sondern auch als Repräsentant*innen einer Kulturinstitution mit Menschen in Beziehung treten, die vermutlich eine andere Sozialisation erfahren und bisher keine klassischen Konzerte erlebt haben, reflektieren sie (hoffentlich) auch ihr eigenes, meist eurozentristisches (Musik-)Verständnis und lernen andere Zugänge kennen (Borwick 2012: 30). Die zentrale Frage für Musikensembles, die sich in Community Building engagieren, lautet:

»How are the lives of members of the community made better by the work that you do? [...] The question means what tangible (or *direct* intangible) benefit does the work of the organization provide each and every citizen of their community.« (Borwick 2012: 38)

Es geht also nicht um den Erfolg der eigenen Organisation, sondern um einen konkreten Nutzen für die einzelnen Beteiligten innerhalb der Community. Der Begriff Community betont das Gemeinschaftliche: Es ist ein Netzwerk von interagierenden und sich gegenseitig beeinflussenden Menschen mit einem gemeinsamen Interesse oder einer gemeinsamen Praxis. Werden innerhalb des Community Buildings die Wechselbeziehungen resonanzaffin gestaltet, so besteht auch eine Sensibilität für die Fragilität des Netzwerks. Denn statt einer Resonanz kann sich auch eine Entfremdung ereignen.

Nähe schaffen als Ziel von Community Building

Das eigentliche Ziel von Community Building liegt darin, eine Nähe unter den Beteiligten zu schaffen. Die fehlende Nähe ist gemäß Nichtbesucherforschung auch der Hauptgrund für den Nichtbesuch eines Konzerts (Tröndle 2019). Nähe ist für Tröndle

»ein vieldimensionaler Begriff [...]: er impliziert Nähe zur Kunst durch die Sozialisation im Elternhaus, die eigene Studienrichtung, durch die man immer wieder mit künstlerischen Themen in Berührung kommt, durch das Wissen über und den persönlichen Bezug zur Kunst, eigene künstlerische Tätigkeiten, den Kontakt mit Kunst durch die Schule und den Besuch von Kulturinstitutionen. Aber er impliziert auch die Nähe durch den eigenen Musikgeschmack und Freizeitpräferenzen sowie den Freundeskreis. Je näher die

Kunst an der eigenen, erfahrenen Lebenswirklichkeit ist, desto wahrscheinlicher ist auch der Besuch.« (Tröndle 2019: 112)

Nun können die Resonanzaffinen Public Relations gemeinsam mit der Musikvermittlung versuchen, Begegnungen, Beziehungen und Nachbarschaften zu pflegen und damit eine Nähe zu Musik und Musiker*innen zu schaffen, doch liegt der Entscheid über einen möglichen Konzertbesuch bei den einzelnen Menschen. Nach einem Erstbesuch kann nicht erwartet werden, ein Publikum der Zukunft erreicht zu haben, denn:

»Die Forderung *Kultur für Alle* überfordert Kultureinrichtungen [...]. Das Paradigma *Kultur für Alle* ist empirisch nicht zu halten. *Kultur für alle, die wollen* ist die realistischere Forderung. Manche mögen durch ihre milieuspezifische Wirklichkeitskonstruktion zu weit weg sein, um Nähe zu ihnen aufbauen zu können. Auch auf den Geschmack, den Freundeskreis, oder die Freizeitpräferenzen der potenziellen Besucher haben Kultureinrichtungen nur bedingt Einfluss.« (Tröndle 2019: 114)

Wenngleich innerhalb der Community eine Nähe geschaffen wird und Nachbar*innen ›ihre‹ Musiker*innen gerne auch einmal im Konzert besuchen, wird eine Community nicht zum Konzertpublikum im traditionellen Sinn. Erweitert man hingegen das Verständnis des Konzerts und erkennt auch innerhalb der Community Möglichkeiten des Musizierens, so lässt sich darin durchaus ein Publikum der Zukunft finden.

Nähe durch Nachbarschaftspflege

In der Community geht es zunächst darum, einander zuzuhören, sich auszutauschen und verschiedene Perspektiven, Potenziale und Motivationen kennenzulernen (Borwick 2012: 103). So können in der Community gemeinsame Interessen gefunden und Vorhaben entwickelt werden, auf die jemand alleine nicht gekommen wäre (Borwick 2012: 102-109). Dies ist nur in einem kollaborativen Prozess möglich, indem das Team des Musikensembles sich primär als interessierte und hilfsbereite Menschen einbringt:

»Being a Good Neighbor [...] is taking an active and interested role in the changes surrounding the institution and sharing resources for mutual benefit. It is recognizing that arts organizations have valuable assets beyond their programming; they have human resources (staff, volunteers, board mem-

bers), facilities, equipment, expertise, and more. Being a Good Neighbor is not viewing the community as an ›other‹, but as a fellowship of players with similar and overlapping interests, and, based on that view, choosing to apply the organization's assets in ways that lead to more vibrant communities, support mutual interests, and yield healthier arts organizations.« (Crane 2012: 90f.)

Dabei werden auch unvermutete Ressourcen, Ideen und Angebote entdeckt. Vielleicht ist da eine IT-Spezialistin, die zwar auch bei Computerfragen weiterhelfen kann, vor allem aber eine fantastische Fotografin ist und das Musikensemble gerne fotografiert. Nähe kann also auch geschaffen werden, wenn ein Musikensemble Hilfe annimmt – und ein Publikumsmitglied der Zukunft hört vielleicht nicht nur zu, sondern fotografiert das Ensemble beim Musizieren. Resonanzaffine Public Relations schätzen und nutzen die Vielfalt der Community, sie orientierten sich an den Ressourcen und Impulsen der Beteiligten, achten dabei auf Beteiligungschancen und Chancengerechtigkeit und machen unterschiedliche Meinungen und Fähigkeiten sicht- und hörbar.

Nähe durch Reflexion, Anerkennung und Dialog

Somit bietet der Ansatz der Resonanzaffinen Public Relations auch die Gelegenheit, die Zielgruppenorientierung zu überwinden. Das Definieren von bestimmten Zielgruppen tendiert nämlich dazu, »konservativ und vereinfachend zu sein und hinter aktuellen gesellschaftlichen Dynamiken und Entwicklungen zurückzubleiben.« (Mörsch 2012). Auch das Erstellen von sogenannten Personae als stellvertretende Verkörperungen potenzieller Besuchergruppen arbeitet mit Annahmen und Zuschreibungen. Besonders fragwürdig ist die Verquickung von Zuschreibungen mit (vermeintlichen) Defiziten. Projekte, die mit sogenannten Brennpunktschulen, Sozialschwachen oder Bildungsbenachteiligten arbeiten, oder Vorhaben, die die Identität und das Selbstbewusstsein stärken wollen,¹¹ riskieren, »die Ungleichheit, die durch sie eigentlich bekämpft werden soll, zu verstärken. Andererseits führt das schlichte Ignorieren ungleicher Voraussetzungen bei der Kulturnutzung zu weiteren Ausschlüssen von Benachteiligten.« (Mörsch 2012).

11 Programme wie »Kultur macht stark« suggerieren dies durch ihren Namen und transportieren indirekt die Annahme, die Beteiligten bedürfen in ihrer Schwachheit einer Stärkung durch eine bestimmte Kultur.

Hintergrund dieses nicht auflösbaren Widerspruchs ist das Paradox der Anerkennung nach Paul Mecheril (2003), wonach aus einer Position, die das Eigene als angestrebte Norm vertritt, eine Gleichberechtigung angestrebt wird, gleichzeitig jedoch durch die Vermittlungsidee und das Ansprechen einer bestimmten Personengruppe eine »Festschreibung der Anderen als Andere, und eben gerade nicht als Gleiche« vorgenommen wird (Mörsch 2012). Als möglichen Umgang mit diesem Paradox schlägt Mecheril eine »kommunikative Reflexivität« vor:

»Professionelle Handlungen und Strukturen werden im Zuge dieser Reflexivität daraufhin befragt, inwiefern sie zu einer Ausschließung des Anderen und/oder zu einer reproduktiven Erschaffung des Anderen beitragen. [...] Kommunikative Reflexivität – als das Medium, in dem sich eine Anerkennungspädagogik entfalten kann [...] – meint weiterhin, dass das auf Veränderung zielende Nachdenken über die Verhinderungs- und Produktionsbedingungen des und der Anderen einen kommunikativen Vorgang bezeichnen sollte, der die Anderen mit einbezieht.« (Mecheril 2005: 325-326)

Es geht also nicht darum, im Vorfeld abzuklären, wie eine bestimmte Community denkt und handelt, was deren mögliche Bedürfnisse sind und wie diese erfüllt werden können, sondern ergebnisoffen von Anfang an *mit* der Community in Dialog und in einen gemeinsamen Veränderungsprozess zu treten, der auch das Musikensemble betrifft.

Der Grund für die Kontaktaufnahme mit einer Nachbarschaft oder Community kann durchaus künstlerischer Natur sein, etwa dramaturgische Aspekte, ein bestimmtes Thema, eine Fragestellung, ein aktuelles Problem, eine Kompetenz oder ein Diskurs in der Community. Die gemeinsame thematische Auseinandersetzung von Anfang an und ein möglicherweise sich daraus ergebender künstlerischer Prozess gehen ressourcenorientiert mit den Möglichkeiten aller Beteiligten um. Eine Relevanz ergibt sich durch dieses Vorgehen von alleine und muss nicht im Vorfeld mit einer inhaltlichen Begründung behauptet werden. Wie sich Resonanzaffine Public Relations, Musikvermittlung und Nachbarschaftspflege innerhalb des Community Buildings treffen, wird nun im letzten Teil des Beitrags an Beispielen illustriert.

Orte und Kooperationen mit Resonanzaffinen Public Relations

Die Resonanzaffinen Public Relations können sich innerhalb einer langfristigen Kooperation entwickeln, wie zum Beispiel zwischen dem Wiener Konzerthaus und der Brunnenpassage, einem Ort für transkulturelle Kunst, wo kulturelle Teilhabe als »Ko-Kreation zwischen professionellen Künstler*innen und Menschen aus der Zivilgesellschaft« (Brunnenpassage o.J.a) umgesetzt wird. Es ist ein Angebot von Kultur *mit* allen, dessen Programm vielsprachig kommuniziert wird, vor allem in der Nachbarschaft, über persönliche Kontakte und über gezielt verteilte Flyer in Bäckereien, Arztpraxen oder Restaurants. Die Nutzer*innen bezahlen nach dem *Pay as You Can*-Prinzip (vgl. Pilic/Wiederhold 2015). Ein kleines Segment des umfangreichen Programms der Brunnenpassage entspringt aus der Kooperation mit dem Wiener Konzerthaus. Einerseits tritt der Chor der Brunnenpassage regelmäßig im Konzerthaus auf, andererseits geben internationale Musiker*innen neben ihrem Auftritt im Konzerthaus auch Konzerte in der Brunnenpassage. Der Intendant des Wiener Konzerthaus, Matthias Naske, bezeichnet die Zusammenarbeit mit der Brunnenpassage als strategische Partnerschaft mit einem gemeinsamen Ziel:

»Das gemeinsame Bestreben beider Institutionen ist es, möglichst vielen Menschen dieser Stadt kulturelle Teilhabe zu ermöglichen. Darin liegt ein Schlüssel für die Weiterentwicklung einer offenen, demokratischen, pluralistischen Gesellschaft, die die Herausforderungen der Zeit zu meistern weiß.« (Konzerthaus Wien 2017)

Freilich bleibt offen, inwiefern die Kooperation mit der Brunnenpassage auch im Konzerthaus nach innen wirkt und eine partnerschaftliche Partizipation auch Veränderungen beim Programm, Publikum und Personal des Konzerthaus bewirkt. Es bleibt auch unklar, ob für die Mitwirkenden aus der nachbarschaftlichen Kulturarbeit und den gemeinsamen Sing-Along-Konzerten eine Nähe zum Konzerthaus entsteht. Um eine Community zu bilden, braucht es wohl mehr als gegenseitige Besuche. Offenbar setzt sich auch der Chor der Brunnenpassage noch Jahre nach seiner Gründung nicht in der erwünschten kulturellen Vielfalt zusammen, obwohl gezielt, vielsprachig und persönlich in der Nachbarschaft Werbung gemacht wird (Pilic/Wiederhold 2015: 112). Es singen zwar viele Erwachsene unterschiedlichen Alters aus der Umgebung mit, vor allem aber – wie meistens in Chören – viele Frauen und wenig Männer. Die Sänger*innen treffen sich wöchentlich in der Brunnenpassage und

wirken auch als zuverlässige Multiplikator*innen für andere Anlässe des Projekts. Sowohl der Chorleiter als auch viele Gastmusiker*innen und Ensembles haben eine internationale Herkunft; gleichzeitig finden künstlerische Kooperationen mit Wiener Institutionen und Festivals wie den Wiener Festwochen, Wien Modern oder dem Schauspielhaus Wien statt (Pilic/Wiederhold 2015: 106). Neben dem verbindlichen Angebot des Chors existiert wöchentlich die Möglichkeit, unverbindlich bei Stimmworkshops mitzumachen, was rege genutzt wird. Seit einigen Jahren gibt es zudem einen Kinderchor, bei dem im Rahmen einer Kooperation auch Studierende der Wirtschaftsuniversität Wien mitsingen (Brunnenpassage o.J.b).

Das Chorsingen vereint alle vier Dimensionen von Resonanzbeziehungen: »Es erzeugt leiblich-physische Resonanzen im Raum, etabliert horizontale Resonanzen zwischen den Singenden und ist als ästhetische Praxis vertikal verankert.« (Rosa 2016: 496). Die Singenden können zudem eine resonante Beziehung zu sich selbst erleben. Ausgangspunkt für resonante Beziehungen ist das Erleben einer Faszination, die sich beim Brunnenchor ganz unterschiedlich zeigt, sei dies ausgehend von der musikalischen Ausstrahlung des Chorleiters oder der Gastmusiker*innen, der einladenden Atmosphäre der Gruppe, durch den inspirierenden Ort/Raum, von der Vision, Teil eines besonderen Vorhabens zu sein oder vom Versprechen, auch mit großen Kooperationspartnern zusammenzuarbeiten. Der Chor ist beliebt – wer mitsingt, darf sich glücklich, ja auserwählt fühlen, denn neue Sänger*innen dürfen nur teilnehmen, wenn sie die Anforderungen eines Diversity Managements erfüllen (Pilic/Wiederhold 2015: 111).

Das Singen im Chor erleben die Mitglieder als faszinierend und selbstwirksam, als sinnvoll und lustvoll. Es eröffnet Rosas horizontale Dimension von Resonanz, eine soziale Interaktion mit Musik oder eine Beziehung mit Musik. Die diagonale Beziehung zu Musik entsteht in der intensiven Auseinandersetzung mit Musik, wie sie in einer inspirierenden Probenarbeit stattfindet. Eine vertikale Beziehung in Musik meint eine tiefe ästhetische Erfahrung des Chorklangs, einer einzelnen Passage oder der begleitenden Musik. Bei der Selbstbeziehung durch Musik erleben die Sängerinnen und Sänger sich selbst auf intensive Weise. Resonanz als Beziehungsform setzt sich jedoch auch mit Widerständen und Risiken auseinander. Auch wenn fleißig geprobt wird, birgt jedes Konzert ein gewisses Risiko. In der Dokumentation des Brunnenchors werden Schwierigkeiten auch nicht verschwiegen. So bestehen zwischen langjährigen Mitgliedern und neu dazugekommenen Sänger*innen oft große Niveauunterschiede und dadurch auch andere Bedürf-

nisse in den Proben (Pilic/Wiederhold 2015: 110). Der Umgang mit dieser Unterschiedlichkeit braucht eine große Offenheit und hohe Flexibilität – auch dies ist eine Bedingung für Resonanz. Gleichzeitig muss der Chor zu einem Klangkörper mit einer gewissen Kompaktheit und Geschlossenheit finden, um eine musikalische Wirkung und Aussage zu entwickeln. Diese Ambivalenz zwischen einem klaren Konzept und einer Ergebnisoffenheit prägt auch die Arbeit des Chorleiters. Das Gelingen kann nicht garantiert werden. Die Chormitglieder können zudem immer auch eine Ernüchterung oder Enttäuschung erleben, sei dies, weil ihnen das Chorsingen nichts (mehr) sagt oder sie eine Entfremdung erfahren und sich unwohl oder fehl am Platz fühlen. Ereignet sich hingegen Resonanz, also inspirierende und transformierende Wechselbeziehungen, verändert sich nicht nur das Chorgeschehen, sondern auch die Proben- oder Konzertsituation sowie deren Kontext. Die Chorsänger*innen erleben eine besonders intensive Probe, aus der sie verändert nach Hause gehen, sie sind nicht mehr nur Multiplikator*innen der Brunnenpassage, sondern transformieren die Nachbarschaft. Nun könnte kritisch hinterfragt werden, ob das Chorsingen nicht ein westlich-bildungsbürgerliches Konzept¹² ist und der Chor der Brunnenpassage nicht deutlich partizipativer in der organisatorischen und inhaltlichen Planung, in den Proben und in den Performances vorgehen könnte. So könnten im künstlerischen Bereich Improvisationen, thematische Interventionen oder Inszenierungen eine Bewegung (im weitesten Sinne) auslösen. Andere Aufführungsformate (etwa Straßenkonzerte und Flashmobs) und Auftrittsorte abseits von Kulturinstitutionen (zu denen auch die Brunnenpassage gehört) – etwa in Büros, Fitnesszentren oder Restaurants – würden den Chor wohl verändern. Solche Szenarien weisen darauf hin, dass in den Resonanzaffinen Public Relations nicht nur Menschen, sondern auch Räume, Dinge und Atmosphären als Akteure mitwirken.

Das Beispiel des Chors der Wiener Brunnenpassage zeigt, dass es bei den Resonanzaffinen Public Relations darum geht, in der Gesellschaft Musikbeziehungen zu stiften und damit eine Nähe zum Publikum und zur Öffentlichkeit zu schaffen. Nähe scheint ein anthropologisches Grundbedürfnis zu sein. Diese Erkenntnis wird durch das Erleben einer Pandemie und das damit verbundene *physical distancing* noch verstärkt: Die Menschen sehnen sich nach

12 Chöre repräsentieren nicht nur das Bürgertum, sondern kommentieren seit dem griechischen Theater auch das Geschehen. Heutige Protestchöre sind Teil einer Bürger*innenbewegung.

Nähe und Interaktion, sei dies mit einer guten Nachbarschaft oder einem *distant socialising*. Musik als soziale Praxis und involvierende Kunst ist dazu prädestiniert, Antwortbeziehungen aufzubauen, online wie offline. Als konkrete Beispiele seien zum Schluss dieses Beitrags noch weitere Settings und mögliche Interaktionsformate von Resonanzaffinen Public Relations skizziert, in denen sich Publikumsresonanz als interaktive und transformative Beziehung zeigt:

- Der Neue Kammerchor Berlin rief seine digitale Community während des Covid-19-Lockdowns dazu auf, für ein neues Mitsingformat ein kurzes Lied als Video einzuschicken. Die Lieder wurden in ein musikalisches Arrangement gegossen und mitsamt der Vorsängerin (z.B. einem Mädchen) in einer gemeinsamen Videocollage gesungen (Neuer Kammerchor 2020).
- Die Kammerphilharmonie Bremen probt und kooperiert seit Jahren mit einer Schule und empfindet Risiko und Widerstände als Erfolgsfaktoren (Kammerphilharmonie o.J.).
- Die Komische Oper Berlin rühmt sich als »Haus mit dem interessantesten Publikum«, knüpft mit »Selam Opera!« Netzwerke zur Stadtgesellschaft, fährt mit dem Operndolmuş in Kieze und stellt dem Türk Müzik Festivali die eigene Bühne Unter den Linden zur Verfügung (Komische Oper o.J.).
- Das Theater Basel wagt mit »Exklusiv für alle« ein künstlerisches Community-Projekt, in dem über drei Jahre weder Zielgruppe noch Thema vorgegeben, aber alle Sparten des Hauses involviert und jedes Jahr gemeinsame Aufführungen vorgesehen sind (Theater Basel 2019). Mit dem in diesem Band vorgestellten »Foyer public« wird das Theater Basel zum öffentlichen Raum und lädt zu Begegnungen und Beziehungen ein (vgl. den Beitrag von Anja Adam).

Eine Publikumsresonanz als interaktive und transformative Beziehung ereignet sich in ganz unterschiedlichen Situationen und auch an unerwarteten Orten. Entsprechend wird das Publikum der Zukunft nicht nur im Konzertsaal zu finden sein, sondern auch in Quartierzentren, in Markthallen oder in alltäglichen, auch virtuellen Räumen.

Literatur

- Borwick, Doug (Hg.) (2012): *Building Communities, not Audiences. The Future of the Arts in the United States*, Winston-Salem: ArtsEngaged.
- Bowen, Shannon A./Rawlins, Brad/Martin, Thomas (2010): *An Overview of the Public Relations Function*, New York: Business Expert Press.
- Broom, Glen M./Sha, Bey-Ling (2013): *Cutlip and Center's effective public relations*, Boston: Pearson.
- Coombs, W. Timothy/Holladay, Sherry J. (2007): *It's not just PR. Public relations in society*, Malden, Oxford: Blackwell.
- Crane, Lyz (2012): The Arts as Community Citizen: The Value of Being a Good Neighbor, in: *Building Communities, not Audiences. The Future of the Arts in the United States*, hg. von Doug Borwick, Winston-Salem: ArtsEngaged, S. 83-91.
- Edwards, Lee/Hodges, Caroline E.M. (2011a): Introduction: Implications of a (radical) socio-cultural ›turn‹ in public relations scholarship, in: *Public relations, society and culture. Theoretical and empirical explorations*, hg. von Lee Edwards und Caroline E.M. Hodges, New York: Routledge, S. 1-14.
- Edwards, Lee/Hodges, Caroline E.M. (Hg.) (2011b): *Public relations, society and culture. Theoretical and empirical explorations*, New York: Routledge.
- Hodges, Caroline E.M./McGrath, Nilam (2011): Communication for Social Transformation, in: *Public relations, society and culture. Theoretical and empirical explorations*, hg. von Lee Edwards und Caroline E.M. Hodges, New York: Routledge, S. 90-104.
- L'Etang, Jacquie (2011): Imagining public relations anthropology, in: *Public relations, society and culture. Theoretical and empirical explorations*, hg. von Lee Edwards und Caroline E.M. Hodges, New York: Routledge, S. 15-32.
- Mandel, Birgit (2009): *PR für Kunst und Kultur. Handbuch für Theorie und Praxis*, Bielefeld: transcript.
- Mandel, Birgit (2017/2016): *Audience Development, Kulturelle Bildung, Kulturentwicklungsplanung, Community Building. Konzepte zur Reduzierung der sozialen Selektivität des öffentlich geförderten Kulturangebots*, online, <http://www.kubi-online.de/artikel/audience-development-kulturelle-bildung-kulturentwicklungsplanung-community-building> (06.07.2021).
- Mecheril, Paul (2005): Pädagogik der Anerkennung. Eine programmatische Kritik, in: *Migration und Bildung. Über das Verhältnis von Anerkennung und Zumutung in der Einwanderungsgesellschaft*, hg. von Franz Hamburger, Tarek Badawia und Merle Hummrich, Wiesbaden: VS-Verlag, S. 311-328.

- Mörsch, Carmen (2012): *Zeit für Vermittlung*, online, <http://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=0&m2=1&lang=d> (06.07.2021).
- Müller-Brozovic, Irena (2014): Romeo & Julia/Remix. Ein Education-Projekt Region Basel mit einer Schulklasse und dem Ballett Basel, in: *Visionäre Bildungskonzepte im Tanz. Kulturpolitisch handeln – tanzkulturell bilden, forschen und reflektieren*, hg. von Margrit Bischof und Regula Nyffeler, Zürich: Chronos, S. 43-52.
- Müller-Brozovic, Irena (2017): *Musikvermittlung*, online, <http://www.kubi-online.de/artikel/musikvermittlung> (06.07.2021).
- Müller-Brozovic, Irena (2019): Resonanzaffine Musikvermittlung, in: *Diskussion Musikpädagogik* (81), S. 4-10.
- Noltze, Holger (2010): *Die Leichtigkeitslüge. Über Musik, Medien und Komplexität*, Hamburg: Edition Körber-Stiftung.
- Pilic, Ivana/Wiederhold, Anne (2015): *Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft. Transkulturelle Handlungsstrategien am Beispiel der Brunnenpassage Wien*, Bielefeld: transcript.
- Rosa, Hartmut (2016): *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin: Suhrkamp.
- Rosa, Hartmut (2018): *Unverfügbarkeit*, Wien, Salzburg: Residenz.
- Tröndle, Martin (2019): *Nicht-Besucherkforschung. Audience Development für Kultureinrichtungen*, Wiesbaden: Springer.
- Wimmer, Constanze (2010): *Exchange. Die Kunst, Musik zu vermitteln. Qualitäten in der Musikvermittlung und Konzertpädagogik*, Salzburg: Stiftung Mozarteum.

Links

- BAK – Bundesamt für Kultur (2020): Kulturbotschaft, online, <http://www.bak.admin.ch/bak/de/home/themen/kulturbotschaft.html> (26.05.20).
- Brunnenpassage (o.J.a): Über uns, online, <http://www.brunnenpassage.at/ueber-uns/> (26.05.20).
- Brunnenpassage (o.J.b): Kinderchor, online, [http://www.brunnenpassage.at/programm/musik/kinderchor/\(26.05.20\)](http://www.brunnenpassage.at/programm/musik/kinderchor/(26.05.20)).
- Kammerphilharmonie Bremen (o.J.): Zukunftslabor. Potenziale entfalten durch Musik, online, [http://www.kammerphilharmonie.com/zukunftsgestalten/zukunftslabor/\(26.05.20\)](http://www.kammerphilharmonie.com/zukunftsgestalten/zukunftslabor/(26.05.20)).

- Komische Oper Berlin (o.J.): Selam Opera! Das interkulturelle Projekt der Komischen Oper Berlin, online, http://www.komische-oper-berlin.de/entdecken/selam_opera (26.05.20).
- Neuer Kammerchor Berlin (2020): #NKCmitDir Mitsingformat Neuer Kammerchor Berlin digital 2020, online, <http://www.youtube.com/watch?v=s hxNSqyaOsI> (06.07.21).
- Rosa, Hartmut (2019): Musik als zentrale Resonanzsphäre [Folien zum Vortrag vom 18.5.2019 in Berlin], online, http://www.musikschulen.de/medien/doks/mk19/dokumentation/plenum-1_rosa.pdf (26.05.20).
- Theater Basel (2019): Trailer Exklusiv für alle, online, http://www.youtube.com/watch?v=gY_xyXQpmtU (05.05.21).
- Wiener Konzerthaus (2017): Strategische Partnerschaft mit der Brunnenpassage, online, <https://konzerthaus.at/news/entryid/457/Strategische-Partnerschaft-mit-der-Brunnenpassage> (26.05.20).

Eine Dramaturgie der Nähe

Zur Entwicklung neuer Konzertformate bei den Montforter Zwischentönen

Hans-Joachim Gögl und Irena Müller-Brozovic

Das folgende Gespräch führte Irena Müller-Brozovic mit Hans-Joachim Gögl. Gemeinsam mit dem Berliner Konzertgestalter Folkert Uhde entwickelte er 2014 die Grundkonzeption der Reihe Montforter Zwischentöne und ist seither ihr künstlerischer Leiter.

Hans-Joachim Gögl, wie lässt sich die Trägerschaft und Basiskonzeption der Montforter Zwischentöne beschreiben?

Die Montforter Zwischentöne sind eine Reihe, die sich mit neuen Formaten zwischen Kunst, Alltagskultur und regionaler Entwicklung auseinandersetzt. Musik und die Beschäftigung mit der Gestalt von Konzerten spielen eine Hauptrolle in unseren Programmen, die in unterschiedlichen Räumen in Feldkirch stattfinden. Unser Zentrum ist das 2015 neu eröffnete Montfort-haus, ein Kultur- und Kongresszentrum mit einem großen Konzertsaal; Träger ist die Stadt, Hauptförderer das Land Vorarlberg. Die künstlerische Leitung besorge ich gemeinsam mit meinem Kollegen Folkert Uhde, der unter anderem Mitbegründer des Radialsystem Berlin ist.

Die Form der Zwischentöne ist speziell. Wir richten jeweils dreimal im Jahr – im Spätwinter, Sommer und Herbst – einen Schwerpunkt aus, der sich um ein Thema dreht, das der Ausgangspunkt für die Entwicklung aller unserer Formate ist. Das heißt, bevor wir uns in die Programmgestaltung zurückziehen, gibt es noch keinerlei fertige Aufführungskonzepte, wie zum Beispiel bestehende Projekte, die uns etwa von Kolleginnen und Kollegen angeboten werden. Im Mittelpunkt unserer Dramaturgie steht, zum jeweiligen Thema maßgeschneiderte Formate zu entwickeln. Dafür suchen wir Begriffe, die Prozesse anreißen, ausgedrückt durch Verben mit einem, ich würde sa-

gen, intuitiven Resonanzfeld, mit einer Balance zwischen Projektionsfläche und konkreter Fragestellung, etwa: innehalten, streiten, warten, vorausgehen, anfangen etc.

Mit Themenschwerpunkten arbeiten auch andere Festivals. Aber eure Headlines sind meist einfach, mehrdeutig, unmittelbar zugänglich. Über welche Eigenschaften sollten diese Begriffe verfügen?

Ich würde sagen: über eine poetische Schwingung. Sie sind seelische und geistige Gravitationszentren, die zuallererst uns selbst anziehen und bei denen wir das Gefühl haben, es gibt auch bei unserem Publikum eine offene Frage, Kompetenz oder Sehnsucht dazu. Im gerade aktuellen Schwerpunkt beschäftigen wir uns zum Beispiel mit ›verlieren‹, das auch den Aspekt, des ›sich Verlierens‹ in sich birgt. Dabei entsteht ein Kaleidoskop an Zugängen, wie etwa einen Wettbewerb verlieren, einen geliebten Menschen oder ein Lebensgefühl. ›Sich verlieren‹ wiederum ist das Merkmal eines gelingenden Kunsterlebnisses: So stark in eine Verbindung zu kommen, dass man einen Moment aus sich selbst, dem eigenen Mindset gerät, sich also in einem produktiven Sinn verliert. Wir tasten diese Begriffe ab und versuchen sie offen zu halten für Andockungen.

Der Dreiklang eurer Schwerpunkte hat auch den Vorteil, dass ihr eine erhebliche Präsenz im Kulturkalender habt.

Er verbindet mehrere Qualitäten: Mit unseren Terminen im Februar, Juni und November weichen wir einerseits den üblichen Festivalterminen aus. Durch den Dreiklang haben wir aber auch die Möglichkeit, auf saisonale Stimmungen zu reagieren. Der Beginn des Advents evoziert ein ganz anderes Programm, als wenn das Licht im Februar wieder zurückkehrt. Und im Juni können wir Bewegung im Außenraum stärker einbeziehen. Ein großer Vorteil ist, dass wir im Kontakt mit unseren Besucherinnen und Besuchern bleiben. Nach den Zwischentönen ist vor den Zwischentönen.

Manchmal kamen wir schon ein wenig ins Grübeln, ob diese jährlichen Trilogien nicht zu viel für uns und das Publikum sind. Aber im Moment erleben wir den Dreiklang eher als Potenzial von Reaktions- und Beziehungsfähigkeit.

Spiel und Kontext

Wie entstehen eure Programme?

Einmal pro Jahr ziehe ich mich mit meinem Kollegen mehrere Tage zurück und wir erarbeiten gemeinsam das Programm bis in die Details einzelner Aufführungen. In der Entwurfsphase unserer Projekte denken wir nicht strategisch. Im Mittelpunkt unserer Aufmerksamkeit steht die Gestaltung einer starken ästhetischen Erfahrung, hervorgebracht in einem eher intuitiven Prozess.

Danach betrachten wir aus der Vogelperspektive die Gewichtungen des Programms, die Struktur eines Festivaljahrs, und reflektieren diese mit dem Team. Unsere künstlerischen Visionen sind der primäre Zugang, erst in zweiter Linie kommt dann so etwas wie Vermittlung oder soziale Arbeit im engeren Sinn des Wortes ins Bewusstsein.

Das Entwickeln dieser Formate ist eine schöpferische Arbeit – nicht Kuratation, bei der es oft um eine spezifische Präsentation bestehender Werke bzw. Künstlerinnen und Künstler geht, nicht Vermittlung im Sinne von Didaktik.

Zahlreiche meiner Arbeiten sind mit der Entwicklung von Spielen verwandt. Präzise formulierte Regeln, die unabhängig von ihren Teilnehmenden eine spezifische, wiederholbare Gestalt ermöglichen. Es sind keine Drehbücher im engeren Sinn, eher Erfindungen von Ordnungen, Rhythmen, Abläufen. Der Kern mancher unserer Projekte besteht aus ›merk-würdigen‹ Kontextualisierungen – wir laden zum Beispiel einen Historiker ein, der über Geschichten zum Thema Zivilcourage während der NS-Zeit hier in der Stadt berichtet, und integrieren ihn auf eine spezielle Art und Weise in die *Matthäus-Passion*. Oft interessiert uns, ein improvisiertes Element mit einer festen Form zu konfrontieren.

Welche Aufgabe haben in deinen Formaten improvisatorische Elemente, welche festgeschriebene?

Es geht in jeder Arbeit darum, ein Potenzial für Lebendigkeit und Verwandlung zu schaffen. Ich neige eher dazu, wenn möglich nicht zu proben, sondern einen so starken Rahmen vorzugeben, dass sich die Mitwirkenden darin sicher und aufgehoben fühlen. Alle wissen genau, wann und wo sie auftreten, wie sie etwa beleuchtet sind und wie lange sie agieren sollen, aber ich bin selbst gespannt, welche Geschichte ausgewählt und erzählt wird und lasse meine Vorstellungen dazu los. Wenn jemand dann fünf Minuten überzieht

oder etwas anderes macht, als vereinbart, finde ich das interessant. Ich werde zwar im Vorfeld alles dafür tun, dass die geplanten Strukturen halten, aber dann beginnt das freie Spiel. Oft wird es besser als gedacht.

Wenn wir mit ›klassischen‹ bzw. bestehenden Werken arbeiten, dann sind diese natürlich geprobt. Doch die Musikerinnen und Musiker wissen, an dieser Stelle gibt es jenen Einschub oder diese Form von ›Vernähung‹ mit etwas, das sich im Hier und Jetzt ereignet.

Improvisierte Flächen innerhalb eines Formats erzeugen eine kostbare Form der Wachheit zwischen den Auftretenden, die sich auf das Publikum übertragen kann.

Diese einmalige Energie von Aufmerksamkeit, gilt es zu beschützen. Natürlich gibt es einen Soundcheck, man trifft sich vorher und es werden gemeinsam die Spielregeln des Abends präzise besprochen, aber manchmal wird bewusst nicht probiert, um die unwiederholbare, im besten Sinn ›gefährliche‹ Exklusivität der ersten Begegnung zu nutzen.

Kannst du dazu ein Beispiel geben?

Ein Format zu unserem Schwerpunktthema »schweigen« bzw. Leere bestand darin, dass ein Keramiker und ein Drechsler auf der Bühne jeweils ein großes Gefäß, das heißt einen Leerraum innerhalb seiner Wände, herstellten. Ein Pianist improvisierte am Klavier dazu. Drei Kameras übertrugen die Arbeit der Meister auf eine Leinwand, sodass das Publikum sehen konnte, was die drei mit ihren Händen taten. Nach exakt 45 Minuten wurden die beiden Gefäße und auch die musikalische Gestalt in einem gemeinsamen Schlussakkord vollendet.¹

So etwas möchte ich vorher nicht probieren, sondern die drei sollen mit ihrer ganzen Präsenz gegenwärtig sein. Der Pianist achtet darauf, was der Keramiker jetzt dreht, was da in laufenden Wiederholungsgesten entsteht, und wie beim Drechsler immer mehr Holz aus dem Block rausspritzt. Unser Geist kombiniert diese scheinbar unverbundenen Elemente, die Holzspäne, die ins Publikum stieben, die feuchte Wand aus Ton, die zwischen den Fingern des Töpfers wächst und wächst, und den Musikkörper, der sich parallel dazu aufbaut.

1 »Die Leere drehen – Konzert für Keramiker, Drechslermeister und Pianist«. Performance mit dem Keramiker Thomas Bohle, dem Holzkünstler Ernst Gamperl und Nik Bärtsch am Flügel. Montforter Zwischentöne, 18. November 2018, Montforthaus Feldkirch.

Wo findet ihr eure Künstlerinnen und Künstler? Auffällig ist, dass neben bekannten Namen immer wieder regionale Ensembles in eure Programme integriert sind.

Wir laden regelmäßig die besten Musikerinnen und Musiker der Region ein und bringen sie ins Zusammenspiel mit internationalen Leuten. Damit holen wir ein schon bestehendes Bezugsfeld für die Zwischentöne herein. Die Förderung regionaler Kulturschaffender sehen wir als selbstverständlichen Teil unserer Verantwortung als Festivalleiter.

Gleichzeitig organisieren wir ganz gezielt Impulse von außen. Aufgrund unserer Arbeiten neben den Zwischentönen – Folkert Uhde gestaltet etwa auch die Köthener Bachfesttage und ich mit INN SITU ein Kulturprogramm für das BTV Stadtforum in Innsbruck – gibt es ein reichhaltiges, laufend wachsendes Netzwerk an Künstlerinnen und Künstlern, die sich in neuen Konzertformaten wohlfühlen oder auch schon selbst an besonderen Projekten arbeiten.

Bevor wir mit den Zwischentönen gestartet sind, haben wir die wichtigsten Vertreter der Klangkörper der Region eingeladen und ihnen unser Konzept vorgestellt – um sich gegenseitig kennenzulernen, zu informieren und auch um zu hören, wer Lust hätte, mitzumachen.

Aspekte einer Dramaturgie der Nähe

Sprechen wir über ein paar der zentralen Elemente eures Zugangs zu Konzertformaten. Einer ist zum Beispiel die Adressierung von Biografie und Lebensgeschichten des Publikums.

Wir eröffneten die Montforter Zwischentöne mit dem Schwerpunktthema »anfangen – Über das Beginnen«. Beim Nachdenken über Erfahrungen dazu, sind wir, gemeinsam mit dem Künstler Mark Riklin, auf den Beginn von Liebesbeziehungen gestoßen, auf diese skurrilen, erhabenen, banalen, von langer Hand geplanten, spontanen, witzigen, immer aber signifikanten Momente für unsere Existenz. Da gibt es in jeder Familie, an jedem Ort einen ungehobenen Schatz an außergewöhnlichen Geschichten. Wir haben also Geschichtensammlerinnen und -sammler ausgebildet, die in ihren Freundeskreisen begonnen haben, diese Erlebnisse aufzuspüren. Das Ergebnis war eine Ausstellung im Foyer des Montforthauses, in der man vor oder nach dem Konzert diese vielen Erinnerungen lesen konnte.

Daraus wählten wir dann einzelne Geschichten aus, die uns die Betroffenen in die Kamera erzählten und die wir dann in den Kontext von barocken Liebesliedern stellten.² Ein Live-Ensemble spielte also Musik, die das gleiche Thema hatte wie die jeweilige Geschichte. So entstand eine Video-Ebene in einem Konzert, in dem Menschen aus der Region – betagte, gleichgeschlechtliche, schon lange geschiedene oder frisch verheiratete ihre geglückten oder gescheiterten Liebesanfangsgeschichten erzählten.

Am Ende des Konzertes kam jemand zu mir und sagte: »Die Alte Musik war neue Musik!« Ihr sei erst jetzt zum ersten Mal bewusst geworden, dass ein Lied von Jean-Baptiste Lully aus dem 17. Jahrhundert die gleiche Emotion thematisiere wie die Geschichte des Liebespaars, das sich vor zwei Jahren dreimal am Telefon verwählt und sich so kennengelernt habe.

Neben biografischem Material expandiert ihr mit euren Formaten bis in das private Umfeld eures Publikums.

Einen ganz einfachen Aspekt von Nähe veranschaulicht etwa unsere Reihe »Salon Paula«, in der wir Aufführungen am Küchentisch oder in den Wohnzimmern unseres Publikums veranstalten. Abgestimmt auf unseren Schwerpunkt nominieren wir Solisten aus Musik, Wissenschaft, Kunst oder Alltagskultur. Alle Haushalte Vorarlbergs können sich als Gastgeber bewerben. Wir bezahlen die komplette Gage, die Expertin oder der Musiker kommt zu dieser Person nach Hause und gibt einen halbstündigen inhaltlichen oder musikalischen Input, dann tauschen sich alle dazu aus. Eingeladen werden Freunde und Familie – uns ist es ganz gleich, ob das fünf Leute oder 25 sind. Vor der Eingangstür hängen wir ein Plakat auf und begrüßen als Intendanten vor Ort. Wir sagen dann am Küchentisch der Studierenden-WG, einer Villa oder Sozialwohnung: »Willkommen bei den Montforter Zwischentönen« – eine Barriereüberschreitung, indem wir den Konzertsaal privatisieren.

Ihr kennt die aktuellen Fragestellungen der Stadt, seid laufend mit den Entwicklungsabteilungen von Feldkirch und dem Land Vorarlberg im Austausch. Stimmt es, dass dies sogar in einem Kooperationsvertrag mit Feldkirch festgeschrieben ist?

2 »Liebe, sag', was fängst du an?« Barocke Liebeslieder und Video-Installation, Ensemble Age of Passions mit Hille Perl und der Sopranistin Dorothee Miels, 1. März 2015, Montforthaus Feldkirch.

Ja, damit sichern wir den Kontakt zum und die Relevanz des Festivals für unseren wichtigsten Fördergeber, und so entstehen immer wieder Formate, die sich auf eine gesellschaftspolitische Fragestellung der Region beziehen. Zum Beispiel gibt es in Vorarlberg einen Konflikt zwischen Naturschutz und Wirtschaftsunternehmen, die in der Grünzone bauen wollen.

Bürgerinitiativen und Naturschützer kritisieren: Ihr zersiedelt das Land. Die Unternehmen entgegnen: Ihr verunmöglicht uns Wachstum. Eine wichtige Fragestellung und ein produktiver Konflikt für eine Formatentwicklung. Für uns stellt sich die Frage: Ist es möglich, mit einem künstlerischen Vokabular diesen Konflikt für beide Seiten fruchtbar zu thematisieren? Das Ergebnis war eine Art tänzerisch-musikalische Familienaufstellung, mit improvisierten Verkörperungen der Konfliktpartner.³

Manchmal greifen wir auf kollektive Kompetenzen in der Stadt oder Region zurück, die wir integrieren und deren Wissen uns zu neuen Arbeiten inspiriert, zum Beispiel ein Verein, ein Unternehmen, eine Schule. Ein Beispiel dazu: Im Herbst 2018 lautete unser Schwerpunkt »sterben – Über das Loslassen«. Dieses Thema führte uns zu den Sterbebegleiterinnen und Sterbebegleitern der Hospizbewegung Vorarlberg, rund 200 Menschen, die sich in der Region ehrenamtlich dazu engagieren. Wir haben einen Abend entwickelt, in dem vier von ihnen frei von ihren Erfahrungen erzählen. Ein Cellist sitzt im Publikum und antwortet auf jede der vier Erzählungen unmittelbar mit einem Stück aus seinem Repertoire – keine Improvisation, aber ein Beispiel, wie wir mit einem klassischen Musiker gearbeitet haben, der auf einen Impuls reagiert.⁴ Die Anweisung: Bereite etwa 12 Stücke vor und entscheide beim Zuhören (und du weißt vorher nicht genau, was die Hospizleute erzählen werden), wie du darauf antworten willst. Dieser Abend eröffnete uns die Möglichkeit, mit einer Kompetenz, die in dieser Region vorhanden ist, zu arbeiten. Was uns besonders gefreut hat, war, dass die Hospiz-Szene dann auch wirklich ins Konzert gekommen ist. Daraus entstand eine dauerhafte Beziehung.

Am Beginn der Entwicklung eines solchen Formats steht nicht der explizite Wunsch, mit der Hospizbewegung zu arbeiten, sondern eine Art Inne-

3 »Ambulanz für unlösbare Aufgaben«. Eine politische Choreografie, mit Musikern und Tänzern von Spodium – Ensemble für Improvisationskunst, Montforter Zwischentöne, 9. November 2018, Barockkapelle Landeskonservatorium Vorarlberg.

4 »Konzert für Sterbebegleiter und Cello«, Peter Bruns, Montforter Zwischentöne, 18. November 2016, Festsaal Landeskonservatorium Vorarlberg.

halten, das ein Feld aktiviert, in das wir hineinhören und in dem ein Bild auftaucht, wie zum Beispiel, dass ein Arzt oder ein Priester im Zusammenspiel mit einem Stück von Johann Sebastian Bach frei von einer Begegnung mit einer Sterbenden erzählt, die sein Leben verändert hat.

Eine Reihe eurer Aufführungen finden im klassischen großen Konzertsaal des Montforthauses statt, ihr bespielt aber unter anderem auch das alte Hallenbad oder den Dom der Stadt. Welchen Stellenwert haben neue physische Räume für eure Arbeit?

Über die Bedeutung von kulturfernen Räumen ist schon viel gesagt worden. Im Theater ist die Nutzung besonderer Spielstätten ein, ich würde sagen, Standard des Ausdrucksrepertoires. Auch wir nutzen Räume abseits des Konzertsaals, überraschen mit einem bisher ungesehenen Zusammenhang zwischen Ort und Stück, verwenden die Neugier auf manche Locations als Anziehungskraft oder beschützen mit der Unperfektheit eines Ortes die Rauheit, das Experimentelle eines Werks. Für die Rezeption eines improvisierten Ereignisses ist es natürlich von zentraler Bedeutung, ob es in einem eleganten Saal oder in einem Rohbau stattfindet. Ein wichtiger Aspekt für uns ist, damit vielleicht auf die ungesehenen Potenziale von Stadträumen hinzuweisen und indirekt den öffentlichen Raum zu stärken.

Welchen Stellenwert haben Beteiligung und partizipatorische Strategien für euch?

Mich interessieren Konstellationen, die zur Entwicklung eines kollektiven Werks führen, also eigentlich das Erlebnis der Übersteigerung des Individuellen. Bei einer Arbeit, zu der wir das niederländische Künstlerkollektiv Moniker und das Liechtensteiner Ensemble Klanglabor eingeladen hatten, bekam das Publikum Kostüme und eine Anweisung, wie es sich bewegen sollte. Eine Kamera nahm das von oben auf, in der Pause wurde diese Aufnahme beschleunigt, geschnitten sowie farblich korrigiert und im zweiten Teil sahen die Teilnehmenden sich dann selbst in einem Videoclip, zu dem Klanglabor live musizierte.⁵ Als normalerweise passiv Zuschauende wurde das Publikum so Teil eines schöpferischen Prozesses und war dabei nicht in seiner Laienhaftigkeit ausgestellt, sondern die Spielregel, die Form war so stark, dass sie ein souveränes Werk hervorzubringen vermochte.

5 »Rot folgt Gelb folgt Blau folgt Rot – Ein begehrter Video-Clip«, Moniker und Klanglabor, Montforter Zwischentöne, 26. Februar 2016, Montforthaus Feldkirch

Die Rolle des Publikums als Teilnehmer- aber vor allem Teilgeberin ist immer essenziell. Jeder Abend ist eine Co-Kreation. Die Qualität der Aufmerksamkeit verändert die Farbe der Aufführung. Heute wissen wir aus den Neurowissenschaften, dass alle im Saal auf eine direkt physische Weise miteinander interagieren. Und ich bin immer wieder überrascht, wie schnell sich die Besucherinnen und Besucher in die angebotene, meist ungewohnte Ordnung einfügen. Natürlich gibt es dazu wichtiges Erfahrungswissen und organisatorisches Handwerk. Aber grundsätzlich erleben wir das Publikum als neugieriger, offener und freundlicher, als man es sich manchmal in einer schlaflosen Nacht vor der Uraufführung ausmalt.

Rahmen und Impuls

Auch hier ist das Ziel ein Ausbalancieren von Struktur und Freiheit?

Ja, wie oben angedeutet, geht es im Grunde genommen darum, »chaordische« Systeme zu kreieren, also eine Gestalt, die genau so viel Chaos integriert, dass Lebendigkeit, Fluss im Hier und Jetzt entstehen kann: eine besondere Qualität von Geistesgegenwart, ein schöpferischer, kreierender Zustand.

Gleichzeitig braucht es dafür Ordnung, einen stabilen Rahmen, der das Werk begrenzt. Was darin stattfindet, ist ungeplant und immer interessant, jenseits von Zweck und Ziel. Ich habe von solchen dynamischen Formen klare Vorstellungen, ein präzises inneres Bild, wie das Ereignis in der Grundstruktur sein soll.

Diese Lebendigkeit kann man natürlich auch in traditionellen Konzertformaten erleben, mit ihrer scheinbar nur homöopathischen Form von Chaos und ihrer hohen Dosis von Ordnung. Diese Form war, wie wir wissen, ebenfalls ein Ausdruck bewusster, gestalterischer Entscheidungen, die hauptsächlich im 19. Jahrhundert getroffen wurden. Aber auch sie führt immer in eine unwiederholbare, exklusive Begegnung im jeweiligen Zeit-Raum, in ein einzigartiges Zusammenspiel.

Wo siehst du die Herausforderungen bei der Gestaltung neuer Konzertformate im klassischen Musikbetrieb?

Unser Publikum erwartete anfangs natürlich die übliche Konzertform (klassisches Stück, zeitgenössisches Stück, Prosecco-Pause, romantisches Werk, Zugabe, bitte nur eine) und wir bekamen in den ersten Monaten immer wie-

der das Feedback, es sei nicht klar, um was es denn an den verschiedenen Abenden gehen wird, wer damit gemeint ist, wie der Abend ablaufen wird. Ist das jetzt eher ein Konzert, eine Performance, eine Ausstellung – und wenn all das nicht, wie nennt man das eigentlich?

Ich glaube, dass heute ein großer Teil des Publikums genau deshalb kommt! Das heißt vor allem, dass man für den Aufbau einer solchen Dramaturgie Atem, Zeit benötigt – aber auch eine intensivere Kommunikation. Dazu sind beispielsweise ergänzende – neue digitale und analoge – Medien notwendig.

Eine zweite Herausforderung war, dass wir bei manchen Künstlerinnen und Künstlern gegen das Vorurteil anzukämpfen hatten, dass wir mit unseren Projekten die Musik schwächen würden, dass die Integration nicht-musikalischer Elemente in ein Konzert eine Art Misstrauensantrag gegen die Musik wäre. Manchmal kommt dieser Einwand aus der Haltung, die traditionelle Form des klassischen Konzerts für sakrosankt zu erklären. Jean Cocteau sagte einmal, manche Menschen bewohnten die Ruinen ihrer Gewohnheit. Ein bloß routiniert gespieltes Konzert erinnert mich gelegentlich an diesen Satz.

Gleichzeitig ist mir dieser Einwand aber auch wichtig! Diese Fragen müssen wir uns immer wieder stellen: Was stärkt das Werk, wann führt ein Element zu Verdünnung, zum Unterhalten statt Innehalten? Die Vision meiner Arbeiten ist immer, eine Art Organismus zu schaffen, der zu einer so intensiven Begegnung mit uns selbst und der Welt führt, dass wir danach nicht mehr dieselben sind.

Hans-Joachim Gögl, herzlichen Dank für das Gespräch!

#freeAudience

Gedanken zu einer neuen Interaktion zwischen Orchester und Publikum am Beispiel des Stegreiforchesters

Catriona Fadke, Hannah Schmidt, Juri de Marco, Viola Schmitzer

Die besten Geschichten schreiben sich oft spontan: ausgehend von einer fixen Idee und dem situativen Mut zum Ausprobieren. Gewohnheit als Teil der Konstitution des Selbst zu verstehen und diese durch Impulsivität, Spontaneität oder Improvisation gezielt zu durchbrechen, kann ungeahnte kreative Kräfte freisetzen (Frisk 2014). Im Fall des Stegreiforchesters, das sich mit seiner Gründung gleichsam gegen eine ganze Reihe von – persönlichen, musikalischen und systemischen – Gewohnheiten entschied, greift dieses Prinzip seit einigen Jahren nun sogar über das Orchester selbst hinaus und öffnet neue künstlerische Erfahrungsräume nicht nur für die Musiker*innen, sondern auch für ihr Publikum.

Juri de Marcos Impuls, ein eigenes Ensemble zu gründen, fußte in einem spontanen Einfall während der internationalen Tournee eines Studierenden-Orchesters, in dem er damals Horn spielte: Statt auf räumlich weit voneinander entfernten Stühlen sitzend ein gemeinsames Solo zu spielen, schlug er dem Trompeter vor, die Takte stehend und einander zugewandt zu interpretieren – ein kleiner Eingriff, der für de Marco großes musikalisches Potential versprach, jedoch vom Dirigenten untersagt wurde. Die Konsequenz folgte in Form eines einfachen Grundsatzes: Wenn es nicht möglich ist, die Arbeitsweise bestehender Orchester zu verändern, muss eine neue Struktur her. Ein eigenes Ensemble zu gründen, wurde für de Marco zur Voraussetzung, um musikalisch zu wachsen.

Die Grundannahme hinter seinem Einfall war im Grunde schlicht: Wenn nun nicht nur die Solist*innen während ihrer Soli aufstehen und einander anschauen würden, um besser kommunizieren, gemeinsam atmen und phra-

sieren zu können, sondern gleich das ganze Orchester, dann könnte die kurze und musikalisch intensive Erfahrung, die de Marco mit dem Trompeter machte, auf viele Musiker*innen gleichzeitig ausgeweitet möglicherweise ein ganz neues Musizieren klassischer Werke ermöglichen. Wenn zudem das Publikum ebenfalls aus seiner Gewohnheit gerissen würde, stumm sitzend zuzuhören, wenn die Zuschauenden im Sinne der futuristischen Theorie und Praxis¹ aus ihrer »passiven Rolle als ›dumme Voyeure‹ befreit« würden (Deck 2008: 10), dann könnte sich zudem eine weitere Qualität der künstlerischen Erfahrung im Raum ergeben: »Raum im postdramatischen Theater [ist] nicht nur der Ort, an dem die Performance stattfindet«, schreibt der Politikwissenschaftler, Dramaturg, Regisseur und Kurator Jan Deck, »sondern auch [der] Ort des Publikums und der Spieler und all dessen, was die Situation Theater hervorbringt. Der Raum ›organisiert die Blicke‹, macht etwas sichtbar oder unsichtbar.« (Ebd.)

Auf Grundlage dieser Gedanken gründete de Marco 2015 ein Orchester, das all das in die Tat umsetzen wollte: Das Ensemble spielt im Stehen und Gehen, ohne Notenständer und Dirigent*in. Während der Konzerte wandelt sich der Bühnenraum permanent, Lichtkonzepte und Choreografie der Musizierenden kontextualisieren, begleiten, verstärken die Musik. Doch auch die Komposition selbst wurde in letzter Konsequenz in die Idee der Durchbrechung des Gewohnten mit einbezogen: Brahms' 3. Sinfonie, Beethovens 3. und 9. oder Schuberts C-Dur-Sinfonie wurden im Laufe der vergangenen sechs Jahre Teil des sich verändernden performativen Raums. Während der Einstudierung und Interpretation sind Assoziation und Improvisation auch auf musikalischer Ebene erlaubt. Das klassische Werk darf während seines

1 Vgl. u.a., Ette, 2021, S. 136: »Die Futuristen wurden zunehmend zu theatralischen Performance-Künstlern und erfüllten damit jene Dimensionen künstlerischen Ausdrucks, wie wir sie etwa in der postmodernen Performance-Kunst und nicht zuletzt auch in kulturellen Praktiken außereuropäischer Kulturen finden können. Ziel war bei den ›serenate‹ nicht zuletzt die Aktivierung der Zuhörerschaft, des Publikums – und zwar nicht in einem vorwiegend rezeptiven Sinne, sondern als aktivem Publikum mit all seinen Sinnen und in gewisser Weise bar jeder abendländischen Vernunft. [...] Die Aktivierung des Publikums war ein zentraler Programmpunkt des Futurismus wie auch der historischen Avantgarden insgesamt insoweit, als hier die Grenze zwischen Kunst und Lebenspraxis vielleicht nicht immer überwunden, aber doch begehbar und subvertierbar gemacht werden konnte. Im Theater, in den ›serenate‹, war die Kunst im Leben handgreiflich zu spüren.«

Erklingens die Form verlieren und in andere Genres wie in kollektive oder solistische Improvisation abdriften. Es finden nicht nur Komponist*innen, Musiker*innen und Zuhörende in diesem radikalen Konzept auf einer situativen Ebene zusammen – es hinterfragt auch strukturelle und soziale Hierarchien in den Kontexten Theater und Orchester wie Musikgeschichte, Werkhistorie und Aufführungspraxis.

Erste Schritte

Die Gründung des Stegreiforchesters lag in der Hand eines fünfköpfigen Organisationsteams um den angehenden Hornisten und Komponisten Juri de Marco und erfolgte quasi über Nacht: Der erste Konzerttermin des noch nicht existierenden Orchesters hatte sich im Berliner Radialsystem V (dank Folkert Uhde, Mitbegründer dieses Hauses) bereits ergeben und lag keine drei Wochen in der Zukunft. Durch persönliche Kontakte und existierende Bekanntschaften, aber auch spontane Einladung fremder Musiker*innen akquirierten die Gründer*innen in kurzer Zeit eine heterogene 22-köpfige Gruppe, die sich binnen vier Tagen auf das Konzert mit Beethovens 4. Sinfonie vorbereitete. In diesem Ensemble trafen mit Vertreter*innen aus Klassik und Jazz zwei unterschiedliche musikalische Hintergründe und damit verbundene Differenzen aufeinander – nicht nur hinsichtlich des Umgangs mit dem vorliegenden Werk und Techniken wie der Improvisation, sondern in Bezug auf die gesamte Arbeitsweise.

Das erste Grundgerüst

Der Umgang mit solch unterschiedlichen Gewohnheiten und Normen innerhalb einer Gruppe ist eine kommunikative und soziale Herausforderung, die die Gruppendynamik bestimmt und deren Gelingen organisatorische Veränderungen erleichtert (Endrejat/Meinecke 2021). In diesem Fall hing von der kommunikativen Form das Zustandekommen eines gemeinsamen Klangs und das Entstehen einer aufführbaren Interpretation ab. Die Kommunikation mit- und das gemeinsame Verständnis füreinander – auch auf der organisatorischen Ebene – ermöglicht hier erst den künstlerischen Konsens. Das Orchester als genuin streng hierarchische Organisation, der normalerweise eine Person leitend vorsteht und in der jede*r andere eine feste Position in-

nehat, scheint einen Großteil dieser Form oder organisatorischen Strategie bereits vorzugeben – nicht jedoch in diesem Fall. Man entschied sich für ein basisdemokratisches Prinzip, bei dem nicht nur die fünf Organisator*innen, sondern alle Mitglieder über die Interpretation, den Aufbau, die Choreografie, das Licht und alle anderen Elemente gleichwertig mitentscheiden. Zum grundlegenden Element dieser Art der Zusammenarbeit wurden in der Probenphase tägliche Feedbackrunden über den Workflow sowie das künstlerische Ziel und Ergebnis.

Gemeinsam entstand so das erste Stegreiforchester-Grundgerüst. Auf Basis der Vorgabe, ohne Notenständer und Noten, ohne Dirigent*in, Orchesterkleidung und Stühle zu spielen, entstanden weitere Differenzierungen: keine Schuhe, keine räumlich abgetrennte Bühne und als musikalische Grundlage Ausschnitte aus einer Sinfonie, die jedoch durch Neu- und Rekompositionen, Improvisationen und musikalisch vollkommen offene Momente ergänzt werden. Abseits dieser künstlerischen Vision stand für die Gruppe dabei immer die Perspektive des Publikums im Zentrum: Wie wird das Publikum in der Öffentlichkeitsarbeit angesprochen? Wie betritt das Publikum den Saal, wie ist die Atmosphäre dort? Wie wird es vom Raum und Orchester begrüßt, wie wird es verabschiedet? Wie führt man das Publikum künstlerisch und nonverbal-kommunikativ durch den Abend?

Das Publikum derart ins Zentrum eines Konzerts oder einer Aufführung zu stellen, ist aus Sicht des Stegreiforchesters eine überfällige Entwicklung. Was noch im 19. Jahrhundert als adäquate Rezeptionshaltung für klassische Musik galt – stillsitzend zuzuhören –, ist heutzutage nicht mehr uneingeschränkt vertretbar: »Unsere Auffassung von Musik hat sich [...] grundlegend geändert«, schreibt der Musikwissenschaftler Matthias Rebstock.

»Stillsitzen und Zuhören« markiert heute eine Haltung, die eher negativ besetzt ist bzw. die in unserem Alltag fast gar nicht mehr vorkommt. Die völlig andere Bedeutung von Körperlichkeit und Selbstbestimmung heute kollidiert mit den Standards des bürgerlichen Konzerts.« (Rebstock 2018: 143f.)

Auch wenn der Konzertbetrieb bereits an einigen Stellen auf diese Entwicklung reagiert hat (ebd.), ist doch der Ansatz des Stegreiforchesters ein radikalerer: Es geht hier nicht nur darum, kurzweiligere Konzerte mit größerer Partizipation zu ermöglichen, sondern das Publikum selbst in Bewegung zu versetzen, die Zuhörer*innen sich durch das Orchester bewegen und sie körperlich zum Teil des Klangs werden zu lassen, sich während (nonverbal) und nach dem Konzert (im Gespräch) mit ihnen auszutauschen.

Die erste Besetzung

Die Musiker*innen, die für das Gründungskonzert angefragt wurden, stammten aus dem erweiterten Freund*innenkreis der Organisator*innen. Es handelte sich vorwiegend um Studierende, die aus Sicht der Gründungsmitglieder im klassischen Bereich besonders talentiert sind und Interesse an der Interpretation anderer Genres haben. Gleichermaßen wurden auch im Jazz ausgebildete Musiker*innen angesprochen, die am Austausch mit und am Spiel von klassischem Repertoire interessiert sind. Weiterhin fragten die Gründer*innen außergewöhnlich talentierte Straßenmusiker*innen in Berlin an, ob sie Teil des Projekts sein wollten.

Die Besetzung für das erste Projekt unter dem Titel #freebeethoven bestand aus:

- 10 Streichinstrumenten – drei erste und zweite Violinen, zwei Bratschen, Violoncello, Kontrabass
- 4 Holzbläsern – Flöte, Oboe, Klarinette/Saxophon, Fagott
- 4 Blechbläsern – Trompete, Horn, Posaune, Tuba
- 2 Percussion-Instrumente: Drumset und Pauken
- 2 elektronische Instrumente: e-Gitarre und e-Cello

Voraussetzung für die Auswahl der Mitglieder war für die Gründer*innen neben der Vertrautheit der einzelnen Musiker*innen mit den Grundlagen der Improvisation vor allem die persönliche Einstellung zum Gegenstand: Grundüberzeugung der Stegreif-Mitglieder sollte sein, dass Orchesterklang die Fähigkeit hat, Menschen über die Kulturen und Sozialisationen hinweg zu berühren, wenn man sein volles Potential ausschöpft. Für die erfolgreiche Zusammenarbeit auf Grundlage der Projektidee sollten die Mitglieder ein flexibles Mindset mitbringen, das ihnen ermöglichen sollte, sich von ihren Gewohnheiten abzuwenden und ohne Voreingenommenheit Neues auszuprobieren. Die ›Stegreif-Chemie‹ ergab sich für die Gründer*innen aus dem Eindruck, in der Akquise eine charismatische Person kennengelernt zu haben, die wie die Gründer*innen selbst den Drang verspürt, auf aktivistischer Ebene an der Weiterentwicklung des Konzerts und der Aufführungspraxis der klassischen Musik mitzuwirken und Verantwortung für ihr Handeln und Denken zu übernehmen.

Das erste Publikum

Was für die Musiker*innen des Stegreiforchesters in gewissem Maß eine musikalische und künstlerische Befreiung darstellte, brachte aber genauso eine große Unsicherheit mit sich: Wie würde das Publikum auf diese neue Form der Interpretation einer Sinfonie reagieren? Zwar war der Abend im Radialsystem V ausverkauft, doch sagte das vor allem viel über die Erwartungen an den Abend aus – nicht über seinen Ausgang. Beim Orchester war die Überraschung über das Interesse groß, ebenso wie die Aufregung vor dem Hintergrund der vorbereiteten Interpretation von Beethovens 4. Sinfonie mit Schlagzeug, e-Gitarre und Saxophon im vierten Satz, die bis zum Ende des Konzerts spürbar blieb.

Das im Alter sehr diverse Publikum ließ sich recht unmittelbar auf das Experiment ein, das gesamte Konzert ohne festen Sitzplatz zu hören und sich mit den Musiker*innen durch den Raum zu bewegen – die jüngeren Besucher*innen fingen sogar schnell an, zur Musik zu tanzen. Diese sehr natürliche und zugewandte Reaktion vermochte die Anspannung beim Orchester unmittelbar zu lösen. Dabei bestand das Publikum nur zum Teil aus Besucher*innen, die zum Freundeskreis der Spielenden gehörte: Etwa die Hälfte kannte die Stegreif-Musiker*innen persönlich, und zwar sowohl aus Klassik und Jazz. Genauso besuchten auch Personen das Konzert, die zum Stammpublikum des Radialsystem V zählen, und neben ihnen solche, die durch Werbung auf Sozialen Medien, durch Mundpropaganda, Flyer und Plakate auf das Konzert aufmerksam geworden waren – ein völlig unbekanntes Publikum. Was das Stegreiforchester an diesem Abend leisten musste und konnte, war die Verbindung dieser unterschiedlichen Publika durch die Arbeit mit unterschiedlichen künstlerischen Formaten und Stilen, im Austausch mit den Besucher*innen.

Im Anschluss an das Konzert gab es die Möglichkeit, Feedbackbögen auszufüllen und dem Orchester rückzumelden, warum jemand zum Konzert gekommen war, was er*sie über die Instrumentierung dachte und wie ihnen das Konzert gefallen hatte und warum. Gleichzeitig suchten die Musiker*innen das Gespräch mit den Besucher*innen und unterhielten sich mit ihnen über den Abend – eine Praxis, die zwar auch in etablierten Theatern und Konzerthäusern immer häufiger vorkommt, aber noch lange nicht zum Standard gehört. Die Äußerungen bestärkten das Orchester in seinem Ansatz:

»Abgefahren, ihr habt echt alle alles auswendig gespielt. Wie geht das denn?« »Spätestens mit dem letzten Satz hab ich alle Musiker*innen um mich herum als Freunde wahrgenommen und die Freude an der Musik und dem gemeinsamen Musizieren ist direkt in meinem Körper angekommen. Es hat mich einfach nur glücklich gemacht euch zu sehen, zu spüren und zu hören.«

Erst durch diesen intensiven Austausch mit dem Publikum, der nach dem ersten Konzert etabliert wurde, konnten zentrale Aspekte deutlich benannt werden und dabei helfen, das Profil des Orchesters zu schärfen. Unter anderem stellt sich das Stegreiforchester seit diesem ersten Konzert immer wieder folgende Fragen, die je nach Aufführungsort und Publikum anders beantwortet werden: Ab wann provoziert die Musik Bewegung, bei uns und beim Publikum, und wann wollen wir das? Wieviel Überraschung und wieviel dramaturgische Klarheit ist dafür nötig? Wo soll sich das Publikum wann befinden, damit es einerseits so stark wie möglich in das Konzert involviert und gleichzeitig nicht überfordert wird? Und wenn Letzteres doch eintritt: Wie gehen wir mit dieser Überforderung um?

Orchester und Organisation

Im Anschluss an das erste Konzert im Oktober 2015 gründeten die Musiker*innen den gemeinnützigen Verein Stegreif e.V. Das Ziel der Zusammenarbeit im Verein ist es, den Einzelpersonen und dem gesamten Orchester zu ermöglichen, authentisch aufzutreten, was intensive Kommunikation und viel Zeit erfordert. Unter anderem führen die Musiker*innen mit diesem Ziel interne Umfragen durch und treffen sich zu gemeinsamen Future-Days, um über die Ausrichtung des Ensembles zu sprechen. Alle Mitglieder sollen organisatorisch und kreativ an einem Strang ziehen und dafür die Möglichkeit haben, aktiv mitzugestalten. Bis heute liegt dabei der Fokus für die Organisator*innen darauf, alle Stimmen aus dem Orchester gleichermaßen anzuhören – unabhängig von der individuellen Position. Das Prinzip ist eine Kombina-

tion aus demokratischen, soziokratischen² und holokratischen³ Elementen, die eines verbindet: die Überzeugung von der Gleichwertigkeit aller Beteiligten. Diese Einstellung übertragen die Musiker*innen in den Konzerten auch auf das Publikum. Wenn es zu vermeiden ist, verzichtet das Orchester auf Podeste oder eine erhobene Bühne, sondern spielt bevorzugt auf einer Ebene mit den Zuhörer*innen. So kann das Publikum auf gewisse Weise mitschwingender Teil des Orchesters werden.

So begegnen sich in der Organisation auch Musiker*innen, Vorstand und Büro-Team auf Augenhöhe. Die Art des gemeinsamen Arbeitens basiert dabei auf gemeinsamen Werten:

- Mission statt Ablenkung
- Dynamische Entscheidung statt Lähmung
- Weisheit statt Ego
- Unterschiede wertschätzen, statt sie auszublenden
- Verantwortliche Freiheit statt starre Regeln
- Raum für Energie statt Zeitdruck

Das musikalische Arbeiten ist dabei inspiriert von der Arbeit in Bands: Eine Person komponiert und die anderen versuchen gemeinsam, die Komposition zu interpretieren. Das Stegreiforchester jedoch demokratisiert auch diesen Prozess und bindet weitere Musiker*innen in die Komposition und Rekomposition der ausgewählten klassischen Werke ein. Inzwischen sind in fast allen Produktionen verschiedene Musiker*innen am Kompositionsprozess beteiligt, häufig pro Satz einer Sinfonie eine andere Kleingruppe. Diese Klein-

2 Soziokratie ist eine Organisationsform, mit der Organisationen verschiedener Größe – von der Familie über Unternehmen und NGOs bis zum Staat – konsequent Selbstorganisation umsetzen können. In ihrer modernen Fassung basiert sie auf Erkenntnissen der Systemtheorie. Durch ihre Prinzipien wird sichergestellt, dass ein Ignorieren von Spannungen strukturell vermieden und im Sinne von gemeinsamen Zielen nachgesteuert wird. Die Mitglieder einer Organisation entwickeln Mitverantwortung kollektiver Intelligenz sowohl für den Erfolg der Organisation als Ganzes als auch für jeden Einzelnen.

3 Holokratie ist eine vom Unternehmer Brian Robertson aus Philadelphia (USA) in seiner Firma Ternary Software Corporation auf Basis der Soziokratie entwickelte Systemik, die Entscheidungsfindungen »mit durch alle Ebenen hindurch gewünschter Transparenz und partizipativen Beteiligungsmöglichkeiten« in großen Netzwerken und vielschichtigen Unternehmen eine günstige Struktur gibt (vgl. Robertson 2016).

gruppen arbeiten im steten Austausch daran, ein fließendes Gesamtwerk zu erschaffen.

Die Arbeitsphasen des Orchesters sind Phasen, in denen die Musiker*innen Neues ausprobieren – nicht nur musikalisch, sondern genauso auf einer persönlichen Ebene. Der Umgang in der Gruppe ist geprägt von der Suche nach Freiheit: Da es keine*n Dirigent*in gibt, ist jede*r einzelne dazu eingeladen das musikalische Geschehen mitzulenken. Das Musizieren individuell und kollektiv neu zu entdecken, steht bei der Arbeit des Stegreiforchesters im Vordergrund. Die Musiker*innen versuchen nicht nur das Konzert, das Hören und Musizieren zu befreien, sondern gleichsam sich selbst – auf vielen Ebenen. Mit den Projekten #freebeethoven, #freeschubert, #freemahler, GIOVANNI oder #freebrahms versuchen sie sich als Musiker*innen zu empowern. Dazu gehören ein vertrautes Miteinander und ein sicherer Raum, in dem jede*r sich selbst und das Zusammenspiel mit anderen Individuen in der Gruppe erfahren kann. Dabei ist das konzentrierte Zuhören wichtig, aber auch die Wahrnehmung der Gruppe aufgrund anderer Faktoren: Wie klingt mein*e Nebenspieler*in, wenn ich mein Spiel, meine Klangfarbe, Stilistik verändere? Wann spiele ich nicht, weil der Klang schon alles hat, was er braucht? Wie reagieren andere auf meinen Körper und meine physische Präsenz im Raum – wenn ich auf eine bestimmte Art gehe, wenn ich sitze oder liege?

Jede Produktion ist vor diesem Hintergrund geprägt von den einzelnen Menschen, die an ihr beteiligt sind. Dabei besteht das Stegreiforchester aus einer kleinen Kernbesetzung und Musiker*innen, die projektweise hinzukommen. Aktuell arbeitet das Ensemble an einem System, bei dem jede*r entweder eine*n gleichberechtigte*n Mitspieler*in oder ein*e Auswechselspieler*in haben kann und auf diese Weise selbst nicht bei jedem Konzert dabei sein muss. Dennoch liegt dem Ganzen ein gemeinsames Verständnis vom Klangkörper zu Grunde: Wenn die Besetzung so wenig wie möglich fluktuiert und man beginnt, sich untereinander zunehmend blind zu verstehen, wird das Orchester zu einem homogeneren und musikalischeren Ensemble.

Musikalisch

Häufig wird in der musikalischen Ausbildung die Tatsache ausgeklammert, dass Improvisation in der klassischen Musik eine lange Tradition hat – sei es im mittelalterlichen liturgischen Gesang, der Praxis des Generalbasses, der Liedbegleitung, der freien oder gebundenen Improvisation. Was das Steg-

reiforchester in seinem Umgang mit den komponierten Werken macht, kann also als eine direkte, aktualisierte Anknüpfung an diese jahrhundertealte Tradition verstanden werden. Die ausgewählten Sinfonien werden dabei von den Musiker*innen nicht einfach auswendig gelernt, vielmehr versuchen sie, die Musik harmonisch, melodisch und rhythmisch als Ganzes zu verstehen, um sie mit einer Präsenz und Wachheit interpretieren zu können, als entstünde sie gerade in diesem Moment – wie wenige Takte später die Improvisation. Andere Musikgenres, die währenddessen gestreift oder in die für ganze Abschnitte eingetaucht wird, sollen das klassische Werk assoziativ bereichern.

Während der ersten Probenphase und des ersten Projekts musizierte das Orchester noch regelrecht aus dem Nichts heraus, was gewisse Unwägbarkeiten und Risiken mit sich brachte. Mittlerweile fertigen die Musiker*innen Rekompositionen an, auf deren Grundlage ›aus dem Stegreif‹ musiziert wird. Diese Rekompositionen sind, um im sprachlichen Bild zu bleiben, der Steigbügel, mittels dessen sich die Reitenden auf ihr Pferd schwingen. Sie werden immer, wenn es die Zeit erlaubt, einige Wochen vor Probenbeginn an alle Musiker*innen geschickt, damit sie Zeit haben, sich mit dem Werk zu befassen, Stellen auswendig zu lernen und die Musik zu verinnerlichen. Sie erhalten dieses auskomponierte Grundgerüst, um sich später bei der finalen Reinterpretation und Rekomposition, die dem Konzert zugrunde liegt, bestmöglich einbringen zu können.

Der Prozess ist mittlerweile fortgeschritten: Die Komponierenden arbeiten mit mehreren Monaten Vorbereitungszeit, führen vor Probenbeginn Umfragen im Orchester durch und laden die Musiker*innen zur musikalischen und performativen Beteiligung ein.

Performativ

Dass den Konzerten auch eine performative Dramaturgie gegeben wird, hat seinen Ursprung in dem Wunsch, das Publikum physisch in den Klang einzubetten. Dabei orientiert sich das Stegreiforchester stets am Originalwerk und dessen einkomponierter Dramaturgie. Der Spannungsbogen, der während eines Konzerts entsteht, hängt von verschiedenen Faktoren ab: Einerseits hat die Sinfonie selbst einen bestimmten Spannungsverlauf, andererseits kommen während der Aufführung Faktoren wie der Raum und die Verfassung, Bewegung und Präsenz der Musiker*innen und des Publikums hinzu. Die körperliche Präsenz der Musiker*innen und die Art, wie sie sich während des

Spielens im Raum und miteinander bewegen, sollen dabei mehr und mehr die sonst von dem*der Dirigent*in gegebenen Impulse ersetzen.

Die Überschneidung der Musik mit Bewegung und Choreografie öffnete den Raum für eine weitere Kunstform – die Performance. Gemeinsam mit der Regisseurin Theresa von Halle erarbeitete das Orchester die performative Choreografie zu #freeschubert auf Grundlage einer assoziativen Geschichte als Subtext zur erklingenden Musik (»hier brennt der Keller«, »es findet eine Party auf dem Dach statt«). Bei der Produktion #freebrahms hingegen ging die Entwicklung der Choreografie von der musikalischen und emotionalen Qualität im Originalwerk aus, bei der jeder Satz von den Musiker*innen mit einer Emotion verknüpft wurde. Unter Anleitung der Choreografin Ela Baumann entstand eine Choreografie, bei der es für niemanden – weder Musiker*innen noch Publikum – feste Sitz- oder Stehplätze gab. Jeder Ortswechsel im Raum provozierte Entscheidungen bei den Zuhörenden: Stehe ich im Weg? Gehe ich hinterher? Wie nah traue ich mich, neben einer Musiker*in stehen zu bleiben? Die Konzertorte sind dabei so variabel wie ihr Publikum divers: In der Elbphilharmonie ebenso wie am Fusion Festival trat das Stegreiforchester auf und stellt sich diese Fragen vor dem Hintergrund der spezifischen Räume und Publika jedes Mal aufs Neue.

Reflexion und Theorie: Werte

Die Musiker*innen des Stegreiforchesters versuchen stets, ihre Arbeit am Warum, nicht am Was zu orientieren. Keines der Ensemblemitglieder würde musizieren schlicht um des Musizierens willen, nicht ohne ein »Drumherum«. Zu diesem »Drumherum« gehört das Publikum – und mit ihm die Frage danach, was die interpretierte Musik bei den Zuhörer*innen auslöst, welche Themen sie ansprechen und interessieren, welche Strategien auch Menschen ins Konzert locken, die sonst nicht den Weg dorthin finden würden. Die Klassik barrierefreier und im besten Sinn zugänglicher für Menschen zu machen, ist für das Stegreiforchester eine Frage der Selbstreflexion: zu erkennen und anzuerkennen, wie wenig althergebrachte Antworten es auf die grundlegenden Fragen gibt, die das Publikum betreffen – und wie viel es für ein Ensemble wie das Stegreiforchester zu entdecken gibt. Dabei legt das Orchester Wert darauf, der Suche nach Veränderung treu zu bleiben. In vielen Aspekten ist es selbst noch lange nicht barrierefrei, sondern auf dem langen Weg hin zu einer Aufführungspraxis, die Menschen egal welchen sozioökonomischen

Hintergrunds, welcher kultureller Vorbildung und, größer gedacht, welcher Sprache und Herkunft, ein universal zugängliches Konzerterlebnis ermöglichen soll. Dazu gehören ein aufmerksamer Blick in die eigene Runde und auf das eigene Publikum, der aufzeigt, welche Voraussetzungen und Privilegien dazu führen, dass Musiker*innen und Publikum gleichermaßen Teil der jeweilig aktuellen Konzerterfahrung sind, und die Anerkennung, dass auch das Orchester selbst diese Voraussetzungen reproduziert. Nur mit einem kritischen Blick auf die eigene Arbeit können Publikum und Orchester zu diesem langfristigen Änderungsprozess beitragen.

Aktivismus und Publikumsanspruch

Die Ensemblemitglieder befinden sich im Alter zwischen 20 und 40 Jahren und haben einen Hintergrund in unterschiedlichen Genres, entweder studiert oder intensiv selbst erlernt. Die Philosophie des Ensembles ist dabei, die Altersspanne immer weiter auszuweiten, um mit unterschiedlichen Generationen auch ein diverseres und erkenntnisreicheres Miteinander gestalten zu können. Die Geschlechterstruktur im Orchester ist nahezu ausgewogen zwischen Frauen und Männern, das Büro-Team inklusive Geschäftsführung wird von Frauen besetzt. Das Orchester setzt auf die Gleichberechtigung zwischen Frauen und Männern, vor allem auch in Führungspositionen.

Der gesellschaftliche und politische Ausdruck in der Kunst und der Interpretation von Musik spielte für die Musiker*innen des Stegreiforchesters von Anfang an eine große Rolle. In der Auseinandersetzung mit den Originalwerken, die das Orchester neu arrangiert, interpretiert und rekomponiert, tragen die Musiker*innen eine große Verantwortung. Einerseits will das Ensemble das Erbe der klassischen Musik und die Kunst am Leben erhalten, andererseits geht das für sie nur unter der Prämisse, sich mit den politischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen der Zeit auseinanderzusetzen – ein inhärent politischer Prozess. Ein Werk wie Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz* beispielsweise bedarf vor diesem Hintergrund für das Ensemble einer gewissen Entfernung vom Original, ohne seine Schönheit zu verlieren. *Der Freischütz* wurde nicht zuletzt wegen seiner zahlreichen volksliedhaften Melodien zur deutschen Nationaloper stilisiert – heutzutage ein Erbe, dem man sich durchaus kritisch nähern muss. Das Werk entstand jedoch an einer Wende der Zeit: Wurde der Epoche der Klassik die Idee der Universalität zugeschrieben, so war das 19. Jahrhundert, die Romantik, geprägt von Na-

tionalgedanken (Wehnert, 2018). Diese beiden so gegensätzlich scheinenden Epochen überlagerten sich jedoch. Erst drei Jahre nach Webers romantischer Nationaloper vollendete Ludwig van Beethoven mit seiner 9. Sinfonie ein epochales Universalwerk, das vor allem für den europäischen Gedanken steht. Indem diese beiden Werke miteinander verschränkt und mit europäischen Volksliedern erweitert wurden, bot sich zum Beispiel das Potential, Fragen nach Nationalstil und europäischen Gedanken, nach Verlockung und Verführung, nach Tradition und Herkunft neu zu stellen. So ist es für das Orchester über die Jahre hinweg immer wichtiger geworden, nicht nur musikalische, sondern auch gesellschaftliche Statements zu setzen, mit der Musik für wichtige Themen ein- und über den reinen Unterhaltungsanspruch der Musik hinauszutreten. Diese politischen und gesellschaftskritischen Elemente der Produktion finden sich auch im Arbeitsprozess des Orchesters wieder (siehe Grundgerüst) – sie wirken in die Konzerte und ins Publikum hinein.

Publikumsutopie A: Das Publikum als Community

Die Welt dreht sich manchmal schneller als wir wollen – das zeigte sich zuletzt besonders in der Corona-Pandemie, den harten Notbremsen und Lock-downs. Eines jedoch ist für das Stegreiforchester klar geworden: Die Musiker*innen leben da, wo sie wohnen – wo sie spazieren und einkaufen gehen oder Freund*innen treffen. Dorthin gehört die Kultur, die nachhaltig wirkt. Publikum ist für das Stegreiforchester dort, wo man es am wenigsten erwartet: auf der Straße, im Supermarkt, an der Tankstelle. Das Vorurteil, dass viele Menschen an Kultur gar nicht interessiert seien, stellt sich schnell als falsch heraus, wenn man mit ihnen in Kontakt tritt. Musik, insbesondere klassische Musik, ist im Verständnis des Stegreiforchesters nicht nur eine Musikform, die Menschen zu Hause im Wohnzimmer hören, sondern vor allem auch ein Begegnungsraum. Musik könnte der entscheidende Faktor werden, um in der Nachbarschaft und der umliegenden Community (die vielleicht noch gar keine ist) Kontakte herzustellen. Musik muss in diesem Kontext zu den Menschen gebracht werden – nicht andersherum. Das Publikum ist da, es weiß nur noch nichts von seinem Glück.

Publikumsutopie B: Das Publikum, das keins mehr ist

Das Stegreiforchester wünscht sich ein Publikum, das nicht einfach nur zuhört – sondern eines, das lauscht: auf die Musik und gleichsam in sich selbst und das Ensemble hinein. Die Utopie ist ein Publikum, das auf einer Ebene mit den Musiker*innen fühlt und erkennt, was die Musik mit ihm macht. Das Orchester wünscht sich ein Publikum, das die klassische Musik als Spielfläche alter und neuer Konflikte betrachtet, die alle Menschen gleichermaßen angehen und für die sie Verantwortung übernehmen. So gesehen geht es um nichts Geringeres als einen nachhaltigen Umgang mit dem Kulturgut Klassik, das nur dann langfristig existieren kann, wenn Musiker*innen und Publikum ihm gemeinschaftlich eine neue Bedeutung verleihen. Diskussionen sollen nicht über die musikalische Qualität einer Komposition geführt werden, sondern über ihre Herkunft, ihre Potentiale und das, was sie beim Hören ausgelöst hat. Auch hier ist der Ansatz ein radikaler: Eigentlich wünscht sich das Orchester eine Aufhebung aller Grenzen zwischen dem, was auf der Bühne passiert, und dem, was die Musiker*innen und die Zuhörenden in ihren Alltag hineinragen. Der Wunsch ist einer nach utopischer Gemeinsamkeit – und konsequent gedacht nach einem Publikum, das keines mehr ist.

Literatur

- Deck, Jan (2008): Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater, in: Jan Deck/Angelika Sieburg: *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript, S. 9-19.
- Deck, Jan/Sieburg, Angelika (2008): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript.
- Endrejat, Paul C./Meinecke, Annika L. (2021): *Kommunikation in Veränderungsprozessen. Psychologische Grundlagen für die Arbeit mit Individuen und Gruppen*, Wiesbaden: Springer.
- Ette, Ottmar (2021): *Der Futurismus, der Fortschritt und ein Vorläufer*, Berlin: De Gruyter.
- Frisius, Rudolf (2016): Art. Improvisation, Zur Terminologie, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York [online], <http://www.mgg-online.com/mgg/stable/13138> (23.06.2021).

- Frist, Henrik (2014): Improvisation and the Self. To Listen to the Other, in: *Soundweaving: Writings on Improvisation*, hg. von Franziska Schroeder/Mícheál Ó hAodha, Cambridge: Scholars Publishing, S. 153-171.
- Rebstock, Matthias (2018): Strategien zur Produktion von Präsenz, II, in: *Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, hg. von Martin Tröndle, Bielefeld: transcript, S. 149-161.
- Robertson, Brian J. (2016): *Holacracy. Ein revolutionäres Management-System für eine volatile Welt*, München: Franz Vahlen.
- Rosu, Stefan (2014): *Zukunftsstrategien für Orchester*, Wiesbaden: Springer.
- Wehnert, Martin (2018): Art. Romantik und romantisch, Begriffe, Nationalromantiken, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York.

Transformation

Eine Konzerttheorie¹

Martin Tröndle

Every art form has once been contemporary.

Every presentation form has once been contemporary.

Sitzt man heute in einem Konzerthaus, kurz nach acht Uhr abends, die Musiker*innen kommen auf die Bühne, sie beginnen ihre Instrumente zu stimmen, der Dirigent wird mit Applaus empfangen und die letzten Räusperer verstummen, überlegt man selten, ob das, was man gerade erfährt – also dieser Bau, diese Sitzanordnung, die Kleiderordnung der Musiker*innen, das Verhalten des Publikums, die Informiertheit durch das Programmheft, das verstohlene Rascheln mit dem Bonbonpapier – einfach nur zufällig entstanden ist oder ob die Entwicklung des Konzertes ggf. einer bestimmten Logik folgt.

Verblüffenderweise interessiert sich die Musikwissenschaft kaum für diese Frage. Dass die Konzertsituation im 19. Jahrhundert – aus dem meist die Musik stammt, die wir heute so aufführen – ganz anders war, wird selten diskutiert. Zwar existieren vereinzelte, jedoch letztendlich erstaunlich wenige Publikationen zur Entwicklung des Konzertwesens (z.B. Dahlhaus 1994, Heister 1983, 1996, Salmen 1988, Scherliess 1996). So wertvoll sie durch ihre

1 Wiederabdruck des 2018 unter dem gleichen Titel in Tröndle, Martin (Hg.) (2018): *Das Konzert*^{II}. *Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, Bielefeld: transcript, S. 25–52 erschienenen Beitrags.

Die hier entwickelte Theorie durfte ich in vielen Seminaren, Workshops und Tagungen mit Musiker*innen und Intendant*innen, Musik- und Kulturwissenschaftler*innen diskutieren. Da sich die Theorieperspektive dabei als robust erwies, werden hier die Beiträge Tröndle (2003, 2009, 2012a) wieder aufgegriffen und im Lichte der Forschung der letzten Jahre weiterentwickelt. Kundige Leser*innen verzeihen bitte Wiederholungen.

kenntnisreiche Detailschärfe sind, über eine Deskription oder regionale Bestandsaufnahmen (Lütteken 2012, Thorau et al. 2011, Ziemer 2009) respektive der Klassifizierung einzelner Konzertformen (Küster 1993) gelangen sie meist nicht hinaus. Eine eher ethnologische oder kulturwissenschaftliche Lesart des Konzerts findet seit jüngerer Zeit im englischen Sprachraum statt (vgl. Krims 2012, Small 1998, Burland/Pitts 2014, Cook 2013). Dieses zumeist zurückhaltende Interesse an der ›Kulturform Konzert‹ mag an der musikwissenschaftlichen Tradition liegen, in der vornehmlich die Werke und deren Analyse im Vordergrund stehen, die biografische Forschung zu den Komponist*innen, die diese Werke hervorgebracht haben, und deren stilgeschichtliche Einordnung. Ein Blick in das Standardwerk – Die Musik der Geschichte und Gegenwart (<http://www.mgg-online.com>) – genügt, um diese These mannigfach zu stützen. Musikgeschichte wird dann als Fortschrittsgeschichte konzipiert, in der man staunend von Meisterwerk zu Meisterwerk entlang geglückter Formparameter geführt wird: Die Fuge kulminiert in Bach, die Sonatenhauptsatzform in Beethoven, das Lied in Schumann, das Leitmotiv in... etc. Scheinbar genialisch werden diese Ideen empfangen und im Werk entfaltet (vgl. Ortland 2004) und der Musikwissenschaftler wird zum Nachlassverwalter dieser Eingaben und Schöpfungen – Musikgeschichte als eine Aneinanderreihung genialer Werke großer Männer.

Zweifelt man die Existenz des Ingeniums an und fragt, warum sich gerade diese Werke durchsetzen, warum gerade diese Erfindung oder Weiterentwicklung eines Instrumentes, diese Konzertform Beachtung fand und nicht eine andere, erhält man in solch einer Denktradition keine Antwort. Allenfalls fällt ein Verweis auf die ›Qualität‹, auch wenn niemand zu sagen vermag, was das genau sein könnte. Mit Typisierungen und Historisierungen kommt man der Entwicklungsgeschichte des Konzertwesens wohl genau so wenig auf die Spur wie mit Qualitätsverweisen oder einer an Adorno-Lektüre geschärfte Kulturkritik, in deren Logik es sich hier nur um eine ›Zerfallsgeschichte‹ handeln kann. Auch das Konzert als habituell bürgerliche Distinktionsmaschine zu fassen (Heister 1983, Schleuning 1989, Bourdieu 1993, 1996) dient nicht dazu, eine Konzerttheorie zu formieren, mit der übergreifend akustische, architektonische, performative etc. Aspekte gefasst werden könnten. Wie lässt sich daher die Entwicklung des Konzertwesens von seinen Anfängen im 16. Jahrhundert bis heute verstehen? Wie könnten die Veränderungen in der Konzertpraxis erklärt und wie gegebenenfalls sogar prospektive Aus-

sagen zum Konzertwesen entwickelt werden?² Um sowohl historische Veränderungen im Konzertwesen zu erklären als auch zukünftige einschätzen zu können, bedarf es einer Konzerttheorie. Hierzu werden im Folgenden zwei Theorieperspektiven, nämlich die ›Evolutionary Aesthetics‹³ und die ›Affordanz‹ (Lewin 1936) miteinander verschränkt. Mithilfe des zentralen Begriffs der ›Aufmerksamkeit‹ wird eine Konzerttheorie an historischen als auch aktuellen Entwicklungen exemplifiziert.

Zur Evolution des Konzertes

Will man das Konzert in seiner Entwicklung verstehen, bietet es sich an, eine Theorieperspektive einzunehmen, die insbesondere auf die Prozesshaftigkeit abhebt, also zeitbezogen ist. Mit der Entstehung des Neuen und Unwahrscheinlichen beschäftigt sich die Evolutionstheorie. Das lateinische ›evolvere‹ bedeutet schlicht ›sich aus etwas heraus zu entwickeln‹. Dabei – und das ist wesentlich für ein modernes Verständnis der Evolutionstheorie – hat diese Entwicklung kein Ziel, keine Bestimmung und kein Telos (Futuyama 1990: 9). Es geht schlicht um Veränderungen, die sich zufällig ergeben, biologisch durch genetische Mutation und kulturell durch Lernen.

Biologische Evolution wird als Transformation des genetischen Bestandes einer Population verstanden, also die Entstehung einer neuen Art aus einer bereits bestehenden (Wolters 2004a: 611f.). Dabei muss die neue Art nicht komplexer oder besser, sondern lediglich anders sein und sie muss sich in

-
- 2 Der Begriff ›Konzertwesen‹ wird oft durch den Begriff ›Konzert‹ (concerto), der eine musikalische Gattung, ein kompositorisches Prinzip oder aber auch Musik, die durch ein Ensemble aufgeführt wird, bedeuten kann, ersetzt. Denn im deutschen wie im italienischen Sprachgebrauch wird zwischen Konzert und Konzertwesen meist kein Unterschied gemacht. Im Englischen und Französischen unterscheidet man zwischen ›concerto‹, was das Werk, die Form oder die Gattung bezeichnet, und ›concert‹, was die Veranstaltung benennt. Beide Begriffe leiten sich vom lateinischen ›concertare‹ ab, das sowohl ›wetteifern, kämpfen, streiten, disputieren‹ als auch ›mit jemandem zusammenwirken‹ heißen kann (Scherliess 1996: 628). In den folgenden Ausführungen geht es um das ›concert‹ und nicht das ›concerto‹.
- 3 Im deutschsprachigen Raum ist das Forschungsgebiet ›evolutionäre Ästhetik‹ (Meninghaus 2011, Tremel 2010) noch jung und formiert sich erst (siehe das 2013 gegründete Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik). In den anglophonen Ländern hingegen haben die *evolutionary aesthetics* Tradition (Allesch 2006, Rusch/Voland 2013, Consoli 2014). Das Verhältnis von Musik und Evolution untersucht u.a. Cross (2012).

ihrer Umwelt behaupten können, das heißt eine ökologische Nische finden. Die neue Art hat durch ihre Anpassungsleistung, bspw. eine andere Schnabelform oder einen längeren Hals, entweder Zugang zu Ressourcen, die anderen Arten verwehrt blieben; oder sie zieht durch eine Variation äußerlicher Merkmale, wie zum Beispiel ein auffälliges Geweih, eine besondere Farbigkeit, ein besonderer Gesang etc., die Aufmerksamkeit auf sich (Rusch/Voland 2013).

Wenden wir diese Perspektive der Aufmerksamkeitsakkumulation probeweise auf die Entwicklung der Geschichte der Musikinstrumente an und fragen: Was ist den Entwicklungen der Zupfinstrumente von der Laute, zur chitarra battente, der romantischen Gitarre, der modernen Konzertgitarre und der E-Gitarre gemein? Das gleiche könnte man für die Entwicklung von Cembalo, Hammerklavier, Flügel, Konzertflügel und E-Piano fragen. Haben sich diese Entwicklungen in den Zupf- und Tastengattungen rein zufällig etabliert? Warum gibt es die Instrumente, die wir heute spielen und nicht andere? Manche mögen die E-Gitarre oder digitale Musikerzeugung als Rückschritt in der Konzeption einer musikwissenschaftlichen Fortschrittsgeschichte, gar einen Zerfall ansehen. Dieses normative Urteil vermag jedoch nichts daran zu ändern, dass – überblickt man diese Instrumentalentwicklungen über die Jahrhunderte – beide eine wachsende Hörerschaft an sich binden konnten: durch eine verbesserte Spielbarkeit und damit eine gestiegene Virtuosität, die beeindruckt, Klangfarbeneffekte, die unterhaltsam sind, und eine kontinuierlich wachsende Lautstärke. Erreicht man im Konzert mit der Laute ca. 100 Zuhörer, so fasziniert die Konzertgitarre schon 300, die elektrische Gitarre 30.000 (vgl. Hutter 2011). Mit dieser gestiegenen Aufmerksamkeit auf das Konzertereignis lassen sich auch höhere Einnahmen (Ressourcen) realisieren und dies wiederum gibt den Musiker*innen und Veranstalter*innen Anlass, mehr Konzerte zu veranstalten. In der Evolutionstheorie spricht man dann von autokatalytischen, also sich selbstverstärkenden Prozessen (Willke 2000: 246). Die Entwicklung des Konzertwesens kann über weite Teile als ein solch autokatalytischer Prozess verstanden werden, der zu einer steten Weiterentwicklung und Ausdifferenzierung des Konzertwesens geführt hat.

Riskant, aber nicht uninteressant ist es, diese Theorieperspektive auf die Kompositionsgeschichte anzulegen: Die Abfolge der Werke ist dann nicht genialisch oder zufällig zu begründen, sondern richtet sich nach einer steten Aufmerksamkeitsakkumulation. Werke, die besonders viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben, werden von anderen imitiert und bilden so im Nachhinein stilgeschichtliche Zusammenhänge aus. So ließen sich sowohl Moden

des Komponierens, temporär bevorzugte Formparameter, als auch Schulbildungen erklären (vgl. Luhmann 1999); gleich ob es sich dabei um Empfindsamkeit, Frühklassik oder Punk handelt. Dieses Analysekonzept eröffnete der Musikwissenschaft ein Verständnis, das weniger werk- oder personenzen-triert ist als vielmehr die Differenz zum bis dahin Bestehenden und seine Potentialität in den Mittelpunkt rückte.

Diese Theorieperspektive ist auch aufgrund ihrer breiten Anwendbarkeit nützlich. Sie lässt sich auch auf den Popmusikbetrieb übertragen, wo man manchmal staunt, mit welcher musikalischer Schlichtheit manche Musikstücke oder Interpreten Berühmtheit erlangen. Dabei ist das neue Stück nicht ›besser‹ als die alten, sondern schlicht ›anders‹. Es geht oft mit einem besonderen Bewegungsmuster/Tanzstil und einer bestimmten Art sich zu kleiden einher. Ist die Neuerung (Variation von/zu Bestehendem) besonders erfolgreich, wird sie von anderen kopiert, in der Hoffnung damit ebenfalls erfolgreich zu sein. Psy beispielsweise hat mit *Gangnam Style* nicht nur über 3 Milliarden Klicks auf *YouTube*, sondern auch unzählige Nachfolger*innen, die ihn kopieren. Ähnliches ließe sich über Liszt, Jerry Lee Lewis oder Michael Jackson sagen, die in ihrer Zeit durch Neuerungen stilbildend wirkten.

Jede neue Konzertvariation, die es vermochte, die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen, und dazu gehört genauso die große Sinfonie, oder das Riff im 4/4 Beat des Rock'n'Roll, erschloss sich dadurch finanzielle Ressourcen, die zu ihrer Stabilisierung führten.

Modellbildung

Das Modell der Evolutionstheorie ist äußerst einfach und durch die Schritte Variation und Selektion geprägt (Wolters 2004b: 614f.). Variation bedeutet, dass eine Variante, also eine Abweichung oder Weiterentwicklung vom Bis-herigen, entstanden ist. Wird die Variation einer Art durch die spezifische Umwelt selektiert, dann stellt sie sich auf Dauer ein, kann sich also stabilisieren. Durch das Entstehen dieser neuen Art, übt sie einen Umweltdruck auf andere Arten aus, die sich dann ebenfalls diesen neuen Bedingungen anpassen müssen, man spricht hier von ›Anpassungsanpassungen‹. Im Zeitverlauf entsteht so eine ständige Dynamik von Veränderungen, bei der Arten auch

verschwinden können, nämlich jene, die sich nicht in gleichem Tempo anpassen konnten wie die Umwelt sich verändert.⁴

Beschränken wir uns nicht alleine auf biologische Evolution, sondern beziehen auch die kulturelle Evolution mit ein, entstehen Variationen nicht allein zufällig, sondern zumeist absichtsvoll, nämlich durch Probieren und Lernen. Wie kann man sich solch eine Theorie vorstellen?

Ein Blick in die Logiken der Produkt- und Dienstleistungsindustrie kann an dieser Stelle hilfreich sein. Fragt man sich bspw., warum es so viele verschiedene Waschmittel, Zahnbürsten, Mobiltelefone und -verträge gibt, erkennt man schnell, dass die dahinterliegende absichtsvolle Herstellung von ›echten und unechten Produktinnovationen‹ eine häufig eingesetzte Strategie ist, um sich mit seinen Produkten/Dienstleistungen am Markt halten oder etablieren zu können. Es werden immer wieder neue Variationen eingebracht, die Konkurrenten beobachten diese und reagieren ihrerseits ebenso mit Produktvariationen. Diejenigen, die ausgewählt/gekauft werden, binden genügend Ressourcen, um sich am ›Markt‹ oder einer bestimmten Nische des Marktes halten zu können.

Wenden wir nun diese Theorielinse auf unseren Untersuchungsgegenstand, das Konzertwesen an, dann kann eine Variation zum Beispiel ein neues Instrument, eine neue Kompositionstechnik oder ein verändertes Konzertformat etc. sein – eben alles, was das Konzertwesen prägt. Ein Beispiel für solch ein verändertes Konzertformat könnte die *Yellow Lounge* sein, die das klassische Konzert in den Club verlegt (s. Canisius 2011), die Aktualisierung der Tradition der Haus- und Promenadenkonzerte (z.B. *Musik in den Häusern der Stadt*),⁵ die *Digital Concert Hall*, die das Konzert in den virtuellen Raum verlegt, oder das *Radialsystem*, das für szenische Konzerte steht.

Nicht zuletzt die privaten Konzertveranstalter*innen und die Konzertvereine des 18. und 19. Jahrhunderts waren – auch in ihrem Eigeninteresse – stets bemüht, ein Publikum anzuziehen; sie waren Konzertunternehmer*innen. Bot also einer ihrer Konkurrenten ein neues Konzertmodell an, das vermehrt

4 Die Ausrottung kann deutlich schneller vonstattengehen, als dass sich im selben Maß neue, angepasste Arten bilden könnten.

5 siehe <http://www.kunstsalon.de/festivals/musik-in-den-haeusern-der-stadt/>

auf Publikumsinteresse stieß, imitierten sie dieses, um am neuen Trend teilzuhaben.⁶

Nach der zufälligen oder absichtlichen Konzertvariation folgt die Selektion/Wahl, die Entscheidung der potenziellen Konzertbesucher*innen für oder gegen diese Neuerung. Entscheiden sich genügend Personen für die Neuerung, kann sie sich auf Dauer halten. Entscheiden sich zunehmend mehr für sie, wird sie gar zum Trend/zur Mode und andere imitieren diese Neuerung. So gibt es mittlerweile in Deutschland mehrere und weltweit viele Organisatoren, die das Konzept der *Yellow Lounge*⁷ kopieren, und auch die ›neuen Konzertformate‹ sind zu einem Trend geworden. Andere Veranstalter*innen, Musiker*innen, Komponist*innen ändern diese Konzepte leicht und entwickeln damit etwas Neues. Beides sind Anpassungen, die auf Anpassungen reagieren. Diese ›Anpassungsanpassungen‹ erzeugen im Zeitverlauf eine hohe Diversifizierung im ›Biotop Musikmarkt‹.

6 Im Bereich der öffentlich geförderten Musik, also vornehmlichem Bereich der ›Ersten Musik‹ (im Gegensatz zum Markt der ›Unterhaltenden Musik‹), wird dieses Modell zumindest in den meisten europäischen Ländern verzerrt. Hier existiert zum Schutz des Kulturerbes ein durch öffentliche Zuwendungen abgemilderter Druck, sich Marktbedingungen, also dem Publikum, anzupassen; andererseits werden so aber auch Innovationen, also neue Konzertvariationen, weniger wahrscheinlich – sie sind schlicht nicht notwendig. Hingegen lässt sich unter der Bedingung einer breitflächigen Kulturfinanzierung beobachten, dass die ›Nische des Klassikmarktes‹ zu ganz spezifischen Adaptionen geführt hat, die hier auf ihre Ressourcen zugreifen können: In Deutschland werden jährlich circa 3,5 Milliarden Euro direkt durch den öffentlichen Haushalt an (zumeist) öffentliche Institutionen (Staatsorchester, Rundfunkorchester und -chöre, Opernbetriebe, Musikhochschulen etc.) verausgabt, um das kulturelle Erbe zu pflegen und zu bewahren (Kulturfinanzbericht 2016). Nicht eingerechnet sind weitere indirekte Mittel wie der ermäßigte Mehrwertsteuersatz, die Künstlersozialkasse, die Ausschüttung der Urheber- und Verwertungsrechte, die Ausgaben zur Musikförderung der beiden großen Kirchen u.a. Der Verteidigung dieser Nische und dem zukünftigen Bezug dieser Ressource wird hoher Wert beigemessen und sie wird wortreich legitimiert (s. Tröndle/Rhomberg 2011). Aus Perspektive der Institutionen, die weitgehend von öffentlichen Mitteln leben, ist dies unmittelbar verständlich. Dieses Dilemma zwischen erforderlichen Anpassungsleitungen (schlicht da sich die Umwelt und die Publikumsbedürfnisse und -präferenzen verändern) und einem zu bewahrenden kulturellen Erbe kunstverträglich zu lösen, ist eine Herausforderung der Kulturpolitik, die bisher nur wenig gelungen ist.

7 Z.B. in London *nonclassical* siehe (<http://www.nonclassical.co.uk/>), in Zürich die *Ynight – Klassik im Klub* (<http://www.ynight.ch> oder <http://www.guerillaclassics.org>) u.v.a.

Auch die Konzertvariante ›Festival‹ – eine besondere Musik, zu einer besonderen Zeit, an einem besonderen Ort, für ein besonderes Publikum –, die Richard Wagner 1850 einbrachte, ist eine Variante, die mannigfach aufgenommen, kopiert und weiterentwickelt wurde (Tröndle 2011:33f.).⁸

Die große Unbekannte ist somit die Frage, nach welchen Kriterien die Selektion erfolgt, das heißt warum eine neue Konzertvariante auf Interesse stößt.

Aufmerksamkeit als Bedingung des ästhetischen Erlebens

Als Hypothese nehmen wir an, dass das Selektionskriterium des Konzertwesens ›Aufmerksamkeit‹ ist. Diejenigen Konzertvariationen setzten sich durch – werden also über einen bestimmten Zeitraum stabilisiert –, die es vermögen, vermehrt die Aufmerksamkeit eines Publikums an sich zu binden. Solange, bis sie von anderen Variationen abgelöst werden, die dies besser vermögen.

Der Begriff der ›Aufmerksamkeit‹ ist phänomenologisch wie in seiner empirischen Belegbarkeit deutlich komplizierter, als wir ihn alltagssprachlich verwenden. Aufmerksamkeit kann zunächst im Sinne von Georg Franck als »subjektives Erleben« mit »sinnlichen Qualitäten« (1998: 16) verstanden werden, das dem im Moment Stattfindenden eine bestimmte Präsenz verleiht (ebd.: 18). Das heißt es geht um das bewusste Erleben von etwas und nicht um alles andere, »[...] dass etwas in der Erfahrung auftritt, dass gerade *dieses und solches* und *nicht vielmehr anderes* und dass es *in einem bestimmten Zusammenhang* auftritt« (Waldenfels 2004: 16, H.i.O.). Auch Fazekas (2016) stellt die besondere Bedeutung des Begriffs ›Aufmerksamkeit‹ beim ästhetischen Wahrnehmen heraus. Im Rückgriff auf zahlreiche Vorgängerstudien hält er fest:

8 Dies gilt gleichermaßen für eine Popband, die ihr Marktsegment und die Veränderungen darin beobachtet, um gegebenenfalls auf neue Tendenzen zu reagieren, wie für ein Ensemble für zeitgenössische Musik. Denn auch das Ensemble hat sich spezialisiert und eine Nische gefunden, die ihm Ressourcen (Stipendien, Preise, öffentliche Förderung, Förderer) zu seinem Erhalt gibt. Und auch in der zeitgenössischen Musik muss man sich *im Feld* (in der spezifischen Umwelt des Ensembles) profilieren, um langfristig Bestand haben zu können, das kann durch eine besondere Besetzung, ein besonderes Repertoire, eine besondere Interpretationsleitung etc. geschehen.

»[We] know that the way attention is allocated does affect our experiences. First of all, attention seems to be necessary for conscious experiences: unattended stimuli remain unnoticed [...]. Second, attention boosts the appearance of attended properties: when attention is allocated to a stimulus, the consciously experienced features of the stimulus are intensified.« (Ebd.: 68)

Anstatt einem monodimensionalen Konzept des Begriffes zu folgen, betont Fazekas unterschiedliche Dimensionen von Aufmerksamkeit. Dies können dingliche, soziale, akustische oder atmosphärische Aspekte sein, die das subjektive Erleben beeinflussen. Er unterscheidet zudem zwischen einer gerichteten und diffusen, sowie einer nach innen oder außen gerichteten Aufmerksamkeit (ebd.: 69). Sie wird laut Fazekas durch einen Stimulus (z.B. die Betrachtung eines Kunstwerkes) hervorgerufen, man selbst kann sie nur bedingt kontrollieren (ebd.: 87). Diesem multidimensionalen Verständnis von Aufmerksamkeit wollen wir uns im Folgenden anschließen. Wesentlich dabei ist, dass der Betrachtende sich in einen offenen Rezeptionsmodus des ästhetischen Wahrnehmens versetzen lässt. Dies kann ein z.B. Staunen, Schmunzeln oder das kontemplative Versenken sein. In der Kunstpsychologie spricht man hier von einer Persönlichkeitseigenschaft, nämlich der ›Offenheit für neue Erfahrungen‹, um ein ästhetisches Erfahren möglich werden zu lassen (McCrae 2007).

Dies wird auch durch neuere Forschungsergebnisse der (empirischen) Musikwissenschaft unterstützt, die argumentiert, dass das Wahrnehmen von Musik im Konzert vor allem ästhetisch-emotional geprägt sei. Juslin führt Schönheit, Ausdrucksstärke, Originalität und die künstlerische Machart an, die seiner Meinung nach das ästhetische Urteil prägen (Juslin 2013). Ähnlich argumentieren auch Schindler et al. (2017) die von ›aesthetic emotions‹ sprechen. Sie erweitern diese Liste um Faktoren, wie ›being moved‹, ›fascination‹, ›awe‹, ›humor‹, aber auch ›interest‹ und ›insight‹ sowie ›energy‹.

Dies deckt sich in hohem Maße mit unseren empirischen Studien zur ästhetischen Wahrnehmung im Kunstmuseum (Tröndle/Tschacher 2012).⁹ Die Besucher*innen änderten beim Eintritt in die Ausstellungsräume des Kunstmuseums ihr Verhalten und ihre physiologischen Reaktionen waren vor den Kunstwerken um Vielfaches stärker als noch Sekunden zuvor. Wie gezeigt

9 Siehe das Schweizerische Nationalforschungsprojekt *eMotion – mapping museum experience* (<http://www.mapping-museum-experience.com>).

werden konnte, wurde ein ästhetischer Rezeptionsmodus durch den Ausstellungskontext förmlich ›angeknipst‹ (Tröndle/Tschacher 2012).¹⁰ Dabei ist der Rahmen, also das Konzert oder die Ausstellung und ihre Gestaltung, maßgeblich dafür, ob diese ästhetische Ansprache gelingt (Tröndle et al. 2014). Das Werk wirken zu lassen, ihm eine Rahmung zu geben in der es wirken, das heißt beim Rezipienten eine Präsenzerfahrung auslösen kann, ist wesentlich.

Die erste These lautet daher: eine erhöhte Aufmerksamkeit steigert das ästhetische Erleben im Konzert. Diejenigen Konzertvariationen wurden im Laufe der Zeit selektiert, die zu einer Aufmerksamkeitsakkumulation beigetragen haben.

Aufforderungscharakter

Die fortschreitende Erhöhung der Aufmerksamkeit auf die Musik kann durch die gesamte Geschichte des Konzertwesens an der räumlichen Gestaltung der Aufführungsorte abgelesen werden. Dabei bildeten sich nach und nach nicht bloß Varianten heraus, die dem Objekt, also der musikalischen Aufführung, eine besondere Präsenz gaben (z. B. die Erhöhung der Bühne, die Ausrichtung auf die Bühne, der zentrale Blick auf die Bühne etc.), sondern auch Varianten, die zu einer Aufmerksamkeitssteigerung im Publikum beitrugen, also das Verhalten von Musiker*innen und Publikum implizit oder explizit steuerten. Um dies besser zu verstehen, hilft der Begriff des ›Aufforderungscharakters‹ (engl. ›Affordance‹), den der Sozialpsychologe Kurt Lewin 1936 prägte. Nach Lewin üben Objekte in bestimmten Situationen auf Menschen einen Aufforderungscharakter aus, sich in einer bestimmten Weise zu verhalten. Ist man müde, wirkt die Parkbank anziehend und man lässt sich für ein paar Minuten auf ihr nieder. Ist man jedoch energiegeladener und hat andere Ziele, lässt man sie links liegen und geht an ihr vorbei, ohne dass man ihr besondere Aufmerksamkeit schenken würde. George Barker (1968) entwickelte Lewins Affordanz-Theorie weiter und zeigt, dass nicht nur physische, sondern auch milieuspezifische Regeln kollektive Verhaltensweisen (implizit) hervorrufen.

10 Diese ›Präsenzerfahrung‹ zeigt sich nicht nur in den körperlichen Reaktionen, sondern auch in der Selbsteinschätzung der annähernd 600 Museumsbesucher*innen, deren Rezeptionsverhalten gemessen wurde (siehe <http://www.mapping-museum-experience.com>).

Er spricht von »behaviour units, [...] a discrete bounded pattern in the behavior of men, en masse« (ebd.: 18). In Kunstmuseen geht man zum Beispiel eher langsam und spricht mit leiser Stimme – rennen, rufen, schlafen, rauchen etc. würde auf Unverständnis der Aufsichten stoßen. Die Architektur und auch die Ausstellungsgestaltung wirken implizit, jedoch mächtig auf das Besucherverhalten im Kunstmuseum (vgl. Tröndle 2014, Tröndle et al. 2014).

Das Konzept von positiver und negativer Affordanz, also welche Verhaltensangebote an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit wahrnehmbar sind und aufgegriffen oder nicht beachtet werden, ist außerordentlich nützlich, will man die Entwicklung des Konzertwesens verstehen. Nicht nach dem Solo oder dem Satz, sondern erst nach dem ganzen Werk zu applaudieren, und hier noch zwei bis drei Sekunden nach dem Verklingen des letzten Tones zu warten, erzeugt die Ruhe im Raum, die dem Werk die nötige Präsenz gibt, zu wirken und damit das ästhetische Erleben des Publikums zu steigern (»Nachhören«). Das war selbstverständlich nicht immer so, sondern diese milieuspezifische Verhaltensweise hat sich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit der »Konzerthausreform« durchgesetzt, und sie wird implizit von anderen »erfahrenen« Konzertgänger*innen eingefordert. Ebenso während der Aufführung still zu sitzen, sich möglichst nicht zu bewegen, nicht mit den Füßen den Takt mitzuklopfen, nicht mit seinem Nachbarn zu reden, all das kann als milieuspezifische, kollektive Verhaltensweise gelesen werden, die die Aufmerksamkeit der anderen beim Musikhören nicht stören soll. Und wer bereits ein klassisches Konzert in Indien oder China besuchte, also in Ländern, in denen das Musizieren und Musikhören in dieser »europäischen Art« noch relativ jung ist, hat sich ggf. gewundert, warum ausdrücklich darauf hingewiesen wird, während des Konzertes nicht zu telefonieren, zu fotografieren oder auf den Boden zu spucken. Denn jede dieser Verhaltensweisen muss erst vergemeinschaftet werden. Selbiges gilt natürlich auch für unseren Kulturkreis: Die Ansage »Bitte schalten Sie Ihr Mobiltelefon aus« oder das diskretere Klingeln eines Mobiltelefons über die Lautsprecheranlage des Konzerthauses, reagiert auf technische Neuerungen der Umwelt und fügt dem Konzertablauf ein weiteres Detail zu, das aufmerksamkeitssteigernd wirkt. Zu diesem Repertoire der kollektiven Verhaltenssteuerung gehört auch das dreimalige Läuten, um anzuzeigen, dass der Einlass nun gleich beendet wird, unterstrichen durch die Saal-Aufsichten an den Türen, die den Zugang kontrollieren – denn der Zuspätkommende würde das Konzert (besser das Publikum oder gar die Musiker*innen) erheblich stören. Sich mit seiner Kleidung einer bestimmten Gruppenkonvention anzupassen (der Frack gehört zu die-

ser Uniformierung, die heute jedoch nur noch von den Orchestermusikern getragen wird), lässt sich ebenfalls diesem Verhaltensrepertoire zuordnen. Das Abdunkeln des Saales hingegen ist ein etwas subtilerer Hinweis, er zeigt an, dass es nun ›gleich losgehe‹ und die Gespräche einzustellen sind. All diese Formen der kollektiven Verhaltenssteuerung sind Werkzeug der Aufmerksamkeitssteigerung.

Mithilfe dieser Theorielinse liest sich auch die Etablierung des Programmbuches etwas anders denn allein als ein pädagogisches Mittel. Zuhörer*innen, die von einem Werk wenig angesprochen wurden, hatten nun die Möglichkeit im Programmbuch zu lesen, verhielten sich also ruhig und störten nicht andere Zuhörende durch etwaige Gespräche oder Unruhe. Die mittlerweile mit elektrischem Licht ausgestatteten Konzertsäle bieten dazu optimale Voraussetzungen, da der Publikumsraum hell genug ist, um auch während des Konzertes zu lesen.

Erst wenn sich ungeteilte Aufmerksamkeit auf das musikalische Geschehen eingestellt hat – der kurze Spannungsmoment vor dem ersten Ton –, kann sich die hörende Person durch die Aufführung bewegen lassen. Dies mag je nach Konzerttypus und Publikumssegment das intensive und immersive Miterleben des Konzertgeschehens sein, ein eher analytisches Hörverhalten oder bloß ein interessiertes Mitverfolgen aus sozialen Gründen.¹¹

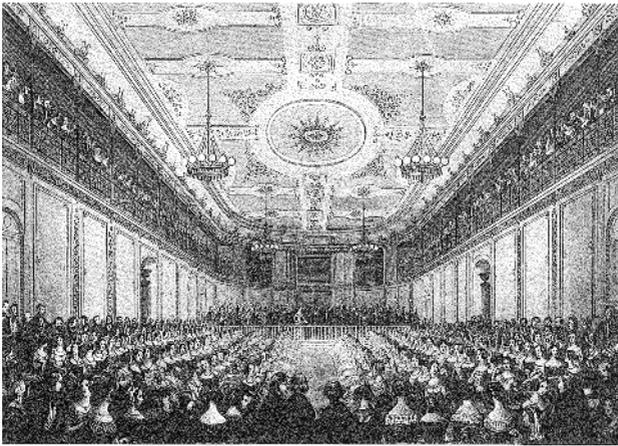
Anstelle also von einer deskriptiven oder soziologisch-kritischen Lesart der Konzertentwicklung auszugehen, in der es um eine zunehmende ›Verbürgerlichung‹ des Konzertes geht, die durch einen immer differenzierteren Kleidungs- und Verhaltenscodex ›Nicht-Zugehörige‹ ausschließt, wird hier das Konzert nicht nur als habituell-distinktives sondern vor allem als ästhetisches Ereignis verstanden. Dabei fällt der soziale Aspekt des Konzertbesuches nicht weg, sondern wird um den des ästhetischen Erlebens ergänzt.

11 Diese drei Besuchertypen konnten in der empirischen Forschung zum Kunstmuseum gebildet werden; sie unterscheiden sich durch ihre Erwartungshaltung an den Besuch, ihre konkreten Besuchserfahrungen wie auch ihrem objektiven Verhalten in den Ausstellungsräumen (vgl. hierzu die Kirchberg/Tröndle 2015). Eine Prüfung, ob ähnliche Besuchertypen im ›klassischen‹ Konzert existieren, steht aus.

Konzerte um 1850

Nach diesem Exkurs zur Affordanz-Theorie und ihrer Erklärungskraft bezüglich der These, dass diejenigen Konzertvariationen im Laufe der Zeit selektiert werden, die zu einer Aufmerksamkeitsakkumulation beigetragen haben, sollen einige Konzertvarianten um ca. 1850 vorgestellt werden. Dies sind das Alte Gewandhaus in Leipzig, die Canterbury Music Hall, der Salle de Concert in Paris und die Sing-Akademie zu Berlin.

Abb. 1: Altes Gewandhaus zu Leipzig. Anonymer Stich. Um 1850.

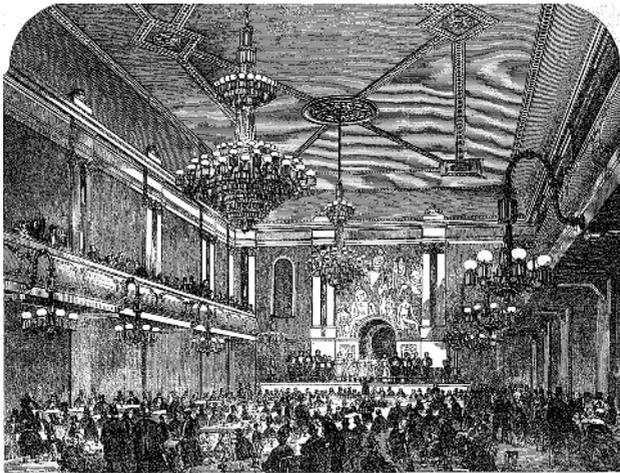


Quelle: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. HB 15315

Auffällig ist die Aufteilung des Publikumsraumes im Alten Gewandhaus (Abb. 1). Das Publikum schaut nicht zur Bühne, sondern sitzt sich gegenüber. Männer und Frauen sind im Parkett (jedoch nicht im Rang) wie in der Kirche getrennt, nur hier sitzen die Frauen vorn, die Männer hinten. Die Konzertsituation übt eine deutliche Sozialkontrolle aus, alle Frauen tragen hochgestecktes, geflochtenes Haar sowie Ballkleider. Die Kleidung wirkt fast uniform. Vorn eine Sängerin, der Dirigent und das Orchester abgetrennt vom Zuschauerraum. In der Vergrößerung lässt sich sehen, dass die Personen auf den Rängen der Musik sowie dem Gespräch zugeneigt sind. Für heutige Gewohnheiten ist die Raumgröße eher klein.

Zeitgleich völlig anders in der Canterbury Music Hall, London: Das Publikum sitzt mit Gläsern an Tischen. Die Gesellschaft ist auch hier einheitlich gekleidet, die Herren in schwarzem Frack mit Zylinder, die Damen zumeist mit Kopftuch. Der Kleidungsstil egalisiert die Gesellschaft, was ein Ins-Gespräch-Kommen über die Standesgrenzen hinweg ermöglicht, ebenso das Sitzen am Tisch. Die Bühne ist deutlich erhöht. Die Canterbury Music Hall (Abb. 2) fasst 700 Personen, nach ihrer Erweiterung zur New Canterbury Music Hall 1500.

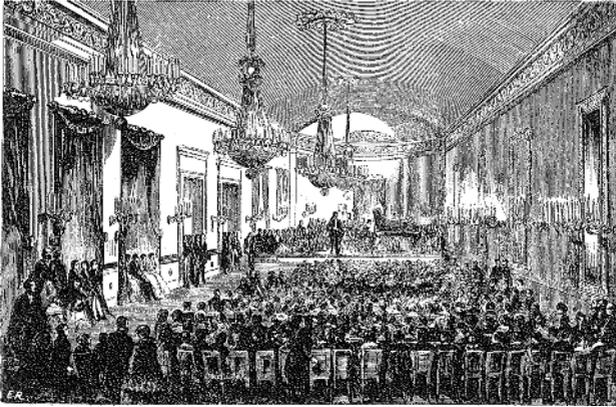
Abb. 2: Canterbury Music Hall, 1856. Aus der Sammlung des Theatre Museum UK.



Quelle: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=19409809>

Der Salle de Concert der Klavierfirma Pleyel in Paris wurde 1839 für 300 Personen errichtet und fasst nach dem Neubau von 1927 2.000 Sitzplätze. Er war Ort verschiedener Uraufführungen von Saint-Saëns und Ravel, hier spielten auch Chopin und Clara Wieck. Eine leicht erhöhte Bühne ist erkennbar, der Raum wird durch Kerzenlicht illuminiert. Es gibt noch keine feste Bestuhlung, jedoch ist die Blickausrichtung nun zur Bühne gerichtet. Das Publikum steht und ist teilweise an die Wand gelehnt, manche scheinen umherzugehen (Abb. 3).

Abb. 3 : »Salle de Concert« der Klavierfirma Pleyel in Paris. Édouard Renard, 1855.



Quelle: Salmen (1988: 29).

Abb. 4 : Dans la salle de concert. Anonym, 1847.



Quelle: BPK, Berlin, Dist RMN-Grand Palais – image BPK, 10-528259

Eine weitere Variante des 19. Jahrhunderts, ist das Virtuosenkonzert, das mit seiner musikalischen und performativen Darbietung das Publikum bannt. Niccolò Paganini, Franz Liszt, Clara Schumann sind nur einige, die dieses neue Format durch ihre Aufführungen mitentwickeln und prägen, das sich durch Eigenkompositionen und Improvisation auszeichnet. Abbildung 4 zeigt Liszt in der Sing-Akademie zu Berlin im Jahr 1842. Die jungen Damen kommen nicht nah genug an ihren Künstler heran (versinnbildlicht durch die Operngläser).¹²

Vier Konzertvarianten, London, Paris, Leipzig und Berlin, die wir heute im Klassikbetrieb nicht mehr kennen, die jedoch zwischen 1840 und 1880 im europäischen Konzertleben selbstverständlich waren.

Das ›klassische Konzert‹

Ganz anders stellt sich heute ein ›klassisches Konzert‹ dar. In Reihe und Sitzplatznummer geordnet, das Verweilen durch das Abonnement im Voraus gebucht, mit großer Ernsthaftigkeit regungslos lauschend, zentral ausgerichtet, der Saal prunkvoll inszeniert und hell erleuchtet zeigen sich die ›neuen‹ Konzerthausbauten ab ca. 1870, die für jeweils tausend und mehr Konzertbesucher gebaut wurden (Abb. 5).

Prototypisch der Große Saal, im Musikverein Wien. Er wurde 1870 eröffnet und bietet ca. 1.740 Sitzplätze, bis heute ist er Vorbild für viele weitere Konzertsaalbauten. Die Aufmerksamkeitslenkung ist hier mannigfaltig angelegt: durch die zentrale Blickachse, die erhöhte Bühne, die feste Bestuhlung, die Unmöglichkeit im Konzert herum- oder hinauszugehen, die Applaus-Regelung, das implizite Bewegungs- und Sprechverbot (bei den Musiker*innen wie dem Publikum), die Negierung alles Körperlichen, bis hin zur Standardisierung der Programmabfolge (idealtypisch: Ouvertüre, Konzert, Pause, Sinfonie), die Länge des Konzertes (zweimal 45 Minuten) und andere Faktoren (vgl. ausführlich Tröndle 2011).

Diese neuen Konzerthäuser des späten 19. Jahrhunderts markierten das (musikalische) Zentrum der Städte und zogen durch ihre prunkvoll inszenierte Architektur die Aufmerksamkeit auf sich. Diese Strategie der Aufmerksam-

12 Letztendlich ähnelt die Szene derjenigen bei den jungen Beatles, wo man auf der Platte *The Beatles at the Hollywood Bowl* (1964/1965) kaum mehr die Musik vor lauter hysterischen Lauten hört.

Abb. 5: Musikverein Wien, Großer Saal.



Foto: Andreas Praefcke

keitslenkung ist bis heute aktuell: Durch eine architektonisch-inszenatorische Gestaltung, die oft von Star-Architekten entworfen wird, agieren sie als Aufmerksamkeitsmagneten, die ganze Städte visuell prägen sollen, so zum Beispiel die Philharmonie Berlin (Hans Scharoun), Elbphilharmonie Hamburg (Herzog & de Meuron), das Kultur- und Kongresszentrum Luzern (Jean Nouvel) oder die Philharmonie Luxembourg (Christian de Portzamparc). Und natürlich ließe sich hier das ikonische Sydney Opera House oder das Opernhaus Oslo anfügen, die beide auch für Konzerte genutzt werden. Sie sind Aufmerksamkeitsmagnete und sollen Tourist*innen wie Einheimische in die Häuser locken (vgl. Kirchberg 2011). Die Aufmerksamkeit wird hier nicht nur durch die Architektur – die Inszenierung sowie die Lenkung des Blicks – von außen auf das Haus gezogen, sondern auch durch eine Bauweise, die Umweltklänge möglichst abschirmt und eine ›optimale‹ Akustik anstrebt, mit der eine gesteigerte ästhetische Wirkung des Hörerlebnisses einhergehen soll (vgl. die intensive Diskussion zur Akustik der Elbphilharmonie).

Auch unterschieden sich die vorgestellten Konzertvarianten aus der Mitte des 19. Jahrhunderts zu heutigen Konzerten in ihrer Länge und Dramaturgie. Sie waren aus unterschiedlichsten Teilen zusammengesetzt und dauerten durchschnittlich drei und mehr Stunden. Zunächst hörte man meist ein Orchesterwerk, dann ein begleitetes Gesangssolo, es folgte ein Satz aus einem Instrumentalkonzert, danach schloss eine Konversations-Pause an, dann wie-

der Lieder, Instrumentalstücke und ein weiteres Orchesterwerk. Sinfonien wurden selten am Stück gespielt, sondern nur Sätze daraus (Salmen 1988: 80, Heine 2013). Die Improvisation war fester Bestandteil eines Konzertereignisses.

Erst allmählich wurden die Konzerte kürzer, Sinfoniesätze wurden nicht mehr durch Tänze und andere Einlagen unterbrochen; das Essen, Trinken und die Unterhaltung wurden in die Pause verlegt, das Tanzen verschwand (vgl. Salmen 1988: 78ff.). Die Programmabfolge wurde normiert. Die Ouvertüre, ist der ›opener‹ und oftmals das Musikstück, das künstlerisch am wenigsten überzeugt. Sie hat die Aufgabe, das Publikum zu sammeln, zur Ruhe kommen zu lassen und Zuspätkommende zu empfangen. Erst danach folgen die ›wertigeren‹ Stücke. All das trug dazu bei, sich nun mit ungeteilter Aufmerksamkeit in je 45-minütigen Blöcken der Musik widmen.

Der Konzerttypus, den wir heute als ›klassisch‹ bezeichnen, hat sich – in seiner Architektur und Akustik, seinen Ritualen und der Sozialform, seiner Programmdramaturgie und Repertoirebildung u.v.a. – erst um 1870 herausgebildet. Er sollte knapp 30 Jahre später bereits von einer neuen Variante abgelöst werden: Wilhelm Holzhamer und Paul Marsop forderten in der Zeitschrift ›Die Musik‹ 1909 ein Symphoniehaus, dem man sich schweigend annähern sollte. Der Saal sollte verdunkelt sein, das Orchester verdeckt, das Publikum sich asketisch schweigend in der Heiligkeit des Kunsttempels versammeln (Salmen 1988: 39). Die Einschränkung der Publikumsinteraktion war hier wohl zu stark, als dass diese Variation hätte erfolgreich sein können.

Das Erleben im Kollektiv

Im ›klassischen Konzert‹ wie im Kunstmuseum haben sich über die Jahrhunderte Aspekte herausentwickelt, die zur Intensivierung des ästhetischen Erlebens beitragen sollten. Im Gegensatz zum Kunstmuseum jedoch, wo die ästhetische Erfahrung eher individuell subjektiviert ist, wird das Konzert kollektiv erfahren. Das Konzert ist immer auch eine soziale Zusammenkunft: bestimmte Normierungen des Verhaltens, wie auch Erwartungen an das Konzert konkurrieren daher mit den Erwartungen anderer Konzertbesucher*innen respektive dem menschlichen Interaktions- und Kommunikationsbedürfnis. Publikumsbedürfnisse sind lebensstiltypisch fragmentiert und kulturkreisspezifisch differenziert. Es kann somit nicht das eine, optimale Konzert geben. Konzertvarianten müssen den Erfordernissen der Musik

sowie den Bedürfnissen des Publikums entsprechen. Nicht nur das Konzert, auch das Publikum ist Teil der Interpretation.

Mit-Erleben

Wie oben erwähnt, geht es im Konzert jedoch nicht allein um das individuelle ästhetische *Erleben*, sondern auch um das gemeinsame *Mit-Erleben*. Konzertsamengemeinschaften sind somit auch immer ›Lebens- und Erlebnisgemeinschaften‹. Dies mögen im 18. Jahrhundert aristokratische Zirkel gewesen sein, im 19. Jahrhundert städtisch-bürgerliche Vereinigungen. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fragmentieren diese Konzertsamengemeinschaften zunehmend. Jede Jugendbewegung (Rock'n'Roll, Beat, Pop, Punk, Hip-Hop, Techno u. a.) hat ›ihre‹ Musik, Werte, Symbole und Tanzstile. ›In all diesen Fällen ist die Musik in der Lage, für die unmittelbare Erfahrung kollektiver Identität zu stehen, sie zu symbolisieren und anzubieten‹ (Frith 1992). Ähnlich argumentiert auch die Lebensstilforschung. Der Kulturosoziologe Gerhard Schulze (1997) konstatiert eine Pluralisierung und Ausdifferenzierung der Gesellschaft ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die zur Auflösung des bis dato gültigen Gesellschaftsbildes geführt haben. Das ehemalige, pyramidale Gesellschaftsschema, das durch Hoch- und Trivialkultur gekennzeichnet war, wurde durch ein mehrdimensionales Schema ersetzt. Die bürgerliche Gesellschaftsordnung, die relativ homogen und nach festen sozialen Kriterien eingeteilt war, hat sich zugunsten einer heterogenen Gesellschaft gewandelt, in der die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe nicht mehr über stereotype Standescharakteristika bestimmt wird, sondern über den jeweiligen Lebensstil. Dieses neue Gebilde nennt Schulze die ›Erlebnisgesellschaft‹. Sie konstituiert sich durch die Herausbildung ›sozialer Milieus‹, die von den Faktoren ›Stil‹ (Genuss, Distinktion, Lebensphilosophie), ›Bildung‹ und ›Alter‹ (generationenspezifische, kollektive Erfahrungskontexte) bestimmt werden (Schulze 1997: 265). Diese Ausrichtung an ästhetischen Kriterien, das heißt solchen, die nur den individuellen Geschmack des oder der Einzelnen betreffen, ist Ausdruck einer ausgeprägten Subjektzentriertheit. Der Konsum geschieht mit anderen Worten einerseits innenorientiert, aufgrund der ästhetischen Präferenz, und andererseits außenorientiert, im Rahmen der lebensstiltypischen Identifikation (ebd.: 425). Durch die Auswahl einer bestimmten Musik, ordnet man sich selbst einer Szene zu; andere können über das benutzte Zeichensymbol, das dieser Musik innewohnt, die Szenenzugehörigkeit deuten. Das

heißt die Aufmerksamkeit und das Interesse fallen auf diejenige Musik und diejenigen Künstler, deren ästhetischer Code dem eigenen Selbstverständnis, dem eigenen Lebensstil am ehesten entspricht (vgl. Tröndle 2012b). So argumentiert Frith:

»Indem wir die Musik ›in Besitz nehmen‹, machen wir sie zu einem Teil unserer eigenen Identität und bauen sie in unsere Vorstellung von uns selbst ein. [...] Der Musikgeschmack leitet sich nicht nur einfach aus der sozial produzierten Identität her; er trägt zugleich dazu bei, diese zu prägen.« (Frith 1992)

Diese Zusammengehörigkeit zu einer Sinn- und Erlebnisgemeinschaft wird kenntlich gemacht durch bestimmte Verhaltensmuster (gruppenspezifische Rituale), Symbole (Frisuren, Tätowierungen, Kleidungsstücke etc.) und sprachlichen Besonderheiten, die erkennen lassen, dass man ›dazugehört‹. Das gilt in gleichem Maße für Country Fans, Liebhaber*innen der Neuen Musik, die Metal-Community, Hip-Hopper*innen, Punks, das Publikum der Salzburger Festspiele oder der Gemeinde der Alten Musik: Sie alle achten darauf, bei ihrem Konzert angemessen gekleidet und geschmückt zu sein sowie sich der Gruppennorm entsprechend richtig zu verhalten. Dazu gehört auch, sich in den ›Fachgesprächen‹ jeweils mit Fachwissen ausweisen zu können. Gleich ob beim Wiener Opernball oder im Rockkonzert, man muss die Kleidungsordnung wie die Verhaltens- und Sprachnormierungen kennen, um Teil des Publikums werden zu können, das heißt in der Gemeinschaft die Musik, aber auch sich selbst zu erleben (vgl. Ungeheuer 2011).¹³

Verschiedene Formen der Verhaltenssteuerung haben sich so in den unterschiedlichen Konzerttypen herausgebildet. In der ›Klassik‹ ist es zum Beispiel verpönt im Takt zu klatschen, mitzuwippen, Refrains mitzusingen etc., um die jeweiligen emotionalen Zustände des Konzertgeschehens in der Gemeinschaft zu erleben. Aus Pop- oder Rockkonzerten kennen wir dies, wenn das Publikum zum Beispiel Feuerzeuge in die Luft streckt, nach einem Solo applaudiert oder andere gruppenspezifische Verhaltensarten zeigt, also die

13 Auch die Ausführenden stellen diese Codes und Gesten in exemplarischer Weise aus und sprechen damit ›ihr‹ Publikum an. Lange vor dem Konzert binden sie damit ihre Fans an sich. Ziel ist es, die Tour von beispielsweise Rammstein oder André Rieu auszuverkaufen. Jede dieser Formationen hat sich nicht nur durch ihre Musik, sondern auch durch eine spezifische Konzertvariante profiliert und Anhänger*innen gefunden.

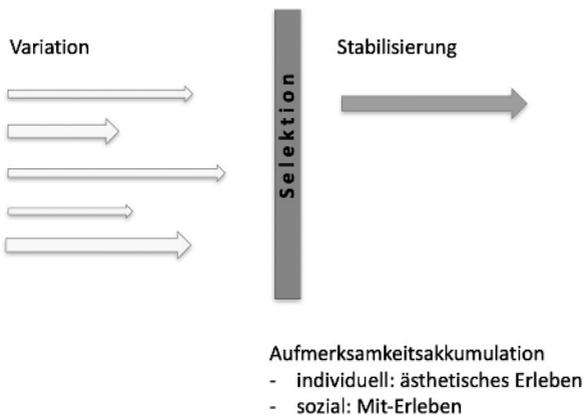
Situation gemeinsam erlebt/durchlebt und sich dadurch als Gemeinschaft empfindet.

Die Psychologie bezeichnet solch ein Verhalten als ›Synchronie‹, sie bewirkt positive Affekte und eine empathische Beziehung zwischen den Beteiligten (Koole/Tschacher 2016, Tschacher/Rees/Ramseyer 2014). Bei sich einstellender Synchronie im Konzertgeschehen ist es wahrscheinlich, dass man mit den anderen gekoppelt ähnliche emotionale Zustände erlebt, sich körperlich synchronisiert und dadurch ein Gemeinschaftsgefühl erfährt. Diese Handlungen und Zeichen gemeinsam auszuführen zeigen eine geteilte ästhetische Präferenz auf, das Sich-in-der-Gemeinschaft-Erleben.

Die Körper- und Regungslosigkeit der Konzertvariante um 1870, mit einem Orchesterkollektiv und einem Hörerkollektiv, könnte in einer Gesellschaft, in der das Individuum und der Körperkult gefeiert wird, auch ein Grund sein, warum diese Konzertvariante, 150 Jahre nach ihrer Entstehung, auf wenig Interesse stößt.

Unser erster Entwurf einer Konzerttheorie muss daher wie folgt ergänzt werden: Das Publikum wählt diejenigen Konzertvariationen, die das *ästhetische Erleben* und das *soziale Mit-Erleben* zu steigern vermögen. Das Selektionskriterium ›Aufmerksamkeit‹ ist doppelt codiert, ästhetisch und sozial (Abb. 6).

Abb. 6: Aufmerksamkeitsakkumulation als Selektionskriterium



Die vorgestellte Konzerttheorie impliziert, dass (1) die im Konzertwesen selektierten Variationen das ›In-Erscheinung-Bringen der Musik‹ steigern und damit das Erleben des Konzertereignisses fördern; und (2) sich Verhaltensweisen herausgebildet haben, die das ›Sich-in-der-Gemeinschaft-Erleben‹ wahrscheinlicher und intensiver machen.

Fazit

Neuerungen, also Variationen des Bekannten, gleich, ob sich diese auf den Ablauf, den Ort, das Programm, Architektur, Akustik, Instrumente, Sitzordnung, Kompositionsweisen oder Verhaltensweisen beziehen, werden von Veranstalter*innen, Musiker*innen, Komponist*innen oder dem Publikum absichtsvoll oder zufällig eingebracht. Sie haben dann die Chance, selektiert zu werden und damit ›in Mode‹ zu kommen, wenn sie die Aufmerksamkeit des Publikums auf das ›Ereignis‹ des Konzerts weiter steigern. Der Erfolg einer Variation hängt also davon ab, wie stark sie die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen vermag und wie nachhaltig diese aufrechterhalten werden kann.¹⁴ Dabei suchen unterschiedliche Publika unterschiedliche Konzertformate, um in dem jeweiligen ihren Lebensstil zu verwirklichen. Alle Konzertformate, gleich ob dies ein Konzert im ›Alten Gewandhaus‹, der ›Berliner Philharmonie‹, ›Klassik im Club‹ (Canisius 2011), das Wandelkonzert (Fein 2011), ›the long now‹ der *MärzMusik* (Abb. 7) oder ›Mittendrin‹ (vgl. Nordmann 2018) betrifft, profitieren von der Bereitschaft, sich zwar zeitlich geregelt, aber im Wesen außergewöhnlichen Wahrnehmungssituationen auszusetzen. Der Gesprächs- und Bildungsanteil oszilliert dabei je nach Publikumserwartung zwischen bildungsorientierter, angeleiteter Erbauung und immersivem Konzerterleben. Das Bedürfnis bleibt erkennbar, in einer Gemeinschaft vielleicht nicht Gleichgesinnter, aber Gleichgewillter ästhetisch bewegt zu werden.

14 Auch die relativ jungen, auf Klassikensembles und Solist*innen spezialisierten PR-Agenturen entsprechen in hohem Maße dem Theoriemodell der Aufmerksamkeitsakkumulation: Sie variieren nicht das Konzert an sich, sondern die Art, wie darüber berichtet wird. Ihre Aufgabe ist es, ein Agenda Setting zu erzielen, also zu beeinflussen, wer oder was gerade von öffentlichem Interesse sein soll.

*Abb. 7: »The long now«, 30 Stunden Musik non-stop im Kraftwerk Berlin. Die Besucher*innen bringen ihr Bettzeug mit und überantworten sich einer außergewöhnlichen Hörsituation. Man kann kommen und gehen, liegen, stehen, sitzen, schlafen und meditieren oder konzentriert hören. Jede/r im Publikum kann sich seine/ihre Hörsituation selbst gestalten, die hierarchisch und strikt organisierte Konzertsituation ist aufgebrochen – das Publikum als individualisiertes Kollektiv.*



Foto: Martin Tröndle

Concert Studies

Im Hinblick auf die hier nur skizzierten, historischen Konzertsituationen, lässt sich sagen, dass alle Musik, die vor 1870 entstand, nicht für Räume dieser Art komponiert worden ist. Schütz, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Schumann etc. führen wir heute in Räumen auf, die diese nie imaginiert hatten, mit Ritualen, die ihnen fremd waren und mit Programmlogiken, die nicht bekannt waren. Pointiert: Ihre Musik war nicht für diese Räume und deren Akustik, dieses Musizieren, diese Hörgewohnheiten und diese Art des Sozialverhaltens komponiert. Diese Fragestellung verschärft sich zusätzlich durch die Gebundenheit der In-

stitutionen an ihre Häuser, deren auf Repräsentation angelegtem Geist, der Besucher*innen und Musik umfängt.

Das Musizieren in den ›Collegia Musica‹ oder den englischen ›Musick-rooms‹ zwischen 1620 und 1750 beispielsweise unterscheidet sich sehr von dem, was wir heute als Konzert verstehen. Nach Salmen trafen sich dort männliche vornehme Bürger oder Studenten, um zu musizieren, aber auch um miteinander zu speisen, zu rauchen und Konversation zu betreiben (Salmen 1988: 19). Selbst Johann Sebastian Bach trat regelmäßig in dem 1701 in Leipzig von Telemann gegründeten collegium musicum, dem Zimmermannischen Caffee-Haus auf. Dass dies akustisch wie auch in seiner Sozialform und Ökonomie wenig mit dem zu tun hatte, was wir heute als Konzert verstehen, erscheint offensichtlich.

Auch die Konzerte, in denen die Musik Mozarts und Beethovens aufgeführt wurden, fanden in deutlich kleineren Räumen statt, als wir dies von heutigen Konzertsälen gewohnt sind. In seiner raumakustischen Untersuchung legt Weinzierl (2002) dar, dass die damalige Raumakustik aufgrund des kleineren Raumvolumens deutlich lauter und direkter war. Kleinere Räume sind jedoch ökonomisch weniger lukrativ, da weniger Konzertkarten verkauft werden konnten – sie können also langfristig weniger Aufmerksamkeit (nun quantitativ verstanden) und damit Ressourcen an sich binden (s. Hutter 2011).

Ebenso führt die Verfestigung von Arbeitsabläufen, Organisations- und Finanzierungsformen, Sinnzuschreibungen etc. einer Institution zu immer ähnlicheren Arbeitsergebnissen (vgl. Knüsel 2011). Eine institutionskritische Perspektive, wie sie in den Museums Studies und der Bildenden Kunst seit den 1970er Jahren prominent ist, wurde zum Konzert kaum entwickelt (eine der wenigen Ausnahme ist die kritisch-künstlerische Arbeit am Konzertformat von Marino Formenti). Auch welchen Einfluss die Kanonisierung organisationspraktischer Aspekte auf den Prozess der Kulturproduktion in Konzerthäusern hat, ist bisher kaum diskutiert worden.

Die Dramaturgie und die Inszenierung sind als ein genuiner Teil der künstlerischen Arbeit an einem Konzert zu verstehen. Man kann sie, wie die Aufführungssituation, die institutionelle Rahmung, den organisatorischen Apparat, seine Prozesse und seine Routinen, sowie die institutionelle Prägung, den Habitus, der durch die Institution, die Architektur und die Organisationskultur, sowie das soziale Gefüge, das durch die Anwesenden entsteht, nicht getrennt voneinander denken: Das Konzert, mit all seinen

Bestandteilen, ist Teil der Interpretation. Dies zu erforschen und in seinen Konsequenzen zu verstehen, darum geht es den Concert Studies.

Literatur

- Allesch, Christian (2006): *Einführung in die psychologische Ästhetik*, Wien: Facultas.
- Barker, Roger (1968): *Ecological Psychology: Concepts and Methods for Studying the Environment of Human Behavior*, Stanford, CA: Stanford University
- Bourdieu, Pierre (1993): *Soziologische Fragen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1996): *Die feinen Unterschiede – Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, 8. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Burland, Karen/Pitts, Stephanie (2014): *Coughing and clapping: investigating audience experience*, Surrey: Ashgate.
- Canisius, David/Tröndle, Martin (2011): Die Yellow Lounge denkt das Konzert neu. Ein Gespräch, in: *Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, 2. erweiterte Auflage, hg. von Martin Tröndle, Bielefeld: transcript, S. 265-272.
- Consoli, Gianlica (2014): The Emergence of the Modern Mind: An Evolutionary Perspective on Aesthetic Experience, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72 (1), S. 37-55.
- Cook, Nicholas (2013): *Beyond score: music as performance*, Oxford: Oxford University.
- Cross, Ian (2012): Music and Biocultural Evolution, in: *The cultural study of music. A critical introduction*, 2. Aufl., hg. von Martin Clayton, Trevor Herbert und Richard Middleton, Oxon: Routledge, S. 17-27.
- Dahlhaus, Carl (1994): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 13 Bde., Bd. 5, Die Musik des 18. Jahrhunderts, Laaber: Laaber
- Fazekas, Peter (2016): Attention and Aesthetic Experience, in: *Journal of Consciousness Studies*, 23 (9/10), S. 66-8.
- Fein, Markus (2011): Musikkurator und RegieKonzert, in: *Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, 2. erw. Aufl., hg. von Martin Tröndle, Bielefeld: transcript, S. 200-211.
- Franck, Georg (1998): *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, München: Hanser.
- Frith, Simon (1992): Zur Ästhetik der Populären Musik, in: *PopScriptum 01 – Begriffe und Konzepte*, online, www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/the-

- men/pst01/pst01_frith.htm (Schriftenreihe hg. vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin).
- Futuyma, Douglas (1990): *Evolutionsbiologie*, aus d. Engl. übers.u. bearb. v. Barbara König, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser.
- Heine, Claudia (2013): Im Spannungsfeld zwischen Unterhaltung und Sakralisierung. Programmgestaltung in bürgerlichen Musikvereinen des frühen 19. Jahrhundert, in: *Zwischen Tempel und Verein. Musik und Bürgertum im 18. Jahrhundert*, Zürcher Festspiel Symposium 2012, hg. von Laurenz Lüttenken, Kassel: Bärenreiter, S. 92-115.
- Heister, Hanns-Werner (1983): *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Bd. 1 und 2, Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Heister, Hanns-Werner (1996): Stichwort »Konzertwesen«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 20 Bde., 2. neubearb. Ausg., hg. von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter.
- Hutter, Michael (2011): Der Einfluss ökonomischer Größen auf die Entwicklung des Konzertwesens, in: *Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, 2. erw. Aufl., hg. von Martin Tröndle, Bielefeld: transcript, S. 53-60.
- Juslin, Patrik (2013): From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions. And hear with our hearts, in: *Physics of Life Reviews*, 10 (3), S. 235-266.
- Kirchberg, Volker/Tröndle, Martin (2015): The Museum Experience: Mapping the Experience of Fine Art, in: *Curator – The Museum Journal*, 58 (2), S. 169-193.
- Knüsel, Pius (2011): Weniger ist mehr. Raum für Entwicklung!, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, Heft 133 II/2011: Kulturelle Infrastruktur und Bürgerproteste, S. 46-51.
- Koole, Sander L./Tschacher, Wolfgang (2016): Synchrony in psychotherapy: A review and an integrative framework for the therapeutic alliance, in: *Frontiers in Psychology*, 7, S. 862.
- Krims, Adam (2012): Music, Space and Place. The Geography of Music, in: *The cultural study of music. A critical introduction*, 2. Aufl., hg. von Martin Clayton, Trevor Herbert und Richard Middleton, Oxon: Routledge, S. 140-148.
- Küster, Konrad (1993): *Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität*, Kassel/Basel/London: Bärenreiter.
- Lewin, Kurt (1936): *Principles of topological psychology*, New York: McGraw-Hill.

- Lütteken, Laurenz (Hg.) (2012): *Zwischen Tempel und Verein. Musik und Bürgertum im 18. Jahrhundert*, Zürcher Festspiel Symposium 2012, Kassel: Bärenreiter.
- McCrae, Robert R. (2007): Aesthetic chills as a universal marker of openness to experience, in: *Motivation and Emotion*, 31, S. 5-11.
- Menninghaus, Winfried (2011): *Wozu Kunst? – Ästhetik nach Darwin*, Berlin: Suhrkamp.
- Nordmann, Andreas (2018): Ein Konzerthaus im Wandel. Sebastian Nordmann im Gespräch mit Martin Tröndle, in: *Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld Concert Studies*, hg. von Martin Tröndle, Bielefeld: transcript, S. 365-378.
- Ortland, Eberhard (2004): Genieästhetik, in: *Musikästhetik*, hg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber: Laaber, S. 263-285.
- Rusch, Hannes/Voland, Eckart (2013): Evolutionary Aesthetics: An Introduction to Key Concepts and Current Issues, in: *Aesthetics and Evolutionism: Requirements, Perspectives, Issues*, 6 (2), S. 113-133, online, <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/issue/view/982> (17.07.2021).
- Salmen, Walter (1988): *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, München: Beck.
- Scherliess, Volker (1996): Stichwort »Konzert«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 20 Bände, 2. neubearb. Ausg., hg. von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter.
- Schindler, Ines/Hosoya, Georg/Menninghaus, Winfried/Beermann, Ursula/Wagner, Valentin/Eid, Michael/Scherer, Klaus (2017): Measuring aesthetic emotions: A review of the literature and a new assessment tool, in: *Plos One*, 12 (6), (o. S.).
- Schleuning, Peter (1989): *Der Bürger erhebt sich: Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*. 2. Aufl., Rowohlt: Reinbeck bei Hamburg.
- Small, Christopher (1998): *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middleton: Wesleyan University Press.
- Statistisches Bundesamt (2016): Kulturfinanzbericht, online, https://www.statistischebibliothek.de/mir/servlets/MCRFileNodeServlet/DEHeft_derivate_00042604/1023102300216.pdf (17.07.2021).
- Thorau, Christian/Odenkirchen, Andreas/Ackermann, Peter (Hg.) (2011): *Musik, Bürger, Stadt. Konzerteleben und musikalisches Hören im Wandel*. 200 Jahre Frankfurter Museumsgesellschaft, Regensburg: Con Brio.
- Tremel, Alfred (2010): Darwin in der Oper? Ein evolutionstheoretischer Blick auf die Kultur, in: *Jahrbuch Kulturmanagement, Theorien für den Kultursektor*, hg. von Bekmeier-Feuerhahn et al., Bielefeld: transcript, S. 133-154.

- Tröndle, Martin (2011): Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur, in: *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, 2., erweiterte Auflage, hg. von Martin Tröndle, Bielefeld: transcript, S. 21-42.
- Tröndle, Martin (2012a): Das Konzertwesen als Variationsgeschichte von Konzerttypen. Zur Ökonomie der Aufmerksamkeit im Musikbetrieb, in: *Selbstmanagement im Musikbetrieb*, 2., komplett überarbeitete Auflage, hg. von Petra Schneidewind und Martin Tröndle, Bielefeld: transcript, S. 21-40.
- Tröndle, Martin (2012b): Szenen und Milieus. Eine lebensstilorientierte Publikumssoziologie, in: *Selbstmanagement im Musikbetrieb*, 2., komplett überarbeitete Auflage, hg. von Petra Schneidewind und Martin Tröndle, 2. vollständig überarb. Aufl., Bielefeld: transcript, S. 41-56.
- Tröndle, Martin (2014): Space, Movement and Attention. Affordances of the Museum Environment, in: *International Journal of Arts Management*, 17 (1), S. 4-17.
- Tröndle, Martin/Greenwood, Steven/Bitterli, Konrad/van den Berg, Karen (2014): The Effects of Curatorial Arrangements, in: *Museum Management and Curatorship*, 29 (2), S. 1-34.
- Tröndle, Martin/Rhomberg, Markus (2011): Cultural Policy Discourses in the Media: How German mass media represent the public debate on the future of the classical concert, in: *International Journal of Cultural Policy*, 1, S. 1-17.
- Tröndle, Martin/Tschacher, Wolfgang (2012): The Physiology of Phenomenology: The Effects of Artworks, in: *Journal of Empirical Studies of the Arts*, 30 (1), S. 75-113.
- Tschacher, Wolfgang/Rees, Georg/Ramseyer, Fabian (2014): Nonverbal synchrony and affect in dyadic interactions, in: *Frontiers in Psychology*, 5, S. 1323.
- Ungeheuer, Elena (2011): Konzertformate heute: abgeschaffte Liturgie oder versteckte Rituale?, in: *Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, 2. erw. Aufl., hg. von Martin Tröndle, Bielefeld: transcript, S. 125-142.
- Waldenfels, Bernhard (2004): *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Weinzierl, Stefan (2002): *Beethovens Konzerträume. Raumakustik und symphonische Aufführungspraxis an der Schwelle zum bürgerlichen Zeitalter*, Frankfurt a.M.: Bochinsky.

- Willke, Helmut (2000): *Systemtheorie I: Grundlagen. Eine Einführung in die Grundprobleme der Theorie sozialer Systeme*, 6. überarb. Aufl., Stuttgart/New York: UTB.
- Wolters, Gereon (2004a): Stichwort »Evolution«, in: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, hg. von Jürgen Mittelstraß, Bd. 1, Stuttgart: Metzler.
- Wolters, Gereon (2004b): Stichwort »Evolutionstheorie«, in: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, hg. von Jürgen Mittelstraß, Bd. 1, Stuttgart: Metzler.
- Ziemer, Hansjakob (2008): *Die Moderne Hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890-1940*, Frankfurt a.M./New York: Campus.

Musikvermittlung für Erwachsene als kontextuelle Praxis vor und im Konzert

Constanze Wimmer

Präludium

Während ich diesen Beitrag fertigstelle, befinden wir uns mitten in den Maßnahmen zur Bewältigung der Krise, die durch das Virus Covid-19 ausgelöst wurde und Europa und die Welt in einen Ausnahmezustand versetzt. Theater und Konzertsäle sind geschlossen und Musiker*innen und Musikvermittler*innen mit ihren Angeboten auf digitale Medien verwiesen. Das Publikum verschwindet im virtuellen Raum und mutiert zu anonymen Rezipient*innen. Die Bewältigungsstrategien sind unterschiedlich: Während die einen darauf warten, dass möglichst schnell alles wieder so wird wie zuvor, machen sich andere Gedanken, welche strukturellen Veränderungen durch dieses Innehalten und das grundsätzliche Infragestellen unserer Betriebsamkeit und Betriebsroutine angestoßen werden könnten. In jedem Fall werden durch diese Krise viele Bruchstellen sichtbar, über die wir nachdenken sollten: Zum Beispiel wie wir in Zukunft mit dem virtuellen Raum umgehen möchten, ob wir ihn wieder zurückdrängen wollen, sobald die Live-Performance wieder möglich ist. Oder ob wir den demokratisierenden Aspekt des Streamens von künstlerischen Ereignissen in den Konzertalltag integrieren möchten, obwohl die entsprechenden finanziellen Rahmenbedingungen dafür noch offen sind. Ob wir nach kreativen Lösungen der Kombination von live im Raum und live im Stream suchen werden und welche Auswirkungen dies auf kulturpolitische Fördertraditionen haben wird. Jedenfalls hat uns diese Krise deutlich vor Augen geführt, wie wichtig das Publikum für Künstler*innen ist und wie sehr es vermisst wird, wenn es plötzlich nicht mehr kommen kann – nicht nur als zahlende Konsument*innen, sondern als Mitgestalter*innen eines Ereignisses, das erst dann tiefe Relevanz erfährt, wenn Kommunikation zwischen

Menschen auf dem Podium und Menschen im Publikumsraum möglich wird – vor Ort oder im World Wide Web.

Die folgenden Gedanken wurden vor der Covid-19-Krise entwickelt, als Konzerte noch frei zugänglich waren und keine Abstände zwischen den Hörer*innen eingehalten werden mussten. Der Beitrag beschreibt zunächst die gegenwärtige Praxis der Musikvermittlung für Erwachsene in Gestalt von kontextualisierenden Formaten zu und in Konzerten und richtet den Blick auf historische Wechselwirkungen zwischen Musikvermittlung für Kinder und für Erwachsene. Überlegungen zur Implementierung neuer Konzertformate gehen Hand in Hand mit Überlegungen zur Ausbildungssituation, die Musikvermittler*innen unterschiedlicher Vorbildung – seien sie Musiker*innen, Musikpädagog*innen oder Kulturmanager*innen, derzeit vorfinden. Die Autorin dieses Beitrags zeigt sich optimistisch, dass die erlernten Kompetenzen dazu beitragen werden, die Zukunft des Konzertlebens nach der Pandemie innovativ weiterzuentwickeln.

Das Publikum bereitet sich vor

Ein tiefes Ausatmen auf dem Platz neben mir. Erfüllt wendet sich mein Sitznachbar zu mir und raunt mir zu: »Dieses Yoga sollten wir vor jedem Konzert machen.« Ich befinde mich in einem bereits etablierten Einführungsformat für Erwachsene an der Grazer Kunstuniversität, das jeweils unterschiedliche Zugänge vor Konzerten wählt. Was diese Formate verbindet, ist lediglich der Anspruch, eine thematisch assoziierte ›Lounge‹ zum nachfolgenden Musikserlebnis zu sein. So führt beispielsweise ein Raumakustiker praktische physikalische Experimente mit den Besucher*innen durch, um in ein Konzert einzuführen, in dem sich die Musiker*innen während des Spielens im Raum bewegen und auch das Publikum aufgefordert ist, die Hörperspektiven zwischen den einzelnen Sätzen zu ändern. Vor einer Tanzperformance fordert eine Tänzerin zum Tanzen auf, und vor einem Konzert mit meditativer New-Classics-Chormusik findet besagter Yoga-Workshop statt, der meinen Sitznachbarn in eine konzentrierte und bewusste Aufmerksamkeit leiten soll.

Das Publikum dieser Einführungen und Konzerte gleicht dem ›klassischen‹ Konzertpublikum, im Altersschnitt zwischen 40 und 80 Jahren, dem Neuen und Überraschenden wohlwollend aufgeschlossen. Was erwarten sie sich von diesen Begegnungen, interaktiven Experimenten, Tanz und Meditation? Natürlich zuallererst Hinführung zur Musik, die gleich im Anschluss im

Konzert erklingen wird, auf der anderen Seite aber auch etwas, was man früher vielleicht altmodisch ›gehobene Unterhaltung‹ genannt hätte. Im Gestus der Geselligkeit eines bürgerlichen Salons des 19. Jahrhunderts werden Musik und ihr Kontext zum Anlass, nachdenklich und spielerisch zugleich dem Wesen dieser flüchtigen Kunstform auf die Spur zu kommen.

Heute würden wir vermutlich eher den Terminus Teilhabe statt Geselligkeit verwenden, wenn wir Angebote dieser Art entwickeln. Wichtig für die Gestaltung ist jedenfalls, dass wir uns darüber Gedanken machen, was das Publikum überhaupt motiviert, zu kommen:

»[C]ustomers decide whether or not to become involved in an arts performance based on their own set of values. These values are extrinsic or intrinsic consumption values and include achieving shared experiences with peers, social recognition, self-fulfilment, aesthetic appreciation, a sense of belonging, emotional satisfaction and understanding of quality.« (Radbourne et al. 2014: 57)

Menschen gehen nicht nur ins Konzert, um ein bestimmtes Werk zu hören. Sie machen sich abends auf, um Ihresgleichen zu begegnen, in einer spezifischen Form von Öffentlichkeit andere Musikinteressierte zu treffen, ohne sie zu kennen oder auch kennenlernen zu wollen. Es genügt, dass sie auch da sind, um ein Gefühl von Zugehörigkeit zu entwickeln. Man vermutet ähnliche Wertvorstellungen durch das Teilen ähnlicher Kunsterfahrung. Musikvermittler*innen, die Beziehungen und Begegnungen zwischen Musiker*innen, Musik und Publikum herstellen wollen, gehen in Projekten für Erwachsene nun einen kleinen Schritt weiter: Musikvermittler*innen wollen eine Atmosphäre schaffen, damit ihr Publikum gemeinsame Erfahrungen macht, die über die oben beschriebene Zugehörigkeit hinausweisen, weil sie tiefer in ästhetische Prozesse eintauchen lassen und persönliche Begegnungen mit anderen Besucher*innen und den Künstler*innen miteinschließen.

Zur gelungenen Musikvermittlung wird eine solche ›Lounge‹ also, wenn es ihr dabei gelingt,

»musikalisch-ästhetische Erfahrungen zu initiieren, genauer: in künstlerischen Kontexten Musik berührbar zu machen und Menschen zu berühren, zu bewegen, zu verändern; durch künstlerische Handlungen und Hörangebote Menschen zu öffnen für das Musikalische in ihnen und Musik zu öffnen für das Menschliche in ihr: die Bedeutung von Musik für das Leben der Menschen in ihrer Zeit.« (Rüdiger 2014: 9)

Menschen zu berühren, zu bewegen, zu verändern kann ebenso als pädagogischer wie als künstlerischer Impuls verstanden werden. Auch das Einführungsformat der Grazer Kunstuniversität pendelt zwischen diesen beiden Zugängen, ohne die Trennlinie scharf zu ziehen. Für das Publikum macht es ohnehin keinen Unterschied, ob der Raumakustiker einen klassischen Bildungsprozess initiiert, weil er auf verschüttetes Wissen aus dem Physikunterricht zurückgreift und im Kontext mit der mobil zu hörenden Musik als ästhetische Erfahrung erlebbar macht, oder ob die Tänzerin das Auditorium zum experimentellen Tanzen ermutigt, um für neue Tanzsprachen zu sensibilisieren – viele Wege führen ins Hören und Sehen, nicht nur die Musik selbst. Zentral scheint die Möglichkeit, dem Kunstwerk in einer musikvermittelnden Aktion spezifische Bedeutung zu verleihen – sowohl im Sinne der Bedeutung, die der/die Zuhörer*in dem Kunstwerk aus subjektiver Perspektive gibt, als auch im Sinne der Bedeutung, die objektive Kontexte der Musik- und Kunstgeschichte, der Formenlehre oder der Analyse erschließen können:

»The meaning of the music is not only ›in‹ the music itself as coded, performed and decoded aurally, but in the consumers' acts of engagement with it, the accounts which they give of it and the cultural categories which they use to talk about it.« (O'Reilly et al. 2014: 9)

Menschen, die vor dem Konzert ihre Wahrnehmung fokussieren und mehr über die Beschaffenheit von Musik oder Tanz erfahren möchten, sehen sich selbst nicht als passive Konsument*innen von Kultur, sondern werden zu aktiven Rezipient*innen, die ihre eigene Identität in der tieferen Auseinandersetzung mit Kunst immer wieder neu konstruieren: »This view sees social subjects as active agents who play a crucial role in creating their own identities through consumption.« (Ebd.)

In diesem Sinne gehen die Ansprüche von Musikvermittlung darüber hinaus, die eingangs beschriebenen ›consumption values‹ der Besucher*innen eines Konzerts zu stärken. Musikvermittler*innen möchten Räume für Erfahrungen öffnen, die allen Beteiligten, die sie betreten, tiefe und vielleicht sogar überraschende Einsichten ermöglichen, die das Wertegefüge ins Wanken bringen.

Die Rückbesinnung auf Musikvermittlung als inszeniertes Konzertformat

Martin Tröndle postuliert 2018 (vgl. Tröndle 2018) ein im deutschen Sprachraum neues Forschungsfeld – die Concert Studies – und gruppiert um die aktuellen Aufführungsbedingungen von Musik neben Fragen nach dem Performativen im Konzert, nach neuen Konzertdramaturgien, Publikumsanalysen und Themen des Kulturmanagements auch zeitgemäße Musikvermittlung als eine der treibenden Kräfte in der notwendigen Transformation unseres Konzertlebens. Natürlich spielt in diesem Zusammenhang die Etablierung von Konzertformaten und Einführungsworkshops für ein junges Publikum eine zentrale Rolle, die gerade nachhaltig die Orchesterlandschaft in Deutschland verändert.¹

Musikvermittlung meint aber von ihren Anfängen an Erwachsene ebenso wie Kinder. Einer der ›Urväter‹ der Musikvermittlung war Hermann Kretzschmar (1848–1924), Dirigent, Organist und Musikwissenschaftler, der in von ihm kuratierten Volkskonzerten und Einführungsvorträgen für Erwachsene das Ideal anstrebte, musikalische Bildung als stabilisierende Funktion eines Gesellschaftssystems zu etablieren und gleichzeitig Musik vielen Bevölkerungsgruppen zugänglich zu machen (vgl. Jungmann 2008). Einen ganz anderen Weg schlug eine Generation später Leonard Bernstein (1918–1990) für Kinder ein: Bei ihm findet Musikvermittlung ihr Zentrum in der Musik an sich, die dem jungen Publikum nicht durch biografische Anekdoten zu Komponist*innen nähergebracht werden soll, sondern durch anspruchsvolle Auseinandersetzung mit musikalischen Strukturen und Zusammenhängen. Dabei entfernt sich Bernstein vom Anspruch, Gesellschaft durch musikalische Bildung zu verändern, und konzentriert sich auf seine Rolle als Musiker, der für sein Publikum Musik kontextualisiert und übersetzt. In gleicher

1 Vgl. dazu die Presseaussendung des Deutschen Orchesterverbandes vom 5.3.2019: »Berufsorchester und Rundfunkklangkörper bauen ihr Programm für neues Publikum mehr und mehr aus. So belegt es die bundesweite Konzertumfrage 2017/18, welche die Deutsche Orchestervereinigung auf ihrer Jahresmedienkonferenz am 5. März 2019 vorstellte. Demnach nehmen *musikpädagogische Aktivitäten* wie zum Beispiel Instrumentenpräsentationen, Kammermusikauftritte und Workshops in Schulen in den vergangenen zwei Jahren mit über 6.000 Veranstaltungen *um rund 20 Prozent* zu. Im gleichen Zeitraum stieg die Zahl der *Kinder-, Jugend-, Familien- und Schülerkonzerte* *um mehr als 25 Prozent* auf 2.863. Im Gegenzug ging die Zahl normaler Sinfoniekonzerte zurück.« (Deutsche Orchestervereinigung 2019, Hervorhebung durch die Autorin)

Weise konzipiert er seine Einführungen für Erwachsene wie beispielsweise die sogenannten »Harvard Lectures« (Bernstein 1981), die heute sowohl in Buchform als auch auf YouTube² zu erleben sind.

Heutige Formate der Musikvermittlung gehen überwiegend auf Strömungen in den 1980er Jahren zurück, als das inszenierte und moderierte Kinderkonzert die Urform einer kommunikativen und atmosphärischen Vermittlung von Musik darstellte. Lange wurde gezögert, das klassische Konzertformat für Erwachsene als solches anzutasten, zu dekonstruieren und die Werke des Kanons neu zu gruppieren, die Trennung zwischen Musizierenden und Hörenden aufzuheben, mit Lichtregie Fokus zu generieren oder – Gott behüte – das Publikum zum Mitmachen zu animieren. Dies sollte zunächst Kindern und Jugendlichen vorbehalten bleiben, vielleicht in der Hoffnung, die junge Generation mit all diesem Bemühen auf das *richtige*, also klassische Konzert vorzubereiten. Für Erwachsene fokussierte man sich in der Musikvermittlung auf Einführungsformate, die – im Unterschied zu musikwissenschaftlichen Einführungsvorträgen – mehr Spielraum für kontextuelle und lebensweltliche Bezüge ließen und in seltenen Formaten auch aktive Interaktion der Teilnehmer*innen durch Singen oder andere niederschwellige musikalische Ausdrucksformen beförderten. Nach wie vor spielen diese Zugangsformen eine wesentliche Rolle im Konzertgeschehen, beispielsweise mit Formaten wie »2x hören« (einer moderierten Konzertsreihe zum Beispiel im Körber-Forum in Hamburg oder im Konzerthaus in Berlin), »Pre-Concert Talks« mit den Stimmführer*innen des Royal Scottish National Orchestra oder interaktiven Einführungen im Rahmen von Probenbesuchen wie der »Kostprobe« an der Grazer Oper.

Knapp nach der Jahrtausendwende betraten in Deutschland allerdings der Konzertdesigner Folkert Uhde, der Dramaturg Markus Fein und der Festivalgründer Steven Walter die Bühne. Sie stemmten sich vehement gegen die aus ihrer Sicht affirmative Art und Weise, mit Musik im Konzert umzugehen:

»Denn im Wesentlichen bereitet Musikvermittlung nur auf das eigentliche Konzerterleben vor. Böse formuliert: Das Produkt wird zwar besser erklärt, aber nicht weiterentwickelt.« (Uhde 2018: 121)

Folgerichtig kreierten die drei unabhängig voneinander an unterschiedlichen Orten sogenannte »Neue Konzertformate«, um das Konzertleben aus sich

2 Playlist zu den Harvard Lectures von Leonard Bernstein: http://www.youtube.com/playlist?list=PLKizoUZowP2VomwtNv1c1_zUSB2O65d7 (2.5.2021).

selbst heraus zu erfrischen: Uhde und Fein durch Dramaturgie und Inszenierung, Walter durch neue Formen des Veranstaltens und des Storytelling rund um die Konzerte.

»Mich selbst interessiert vor allem die Frage, wie ein Konzert zu einem starken persönlichen Erlebnis werden kann, zu einem Ort jenseits von gelerntem Ritual. [...] Ein Ort der Innerlichkeit.« (Uhde 2018: 124f.)

Diese Herangehensweise führt in den Kern der Musikvermittlung, die durch besondere Anlässe zur ästhetischen Erfahrung persönliche Beziehungen zwischen Publikum, der Musik und den Musiker*innen stiften möchte. Natürlich kann das auch in einem nicht inszenierten Samstagsnachmittags-Abonnementkonzert eines städtischen Orchesters gelingen, wenn die musikvermittelnde Einführung vorher gut gemacht ist – aber zugegebenermaßen nur mehr für einen immer kleiner werdenden Ausschnitt der Gesellschaft, der die Rituale des romantischen Konzertformats verinnerlicht hat und sich in den traditionellen Konzerthäusern mit der vererbten Aufführungstradition im Saal genauso zurecht findet wie mit den Gebräuchen am Buffet, der ungemütlichen Garderobesituation oder langen Schlangen vor den Damentoiletten.

Uhde, Fein, Walter und mittlerweile einige andere gehen davon aus, dass unser klassisches und zeitgenössisches Musikrepertoire auch für viele andere Relevanz haben könnte, die sich dieser Konzertsituation so nicht mehr aussetzen möchten. Sie experimentieren mit Konzerten im Liegen zu später Stunde oder flexiblen Raumkonzepten und neuen Ingredienzien wie der partizipativen Stückauswahl im Konzert durch das Publikum.

»Konzerte als Orte künstlerischer Erfahrung müssen also heute deutlich mehr leisten, als nur zu reproduzieren. Es geht darum, aus dem Füllhorn des musikalisch Möglichen sinnvolle und sinnliche Programme zu entwickeln, in künstlerischen Abläufen und Formaten zu denken und ein musikalisches Storytelling zu betreiben, das die Werke kontextualisiert und inszeniert.[...] Das ist die Magie von Musik: sie ist ihrem Wesen nach momentan, persönlich und immersiv.« (Walter 2019: 696)

Wenn beispielsweise das junge britisch-kanadische Gildas Quartet (Gewinner des ersten Musikvermittlungspreises des Internationalen Kammermusik-

Wettbewerbs »Franz Schubert und die Musik der Moderne« 2018³) sein nicht mehr als 40 Personen fassendes Publikum auffordert, sich jeweils zu 10 Personen um eine*n der 4 Musiker*innen zu gruppieren und nach jedem Satz eines Werkes zum nächsten Instrument zu wechseln, dann entsteht in diesem Raum etwas, was Rebekka Hüttmann als »Vermittlung zwischen« bezeichnet, um es von der »Vermittlung von etwas« (einem zielgerichteten linearen Vorgang) zu unterscheiden:

»Bei der ›Vermittlung *zwischen*‹ geht es also nicht um die Weitergabe eines bestimmten Wissens und Könnens, sondern um das Herstellen von Beziehungen, die stets individuell und wandelbar sind. Mit anderen Worten: Es geht weniger um die Frage zu verstehen, was etwas ›ist‹ (im positivistischen Sinne), sondern vielmehr darum, wie es mit mir zu tun hat, was es für *mich* bedeutet.« (Hüttmann 2009: 61)

Nicht das Erfassen von besonderen Merkmalen der Komposition oder ihres Kontexts stehen im Mittelpunkt dieser Vermittlungssituation sondern die Intimität der Erfahrung, die individuelle Wahrnehmung der Unterschiede der vier Instrumente und die Wirkung unterschiedlicher Hör-Perspektiven.⁴

Sätze wie »Der Abend beginnt lange vor dem ersten Ton [...]. Deshalb ist es sehr wichtig, wie das Publikum in Empfang genommen wird.« von Folkert Uhde (2018: 133) erinnern an die ersten Texte zu Konzerten für Kinder von Ernst Klaus Schneider, der die Wichtigkeit der Atmosphäre und des Willkommens nicht genug herausstreichen konnte:

»Deshalb ist es wichtig, eine Atmosphäre aufzubauen, die schon beim Betreten des Gebäudes unpräzise wirkt, auf das Kommende einstimmt, Kontakte zwischen Menschen stiftet, den zielgerichteten Gang in den Saal aufhält, Erwartungen weckt und Barrieren zwischen Podium und Parkett mildert.« (Schneider 2002: 55)

3 Eine kurze Doku zu ihrem Projekt kann man hier nachsehen: <http://www.youtube.com/watch?v=ejHqLvXntgc> (2.5.2021).

4 Eines der ersten Festivals in Österreich, das nach der Covid-19-Pandemie wieder öffnet, ist die Styriarte in Graz. Aufgrund der geltenden Sicherheitsbestimmungen sind in diesem Zeitraum ausschließlich Veranstaltungen für 100 Besucher*innen gestattet – das Festival setzt daher auf dieselben Möglichkeiten der Intimität, die das Gildas Quartet mit seinem immersiven Ansatz vorgibt: Konzerte werden auf maximal eine Stunde gekürzt und dreimal hintereinander für ein Publikum von jeweils 100 Personen angeboten.

Das musikvermittelnde Konzerterlebnis wird auf solche Weise heute für Erwachsene ebenso wie für Kinder und Jugendliche in ein Gesamtkonzept eingebettet, das die Dramaturgie der Stückauswahl, die Art der Präsentation und das Willkommen und Verabschieden des Publikums ganzheitlich erfasst.

Musikvermittlung für Erwachsene als Bestandteil des traditionellen Kulturbetriebs

40 bis 100 Personen im Konzert, Lichtregie, Raumkonzept – das kann sich doch der etablierte Konzertbetrieb gar nicht leisten! Da zählen Auslastung, schnelle Umbauten und Erwartbarkeit in der Programmierung!

Ja, völlig richtig – deshalb findet man das Labor für die Transformation des Konzerts als Neudefinition der Beziehung zwischen Publikum und Ausführenden auch selten in den großen Konzerthäusern, sondern an Orten wie dem Radialsystem in Berlin, dem Festival Mecklenburg-Vorpommern oder beim Podium-Festival in Esslingen. Oder als neue Settings aufgrund von Sicherheitsbestimmungen im Nachklang einer Virusepidemie.

Und dennoch sind kleine magische Verwandlungen auch im herkömmlichen Konzert möglich. Vor einiger Zeit durfte ich miterleben, wie eine simple kompositionspädagogische Übung zwischen einem spätromantischen Klaviertrio von Lili Boulanger und einer Komposition von Manuela Kerer (*1980) für das Publikum im Saal zum Ohrenöffner wurde. Der Geiger des Kammermusikensembles stieg nach dem Stück von Boulanger vom Podium in den Saal und forderte das Publikum auf, ein Blatt Papier, das bereits auf den Sitzen lag, so leise wie möglich mit dem Nachbarn zu tauschen und anschließend zwei unterschiedliche Geräusche mit dem Blatt zu kreieren. Während er den Mittelgang des Auditoriums entlangging, sollte das Publikum nach Lust und Empfindung seine beiden Klänge in eine spontane Gesamtkomposition einweben, die so lange dauerte, bis der Geiger wieder sein Podium erreicht hatte. Spielerisch war es ihm gelungen, die Ohren seiner Zuhörer*innen für die zeitgenössischen Klänge des folgenden Stückes zu öffnen, ohne viel Aufwand und ohne viel Aufhebens.

Wie reagiert der Hochschulsektor auf diese Entwicklungen?

Besagter Geiger ist Orchestermitglied der Grazer Philharmoniker und Absolvent des postgradualen Weiterbildungslehrgangs »Musikvermittlung – Musik im Kontext« in Linz. Dort treffen für vier Semester Absolvent*innen der unterschiedlichen Grundstudien aufeinander: Musikpädagog*innen, Instrumentalpädagog*innen, Orchestermusiker*innen, Komponist*innen, Musikolog*innen, die sich gemeinsam für das Praxisfeld Musikvermittlung fit machen wollen. Nach wie vor schillert Musikvermittlung als ein hybrides Konglomerat aus angewandten Ansätzen wie Performance, Storytelling, Dramaturgie, Pädagogik und Kulturmanagement und vereint ›undiszipliniert‹ um sich einen theoretischen Kontext von Bezügen der Musik- und Kulturwissenschaften, der Musik- und Kulturpädagogik und der Soziologie.

Hochschulen und Universitäten reagieren unterschiedlich auf die neuen Anforderungen des boomenden Arbeitsfeldes und auf den theoretischen Rahmen, der sich so schwer einordnen lässt. Einzelne Lehrveranstaltungen tauchen in den künstlerischen und pädagogischen Bachelor- und Masterstudiengängen auf, fokussierte Musikvermittlungs-Module wie an der Hochschule der Künste Bern oder an der Kunstuniversität Graz bereiten angehende Orchestermusiker*innen und Solist*innen im Master auf das Praxisfeld vor und postgraduale Lehrgänge wie in Linz oder Detmold bringen alle diese Studierenden wieder zusammen, wenn sie noch mehr darüber wissen, erfahren oder üben möchten. Das Feld erweitert sich um Kompositionspädagogik und Community Music, beides verwandte und befreundete Arbeitsgebiete mit vielen Schnittmengen zur Musikvermittlung.

Auch Großbritannien, dessen Audience- und Community-Engagement-Ansätzen wir im deutschsprachigen Raum viel an Methodik und pragmatischen Zugängen zu verdanken haben, sucht nach geeigneten Ankerpunkten in zum Teil noch recht traditionellen Curricula. Einer der Vorreiter ist der Komponist Sean Gregory, der als »Education Officer« der London Sinfonietta bereits in den 1980er Jahren Maßstäbe für die Vermittlung Neuer Musik setzte und heute Vice-Principal und Director of Innovation & Engagement an der Londoner Guildhall ist. Gemeinsam mit dem Barbican Centre entwickelte er für die Guildhall School ein Modul, das sich wie ein roter Faden (»golden thread«) durch die gesamte Aus- und spätere Weiterbildung eines Musikers/einer jungen Musikerin zieht:

»The Golden Thread is therefore a locus for both the acquisition and creation of knowledge. This Community of Practice not only shares existing knowledge, which goes beyond technique and into the cultural values that underpin a ›golden thread‹ (the ›gift‹ that partnership can bring), but also draws on knowledge, attitudes, values, and behaviors of the practitioners (their own artistic ›gift‹) to change the meaning of ›community‹ across artistic and cultural partnerships.« (Gregory 2020: 51)

Mittlerweile unterzieht sich das Praxisfeld Musikvermittlung immer mehr der Reflexion. Was allerdings noch fehlt, ist eine umfassende forschungsgestützte Theorie der Musikvermittlung, ein Desiderat, dass uns immer wieder von neuem in Definitionsnot bringt – aber vielleicht hält uns gerade das so frisch.

Epilog

Manche der oben beschriebenen Musikvermittlungs-Settings klingen in der Zeit der Covid-19 Krise, in der ich diesen Beitrag schreibe, wie aus einer fernen Vergangenheit. Konzertveranstalter*innen, Musikvermittler*innen und Musiker*innen halten den Atem an, während sie versuchen, erste ›ad hoc‹-Antworten zu geben. Wie und warum werden wir in Zukunft Konzerte veranstalten, wer wird unser Publikum sein – diese Fragen stellt Musikvermittlung permanent aus sich heraus, um zeitgemäße Kommunikationsräume zu schaffen, nicht erst seit Corona. Musikvermittler*innen sind jedenfalls aufgrund ihrer Ausbildung und ihrer kommunikativen Herangehensweise prädestiniert, sich nicht mit dem Status quo zufriedenzugeben, sondern je nach Ort, Publikum und Kunstformen nach zeitgemäßen Lösungen der Kommunikation und der Begegnung zu suchen. Diese können sich nicht darin erschöpfen, nach der Krise im Sinne des Audience Developments dafür zu sorgen, die Säle der Konzerthäuser für immer gleiche Konzerte zu füllen. Die Aufgabe der Musikvermittler*innen wird es sein, immer wieder neue Konzertformate zu entwickeln, immer wieder neues Publikum zu erreichen, immer wieder neue Orte und Räume der Begegnung von Musiker*innen und Zuhörer*innen zu kreieren und die während Corona erlernten Möglichkeiten des Digitalen künstlerisch und vermittelnd in ihr Tätigkeitsprofil zu integrieren.

Literatur

- Bernstein, Leonard (1973): [*Harvard Lectures*, Playlist], online, http://www.youtube.com/playlist?list=PLKiz0UZowP2VomwtNv1lc1_zUSB2O65d7 (2.5.2021).
- Bernstein, Leonard (1981): *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*, Cambridge: Harvard University Press.
- Deutsche Orchestervereinigung (2019): *DOV-Konzertstatistik. Musikvermittlung ist weiter im Aufwind*, online, http://www.dov.org/presse_meldungen/berufsorchester-immer-mehr-veranstaltungen-fuer-neues-publikum (21.5.2020).
- Gildas Quartet (2020): *Surround Sound Sessions*, online, <http://www.youtube.com/watch?v=ejHqLvXntgc> (2.5.2021).
- Gregory, Sean (2020): The »Golden Thread«. A Lifelong Learning Continuum for Creative Practitioners Working »Without Boundaries«, in: *Kann Kultur Politik? Kann Politik Kultur? Warum wir wieder mehr über Kulturpolitik sprechen sollten*, hg. von Michael Wimmer, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 48-52.
- Hüttmann, Rebekka (2009): *Wege der Vermittlung von Musik. Ein Konzept auf Grundlage allgemeiner Gestaltungsprinzipien*, Augsburg: Wißner.
- Jungmann, Irmgard (2008): *Sozialgeschichte der klassischen Musik. Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- O'Reilly, Daragh/Larsen, Gretchen/Kubacki, Krzysztof (2014): Marketing Live Music, in: *Coughing and Clapping. Investigating Audience Experience*, hg. von Karen Burland und Stephanie Pitts, London/New York: Routledge, S. 7-19.
- Radbourne, Jennifer/Johanson, Katya/Glow Hilary (2014): The Value of »Being There«. How the Live Experience Measures Quality for the Audience, in: *Coughing and Clapping. Investigating Audience Experience*, hg. von Karen Burland und Stephanie Pitts, London/New York: Routledge, S. 55-67.
- Rüdiger, Wolfgang (2014): Zum Begriff Musikvermittlung und zu den Beiträgen dieses Bandes, in: *Musikvermittlung – wozu? Umriss und Perspektiven eines jungen Arbeitsfeldes*, hg. von Wolfgang Rüdiger, Mainz: Schott, S. 7–17.
- Schneider, Ernst Klaus (2002): Vermittlung und Präsentation in Konzerten für Kinder, in: *Spielräume Musikvermittlung. Konzerte für Kinder entwickeln, gestalten, erleben*, hg. von Barbara Stiller, Constanze Wimmer und Ernst Klaus Schneider, Regensburg: Con Brio.
- Tröndle, Martin (Hg.) (2018): *Das Konzert^{II}. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, Bielefeld: transcript.

- Uhde, Folkert (2018): Konzertdesign. Form follows Function, in: *Das Konzert^{II}. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, hg. von Martin Tröndle, Bielefeld: transcript, S. 121–148.
- Walter, Steven (2019): Ein Manifest zur Konzertkultur, in: *Anthologie Kulturpolitik. Einführende Beiträge zu Geschichte, Funktionen und Diskursen der Kulturpolitikforschung*, hg. von Martin Tröndle und Claudia Steigerwald, Bielefeld: transcript, S. 695–697.

Wechselwirkungen

Ein Konzertexperiment für Stammpublikum und eine eingeschleuste Gruppe 20- bis 30-Jähriger

Barbara Balba Weber

Ein Raum voller ähnlich gekleideter, auf Stühlen sitzender grauhaariger Menschen, die alle regungslos in die gleiche Richtung schauen. Erhöht sitzt dort vorne eine etwas kleinere Gruppe schwarz gekleideter Menschen mit großen Holz- und Metallstücken in den Händen, an den Lippen oder zwischen den Knien. Sie blicken ebenfalls alle in eine gemeinsame Richtung – auf einen Mann in einem langen schwarzen Gewand, der auf einem Thron steht und mit einem kleinen Holzstab eine Art Tanz gegen sie aufführt. Sie bewegen synchron zu seinen ekstatischen Regungen ihre Werkzeuge: Sie wetzen, streichen und schleifen mit Haar auf Holz, sie kullern, kollern und keckern auf straff gespannte Felle, sie blasen, fauchen und zirpen mit Luft in Röhren – alles irgendwie streng organisiert. Wenn das Oberhaupt mit seinem Tanz endlich fertig ist, dreht es sich gegen die unten sitzende Gemeinschaft um. Auf dieses Zeichen hin fangen alle an zu leben und schlagen lange ihre Handflächen aufeinander.

Den wenigsten Menschen, die sich an einen Konzertort begeben, um dort Musik aufzuführen oder anzuhören, ist bewusst, dass sie damit einen Raum voller Symbole, Rituale und Traditionen betreten. Er ist in einem semiotischen Sinn voller Zeichen auf diversen Ebenen, die von Besucher*innen gedeutet werden müssen. Und da Musik immer Inszenierung und soziale Praxis zugleich ist, da sie untrennbar mit einer *Location* verbunden ist, mit bestimmten Musikakteur*innen und einem bestimmten Publikum, »spricht« jeweils diese Gesamtheit zu den Konzertbesucher*innen. Die eingangs beschriebene Szene ist der Versuch, sich mit Musikstudierenden zusammen in die Wahrnehmung eines Marsmenschen hineinzusetzen, der mitten in einem Klassikkonzert landet. Diese Perspektive einzunehmen, kann einem zukünftigen Konzertveranstalter oder einer zukünftigen Orchestermusikerin dabei helfen, immer wieder mit fremden Augen auf die eigene Praxis zu blicken. Und mit

diesem Blick gewappnet, wird er oder sie später hoffentlich eine Konzertsituation so konzipieren können, dass sich auch ›Marsmenschen‹ an einem mit öffentlichen Geldern finanzierten Konzert willkommen fühlen. Wir nennen diese Praxis *kulturelle Teilhabe*. Und der ›Marsmensch‹ ist dabei ein Platzhalter für ganz viele, ganz unterschiedliche Gesellschaftsgruppen, die eines gemeinsam haben: Sie gehören nicht zum Stammpublikum.

Das ›Stammpublikum‹ als Achillesferse des Klassikbetriebs

Ausschlaggebend, mich mit dem Phänomen Stammpublikum zu beschäftigen, war ein Erlebnis, das ich an einem Konzert mit Neuer Musik hatte. Es handelte sich um ein typisches Setting: Etwa vierzig ältere Leute, die sich wohl größtenteils kannten und sich alle irgendwie ähnlich sahen, saßen auf der Zuschauerseite, blätterten im Programmheft und warteten auf den Konzertbeginn. Ein sogenanntes ›Stammpublikum‹, dachte ich mir. Eine Minute vor Beginn geschah dann die unglaubliche Begebenheit: Einige junge Leute betraten den Zuschauerraum und setzten sich in die hinterste Reihe. Sie gehörten ganz offensichtlich nicht ›dazu‹. Das erkannte man nicht nur an ihren Rasta-Frisuren, sondern auch an ihrem Verhalten: Sie blickten sich neugierig im Publikum um (und wurden ihrerseits skeptisch gemustert). Während der Musik dann tuschelten sie ab und zu ganz überrascht und zeigten mit dem Finger auf die Bühne. Da explodierte ein vor mir sitzender älterer Herr plötzlich. Er drehte sich heftig zu ihnen um und zischte mit vor den Mund gehaltenem Zeigefinger wie ein wütender Gänserich. Von da an verhielten sich die Jungen mucksmäuschenstill. Ich habe sie nachher nie wieder in einem dieser Konzerte gesehen – den älteren Herrn hingegen schon. »1:0 für das Stammpublikum«, habe ich mir gedacht. Aber: Handelt es sich langfristig gesehen nicht eher um ein Eigentor?

Seither habe ich dazu mit zahlreichen Konzertveranstalter*innen und Ensembles die Diskussion gesucht. Mich beschäftigte die Frage, welche Rolle ein Stammpublikum bei den Bemühungen um ein jüngeres Publikum, bei den Umsetzungsversuchen von Diversität und kultureller Teilhabe im Klassikbetrieb spielt. Könnte es sein, dass sich zwei sehr unterschiedliche Publikumsgruppen gar nicht kombinieren lassen? Verdirbt Diversität den langjährig Eingeweihten die Freude an einer Aufführung, fühlen diese sich durch nicht vollständig eingehaltene (ungeschriebene) Regeln tatsächlich gestört – oder handelt es sich beim Phänomen des zischenden Herrn eher um demons-

trierte soziale Disktinktion? Und: Stellt sich eine soziale Disktinktion auf beiden Seiten ein, beeinträchtigt etwa eine Überzahl grauhaariger, regungsloser Zuhörer*innen für gewisse Publikumsgruppen die spontane Freude an der Musik?

Ich stellte fest, dass diese unsystematische Befragung der Konzertveranstalter*innen allein nicht reichte, um eine Antwort auf meine Fragen zu finden. Eine praktische Untersuchung müsste her, die Aussagen darüber machen kann, welche Auswirkungen die An- resp. Abwesenheit einer neuen Publikumsgruppe auf eine Konzertsituation im Allgemeinen und auf das Musikerlebnis im Speziellen hat. Dem wollte ich mit einem eigenen Experiment nachgehen. Hauptfrage dafür war: Lässt sich ein klassisches Konzert so einrichten, dass es sowohl für ein Stammpublikum als auch für eine neue Publikumsgruppe von 20- bis 30-Jährigen inhaltlich wie sozial im Sinne eines gelingenden künstlerischen Erlebnisses funktioniert?

Innovationen im Konzert: Chance oder Kontrollverlust?

Wenn Musikvermittlung nicht bloß als Wissensvermittlung von A nach B verstanden wird, so hat eine Musikvermittlerin oder ein Musikvermittler eine wichtige kuratorisch-künstlerisch-soziale Aufgabe: Sie oder er sollte das Setting eines klassischen Konzertes für zwei vollkommen unterschiedliche Publikumsgruppen so einrichten können, dass sich a) Musikakteur*innen, b) das Stammpublikum und c) (eine) neue Publikumsgruppe(n) aufgehoben fühlen, um sich dem eigentlichen Ziel des Konzertes – der gemeinsamen Hinwendung zu Musik – widmen zu können. Die Akteur*innen der gespielten Musik sind also ebenso Zielgruppe einer musikvermittlerischen Intervention wie die beiden unterschiedlichen Publikumsgruppen selbst. Zum professionellen Handwerk einer künstlerischen Musikvermittlung gehört es demnach, musikalische Situationen herzustellen, in denen soziale Abgrenzung der unterschiedlichen Gruppen untereinander nicht nötig ist. Eine solche Musikvermittlung zeigt entsprechend auch Ansätze auf, wie Musikgenres und ihre Szenen vermehrt vermischt werden und dadurch sogar neue Genres entstehen können.

Natürlich begeben wir uns damit auch in eine Zone der Ambivalenz: Einerseits verhilft die so verstandene Musikvermittlung einer tradierten Konzertpraxis mit Innovationen zur Weiterentwicklung – und dadurch zur Erhaltung. Andererseits stellt sie für viele Musikakteur*innen und deren Stamm-

publikum eine potenzielle Bedrohung im Sinne von Kontrollverlust und Verunsicherung dar: Kunst braucht nicht nur Bewegung, sondern auch eine gewisse stabile Identität – die Angst vor einem Zusammenbruch der kulturellen Identität durch eine allzu starke Veränderung wird bei Musikakteur*innen und ihrem Stammpublikum deshalb schnell ausgelöst. Außerdem ergeben sich auch Widerstände gegenüber neuen Praktiken, weil viele der etablierten Traditionen klassischer Konzertveranstaltungen in erster Linie einen reibungslosen, automatisierten Betrieb erlauben.

Wenn man die Sache aber aus der Perspektive gewisser in klassischen Konzerten stark unterrepräsentierter Gesellschaftsgruppen betrachtet, kommt die Vermutung auf, dass die Schaffung neuer Konzertsettings als Begegnungsmöglichkeit einer diversen Gesellschaft wichtig wäre und tatsächlich Veränderungen zur Folge hätte. Für die Gruppe der 20- bis 30-jährigen Erwachsenen müsste beispielsweise das Thema der Bewegung in Konzertsituationen eingebaut und der älteren Generation entsprechend vermittelt werden: Junge brauchen naturgemäß mehr Action, mehr Bewegung im Konzertablauf, auf der Bühne – und sichtbarere emotionale Bewegung sowohl bei den Akteur*innen als auch dem Publikum. Möchte ein Konzertveranstalter oder eine Konzertveranstalterin diesem Bedarf gerecht werden und gleichzeitig das Stammpublikum nicht vergraulen, wäre eine Art Hybridisierung seiner oder ihrer Konzerte nötig. Ob und wie eine so verstandene Musikvermittlung als Intervention geplant und durchgeführt werden kann, wollte ich an einem exemplarischen, gezielt beeinflussten Konzert prüfen. Dafür sollten zwei Publikumsgruppen zusammengebracht werden: a) das aus vorwiegend älteren Menschen bestehende Stammpublikum und b) eine aus 20- bis 30-jährigen bestehende Publikumsgruppe mit ganz unterschiedlichem Vorwissen bezüglich des Klassikbetriebs.

Ein Konzertexperiment zur Untersuchung kultureller Teilhabe

Eigentlich hätte es einfach ein etwas aufgepepptes ›normales‹ Konzert werden sollen, als mich der musikalische Leiter eines bekannten Berner Ensembles fragte, ob ich ihm ein paar Ideen für ein nahezu fertig geplantes Konzert mit lauter Kompositionen von Bach-Verwandten habe. Es waren zu dem Zeitpunkt schon sehr viele Faktoren des Konzertsettings gegeben, als mir der Gedanke kam, aus dieser Ausgangslage endlich meine erwünschte praktische Untersuchung zu machen, die über informelle Befragungen von Akteur*in-

nen hinausging. Als künstlerisch-kuratorisch agierende Musikvermittlerin, die auch für die Konzerteinführung und das Programmheft zuständig und als Akteurin auf der Bühne involviert sein sollte, waren die Voraussetzungen für eine intensive Beobachtung gegeben. Zudem konnten mich ein Dutzend Musikstudierende bei der Durchführung und anschließenden Auswertung unterstützen.

Für unser Experiment standen die an zwei aufeinanderfolgenden Tagen stattfindenden Abo-Konzerte eines hochkarätigen Kammerensembles zur Verfügung. Ich hatte also die Gelegenheit, beide Konzerte identisch zu gestalten, und wollte nur einen einzelnen Faktor – die Zusammensetzung des Publikums – gezielt verändern. Ich erhoffte mir, mit dem Experiment eine Vorlage zu schaffen, um die Auswirkung kultureller Teilhabe einer spezifischen, neuen Publikumsgruppe auf ein traditionsreiches Konzertsetting mit seinen inhaltlichen, sozialen und räumlichen Faktoren als positiv erlebbar zu zeigen. Beobachtet werden sollten das Stammpublikum, die neue Publikumsgruppe und die Musiker*innen.

Am ersten Abend fand das Bühnengeschehen vor einem Stammpublikum aus vorwiegend Menschen im Pensionsalter statt. Am zweiten Abend wurde für das identische Bühnengeschehen eine in Flashmob-Manier vorbereitete Publikumsgruppe aus 20- bis 30-Jährigen im Zuschauerraum verteilt, die paarweise aus Musikstudierenden und sogenannten *Nicht-Besucher*innen*¹ bestanden. Ich versuchte folglich, über einen Eingriff in die »natürliche« Publikumszusammensetzung in Kombination mit einem ohne diesen Eingriff stattfindenden, aber ansonsten identischen Vergleichskonzert etwas über die Möglichkeiten und Auswirkungen einer musikvermittlerischen Intervention herauszufinden.

Um ein konkretes Konzert zum Labor für die Erforschung der Frage nach dem idealen Setting für zwei sehr unterschiedliche Publikumsgruppen zu machen, bei dem sich nicht einseitig eine der Gruppen anpassen muss, analysierte ich zuerst systematisch alle Faktoren und entschied anschließend, welche überhaupt beeinflusst werden konnten und welche innerhalb dieser Gruppe verändert werden sollten. Dafür erstellte ich eigens ein grobes Raster, um den Gesamtkontext in vier große Bereiche zu unterteilen: 1. Inhalt

1 Damit sind junge Leute gemeint, die nie oder selten an klassische Konzerte gehen (vgl. Tröndle 2019).

(Werkwahl, Inszenierung, Performanz²); 2. Soziales (Akteur*innen auf der Bühne, Publikum, Mitarbeitende); 3. Raum (Architektur, Licht, Positionierungen, Ausstattung); und 4. Erweiterter Kontext (alle weiteren Faktoren wie Rahmenveranstaltung, Preis, Sprachen, Informationen, Uhrzeit, Verpflegung etc.).

Im hier vorgestellten Fall – einem klassischen Konzertsetting – waren viele Faktoren vorgegeben, konnten aber teilweise trotzdem noch beeinflusst und zugunsten der Gesamtsituation verändert werden.

2 Ein von Folkert Uhde übernommener Begriff, mit dem er den »Grad des Performativen im Konzert« benennt: Körpersprache und Fokus der Aufmerksamkeit bei den Musiker*innen auf der Bühne (vgl. Uhde 2018).

Faktoren Konzertkontext

	vorgegeben	beeinflussbar	Veränderungsversuch
Werke	ja	ja	ja
Inszenierung	nein	ja	ja
Performanz	ja	ja	nein
Akteur*innen Bühne	ja	nein	ja
Publikum	ja	ja	ja
Mitarbeitende	ja	ja	nein
Architektur	ja	nein	nein
Licht	ja	ja	ja
Positionierungen	ja	nein	ja
Ausstattung	ja	ja	ja
Rahmenveranstal- tung	ja	ja	ja
Preis	ja	nein	ja
Sprachen	ja	nein	ja
Informationen	ja	ja	ja
Uhrzeit	ja	nein	nein
Verpflegung	ja	nein	nein

Analyse des Konzertkontextes**1. Inhalt**

In diesen Bereich fallen alle Faktoren, die mit dem Inhalt des Geschehens auf der Bühne oder des erweiterten Bühnenraumes zu tun haben: Werkwahl und Werkkombinationen, Inszenierung und Choreografie, Kombinationen

mit anderen künstlerischen oder außerkünstlerischen Disziplinen, Performance, Dramaturgie, Übergänge und Ablauf.

1.1 Werke

Folgende vier Werke waren vom Veranstalter vorgegeben. Sie wurden original belassen und historisch informiert vom Ensemble im Stehen gespielt:

- Johann Ludwig Bach (1677-1731): Concerto in D-Dur für 2 Violinen, 2 Oboen, Streicher und Basso continuo (bisher unveröffentlicht)
- Johann Bernhard Bach (1676-1749): Orchestersuite in e-Moll für Streicher und Basso continuo
- Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795): Cembalokonzert in A-Dur für Cembalo und Streicher
- Johann Ludwig Bach: Orchestersuite in G-Dur für 2 Oboen, Fagott, Streicher und Basso continuo

Diese vier ›alten‹ Werke wurden mit Musik von Hans Zimmer (*1957) ergänzt, die in einem Mix aus Arrangement, Improvisation und freien Erweiterungen als Filmmusik für die Rahmenhandlung funktionierten:

- *Chevaliers de Sangreal* aus dem Film *The Da Vinci Code*
- Hauptthema aus dem Film *Angels and Demons*
- *He's a Pirate* aus dem Film *Pirates of the Caribbean*

1.2 Inszenierung

Die ›alten‹ Werke sollten auf Wunsch des Ensembles so belassen und gespielt werden wie immer. Die andere Hälfte des Konzertprogramms – also die musikalisch-spielerischen Elemente um diese Werke herum – wollten wir zu einer rasanten, witzigen, verrückten Rahmenhandlung voller Überraschungen machen, inszeniert als Krimi um eine verlorene Partitur. Um sie zu finden, musste der alte Johann Sebastian Bach (mit dem Code B-A-C-H) angerufen und sein aus dem Jenseits geschickter Morsecode entziffert werden.

»Die unübliche Inszenierung fesselte mich. Sie bot neben dem gewohnten Hören auch etwas für die Augen und zum Miträtseln.« (25-jährige Besucherin)

»Super Idee, den Da Vinci Code und Bach in eine Verbindung zu bringen.« (51-jährige Besucherin)

»Gute Idee, so ein Konzert etwas aufzulockern, doch zu viel Show auf dem Podium wäre nicht optimal.« (75-jähriger Besucher)

1.2.1 Rolle des musikalischen Leiters

Die Hauptrolle spielte dabei der Cembalist, Solist und musikalische Leiter des Ensembles, der zusammen mit mir in Absprache mit der Geschäftsleitung und dem Ensemble die gesamte Inszenierung entwickelte. Er ist ein Naturtalent in Sachen Performanz, Komik und Improvisation in diversen Musikgenres, sprüht vor Energie und Fantasie. Da das Ensemble die Philosophie hat, niemand Externes auf der Bühne zu haben, versteckte ich mich als heimliche Akteurin hinter der Orgelwand.

1.2.2 Rolle des Publikums

Die Publikumsgruppe A, das Stammpublikum, war via Medien, Programmheft und Einführungsveranstaltung größtenteils schon vorinformiert über die Werke und deren Entstehungsgeschichten. Das Stammpublikum war zudem mit der Ankündigung, dass es Probleme mit der bisher unveröffentlichten Partitur von J. L. Bachs Concerto D-Dur gegeben habe – was übrigens auch tatsächlich stimmte – schon gezielt in »Krimi-Stimmung« versetzt worden. Zentrale Funktion der Einführungsveranstaltung war außerdem der Versuch, das Hörverhalten einer jüngeren einer älteren Generation nahezubringen.

Die Publikumsgruppe B, die Musikstudent*innen und jungen Nicht-Besucher*innen, hörte (im Falle der Nicht-Besucher*innen) teilweise zum ersten Mal überhaupt »alte« Musik und hatte auch die Einführungsveranstaltung nicht besucht. Ihr Vorsprung war ein anderer: Sie waren vorgängig heimlich für einen Flashmob instruiert worden und hatten im Konzert eine aktive Rolle zu spielen. Sie saßen paarweise in regelmäßigem Abstand im Zuschauerraum und führten zwischen den einzelnen »alten« Werken – also während der Krimi-Rahmenhandlung – abgesprochene Aktivitäten im Stile der *Claqueure*³ des 19. Jahrhunderts aus: lachen, rufen, bei gewissen Szenen aufstehen und mit dem Handy filmen, rhythmisch klatschen, Sitznachbar*innen ansprechen, nonverbale Kommunikation mit Gleichaltrigen

3 Französische Bezeichnung für eine Truppe von Klatschern, die dafür bezahlt wurden, Dramatiker oder Schauspieler oder beide zu beklatschen (vgl. z.B. den Eintrag in Meyers Konversations-Lexikon, Bd. 2, S. 156).

durch den ganzen Saal betreiben und am Schluss für Standing Ovation und frenetischen Applaus sorgen. Sie hatten den Auftrag, das Geschehen aktiv zu beeinflussen, indem sie für eine sicht- und hörbar gute Stimmung verantwortlich waren. Zusätzlich wurden sie bei der Vorbereitung auch zum Verhalten während der ›alten‹ Musik instruiert: ruhiges, konzentriertes Zuhören. Die Musikstudent*innen hatten die Aufgabe, als involvierte Akteur*innen die zwei unterschiedlichen Publikumsgruppen zu beobachten und vorgängig oder anschließend mit jemandem der Beteiligten ein vertiefendes Interview zu führen.

»Einige ältere Leute um uns herum klatschten plötzlich mit uns mit, das war ein gutes Gefühl.« (22-jährige Erst-Besucherin)

»Die ältere Frau neben mir zückte bei der Nebelszene auch ihr Handy und filmte, sie fand das total lustig, sowas am Konzert machen zu dürfen. Ihr Mann versuchte sie davon abzuhalten.« (24-jähriger Musikstudent)

1.2.3 Rolle der Musiker*innen

Da einzelne Musiker*innen des Ensembles gegenüber dem Konzept anfangs eher zurückhaltend bis skeptisch waren, haben wir uns entschieden, sie möglichst in Ruhe zu lassen, damit sie sich auf ihre Rolle als Musiker*in fokussieren konnten. Bei der Rahmenhandlung sollten sie sich frei fühlen, entweder bloß die Anweisungen auszuführen oder aktiv schauspielend dazustellen. Der Probenprozess war ein wichtiger Vermittlungsvorgang, um den Musiker*innen aufzuzeigen, warum wir für diese Publikumsmischung mehr Bewegung auf die Bühne und in den Zuschauerraum bringen wollten. Einzelne Musiker*innen brachten während der Probe hilfreiche Vorschläge und Kritik ein, die wir auch alle direkt umsetzten.

1.2.4 Ablauf

Während die Geschäftsführerin zur Eröffnung des Konzertes über die Schwierigkeiten bei der Beschaffung des bisher unveröffentlichten Notenmaterials durch den musikalischen Leiter erzählen will, platzt Letzterer aufgeregt herein. Damit beginnt die rasende Suche nach der scheinbar verschollenen Partitur – ohne dass während der nächsten 90 Minuten das musikalische Geschehen unterbrochen wird. Einzelne Musiker*innen helfen dafür dem musikalischen Leiter, zwischen den ›alten‹ Werken den Klangteppich, den Cembalo-

Ton oder den B-A-C-H-Code nicht abbrechen zu lassen, machen ihn auf Licht- und Geräuschsignale aus der Orgelwand aufmerksam, fixieren das Verbindungskabel zum unsichtbaren J. S. Bach an die Holzwand, lassen die Filmmusik zum feierlich als absurdes Bild erscheinenden J. S. Bach aufblühen, entziffern den aus dem plötzlich von selbst spielenden Cembalo erklingenden Morsecode, finden die im Cembalositz versteckte Partitur, verteilen sie spielend – um schließlich gemeinsam das endlich gefundene Concerto D-Dur von J. L. Bach als Abschlussstück zu spielen.

»Es war spannend und echt cool.« (25-jähriger Erst-Besucher)

»Solches Spektakel muss nicht sein.« (80-jähriger Stamm-Besucher)

1.3 Performanz

Die Performanz der Musiker*innen musste im Sinne einer physisch und emotional stark präsenten Bewegung während 90 Minuten aufrechterhalten werden, was eine große Herausforderung für das Ensemble und für den musikalischen Leiter bedeutete. Für Letzteren war es am anstrengendsten, weil er als Cembalist (auswendig und teilweise solistisch) spielen, das Ensemble leiten und gleichzeitig sprechende, improvisierende, reagierende und schauspielende Figur war, die den ganzen Ablauf im Kopf haben musste. Für das Ensemble bestand die Herausforderung darin, einerseits authentische Figuren abzugeben und andererseits auch in musikalischen Pausen nicht in eine passive Haltung zu verfallen.

2 Soziales

In diesen Bereich fallen alle Faktoren, die mit der soziodemografischen Zugehörigkeit und der sozialen Interaktion der verschiedenen an einem Konzert Beteiligten zu tun haben: kultureller Bildungshintergrund, Zugehörigkeit und Distinktion, Verhalten und Kleidung, Kommunikation untereinander und gegenüber den anderen am Konzert beteiligten Gruppen.

2.1 Akteur*innen auf der Bühne

Das international zusammengesetzte, im Stehen spielende Ensemble bestand aus 14 schwarz gekleideten Streicher*innen und 3 Bläser*innen verschiedenen Alters. Geleitet wurden sie von der Konzertmeisterin und vom Cembalisten, der mit dem Rücken zum Publikum spielte. Viele der Ensemblemitglieder sind stolz darauf, diesem in der Schweizer Bundesstadt sehr renom-

mierten, 1962 gegründeten Kammerorchester anzugehören, das viele treue Fans an den regelmäßig ausverkauften Konzerten hat. Die Kommunikation der Musiker*innen auf der Bühne untereinander besteht normalerweise aus Blickkontakten und Lächeln – für unser Konzertextperiment gaben wir dazu keine Anweisungen, beobachteten aber, ob und was sich im Verhalten der Musiker*innen im Vergleich der beiden Konzerte allenfalls verändern würde.

»Ich denke, es ist doch motivierend für die Musiker, wenn sie das Publikum spüren und hören. Ein Publikum ohne Reaktionen, da denkst du doch als Musiker: Was geht in denen vor, ob es denen überhaupt gefällt, was ich mache, ob die das überhaupt genießen?« (23-jährige Erst-Besucherin)

2.2 Publikum

Bei beiden Konzerten waren je ca. 300 Personen im Publikum, die vorwiegend aus dem Stammpublikum bestanden: Die meisten davon besuchen seit Jahren oder sogar Jahrzehnten die Konzerte des Ensembles, sind gut informiert über die gespielte Musik und ihre Hintergründe, kennen alle Abläufe und unausgesprochenen Verhaltensregeln, sind vertraut mit Konzertort und Ensemble und kennen sich teilweise auch privat. Etwa ein Viertel dieser Gruppe waren durch eine Einführungsveranstaltung darauf vorbereitet, dass das Bühnengeschehen teilweise den Bedürfnissen von 20- bis 30-Jährigen angepasst wurde und waren über das Hörverhalten dieser Publikumsgruppe instruiert.

Beim zweiten Konzert waren etwa ein Zehntel der anwesenden Zuhörer*innen »eingeschleuste« Junge, von denen wiederum etwa die Hälfte sogenannte Nicht-Besucher*innen waren – also Personen, die noch nie an einem klassischen Konzert oder an einem Konzert mit »alter« Musik gewesen waren. Sie waren von den am Experiment beteiligten Musikstudierenden akquiriert worden und standen zu ihnen teilweise schon in Beziehung, teilweise noch nicht.

»Stimmung im Publikum während Konzert: wie immer, ruhig, andächtig, konzentriert, typische Stimmung, wie man sie in Klassik-Konzerten in der Regel vorfindet. Am zweiten Konzert eindeutig spontaner, freudiger, enthusiastischer. Grund: jüngerer Publikum.« (an beiden Konzerten anwesender Journalist)

2.2 Mitarbeitende

Mitarbeitende waren in diesem Fall a) die beiden Hauswarte: Sie waren in die Umsetzung der szenischen Elemente hinter der Orgelwand involviert und

wurden zu wichtigen Partnern – nicht nur für technische Fragen; b) die Geschäftsführerin des Ensembles: Sie wurde regelmäßig in die Entwicklung der Ideen einbezogen und spielte in der Anmoderation auch als Figur mit; c) die Person an der Kasse und das Personal bei der Garderobe: Sie wurden im Vorfeld nicht miteinbezogen und auch nicht darüber informiert, dass irgendetwas anders sei als üblicherweise.

3 Raum

In diesen Bereich fallen alle Faktoren, die den Ort des Konzertes betreffen: Lage, Umgebung, Zugang, Gebäude, Baustil, Räume, Bühne, technische Ausstattung, Möblierung, Sitzordnung, Beleuchtung, Design, Geruch etc.

3.1 Architektur

Das Konzert fand in einem ›typischen‹, extra für klassische Musik gebauten Saal mitten in der Altstadt statt – in einem Gebäude, das Mitte 19. Jahrhundert für die lokale Musikschule umgebaut und seither einige Renovationen erfahren hatte. Das Setting war relativ starr: Vorne die etwas erhöhte Bühne, im Zuschauerraum eine unverrückbare Bestuhlung, das Ganze umgeben von dunklem Jugendstil-Holz und getaucht in mattes Licht. Hinter der Holzgitterwand der Bühne befand sich eine seit Jahrzehnten nicht mehr benutzte Orgelanlage aus den 1940er-Jahren. Daraus kamen für den Bach-Krimi die diversen Signale des alten J. S. Bach (Licht, Geräusche, Morsecodes etc.) – und daraus entstieg dann auch feierlich unter Nebel und heroischen Filmmusik-Klängen der alte Bach in Form eines großen Porträts.

3.2 Licht

Das im Saal montierte Licht bot zu wenig Flexibilität, um die gewünschte Krimi-Stimmung aufkommen zu lassen. Wir trieben mithilfe des Hauswirts in letzter Minute eine eigene Beleuchtung auf – die uns allerdings beim zweiten Konzert von einem Musiker kurzerhand und ohne Rücksprache abgestellt wurde, weil er nicht informiert war und sich geblendet fühlte.

3.3 Positionierungen

Im Zuschauerraum konnte nichts an den festgeschraubten Sitzreihen geändert werden, wir konnten aber für die vorbereitete Publikumsgruppe Plätze reservieren. Die einzigen Möglichkeiten, sich zu bewegen, waren a) sich vom Sitz aus in alle Richtungen umzudrehen, b) aufzustehen und c) quer durch

den Saal mit den Peers mimische Kommunikation zu betreiben. Auf der relativ engen Bühne konnten sich die im Stehen spielenden Musiker*innen wenig bewegen. Der Cembalist verschaffte sich mit teilweise fast akrobatischen Mitteln für die Rahmenhandlung Platz – wenn auch sein Cembalo immer an der gleichen Stelle blieb.

»Die Bewegung im Publikum lockerte die normalerweise doch gespannte Atmosphäre auf. Das Einbeziehen des Publikums schaffte eine emotionale Bindung über die Musik hinaus.« (26-jähriger Musikstudent)

3.4 Ausstattung

Die technische Ausstattung war begrenzt – um die Ideen umzusetzen, mussten wir selbst Material auftreiben. Beispielsweise konnten wir – nach langem Hin und Her mit dem Hauswart und nach Besprechungen bis hinauf zur Direktion – eine Nebelmaschine einsetzen, was in diesem Saal noch nie der Fall gewesen war. Für den zweiten Abend hatten Musikstudentinnen den Vorraum und das Treppenhaus zu Einführungsveranstaltung und Galerie mit ebenfalls extra angeschafften Lämpchen dekoriert (und dafür die Erlaubnis erhalten, das normale Licht auszuschalten), was eine leicht schummrige, geheimnisvolle Stimmung erzeugte.

4 Erweiterter Kontext

In diesen Bereich fallen unsystematisch alle Faktoren, die in den drei Hauptbereichen Inhalt, Soziales und Raum nicht integriert werden können: Rahmenveranstaltung, Eintrittspreis, Sprachen, Informationen, Uhrzeit, Verpflegung und einige andere mehr. Jeder einzelne dieser Faktoren kann eine Konzertsituation völlig verändern, wenn er beeinflusst wird.

4.1 Rahmenveranstaltung

Die Konzerteinführung war zwar vorgegeben – ich habe sie allerdings mit einer neuen Funktion versehen. Statt musikwissenschaftliche Hintergründe zu den Werken zu vermitteln, benutzte ich die Gelegenheit, dem Stammpublikum die neue Publikumsgruppe der 20- bis 30-Jährigen nahezubringen: Was brauchen sie, wie hören sie Musik, wie nehmen sie alte Musik wahr, wie den Gesamtrahmen etc. Zu dieser Vermittlung auf sozialer Ebene gehörte auch, den Sinn von Überraschungen auf der Bühne im Kontext der jungen Publikumsgruppe anzukünden, ohne zu viel vorwegzunehmen. Ich erhoffte

mir davon eine zusätzliche Beeinflussung des Publikumsbereichs hin zu einer ›guten‹ Stimmung.

4.2 Preis

Am relativ hohen Eintrittspreis ließ sich nichts ändern – die vorbereiteten 20- bis 30-jährigen erhielten aber Freikarten.

4.3 Sprachen

Bei der Sprache auf der Bühne (Anmoderation, Krimi-Figur Cembalist und einzelne Ensemblemitglieder) entschieden wir uns beim ersten Konzert für Hochdeutsch, was wir allerdings beim zweiten Konzert zugunsten des Dialekts spontan fallengelassen haben.

4.4 Informationen

Das (vorgegebene) Programmheft nutzte ich, um einige Hintergründe zu den unbekannteren Werken der unbekannteren Bachverwandten zu geben. Vor allem aber bezweckte ich damit a) die Vermittlung der Rahmenhandlung, b) die Vermittlung des Hörverhaltens junger Nicht-Besucher*innen und c) die Vermittlung des für die junge Generation wichtigen Filmmusikkomponisten Hans Zimmer an das Stammpublikum.

Ergebnisse: Junge sind ansteckend

Für die Auswertung des Experiments stand mir folgendes Material zur Verfügung:

- vollständige professionelle Audioaufnahmen beider Konzerte inklusive Publikumsgeräusche vor, während und nach den Konzerten;
- meine eigenen (akustischen) Beobachtungen während des Konzerts;
- Interviews der Musikstudierenden mit 20- bis 30-jährigen Erstbesucher*innen, Stammpublikum und Musiker*innen;
- Beobachtungen der 20- bis 30-jährigen Musikstudierenden;
- Beobachtungen und informelle Befragung von Teilen des Stammpublikums durch einen an beiden Konzerten anwesenden Journalisten;
- schriftliche und mündliche Rückmeldungen des Stammpublikums sowie der Ensemblemitglieder an den musikalischen Leiter und an die Geschäftsführung;

- Fotos, Videos.

Dieses Material habe ich gemeinsam mit Musikvermittlungs-Studierenden gesichtet und versucht, es vor allem auf die Bereiche Inhalt und Soziales als Vorlage für die zukünftige Praxis von Klassikkonzerten anzuwenden:

Inhalt (Werkwahl, Inszenierung, Performanz)

Eine klare Aussage lässt sich für die Publikumsgruppe der 20- bis 30-Jährigen machen: Ausnahmslos alle von ihnen – von den Erstbesucher*innen bis hin zu den Musikstudent*innen – fanden die Inszenierung im Stile eines Krimis in Kombination mit der Musik von Hans Zimmer und viel Action spannend, witzig, unterhaltsam und hilfreich für den Umgang mit der ›alten‹ Musik. Einige von ihnen hätten sich aber wesentlich weniger ›alte‹ und viel mehr ›junge‹ Musik gewünscht. Weniger eindeutig ist das Ergebnis beim Stammpublikum: Von vollkommener Ablehnung über teilweises Amüsement bis hin zu großer Begeisterung über die Kombination von ›alter‹ Musik mit einer ›jungen‹ Rahmenhandlung finden sich alle möglichen Reaktionen. Aber auch bei dieser Gruppe lässt sich zumindest ein klares Ergebnis festhalten: Das Konzept kam beim zweiten Konzert besser an, weil eine Publikumsgruppe von 20- bis 30-Jährigen anwesend war – ihr Verhalten scheint auf das Stammpublikum teilweise ansteckend gewirkt zu haben. Anstecken ließen sich von der jungen Publikumsgruppe auch die Musiker*innen, die beim zweiten Konzert mehr lachten, mitmachten, untereinander und mit dem Publikum kommunizierten und vor allem in der Performanz weniger nachließen. Interessant ist zudem die Beobachtung, dass sich ein höherer vorgängiger Involvierungsgrad der jeweiligen Einzelmusiker*innen in den Prozess positiv auf die Qualität der Performanz auswirkte. Dasselbe war beim musikalischen Leiter spürbar, der aufgrund seiner Mitverantwortung für das Konzept hundertprozentig hinter der Inszenierung stand.

Seine beim zweiten Konzert besonders hohe Qualität der Performanz lässt sich gemäß seiner Aussage darauf zurückführen, dass das Publikum sehr viel stärker spürbar war. Er wechselte deshalb beim zweiten Konzert spontan von Hochdeutsch zu Dialekt und erbrachte entsprechend eine souveränere Leistung als Schauspieler.

Soziales (Akteur*innen, Publikum, Mitarbeitende)

Auch hier lässt sich, gerade aufgrund des Vergleichs der beiden Konzertaufnahmen, ein recht klares Ergebnis nachweisen: Beim zweiten Konzert gab es außerhalb der ›alten‹ Musik sehr viel mehr hörbare Reaktionen aus dem Publikum und von den Musiker*innen. Nicht nur die vorbereitete Publikumsgruppe der Jungen klatschte, lachte und rief wesentlich mehr, sondern auch viele der älteren Besucher*innen. Bei beiden Konzerten herrschte während der ›alten‹ Werken die gleiche konzentrierte Stimmung – was auf die vorgängigen Instruktionen an die Jungen zurückgeführt werden kann. Auch eine Veränderung der nonverbalen Kommunikation der Musiker*innen auf der Bühne ließ sich beobachten: Diese bestand beim ersten Konzert aus Blickkontakten und Lächeln untereinander, beim zweiten Konzert kamen zusätzlich Bewegung, Lachen, Rufen und Blickkontakte mit dem Publikum dazu.

Zu den Mitarbeitenden lässt sich feststellen, dass grundsätzlich für das Gesamtsetting eindeutig mehr Commitment aufbrachte, wer schon im Vorfeld stärker ins Geschehen involviert worden war (was sich am Beispiel der beiden Hauswarte demonstrieren lässt). Für den Gesamtkontext können Mitarbeitende unter Umständen einen negativen Einfluss haben, wenn sie über Sinn und Zweck eines Konzeptes überhaupt nicht informiert wurden, was das Beispiel der für die Garderobe Zuständigen veranschaulicht: Sie entfernte die für das zweite Konzert von Musikstudierenden im Foyer installierte Schummerbeleuchtung kurzerhand, weil sie diese als unpraktisch empfand, und schaltete das normale, nüchterne Licht ein.

Wechselwirkungen, Vermittlung, Involvierung

Wechselwirkungen

Ob das Experiment nun in einer (beeinflussten) laborähnlichen oder in einer (unbeeinflussten) natürlichen Situation stattfindet: Die Präsenz einer neuen Publikumsgruppe in einem tradierten Konzertkontext erzeugt Wechselwirkungen in alle Richtungen. Je nachdem, wie gut das Experiment in den Bereichen Inhalt und Soziales vorbereitet und konzipiert ist, haben diese Wechselwirkungen positive oder negative Auswirkungen auf das Gesamterlebnis Konzert. In unserem Fall war vieles auf ein positives Resultat hin gesteuert: Die neue Publikumsgruppe war bewusst eingesetzt und gezielt in ihrem Handeln beeinflusst worden; die alte Publikumsgruppe war hingegen Gegenstand von diversen Vermittlungsversuchen. Der Ausgang des Experiments kann im

Vergleich zu den ›natürlichen‹ Konzertsituationen als optimaler Fall betrachtet werden und könnte zukünftigen Klassikkonzerten als Vorlage dienen, wie Faktoren in den Bereichen Inhalt und Soziales gezielt verändert werden können.

Vermittlung

Wenn beide Publikumsgruppen eine Vermittlung der jeweils anderen Hörkultur erhalten, kann eine Durchmischung von Stammpublikum und neuen Publikumsgruppen funktionieren. Je nachdem, wie umfassend diese Vermittlung geschieht, kann sie Verständnis und Respekt gegenüber einer anderen Sozialisation und Rezeption bewirken und damit unter anderem den Boden für das Gelingen von kultureller Teilhabe legen.

Involvierung

Je mehr Sorgfalt auf Involvierung und Information bei allen im Vorfeld und am Konzertabend Beteiligten gesetzt wird, desto höher ist die Chance, dass das Konzert ein positives Erlebnis für alle anwesenden Gruppen wird.

Bilanz: Handeln für eine Zukunft

Ein Konzert mit neuen Gesellschaftsgruppen kann für Akteur*innen und ihr Stammpublikum eine Möglichkeit sein, sich mit Themen zu beschäftigen, die in ihrer eigenen Szene unter Umständen tabuisiert sind (zum Beispiel die Musik von Hans Zimmer oder eine Show mit viel Action). Dieser Akt verlangt allerdings einiges an Distanz zu sich selbst. Nicht das Beharren auf starren Kulturdifferenzen aber erhält Musikkulturen am Leben – Musik wird erst durch das gemeinsame Verhandeln aus ihren orthodoxen Ritualen befreit. Die Ergebnisse des Konzertexperiments für ein Stammpublikum und eine vorbereitete Gruppe Junger können in dem Kontext auf eine gesamtgesellschaftliche Situation hin verallgemeinert werden: Das Experiment kann als modellhafter Versuch gesehen werden, kulturelles Miteinander in einer pluralistischen Welt zu ermöglichen.

Das Zusammentreffen zweier Kulturen ergibt also nicht einfach deren Summe, denn eins und eins ergibt in künstlerisch-sozialen Settings nicht zwei, sondern drei. Das Resultat der Vermischung von zwei Lebenswelten ist unvorhersehbar, es entsteht daraus etwas Neuartiges, etwas hybrides Drittes. Diese Hybridität resultiert aus kultureller Begegnung, die zur Verände-

rung aller Beteiligten führt. Als Musikerin und Musikvermittlerin verstehe ich die Musikakteur*innen immer auch als eine Art Forscher*innen in einem künstlerischen Interaktionsprozess, in dem sich alle Beteiligten – und sogar die Kunst – verändern. In diesem Sinn habe im vorliegenden Experiment tatsächlich auch ich selbst mich verändert: Im Zusammenhang mit Schwierigkeiten in der Umsetzung kultureller Teilhabe in traditionellen Klassikbetrieben habe ich bisher immer das Stammpublikum als stärksten Hinderungsfaktor betrachtet. Der ganz zu Beginn beschriebene, gegen die jungen Nicht-Besucher*innen zischende alte Mann war für mich gewissermaßen der Schuldige im Anklageprozess »Verhinderung von kultureller Teilhabe«. Seit unserem Konzertextperiment mache ich andere dafür verantwortlich: diejenigen nämlich, die das Konzert ohne Involvierung und Vermittlung der unterschiedlichen beteiligten Gruppen kuratieren. Sie müssen heute handeln, damit sich in Zukunft keine Besucher*innen an ihrem Konzert wie »Marsmenschen« fühlen.

»I think the future will be changed. Because we, because all the society is changing all the time anyway. So I think what we considered as »not normal« years ago, we consider »normal« today. I think, certainly in the future, but even now, everyone is talking about being able to express yourself freely. I think it will be »normal« to have the balance between, you know, the audience interaction and what happens on stage. Yeah.« (23-jährige Erst-Besucherin)

Literatur

- Meyers *Konversations-Lexikon* (1925), Leipzig: Bibliographisches Institut.
- Seliger, Berthold (2017): *Klassikkampf. Ernste Musik, Bildung und Kultur für alle*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Tröndle, Martin (2019): *Nicht-Besuchersforschung. Audience Development für Kulturinstitutionen*, Berlin: Springer.
- Uhde, Folkert (2018): Konzertdesign. Form follows Function, in: *Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, hg. von Martin Tröndle, Bielefeld: transcript, S. 121-148.
- Weber, Barbara Balba (2018): *Entfesselte Klassik. Grenzen öffnen mit künstlerischer Musikvermittlung*, Bern: Stämpfli.

Weber, Barbara Balba (2019): Meine Musik auch für Dich. Teilhabe im Musikbetrieb, in: *Kulturelle Teilhabe. Ein Handbuch*, hg. von Nationaler Kulturdialog, Zürich: Seismo, S. 212-219.

Lokalisation

Intensität und narkotische Wirkung von Musik

Gedanken zu Emotionen in gestalteten Konzertsituationen

Julia H. Schröder

Die Konzerthörenden der Zukunft betreten ihren Virtual-Reality-Raum. Sie wählen aus verschiedenen Stimmungen und Aufführungsorten aus. Dann begrüßen sie die anderen Gäste und die Solistin virtuell. Das Konzert beginnt. Die Solistin wird von einem digitalen Orchester begleitet. Die Komposition wird während des Konzerts vom Computer generiert. Sie reagiert auf die ausgewerteten Körperdaten der Zuhörenden. Wenn sich zu wenig emotionale Erregung der Hörenden zeigt, reagiert das Kompositionsprogramm und gibt der Solistin erregende Musik vor.

Lesen Sie dieses Zukunftsszenario als Dystopie? An diesem Szenario könnte befremden, dass sich die Konzerthörenden nicht mehr körperlich zusammenfinden, um gemeinsam an einer Musikdarbietung teilzunehmen. Vielleicht erschreckt, dass die Musik zwar live gespielt, aber nicht von einem Menschen komponiert wurde. Mich selbst verunsichert die Idee, dass meine körperlichen Erregungssignale erfasst und ausgewertet werden, am meisten. Tatsächlich sind alle Bestandteile dieser Beschreibung heute schon umsetzbar.

Viele musikliebende Menschen haben daheim die Möglichkeit, über gute Lautsprecher Surround-Übertragungen anzuhören und sogar per Videoübertragung visuell an einer Konzertübertragung, beispielsweise der Digital Concert Hall der Berliner Philharmoniker, teilzuhaben. Seit Beginn der weltweiten Covid-19-Pandemie sind virtuelle Konzerte nicht mehr so selten. Allerdings begrüßt man die entfernt Mithörenden noch nicht, obwohl ich bei Live-Streams von kleineren Veranstaltungsorten durchaus ähnliche Formen

der Begrüßung und des Applauses in Textform im Chat erlebt habe.¹ Das Ungewohnte der Live-Übertragung ist die Absenz von Publikumsgeräuschen, da wir doch selbst bei Radioübertragungen von Konzerten gewohnt sind, am Ende Applaus zu hören, der schließlich ausgeblendet wird.

Das abwesende, begleitende Orchester ist vermutlich weniger ungewohnt, weil gesampelte Streicherklänge in vielen Musikrichtungen, auch in Bühnendarbietungen verwendet werden. Digitale Orchester gibt es über Sampling-Bibliotheken natürlich schon lange, etwa die Vienna Symphonic Library seit dem Jahr 2000.² Sie werden unter anderem für Musikaufnahmen von kleineren Filmmusiken oder Videospiele eingesetzt.

Auch die sogenannte Partitursynthese (Supper 1997: 63) gibt es seit mehreren Jahrzehnten als Teil der Computermusik. Sie wird noch nicht besonders oft in Echtzeit mit Orchesterinstrumenten verwandt, doch kürzlich hörte ich folgendes Beispiel.

Yoav Pasovsky und Daniella Strasfogel: Kinder ans Mischpult

In einem Kinderkonzert der Reihe *SCHRUMPF!* (20.9.2020) erklärte Daniella Strasfogel Kindern und Eltern das Konzept, bevor alle in die modernisierte Elisabethkirche in Berlin-Mitte eintraten, wo sich das Publikum auf Sitzgelegenheiten – Matten auf dem Boden, dahinter Stühle, jeweils als Familienblock mit Abstand zu den Gästen aus einem anderen Haushalt – um die fünf Musizierenden in der Mitte niederließ. An der Stirnseite war ein Podest mit Mischpult aufgestellt, das die jungen Hörenden nacheinander betreten durften. Von dort steuerten sie die Musik: Über mehrere Regler beeinflussten sie Parameter wie Lautstärke oder Geschwindigkeit, ob eher staccato oder legato, ob die Flöte oder die Harfe oder alle fünf Instrumente spielen sollten. Die Musikerinnen und Musiker des Zafraan Ensembles hatten Tablets, auf denen ihre in Echtzeit generierten Stimmen angezeigt wurden, sodass sie je nach der Einstellung am Mischpult langsamere oder schnellere Partien spielten, schwiegen oder einsetzten. Obwohl die Noten je nach Eingabe des Kindes am Mischpult vom Computer generiert wurden, stammten das Konzept und die

1 Z.B. im gestreamten Konzert am 12.5.2020 von Katia Guedes (Stimme, Sopran) und Alexandre Sperandéo Fenerich (Elektronik) in der Reihe Unerhörte Musik, BKA Berlin.

2 Vgl. Vienna Symphonic Library: <http://www.vsl.co.at>.

Programmierung vom Komponisten Yoav Pasovsky.³ Bei der Partitursynthese werden die Zuordnungen vom Komponisten vorgenommen und damit die Klangmöglichkeiten festgelegt. Im Prinzip komponiert nicht der Computer, sondern der Komponist legt eine Bandbreite von möglichen Erscheinungsformen der Musik fest, aus denen dann mittels der über das Mischpult eingegebenen Daten eine ausgewählt wird. Die Änderung eines Parameters durch Ziehen eines Reglers kann unmittelbar hörend nachvollzogen werden. Das Konzerthören wird hier also aktiviert, ins Voraushören und kompositorisch-strukturelle Hören gelenkt. Vielleicht überlegt ein Kind beim Beobachten der anderen Kinder am Mischpult, was es selbst für ein Klangresultat erzielen will: möglichst viel Abwechslung oder eine schöne Melodie?

Messung körperlicher Erregung (Biofeedback)

In meinem Ausgangsszenario war die Einflussnahme allerdings nicht bewusst durch die Hörenden gelenkt, sondern auf die Messung ihrer emotionalen Erregung bezogen. Auch diese Möglichkeit gibt es heute theoretisch. Angewandt wird die Messung von Körperdaten (Hautwiderstand, erhöhte Atemfrequenz etc.) als Reaktion auf das Musikhören seit etwa hundert Jahren in der psychologischen Forschung. Harry Porter Weld maß 1912 erhöhte Atemfrequenz und Herzaktivität durch Musik und Ida Henrietta Hyde erforschte 1924 die Erhöhung des Blutdrucks beim Hören von Marschmusik (Rötter 2005: 274). In den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts fanden diese Körperklänge der Aufführenden als Biofeedback Eingang in die live-elektronische Musik. Berühmt sind die Gehirnströme, die Alphawellen eines Performers, welche Perkussionsklänge in Alvin Luciers *Music for Solo Performer* (1965) auslösen, oder die verstärkten Körperklänge in John Cages *Variations VII* (1966) mit »four assistants whose activities of heart, brain, lung, and stomach were detected and amplified« (Pritchett 1993: 153), ebenso in Richard Teitelbaums *Spacecraft* (1967).⁴ Im 21. Jahrhundert wird über die Möglichkeit nachgedacht, die Körperdaten der Rezipierenden zu nutzen. Im Kino erforscht Disney, wie durch Computerauswertung von Gesichtsausdrücken

3 Uraufgeführt wurde Yoav Pasovskys *Like Tears in Rain* als interaktive Konzertinstallation bereits 2018 vom Zafraan Ensemble, damals mit mehr als fünf Instrumenten.

4 Zu Musikperformances mit Biofeedback siehe die sehr informative Arbeit von Jin Hyun Kim (2012: 224, 237).

Erkenntnisse über die emotionale Reaktion des Publikums zu erlangen sind (Deng et al. 2017). Das ist genauso auf Konzert- oder Theateraufführungen übertragbar. Die im Gesicht ablesbare emotionale Reaktion auf die Aufführung wird messbar (im Kino ist das laut der Studie eher für Lächeln und Lachen gelungen) und mit einem bestimmten Moment in der Musik oder dem Film verknüpfbar. Die naheliegende Weiterentwicklung wäre also eine direkte Nutzung dieser Erkenntnisse, wie sie Mark Grimshaw (2016, ders. et al. 2013, zur Kritik siehe auch Schröder 2021) für Computerspielmusik als »Sonic Emotioneering« vorschlägt, zusammengesetzt aus »Emotion« und »Engineering«. Dabei sollen die Körperdaten, welche Rückschlüsse auf eine emotionale Erregung einer Person zulassen, in Echtzeit ausgewertet und zur Generierung von musikalischen Versatzstücken verwandt werden, die für diese Person eine vorhersagbare emotionale Reaktion ergeben. Übertragen auf unser Konzertszenario hieße das: Wenn ich eine dramatische Stimmung gewählt habe und meine Körperdaten keinen Rückschluss auf emotionale Erregung zulassen, wird der Kompositionsalgorithmus immer aufregendere oder spannendere Musikstrukturen in die live-generierte Komposition einfügen. Was »aufregend« oder »spannend« ist, muss natürlich vorher festgelegt werden und wird sich mit Gewöhnung, also Habituation, womöglich ändern – vielleicht sogar über die Möglichkeiten selbstlernender Systeme hinaus.⁵ Grundsätzlich ist an dieser Idee zu kritisieren, dass die Hörenden nicht selbst die Regler in der Hand haben und damit ihre eigenen Gefühle manipulieren können, sondern dass ein fremdgesteuerter Algorithmus das übernehmen soll. Das birgt die Gefahr des Missbrauchs. Die im 20. Jahrhundert für ihre emotionale Manipulation von mancher Seite verachtete »Hollywoodfilm-musik« ist festgelegt und erlaubt es, sich ihr zu entziehen, ebenso wie zur emotionalen Selbstregulierung aufgelegte Musik von Reproduktionsmedien. Wird direkt auf die körperlichen Reaktionen einer Person reagiert, sollten meines Erachtens die Funktionsweise genau erläutert und die Einstellungen von dieser Person selbst vorzunehmen und zu ändern sein. Das wäre eine aktive Erkundung der eigenen emotionalen Reaktionen auf Musik.

5 Untersuchungen zu funktionaler Musik gehen inzwischen von einer kurzfristigen Wirkung, beispielsweise einer Produktionssteigerung für Musik zur Arbeit oder einer Kaufsteigerung für Musik im Geschäft aus, die jedoch bei längerer Einspielung an Wirkung verliert und schließlich gar keinen Effekt mehr zeitigt. (Siehe z.B. Kopiez, 2008: 533f.)

»Pathologische Gefühle« und »narkotische Wirkung«: Ablehnung emotionaler Hörweisen

Körperliche Erregung ist ein messbarer Ausdruck emotionaler Reaktion auf Musik. Musik kann Gefühle auslösen, die sich wiederum körperlich manifestieren. Ein Ziel vieler Musikstile und eine Motivation zum Musikhören ist genau diese emotionale Erfahrung im Konzert.

Musikhistorisch betrachtet finden sich in verschiedenen Epochen aber auch Ablehnungen emotionaler Hörweisen.⁶ Sie richten sich entweder gegen eine frühere Musik oder gegen eine andere Musikrichtung. Beispielsweise kann man eine Ablehnung der Affektdarstellung barocker Musik in der Formalästhetik erkennen, die der Musikkritiker Eduard Hanslick im 19. Jahrhundert einer Gefühlsästhetik entgegensetzte.

»Hanslicks Polemik gegen ›pathologische‹ Gefühle war gegen die Ästhetik des 18. Jahrhunderts gerichtet. Die sogenannte Empfindungsästhetik hatte der Musik vordringlich die Aufgabe zugebilligt, Gefühlsausdruck zu sein, in den sich der Interpret intensiv einzufühlen hatte, um auf die Seelenkräfte des Hörers zu wirken. Diese Resonanzlehre wirkte noch in der ästhetischen Theorie von Theodor Lipps (1904) nach, damit der Grundlage heutiger Vorstellungen eines Flows.« (la Motte-Haber 2017: 69)

Teil von Hanslicks Ästhetik *Vom Musikalisch-Schönen* ist die Gegenüberstellung von ›falschen‹ und ›idealen‹ Hörweisen, wie sie noch Einfluss auf Adornos Hörertypologie gehabt haben mag. Im Kapitel »V. Das ästhetische Aufnehmen der Musik gegenüber dem pathologischen« wird die körperliche und gefühlsmäßige Erregung durch Musik zugunsten einer distanzierten Hörweise verworfen.

»Wir haben gesehen, daß gerade den überwältigendsten Eindrücken der Musik der stärkste Antheil körperlicher Erregung von Seiten des Hörers beigemischt ist. Von Seite der Musik liegt diese heftige Eindringlichkeit in das Nervensystem eben so wenig in ihrem künstlerischen Moment, das ja aus dem Geiste kommt und an den Geist sich wendet, – sondern vielmehr in ihrem Material.« (Hanslick 1854/1990: 127)

6 Ansätze zu so einer »kulturhistorischen Perspektive« auf »Musik und Emotionen« gibt Marie Louise Herzfeld-Schild (2020: 12f.) im gleichnamigen Buch.

Es geht Hanslick nämlich um das Individuelle eines autonomen Musikwerks im Gegensatz zu einem stimmungsindezierenden, quasi medizinischen Einsatz eines austauschbaren Musikstücks oder Musikgenres. Auch unterscheidet Hanslick das logische Hören vom gefühlsmäßigen Hören, das er als pathologisch abwertet, und vom ästhetischen Hören.⁷

Interessanterweise verwandte Bertolt Brecht achtzig Jahre später fast dieselben Begriffe, um seiner Ablehnung der Hörweise klassischer Konzertsaalmusik Ausdruck zu verleihen. Er schreibt von »narkotische[n] Wirkungen« (Brecht 1935/1988: 164) und von den schweißgebadeten Hörern.

»Immer noch wird heute [1935] die ›fortschrittliche‹ Musik für den Konzertsaal geschrieben. Ein einziger Blick auf die Zuhörer der Konzerte zeigt, wie unmöglich es ist, eine Musik, die solche Wirkungen hervorbringt, für politische und philosophische Zwecke zu verwenden. Wir sehen ganze Reihen in einen eigentümlichen Rauschzustand versetzter, völlig passiver, in sich versunkener, allem Anschein nach schwer vergifteter Menschen. Der stiere, glotzende Blick zeigt, daß diese Leute ihren unkontrollierten Gefühlsbewegungen willenlos und hilflos preisgegeben sind. Schweißausbrüche beweisen ihre Erschöpfung durch solche Exzesse.« (Brecht 1935/1988: 164)

Brechts Polemik zielt auf die emotional-körperliche Wirkung,⁸ die er als »unfruchtbar« brandmarkt, weil er von einem Bildungsideal ausgeht. Das Publikum soll bei Brecht zum Selberdenken angeregt werden, nicht zum Nachempfinden. 1935 war das ein ästhetisches Ideal, das zeitpolitisch motiviert war. Der emotional getönten politischen Propaganda der Nationalsozialisten waren die »völlig [P]assiv[e]« »willenlos und hilflos preisgegeben«. Allerdings konzediert Brecht, dass Musik mit so einer lähmenden Wirkung eben nicht für politische Zwecke zu gebrauchen sei.

Beide Polemiken gegen emotionale Hörweisen sind auf die Hörsituation und die gehörte Musik zurückzuführen, sodass ein Exkurs zum Konzertsaal

7 »In reiner Anschauung genießt der Hörer das erklingende Tonstück, jedes stoffliche Interesse muß ihm fern liegen. Ein solches ist aber die Tendenz, Affecte in sich erregen zu lassen. Ausschließliche Bethätigung des Verstandes durch das Schöne verhält sich logisch anstatt ästhetisch, eine vorherrschende Wirkung auf das Gefühl ist noch bedenklicher, nämlich geradezu pathologisch.« (Hanslick 1854/1990: 29)

8 Brecht präzisiert an anderer Stelle: »Es ist ein oft auftauchender Irrtum, wenn behauptet wird, diese Art der – epischen – Darbietung verzichte schlechthin auf emotionelle Wirkung: Tatsächlich sind ihre Emotionen nur geklärt, vermeiden als Quelle das Un-terbewußtsein und haben nichts mit Rausch zu tun.« (Brecht 1988: 163)

und dessen Konzertkultur hier anschließt. Ist die Menschenmenge im Konzertsaal manipulierbar?

Konzertorte und Intensität der Musikerfahrung

Der bürgerliche Konzertsaal in den Stadtzentren des ›alten Europa‹ ist eine gemeinsame Errungenschaft und Zeichen der Wertschätzung gegenüber Musik.⁹ Seine Akustik wurde für symphonische Musik und ein wachsendes Publikum optimiert. Dass die einzelnen Konzertsäle akustisch tatsächlich unterschiedlich auf die Hörenden wirken und beispielsweise ihr Eindruck von ›Intimität‹ für die Erfahrung ein entscheidender Faktor ist, zeigt ein Messinstrument, das Room-Acoustical-Quality Inventory, mit dem Konzertsäle verbal bewertet werden (Weinzierl et al. 2018, ders. 2020). Kulturhistoriker haben die spezifische Kultur des aufmerksamen Musikhörens als Ziel eines Prozesses beschrieben (z.B. Johnson 1995). Der Konzertsaal ist ein einzigartiger Ort für handlungsentlastete und auf einen Sinn (Hörsinn) ausgerichtete Musikerfahrung. Hanns-Werner Heister nennt die Ausschaltung von allem, was von der Musik ablenkt, als Möglichkeit einer umso intensiveren Erfahrung:

»Normative Verhaltensweise im Konzert ist also aktive Kontemplation [...]. Man versammelt sich nicht, um sich zu zerstreuen; vielmehr, um durch zugleich innere Sammlung jene in Musik vergegenständlichten ›menschlichen Wesenskräfte‹ zu erleben und so, durch möglichst intensives Innewerden jenes Äußeren die eigene Persönlichkeit zu erhöhen und zu bereichern. Wenn man sich derart konzentriert Musik zu eigen macht, ist Distanz zu allem im schlechten Sinn Äußerlichen, Störenden notwendige Voraussetzung. Sie meint funktionale Distanz zu allem bloß Praktischen ebenso wie institutionelle; Ausschaltung und Entfernung auch im durchaus pragmatischen Sinn von Ablenkendem etwa des Lärms von Straße und Menge, aber auch Abschaltung von Gedanken, die nicht streng zur ästhetischen Sache gehören.« (Heister 1983: 527)

Diese Hörweise entspricht der von Hanslick beschriebenen und einem Repertoire an Kompositionen, das für die Aufführung im Konzertsaal entstand, und

9 Das Publikum wird im 21. Jahrhundert übrigens diverser. Beispielsweise wurde in einer großen Publikumsstudie von Neue-Musik-Festivals gerade eine Parität der Geschlechter im Publikum nachgewiesen (Grebosz-Haring/Heilgendorff 2021: 255).

für dessen vom Alltag entfernten, handlungsentlasteten Angebots. Für solche Kompositionen ist das stille Zuhören eine adäquate Hörweise (Stockfelt 1997), wie für Tanzmusik das Tanzen die adäquate Hörweise ist. Verkürzend möchte ich hier anschließen, dass es nicht *eine* richtige Hörweise gibt: Auch Interpretationen, welche ein Musikstück aus seinem ursprünglich Funktionszusammenhang in einen neuen setzen, können unglaublich bereichernd sein – etwa Choreografien zu Kirchenmusik von Bach oder zeitgenössische Formen inszenierter Konzerte, die durch Rahmung von Kompositionen eine andere Erfahrung der Musik und ein Erlebnis ermöglichen. Dieses Musikerlebnis wird verstärkt durch die gemeinsame Teilhabe an einer Aufführung, an der Ko-Präsenz (Fischer-Lichte 2004) von Publikum und Musizierenden im Aufführungsraum. Hier entstehen intensive Gefühle (z.B. Gumbrecht 2012) – auch durch Ansteckung.

So stehen sich zwei Aspekte des Hörens im Konzertsaal gegenüber, einerseits die aktive Kontemplation im geistigen Nachvollzug und andererseits die gemeinsame Erfahrung von Musik als Aufführung, in der das Publikum auch emotionale Reaktionen auf bestimmte Passagen teilt: Euphorie bei einer grandiosen Darbietung, empathische Reaktion bei Ausdruck von Trauer in der Musik oder körperliche Reaktion auf einen Tanzrhythmus.

Der letzte Aspekt wird beim Konzertsaalhören nicht umgesetzt, sondern ist vermutlich eine weitere Art des Empathievermögens beim Nachvollzug von Sport, Tanz und Gesang. Dabei werden sogenannte Spiegelneuronen aktiv, die erst 1996 von einer Forschungsgruppe um Giacomo Rizzolatti entdeckt wurden (Kopiez 2005: 496ff.), sodass die Stimmbänder des Zuhörers – wenn auch nur ansatzweise – die gleichen Bewegungen ausführen, wie jene der Sängerin.

Ob so viel körperlichen Einsatzes beim stillen Konzerthören ist es überraschend, dass Alleinhören noch körperlicher wirkt.

Alleinhören wirkt körperlicher

»Ein Phänomen, das mich in den letzten Jahren sehr fasziniert hat, ist ASMR. Die vier Buchstaben stehen für *autonomous sensory meridian response* und beschreiben ein körperliches Erregungs-Gefühl, das durch visuelle und akustische Trigger ausgelöst wird.« (Hülcker 2020: 11)

Neo Hülcker beschreibt die vielfältigen Internetvideos, in denen leise Geräusche und Flüstern erzeugt werden.¹⁰ Das Ziel ist eine angenehme körperliche Wirkung, unter anderem ein Kribbeln am Rücken:

»[I]ndividuals experience a tingling, static-like sensation across the scalp, back of the neck and at times further areas in response to specific triggering audio and visual stimuli. This sensation is widely reported to be accompanied by feelings of relaxation and well-being.« (Barratt/Davis 2015)

Als Komponist fasziniert Hülcker an diesen Online-Videos, dass sich Menschen, die keine Berufsmusizierende sind, mit Geräuschen befassen. Hülcker übernimmt neben den Geräuschen als kompositorischem Material auch »die Inszenierung von Intimität«, die für seine »Rahmung der Konzertsituation« eine Rolle spielen kann. Ein Beispiel ist die Gemeinschaftsarbeit mit Stellan Veloce, *Ear Action* (Hülcker/Veloce 2016).

»In der Eins-zu-eins-Performance trägt der Publikumsgast Lärmschutzkopfhörer (die ganz einfachen aus dem Baumarkt). Auf diesen spielen wir mit unterschiedlichen Objekten wie Geigenbögen, vibrierenden Objekten, Bürsten, Metallschüsseln, in denen sich Poprocks knisternd auflösen, und nutzen den Resonanzraum, der zwischen Ohr und Ohrabdeckung des Kopfhörers entsteht. Die entstehenden Klänge werden durch die direkte Bespielung auch auf die Schädelknochen übertragen. Das Ergebnis ist ein groß wirkender Klangraum, der gleichzeitig in einer Situation von Intimität entsteht. Auch ist durch diese Art der Klangproduktion nicht klar trennbar, ob die bespielte Person etwas hört oder fühlt oder beides. Akustisches und Physisches verschwimmt.« (Hülcker 2020: 14)

Eine ähnliche Erfahrung habe ich 2010 bei der ›Klangmassage‹ des Kammerensemble Neue Musik (knm) Berlin im Radialsystem, einem Berliner Konzertort, gemacht.¹¹ Während ich auf einem Stuhl Platz nahm, führte hinter mir eine Musikerin eine Geräuschimprovisation auf, eine Massage für meine

10 Auch die Komponistin Chaya Czernowin bezieht sich im Programmheft der Uraufführung ihrer Oper *Heart Chamber (An inquiry about love)* (2019) an der Deutschen Oper Berlin auf ASMR.

11 »KNM New Music Spa. The Book of Wellness« (3./4. April 2010) im Radialsystem in Berlin, Programm von Thomas Bruns. Die Klangmassagen wurden außer an diesen beiden Tagen auch nach Vereinbarung vom 3.3.–7.5.2010 in den Räumen des Ensembles angeboten. Siehe auch Schröder 2014: 62f.

Ohren. Da hinter meinem Kopf und Rücken gespielt wurde, konnte ich die Klangerzeugung nie sehen und vorhersagen. Besonders bei Geräuschen, die in meinem Nacken erklangen, reagierte mein ganzer Körper mit Gänsehaut – oder vielleicht ASMR. Sinnliche Erfahrung der Schallwellen und ästhetische Erfahrung der improvisierten Geräuschkonzerte wurden für mich eins. Bedeutend wird bei solchen Konzerten für eine einzelne Person die intime Situation. Sie wird als gesteigerte Intensität erfahren.

Nach einem Versuch aus der Musikpsychologie erleben die meisten Menschen mehr besonders intensive Momente, Gänsehautmomente oder Chills, beim Hören von Musik, wenn sie allein sind (Egermann et al. 2011). Das widerspricht nur scheinbar der Idee, dass Konzerterfahrung das gemeinsame Erleben von Musik mit anderen Menschen bedeutet, denen man sich dadurch verbunden fühlt. Denn diese Erfahrung von Ko-Präsenz ist eine genuine Konzerterfahrung, also auch einer gewissen Dauer und Rahmung. In der Studie von Hauke Egermann und anderen wurden stattdessen die Gänsehautmomente, also emotionale Höhepunkte abgefragt, auf die man sich allein mit einem Kopfhörer gewiss eher einlassen kann.

Wie sich die geschachtelte Realität – obwohl man daheimsitzt, wohnt man live einer Konzertaufführung an einem anderen Ort bei, sodass man sich in zwei Realitäten befindet – einer virtuellen Teilnahme an einem Konzert auf die emotionale Verfassung des Publikums auswirkt, muss meines Wissens noch erforscht werden. Gibt es sowohl das emotionale Einlassen und Zulassen der emotionalen Wirkung unbeobachtet daheim als auch einen distanziert analytischen Nachvollzug der musikalischen und interpretatorischen Qualitäten? Brauchen die Einzelnen daheim auch ein Publikum im Konzertsaal, um dessen Erlebnis mitzuempfinden? Was wäre sonst der Unterschied zwischen einer Tonaufnahme und einer Live-Übertragung eines Konzerts?

Diversifizierung des Konzerts: Angebot und aktive Teilhabe

Auf das Ausgangsszenario zurückblickend, in dem eine fiktive virtuelle Konzertdarbietung mit dem Ziel einer emotionalen Wirkung der Musikerfahrung imaginiert wurde, ist festzuhalten, dass die Musik nur einen Teil der emotionalen Wirkung übernimmt. Der andere Teil liegt in der gestalteten Konzertsituation. Diese reicht von der Anzahl der Konzertgäste, vom Eindruck der Intimität des Konzertorts über eine Vertrautheit mit der Situation bis hin zur Handlungsmöglichkeit, um nur ein paar Aspekte zu benennen. Das Kon-

zert als Angebot und aktive Teilhabe zu verstehen, wünsche ich mir für die Zukunft.

In diesem Text geht es zusammenfassend um eine zwischen Ethik und Ästhetik changierende Problematik. Das Paradoxe der emotionalen Wirkung von Musik ist, dass sie einerseits als intensitätssteigernd erwünscht ist, andererseits als potenziell manipulativ kritisiert wird. Statt einer emotionalen Voreinstellung, welche die Musik erfüllen muss, wie ich es im Ausgangsszenario beschrieben habe (ethisch bedenklich), ist es doch spannender, von einem Angebot einer Komponistin und eines Konzertdramaturgen überrascht zu werden (ästhetisch erwünscht). Sich emotional und intellektuell darauf einlassen zu können, wenn man Lust hat. Die Vielfalt der heutigen Konzertformen wirkt der ›narkotisierenden‹ Wirkung entgegen, wie sie Brecht und Hanslick provokativ im klassischen Konzert diagnostizierten: Das Konzert ist ein Angebot und erlaubt in mehrfacher Hinsicht eine aktive Teilhabe, nämlich durch das Selbermusizieren in Mitsingkonzerten, durch den Eingriff in den Kompositionsverlauf im Beispiel von Yoav Pasovsky, durch individuelle Ansprache in der Eins-zu-eins-Performance von Neo Hülcker und Stellan Veloce oder durch die »aktive Kontemplation« (Heister) des klassischen Konzerthörens.

Was ist ein Konzert in Zukunft? Sicher weiterhin das Musizieren für anwesende Zuhörende. Gehört die Übertragung dazu, also das Musizieren für entfernt Anwesende? Wie erreicht man diese? Angesichts der Diversifizierung des Konzerts wird man vielleicht neue Antworten finden. Sicherlich werden in Zukunft Überlegungen zu Situation und Wirkung eine Rolle spielen.

Literatur

- Barratt, Emma/Davis, Nick J. (2015): Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR). A Flow-Like Mental State, in: *PeerJ* 3:e851; <https://doi.org/10.7717/peerj.851>.
- Brecht, Bertolt (1988): Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater [1935], in: *Musik bei Brecht*, hg. von Joachim Lucchesi und Ronald K. Shull, Berlin: Henschel, S. 157-167.
- Deng, Zhiwei/Navarathna, Rajitha/Carr, Peter/Mandt, Stephan/Yue, Yisong/Matthews, Iain/Mori, Greg (2017): Factorized Variational Autoencoders for Modeling Audience Reactions to Movies, [Paper für die IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR),

- 21.7.2017], <https://la.disneyresearch.com/publication/factorized-variational-autoencoder/> (Zugriff: 8.1.2021).
- Egermann, Hauke/Sutherland, Mary Elizabeth/Grewe, Oliver/Nagel, Frederik/Kopiez, Reinhard/Altenmüller, Eckart (2011): Does Music Listening in a Social Context Alter Experience? A Physiological and Psychological Perspective on Emotion, in: *Musicae Scientiae* 15 (3), S. 307-323.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Grebosz-Haring, Katarzyna/Heilgendorff, Simone (2021): Zwischen Podium und Publikum: Gender-Proportionen in der zeitgenössischen (Kunst-)Musik am Beispiel einer Publikumsstudie zu Festival d'Automne, Warszawa Jesień und Wien Modern 2014, in: *Gender und Neue Musik. Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, hg. Vera Grund und Nina Noeske, Bielefeld: Transcript, S. 241-285
- Grimshaw, Mark/Tan, Siu-Lan/Lipscomb, Scott D. (2013): Playing with Sound. The Role of Music and Sound Effects in Gaming, in: *The Psychology of Music in Multimedia*, hg. von Siu-Lan Tan, Annabel J. Cohen, Scott D. Lipscomb und Roger A. Kendall, Oxford: Oxford University Press, S. 289-314.
- Grimshaw, Mark (2016): Computer Game Sound. From Diegesis to Immersion to Sonic Emotioneering, in: *Sound as Popular Culture. A Research Companion*, hg. von Jens Gerrit Papenburg und Holger Schulze, Cambridge, MA: MIT, S. 325-333.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2012): *Präsenz*, hg. von Jürgen Klein, Berlin: Suhrkamp.
- Hanslick, Eduard (1990): *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* [1854], hist.-krit. Ausgabe von Dietmar Strauß, Mainz: Schott.
- Heister, Hanns-Werner (1983): *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Herzfeld-Schild, Marie Louise (Hg.) (2020): *Musik und Emotionen. Kulturhistorische Perspektiven*, Berlin: Metzler.
- Hülcker, Neo/Veloce, Stellan (2016): [Partitur und Aufführungsmaterial:] *Ear Action* for performers and various objects, https://y-e-s.org/files/YES001_EarAction.pdf (veröffentlicht: 1.1.2017).
- Hülcker, Neo (2020): Wie der Mensch tickt, in: *MusikTexte* 167 (November 2020), S. 11-14.
- Johnson, James H. (1995): *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley u.a.: University of California Press.

- Kim, Jin Hyun (2012): *Embodiment in interaktiven Musik- und Medienperformances*, Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück.
- Kopiez, Reinhard (2005): Experimentelle Interpretationsforschung, in: *Musikpsychologie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter, Laaber: Laaber (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 3), S. 460-514.
- Kopiez, Reinhard (2008): Wirkungen von Musik, in: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, hg. von Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann, Reinbek: Rowohlt, S. 525-547.
- la Motte-Haber, Helga de (2017): Musik – die Sprache der Gefühle?, in: *How does it feel?* [Programmbuch Rainy Days], hg. von Lydia Rilling, Luxemburg: Philharmonie Luxembourg (6.–19.11.2017), S. 68-76.
- Pritchett, James (1993): *The Music of John Cage*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rötter, Günther (2005): Musik und Emotion, in: *Musikpsychologie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter, Laaber: Laaber (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 3), S. 268-338.
- Schröder, Julia H. (2014): *Zur Position der Musikhörenden. Konzeptionen ästhetischer Erfahrung im Konzert*, Hofheim: Wolke.
- Schröder, Julia H. (2021): Komponieren/spielen/machen. Musik und Computerspiel, in: *Musik als Spiel – Spiel als Musik. Die Integration von Spielkonzepten in zeitgenössischer Musik, Musiktheater und Klangkunst*, hg. von Marion Saxer, Karin Dietrich und Julian Kämper, Bielefeld: transcript, S. 195-216.
- Stockfelt, Ola (1997): Adequate Modes of Listening (*Musik som lyssnandets konst*), ins Englische übersetzt von Anahid Kassabian und Leo G. Svendsen, in: *Keeping Score. Music, Disciplinarity, Culture*, hg. von David Schwarz, Anahid Kassabian und Lawrence Siegel, Charlottesville: University of Virginia, S. 129-146.
- Supper, Martin (1997): *Elektroakustische und Computermusik. Geschichte – Ästhetik – Methoden – Systeme*, Hofheim: Wolke.
- Weinzierl, Stefan/Lepa, Steffen/Ackermann, David (2018): A Measuring Instrument for the Auditory Perception of Rooms. The Room Acoustical Quality Inventory (RAQI), in: *Journal of the Acoustical Society of America* 144 (3), S. 1245-1257.
- Weinzierl, Stefan/Lepa, Steffen/Thiering, Martin (2020): The Language of Rooms. From Perception to Cognition to Aesthetic Judgment, in: *The Technology of Binaural Understanding, Modern Acoustics and Signal Processing*, hg.

von Jens Blauert und Jonas Braasch, Cham: Springer Nature Switzerland,
S. 435-454.

Neue Musik zwischen Kuhweide und Stadtpalais

Zum orts- und kontextspezifischen Kuratieren beim Festival ZeitRäume Basel

Anja Wernicke

Fünf Uhr morgens am Basler Zoo. Ein leichter Nieselregen in der noch stockfinsteren Nacht hält die etwa achtzig Personen nicht davon ab, sich hier am Sonntagmorgen zu versammeln. Sie wissen nicht, wohin die Reise geht. Sie haben lediglich die Information erhalten, festes Schuhwerk und wetterfeste Kleidung anzuziehen. In kleinen Gruppen gehen sie gestaffelt los. Doch es geht nicht hinein in den Zoo, sondern entlang seines Zaunes. Ein schmaler Fußweg, gesäumt von Büschen. Die Ohren sind gespitzt, die Augen versuchen zu erkennen. Vielleicht tönt gerade ein Seelöwenbrüllen von nebenan herüber. Ein Auto fährt vorbei, ein Tram, sonst nichts. Etwa zehn Minuten läuft das Publikum so. Es ist eine Art Vorbereitung: ankommen, wach werden, Neugierde wecken. Dann gelangen die Gruppen zu einem kleinen Hügel, den sie über einen geschwungenen Weg hinaufgehen. Hier sind erstmals hinzugefügte Klänge zu hören, noch zart und unauffällig. Chorsänger*innen verstecken sich zwischen den Weinreben, ebenso Musiker*innen mit Klarinetten, Schlagwerk-Instrumenten und Saxophonen. Das Publikum hält inne und versucht auszumachen, woher die Töne kommen. Manche setzen sich auf die vorbereiteten Bänke. Das Tor am oberen Ende des Weges ist noch verschlossen. Als es sich öffnet, gelangen die Klang-Spaziergänger*innen auf eine kleine Plattform, die normalerweise einen Fernblick über Basel hinüber zum Schwarzwald öffnet. Das zähe Halbdunkel gibt den Blick jedoch noch nicht ganz frei. Man beugt sich über die niedrige, uralte Steinmauer. Auf der steil abfallenden Wiese unterhalb sind Schlagzeuger*innen in den Büschen versteckt. Ganz unten führt eine Straße entlang, die zur Bühne für kleine performative Einlagen wird. Schuhabsatz-Geklapper dringt – elektronisch verstärkt durch Lautsprecher – ans Ohr. Ein Tram fährt vorbei, in dem

Musiker*innen und Sänger*innen sitzen. Krähengeschrei, die Geräusche eines Flugzeugs im Landeanflug, Tierlaute aus dem Zoo werden eingespielt. Es sind Klänge, die hier an diesem Ort aufgenommen wurden. Am Schluss, als die Sonne schon fast über dem Horizont steht, ertönt eine Trompetenfanzare vom Haus gegenüber und beschließt dieses zweistündige Erlebnis mit dem Titel *Stadt Land Tram*.¹ Das Publikum ist anschließend zu einem kleinen Frühstück in einer Scheune des Bauernhofs eingeladen, um sich aufzuwärmen und auszutauschen.

Die beiden Urheber dieser Arbeit, der Komponist Daniel Ott sowie der Theaterregisseur und Klangkünstler Enrico Stolzenburg, haben in den vergangenen Monaten unzählige Stunden an diesem Hügel verbracht. Sie haben genau studiert, welche Geräusche hörbar sind, haben zusammen mit dem Team des Festivals ZeitRäume Basel die Anwohner*innen kontaktiert und versucht, sie zum Mitmachen zu bewegen. Haben wir eine Chance, dass während der Aufführungen die Kühe auf der Weide stehen? Das kann der Bauer nicht versprechen. Dürfen wir mit dem Publikum in die St. Margarethenkirche? Nein, der Sigrist kann nicht so früh aufschließen. Wer leiht uns einen Balkon oder ein Fenster für die Trompeten-Fanzare am Schluss? All diese Recherchen und Aushandlungsprozesse sind Teil des künstlerischen und kreativen Prozesses geworden. Ihr Ausgang bestimmt, was am Ende überhaupt möglich sein wird. *Stadt Land Tram* ist eine künstlerische Arbeit, die nicht nur mit ihrer Umgebung verbunden ist, sondern sich zum großen Teil aus dieser speist. Umgebung und soziale Interaktionen werden Teil der Dramaturgie. Hätte man das Projekt nicht in der Nähe des Zoos realisiert, dann wäre das Seelöwengebrüll wohl kaum zu einem Bestandteil davon geworden. Hätte der Bauer nicht eingewilligt, dass der Chor im Weinberg singen darf, dann hätten sich die Sänger*innen woanders verstecken müssen. Die Jahreszeit, das Verhalten der Tiere, die vor Ort vorgefundenen Pflanzen, der Fahrplan des Trams, das Verhalten der Nachbar*innen (es hätte ja auch jemand bei einem Menschaufmarsch um fünf Uhr morgens die Polizei rufen können) haben das Erlebnis maßgeblich mitgeprägt.

Die Arbeit von Daniel Ott und Enrico Stolzenburg ließe sich auch als kuratorisches Handeln betrachten, bei dem vorgefundene Elemente neu arrangiert und mit Bedeutungen aufgeladen wurden. Ott und Stolzenburg waren bei *Stadt Land Tram* aber ebenso als Theaterregisseure aktiv, die Mitwirkende

1 ZeitRäume Basel (2015): *Stadt Land Tram. Landschaftskomposition für eine Grenze*, online, <https://zeitraeumebasel.com/de/2015/de-stadt-land-tram-13-september> (17.02.2021).

und Landschaft in neue Beziehungen zueinander gesetzt, Szenen und Dialoge entworfen haben. Und sie waren Komponisten, indem sie einen zeitlichen Klangverlauf mit vielen möglichen Abzweigungen und alternativen Rezeptionsperspektiven gestaltet haben: Je nach Lauftempo, Aufmerksamkeitsrichtung und Verweildauer des Publikums an bestimmten Orten gestaltete sich der Höreindruck für jede*n unterschiedlich. Auch die Zuhörer*innen sind so zu Mitautor*innen ihres individuellen Erlebnisses geworden.

Bedeutungsproduktion im Beziehungsnetzwerk

Daniel Ott ist für diese Form des künstlerischen Arbeitens bekannt. Nicht nur als Komponist, sondern auch als Kurator hat er sich einen Namen gemacht. Als Mitbegründer des 1990 ins Leben gerufenen Festivals Rümlingen, benannt nach einem kleinen Ort unweit von Basel, hat er gar ein ganzes Genre mitdefiniert: die Landschaftsoper. Komponieren im Sinne von Notenschreiben ist in Daniel Otts Arbeit als Komponist sowie als Programmierer nur ein Element von vielen. Vielmehr geht es ihm um das Knüpfen von Beziehungen, wie er formuliert:

»Wenn wir die Beziehungen neu knüpfen, neue Beziehungen zwischen Tönen und Geräuschen, zwischen Tönen und einer Landschaft oder zwischen Tönen und den Menschen, die diese Töne hervorbringen, dann kann immer wieder etwas Neues entstehen.« (Daniel Ott, zit. n. Nauck 2005: 27)

Diese Beziehungen stehen auch bei *Stadt Land Tram* im Fokus. Sie üben nicht nur Einfluss, sie werden zum Nährboden für die künstlerischen Prozesse. In diesem Sinne lässt sich *Stadt Land Tram* als ein ideales Beispiel der ›Relationalen Ästhetik‹ beschreiben, die vom französischen Kurator und Kunstkritiker Nicolas Bourriaud formuliert wurde. In Bezug auf bildende Kunst schreibt Bourriaud (2002: 15) von einer »art form where the substrate is formed by intersubjectivity, and which takes being-together as a central theme, the ›encounter‹ between beholder and picture, and the collective elaboration of meaning.« In dieser Interaktion zwischen Interpret*innen, Performer*innen, Rezipient*innen und der künstlerischen Arbeit (in unserem Fall kein Bild, sondern ein musik-theatralischer Spaziergang) wird *Stadt Land Tram* überhaupt erst lebendig. Ebenso tragen Umweltfaktoren wie Tageszeit, Wetter, Vegetation, Architektur und Landschaft etc., die nur zum Teil steuerbar sind, zum Gesamterlebnis und zur Bedeutungsproduktion bei.

Würde man beispielsweise nur die Beiträge der Chorsänger*innen aus dem Stück herauslösen und in einem Konzertsaal präsentieren, wäre die dabei evozierte Bedeutung eine völlig andere. Das Thema des Zusammenseins – wie von Bourriaud erwähnt – ist auch bei *Stadt Land Tram* Kern des Projekts. Und dabei geht es nicht nur um ein Zusammensein von Publikum und Interpret*innen, sondern auch um all die erwähnten Akteure, die ebenfalls bewusst oder unbewusst mitspielen und zur kollektiven Bedeutungsproduktion beitragen.

Das Kuratorische in der Musik

Diese Bedeutungsproduktion bildet den Kern des kuratorischen Diskurses. Im Verlauf der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts hat sich die Rolle von Kurator*innen verändert, wie Bertie Ferdman in seinem Beitrag »The Emergence of the Performance Curator« (2019: 17) im Sammelband *Curating Live Arts* darlegt: »The role of the curator as a mediator between artists and audiences is becoming more visible, as both artists and audiences look for new ways to present, interpret, program, produce, finance, and experience work.« Der Aufgabenbereich der Kurator*innen entwickelte sich von der reinen Ausstellungslogistik hin zur Erarbeitung von Ausstellungskonzepten. Damit entstand im Gegenzug auch ein Bewusstsein für die Bedeutungen, die durch die kuratorischen Entscheidungen produziert werden. Dieses Bewusstsein zeigt sich zum einen in der kritischen Reflexion der Strukturen, welche die Bedeutungsproduktion beeinflussen, und ermöglicht zum anderen eine aktive Gestaltung der Bedeutungsproduktion. Diese doppelte Stoßrichtung beschreibt auch Beatrice von Bismarck in ihrem Essay *Das Kuratorische* gleich zu Beginn. Das Kuratorische ist laut von Bismarck das »kulturelle Handlungsfeld und Wissensgebiet, das auf das Öffentlich-Werden von Kunst und Kultur bezogen ist«. (Bismarck 2021: 13). Bismarcks Fokus liegt dabei auf »jenen Verhältnissen [...], die das Kuratorische herstellt und die es zugleich konstituieren« (ebd.).

Das Bewusstsein für das Kuratorische hat unterdessen längst die szenischen Künste (Theater, Performance Art, Tanz usw.) sowie die Musik erfasst. Es hat sich im kuratorischen Diskurs ein neuer Oberbegriff für diese verschiedenen, immer weiter untereinander verschränkenden Disziplinen herausgebildet: Live Arts. Im online publizierten Call for Papers des neuen Magazins *Turba. The Journal for Global Practices in Live Arts Curation* ist eine treffende Definition zu lesen:

»The live arts are broadly defined as those arts in which contingent, momentary acts and events, performed by human or other autonomous agents, are crucial to the aesthetic perception and the emergence of meaning in ephemeral time-based work. They include, but are not limited to, dance, music, sound art, theatre, performance art, verbal arts, circus arts, live media arts and inter-arts performance works.« (Andersen et al. 2021: 1)

Hier zeigt sich, wie im kuratorischen Diskurs ein Bewusstsein für die vielschichtigen Parameter gepflegt wird, die zur Bedeutungsproduktion einer kulturellen Äußerung beitragen. Aus der Wahl des Ortes über die Inszenierung der Mitwirkenden bis hin zu Dramaturgie, Kommunikation und Vermittlung, dem Format und Publikumssetting sowie den Beziehungen zwischen mitwirkenden Subjekten, Objekten und dem Publikum entsteht ein dichtes Netzwerk aus Bedeutungen, das sich im zeitlichen Ablauf nach und nach entfaltet.

Das Zusammenwirken der verschiedenen Akteure in diesem Netzwerk ist beim eingangs beschriebenen Projekt *Stadt Land Tram* gut zu erkennen. Ihm wird auch allgemein im Rahmen des orts- und kontextspezifischen Arbeitens des Festivals ZeitRäume Basel Rechnung getragen. Und oftmals – eben wie im Falle von *Stadt Land Tram* – verschmilzt dieser Ansatz mit den künstlerischen Entscheidungen. So haben Daniel Ott und Enrico Stolzenburg einen Großteil der kuratorischen Entscheidungen durch ihr künstlerisches Konzept automatisch mitbestimmt. Abseits des gängigen Konzertrituals haben sie den Rahmen gewählt (Ort und Tageszeit), die Interpret*innen im Raum platziert, haben bewusst Laien- und Profimusiker*innen zusammengebracht und eine sehr offene Rezeptionssituation für das Publikum geschaffen. Eine penible Unterscheidung zwischen künstlerischem und kuratorischem Handeln ist so nicht mehr möglich und auch nicht zielführend. Vielmehr ist der Blick auf das Kuratorische – ob in der bildenden Kunst, im Theater oder in der Musik – entscheidend, das sich aus den dynamischen Beziehungen zusammensetzt.

Im Sinne des Kuratorischen geht es darum, die verschiedenen Parameter der Bedeutungsproduktion – die ja übrigens im Konzertsaal genauso vorhanden sind wie bei einem Projekt im öffentlichen Raum, nur eben in einer anderen Konstellation – bewusst wahrzunehmen und gleichzeitig sorgsam zu gestalten. Bei Arbeiten im öffentlichen Raum sind zufällige Begegnungen und Interaktionen, die Einfluss auf die Rezeption der künstlerischen Arbeit nehmen, wahrscheinlicher. Sie alle werden für den Moment der Performance ein Teil von dieser. Im Sinne der Kuratorin und Kunsthistorikerin Miwon Kwon

(2002) lässt sich in diesem Sinne nicht nur Kunst im öffentlichen Raum, sondern Kunst als öffentlicher Raum betrachten. Diese Schnittstelle zum kuratorischen Diskurs ist nun für ZeitRäume besonders spannend: Im Öffentlich-Werden der künstlerischen Arbeit (vgl. Bismarck 2021) wird temporärer öffentlicher Raum (vgl. Kwon 2002) erzeugt.

Abseits des Konzertsaals Erlebnisse schaffen

Dieses Öffentlich-Werden wird bei ZeitRäume Basel seit der ersten Ausgabe im Jahr 2015 überwiegend in Form von orts- und kontextspezifischen Arbeiten realisiert. Das Festival Rümelingen im Nachbarkanton Basel-Landschaft fungierte dabei als wichtige Inspiration. Dem Gründungstrio von ZeitRäume gehörte neben den beiden Komponisten Georg Friedrich Haas, damals Professor für Komposition an der Hochschule für Musik FHNW in Basel, und Beat Gysin auch der Saxophonist Marcus Weiss an – ebenso Mitglied der ersten Stunde im Rümelingen-Kuratorium. Wo in Rümelingen die Landschaft im Zentrum steht, ist es bei ZeitRäume die Architektur im Sinne des urbanen, gebauten Raums, wie der Untertitel »Biennale für neue Musik und Architektur« verrät. Doch auch der Einbezug verschiedener lokaler Communities, wie er beim Festival Rümelingen praktiziert wird, spielte bei ZeitRäume von Beginn an eine Rolle. Projekte mit Laienchören, Blasorchestern und Schulen sind in Rümelingen ebenso selbstverständlich wie bei ZeitRäume. Durch diesen Einbezug wird einerseits Vermittlungsarbeit geleistet und andererseits automatisch die Festival-Community vergrößert.

Ausdrücklicher Wunsch bei der Gründung von ZeitRäume war zudem, einen Intendanten von außen dazu zu holen. Mit Bernhard Günther wurde ein Kurator mit viel Erfahrung im ortsspezifischen Arbeiten gewonnen. Zudem brachte er die Devise ein, das Publikum bei jeder Produktion von Anfang an mitzudenken. So wird bei der Konzipierung und Planung der Produktionen darauf geachtet, immer wieder die Publikumperspektive einzunehmen und dabei die Lesbarkeit sowie Zugänglichkeit zu überprüfen. Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Aktivierung des Publikums in Form von Mitmach-Aktionen, mobilen Formaten wie Spaziergängen, begehbaren Installationen, der Entdeckung von unbekanntem, sonst nicht zugänglichen Orten sowie schließlich des Einbezugs von Laienmusikformationen.

Da das Festival nicht an eine Institution gebunden ist, gibt es auch keinen Publikumsstamm und musste überhaupt zunächst ein mögliches Publikum

angesprochen und gewonnen werden. Die besonderen Festivalorte sind hierbei entscheidend, denn die Neugierde darauf, an einem außergewöhnlichen Erlebnis zum Sonnenaufgang teilzunehmen oder an einen sonst verschlossenen, geheimnisvollen Ort zu gelangen, steigert die Motivation des Publikums und lockt auch jene an, die nicht bereits zur Neue-Musik-Fangemeinde gehören. Außerdem wird dabei der Einfluss von Architektur und Akustik auf das Hören immer wieder erfahrbar gemacht und bei den Konzertprojekten bewusst künstlerisch gestaltet. Abseits des Konzertsaals wird – genau wie in den Arbeiten von Daniel Ott – die komponierte Musik zu einem Element unter vielen, die das Gesamterlebnis prägen.

Über die Fokussierung auf das reine Hören hinaus, das im Format des konventionellen Sitzkonzerts im Vordergrund steht, werden dabei ganz selbstverständlich performative und visuelle Elemente eingearbeitet. Eine solche Herangehensweise trägt nicht nur den veränderten Rezeptionsgewohnheiten des Publikums Rechnung, sondern ergibt sich auch aus den ästhetischen Entwicklungen eines bestimmten Teils der zeitgenössischen Musik selbst. Nicht zuletzt seit der Proklamierung einer »New Discipline« durch die Komponistin und Performerin Jennifer Walshe im Jahr 2016 haben der Einsatz von performativen und multimedialen Elementen sowie die Arbeit mit ›außermusikalischen‹ Bezügen in dieser ästhetischen Strömung mehr Selbstverständlichkeit erhalten. Wiewohl solche Formen bereits eine lange Tradition hatten (Walshe bezieht sich auf Dada, Fluxus und Situationismus, vgl. Walshe 2016), erhielten sie durch die in der Szene viel rezipierte Erklärung eine aktuelle Relevanz.

Hinzu kommt bei ZeitRäume Basel das Bewusstsein für den Einfluss der architektonischen Atmosphären, die zum Beispiel vom Architekten Peter Zumthor in dessen Buch *Atmosphären* beschrieben werden. Die architektonischen Atmosphären der Räume und Orte, die sich aus den Texturen, den Farben und Formen der Gebäude speisen, aber ebenso aus ihrer Funktion, Geschichte und Benutzung, eröffnen neue Assoziationsräume (vgl. Zumthor 2007) und diese tragen ihrerseits zur Bedeutungsproduktion bei. So werden im Rahmen von ZeitRäume Basel auch über die ortsspezifischen Arbeiten hinaus Kooperationen mit Architekt*innen und Personen aus anderen Disziplinen (Theater, Szenographie, Literatur, Soziologie) gepflegt.

Von der Kuhweide ins Stadtpalais

Ein solches interdisziplinäres Projekt, bei dem sehr unterschiedliche architektonische Atmosphären als Ausgangspunkt dazu dienten, Literatur und Musik zu einem orts- und kontextspezifischen Projekt zu verweben, war *Portal Fantasies*² im Jahr 2019. Wie schon 2015 bei *Stadt Land Tram* wurde das Publikum auf einen vorher nicht bekannten Spaziergang eingeladen. Die Literaturwissenschaftlerin, Autorin und Kuratorin Barbara Piatti erarbeitete zusammen mit dem Komponisten Paul Cliff eine Folge von kleinen Szenen aus Musik und Text. Diese wurden teils im öffentlichen Raum, teils in privaten, sonst nicht zugänglichen Räumen durch das Ensemble neuverband sowie die beiden Schauspieler*innen Mirjam Smejkal und Lukas Kubik gespielt. Vom verwunschenen, direkt am Rhein gelegenen Garten der Basler Lesegesellschaft führte der Spaziergang über den Münsterplatz in den Spiegelsaal eines herrschaftlichen Stadtpalais und von dort weiter über den malerischen Kreuzgang des ehemaligen Klosters St. Alban hin zum Abschluss auf der wiederum am Wasser des St. Alban-Teich gelegenen, uralten kleinen Gartenterrasse eines Privathauses. Dank dem Verhandlungsgeschick und dem ansteckenden Enthusiasmus von Barbara Piatti in der Vorbereitung der Produktion ermöglichten die privaten Hausbesitzer*innen den Zugang zu ihren Räumlichkeiten. Die realen, teils sonst nicht zugänglichen Orte verbanden sich durch die Darbietung der Texte und Musikstücke mit fiktionalen Räumen und Szenen quer durch die Literaturgeschichte und -genres. Inspiriert von der Idee des magischen ›Rabbit Hole‹ aus Alice im Wunderland, wurden fantastische Parallelwelten evoziert, die von den physischen Orten in ihrer Atmosphäre zwar unterstützt wurden, ihnen aber nicht direkt entsprachen. Wie wichtig diese Herangehensweise für ortsspezifisches Arbeiten ist, um eine künstlerische Spannung zu erzeugen, beschreibt auch Florian Malzacher (2019) in seinem Beitrag »Creating Temporal Realities. Performativity as a Curatorial Tool«:

»Site-specific work cannot just transfer the logic of a concert, dance or theatre venue into another spatial situation. It needs to be more than a mere reaction to the location [...]. Such work gains momentum when it adapts the logic of the circumstances, pushes them or purposely contradicts them. It

2 ZeitRäume Basel (2019): *Portal Fantasies*, online, <https://zeitraeumebasel.com/de/2019/spielplan/de-portal-fantasies> (17.02.2021).

needs to be context-responsive and needs to make the space as such (and not merely a limited portion of it – the set, for example) part of its form and content. But not by surrendering: obedience to the space easily creates boredom. And when narration, atmosphere, movement, space and the rest come too closely together, it may simply result in a semantic shortcut – and all the artistic tension is gone.« (Malzacher 2019: 56)

Raum und Umgebung werden so zu eigenständigen Akteur*innen. Ihr Einfluss auf das ästhetische Erlebnis wird bewusst mitgestaltet und sie werden selbst ästhetisiert.

Bei *Portal Fantasies* – wie auch schon bei *Stadt Land Tram* – fallen künstlerische und kuratorische Entscheidungen teilweise zusammen, zum Beispiel in der Wahl des Formats, Publikumssettings und der Dramaturgie. Die Interaktionen mit der landschaftlich und architektonisch gestalteten Umwelt sowie mit den dort wohnenden und arbeitenden Menschen haben zentral zum Verlauf des Projekts beigetragen. Die Offenheit der Anwohner*innen, das Publikum in ihre Privaträume einzuladen, hat dabei eine ganz spezielle Interaktion kreiert. Der künstlerische Zweck hat dazu geführt, dass der private Raum für den Moment der Aufführungen zu einem öffentlichen wurde. Die Begleitung durch die beiden Schauspieler*innen, die das Publikum an die verschiedenen Stationen führten, bildete das verbindende Element auf dem Spaziergang. Das Publikum wurde von ihnen in die Parallelwelten eingeladen und hineingeführt. So fühlten sie sich nicht als Eindringlinge in die privaten Räume. Die Bewohner*innen des Hauses, in dem die abschließende Station stattfand, luden das Publikum im Anschluss auf einen selbst vorbereiteten Apéro ein. Diese Gastfreundschaft wurde vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen. Nach dem zweistündigen Spaziergang und den zahlreichen Eindrücken entspannen sich Gespräche, die von Offenheit und gegenseitiger Neugierde geprägt waren.

Die Summe

Neben der Aktivierung des Publikums über dynamische Formate – wie die beiden beschriebenen Spaziergänge – bietet das Festival *ZeitRäume* auch konkret partizipative Momente: Projekte zum Mitmachen sowie Projekte mit Schulklassen, Laiensembles und anderen sozialen Gruppen. Dabei lässt sich grob eine Einteilung in drei Levels von Partizipation vornehmen:

1. spontanes Partizipieren während der Aufführung, Performance oder Installation;
2. vorbereitetes Partizipieren von Laienmusiker*innen (dazu gehört beispielsweise der Chor aus »Stadt Land Tram«);
3. Partizipation durch Einbringen von eigenständigen künstlerischen Arbeiten.

Das Projekt *Die Summe*³ brachte Partizipation der ersten und zweiten Kategorie zusammen. Die Sängerin und Komponistin Marianne Schuppe entwickelte die Textpartitur *Die Summe* für Laienchöre und spontan mitwirkendes Publikum. Das Konzept ist äußerst reduziert: Während neun Minuten summten Chorsänger*innen und Passant*innen gemeinsam einen Ton. Die Mitwirkenden sollen laut Partitur den ersten Ton übernehmen, den sie hören. Der präzise Anfang der Performance ist somit offengelassen. Eine musikalische Leitung, die Einsatz und Schlusspunkt signalisiert, ist nicht vorgesehen.

Durch das nicht sichtbare und kaum hörbare Summen ist diese Form der Partizipation nicht mit einer großen Exponierung verbunden, was die Hemmschwelle zur Teilnahme spürbar senkte. Die Orte und Kontexte hingegen waren zum Teil sehr exponiert: im Anschluss an eine Sitzung des Basler Stadtparlaments im Basler Rathaus oder kurz vor Beginn einer Opernpremiere auf dem Theaterplatz. Die Vorbereitung der Laien- und Schulchöre war daher enorm wichtig, denn diese Chöre bildeten das Fundament der zehn Performances während des Festivals 2019. Dank diesem verlässlichen Grundstein konnten auch zufällig Vorbeikommende mitsummen, ohne sich zu genieren.

Die Vorbereitung, bei der sich Marianne Schuppe zunächst mit allen Chorleiter*innen einzeln und dann mit dem gesamten Chor für ein spezielles Körper- und Einstimmungstraining traf, führte dabei zu interessanten Reflexionsprozessen. Es kamen Fragen auf, die sich zu produktiven Diskussionen über Anspruch, Virtuosität und allgemein den Chor als soziale Gruppe entwickelten. Die Chöre fanden sich in dieser ungewohnten Situation: Üblicherweise wird von ihnen verlangt, eine Partitur besonders genau zu reproduzieren. *Die Summe* war jedoch eher eine Art Versuchsanordnung, bei der viel Offenheit und Flexibilität verlangt wurde. Wie reagieren die Passant*innen? Wie fühlt sich die Performance in den unterschiedlichen Räumen an? Wie kann ich mich selbst auf die Performance

3 ZeitRäume Basel (2019): *Die Summe*, online, <https://zeitraeumebasel.com/de/2019/spielplan/de-die-summe> (02.05.2021).

einlassen? Wie beginnt und wie endet die Performance? Für diese Aspekte waren die Diskussionen im Voraus nötig.

Mit *Die Summe* schließt sich der Kreis zu den eingangs beschriebenen *Relational Aesthetics* von Nicolas Bourriaud: Erst durch die Interaktion der Mitwirkenden – ob vorbereitete Laien oder spontan dazustoßende Passant*innen – entsteht die künstlerische Arbeit. Marianne Schuppe ist hier nicht daran interessiert, ein in sich abgeschlossenes Werk vorzustellen. Sie arbeitet vielmehr mit einem performativen Konzept, das es gleichzeitig ermöglicht und nötig macht, in Interaktion zu treten und dadurch das ästhetische Erleben unmittelbar zu erfahren. Das Summen in der Gruppe hat sehr viele positive Rückmeldungen ausgelöst. Die Menschen waren berührt von der Flüchtigkeit des Summens, dem ebenso flüchtigen Gruppengefühl und der veränderten, poetischen Wahrnehmung des jeweiligen Ortes. Viele nahmen mehrfach teil, um die Entwicklung der Performance zu verfolgen (mal mit nur 30, mal mit 200 Summenden). Das Summen hat bei Mitwirkenden wie bei Zuhörenden jeweils zu einem Innehalten geführt, einem plötzlich ästhetischen Erleben eines ansonsten profanen Alltagsortes. Das Summen an der Grenze des Hörbaren hat etwas Zerbrechliches, Verletzliches, sehr Zartes transportiert und so zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit geführt. An einen so geschäftigen Ort wie dem Basler Rathaus, wo sonst mit Nachdruck um Aufmerksamkeit gebuhlt wird, hat *die Summe* ein Aufhorchen gebracht. An Durchgangsorten wie dem Rheinsprung hat es den Zusammenhalt der Gruppe spüren lassen. Die jeweilige architektonische Atmosphäre der Orte und die semantischen Kontexte haben die Performances zu sehr unterschiedlichen Erlebnissen werden lassen.

Kunst als öffentlicher Raum

Die drei beschriebenen Projekte zeigen, wie öffentliche Orte mit künstlerischen Mitteln umgedeutet und temporär umgenutzt werden können, wie sonst private, nicht zugängliche Räume für einen begrenzten Zeitraum zu einem geteilten, öffentlichen Raum werden und wie auf subtile Weise öffentlicher Raum mit Klang hergestellt und gleichzeitig markiert werden kann. Sie zeigen auch, wie durch künstlerische und kuratorische Überlegungen gleichermaßen Begegnungen möglich sind. Diese Arbeit mit dem und im öffentlichen Raum sowie die Arbeit mit verschiedenen Formen der kulturellen Teilhabe soll bei ZeitRäume Basel in Zukunft weiter exploriert werden – nicht

zuletzt, um das von Florian Malzacher beschriebene Potenzial von Performativität beim Kuratieren weniger auf das Endresultat und dafür mehr auf die temporär zusammenkommende Community zu fokussieren (vgl. Malzacher 2019: 54). In diesem Sinne – um auf den Gedanken von Miwon Kwon (2002) zurückzukommen – findet Kunst nicht nur *im* öffentlichen Raum statt, sondern wird selbst *als* öffentlicher Raum etabliert. Der Ansatz des orts- und kontextspezifischen Kuratierens ermöglicht dabei, Personen aus verschiedensten Bereichen und Communities in die künstlerischen Arbeiten direkt einzubeziehen. Wer einmal morgens um sieben Uhr vor der Haustür einen Chor gehört hat, wer zufällig auf dem Nachhauseweg einer summenden Gruppe begegnet ist oder wer seine Terrasse für eine Station von *Portal Fantasies* geöffnet hat, wird sich (vermutlich) stärker in das lokale Kulturschaffen eingebunden fühlen. Ebenso sind die persönlichen Begegnungen für die Besucher*innen, die in einem solch vertrauten Umfeld passieren, bleibende Erlebnisse. Die unmittelbare Nähe zu den Elementen, die zum ästhetischen Erlebnis beitragen, festigt den Kontakt. Während im Konzertsaal eine gewisse Distanz zwischen Bühne und Zuschauer*innenraum entstehen kann, ist das Kunsterlebnis auf der Kuhweide oder im sonst privaten, nicht zugänglichen Stadtpalais umso eindrücklicher.

Mit Blick auf die Frage, wie das Konzertpublikum der Zukunft beschaffen sein wird, lässt sich für Zeiträume resümieren: in hoffentlich vielfältigen, nachhaltigen Beziehungen zueinander und mit den verschiedenen Akteuren im Rahmen von künstlerischen Arbeiten, die einen temporären öffentlichen Raum bilden, sei dieser vor Ort in der physischen oder – nicht zuletzt als Pandemiekonsequenz – in der digitalen Welt.

Literatur

- Andersen, Tawny/Bhagwati, Sandeep/Carrasco, Victoria/Davida, Dena/Scales, Barbara/Sheriff, Yves (Hg.) (2021): *Call for Papers. Turba. The Journal for Global Practices in Live Arts Curation*, online, https://journals.berghahnbooks.com/_uploads/turba/turba_cfp_1.pdf (17.02.2021).
- Bourriaud, Nicolas (2002): *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du réel.
- Bismarck, Beatrice von (2021): *Das Kuratorische*, Leipzig: Spector Books.
- Ferdman, Bertie (2019): From Content to Context. The Emergence of the Performance Curator, in: *Curating Live Arts*, hg. von Dena Davida, Jane

- Gabriels, Véronique Hudon und Marc Pronovost, New York: Berghan Books, S. 15-27.
- Kwon, Miwon (2002): *One Place after Another. Site Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA: MIT.
- Malzacher, Florian (2019): Creating Temporal Realities. Performativity as a Curatorial Tool, in: *Defragmentation. Curating Contemporary Music*, hg. von Sylvia Freydank und Michael Rebhahn, Mainz: Schott (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Sonderband), S. 53-60.
- O'Neill, Paul (2012): *The Culture of Curating and the Curating of Culture*, Cambridge, MA: MIT.
- Nauck, Gisela (2005): Experiment Rümelingen. Kompositorische Entdeckungen, in: *Geballte Gegenwart. Experiment Neue Musik Rümelingen*, hg. von Lydia Jeschke, Daniel Ott und Lukas Ott, Basel: Christoph Merian, S. 26-29.
- Walshe, Jennifer (2016): *New Discipline*, online, <http://www.borealisfestival.no/2016/the-new-discipline-4/> (16.02.2021).
- ZeitRäume Basel (2015): *Stadt Land Tram. Landschaftskomposition für eine Grenze*, online, <https://zeitraeumebasel.com/de/2015/de-stadt-land-tram-13-september> (17.02.2021).
- ZeitRäume Basel (2019): *Die Summe*, online, <https://zeitraeumebasel.com/de/2019/spielplan/de-die-summe> (02.05.2021).
- ZeitRäume Basel (2019): *Portal Fantasies*, online, <https://zeitraeumebasel.com/de/2019/spielplan/de-portal-fantasies> (17.02.2021).
- Zumthor, Peter (2007): *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel/Berlin/Boston: Birkhäuser.

Zu Gast beim Publikum

Das Luzerner Sinfonieorchester macht sich mit dem Musikwagen auf den Weg in Städte und Dörfer der Zentralschweiz

Johanna Ludwig

Wenn sich der Traktor mit dem großen hölzernen Anhänger und der Aufschrift »Luzerner Sinfonieorchester« in den Straßenverkehr rund um den Bahnhof Luzern einfädelt, gibt das ein amüsantes Bild: Der Traktor mitten in der Stadt fällt auf, in der Fahrerkabine sitzt neben dem Chauffeur meist auch noch, mit professionell ernstem Ausdruck, dessen kleiner Sohn, und der Anhänger selbst zieht ebenfalls die Blicke auf sich. Er sieht nicht aus wie einer der üblichen gelabelten Transporter großer Orchester oder Theater – über einen solchen verfügt das Luzerner Sinfonieorchester im Übrigen gar nicht –, sondern wirkt tatsächlich wie ein Haus auf Rädern. Die Stadt Luzern ist nur eine Zwischenstation auf der Tour des Musikwagens. Von dort aus rollt er weiter von Gemeinde zu Gemeinde.

Das Luzerner Sinfonieorchester ist Residenzorchester des Kultur- und Kongresszentrums Luzern (KKL) und Opernorchester im Luzerner Theater. Der im Jahr 2000 neu eröffnete Konzertsaal des KKL mit knapp 2'000 Sitzplätzen und weltberühmter Akustik hat die Stadt Luzern, das urbane Zentrum der Region Zentralschweiz, mit ihren 81'000 Einwohner*innen um ein Wahrzeichen reicher gemacht und ihren Ruf als Musikstadt gefestigt.¹ Außerdem hat der Saal der künstlerischen Entwicklung des Luzerner Sinfonieorchesters enormen Auftrieb gegeben. Über die Stadtgrenzen hinaus versteht sich das Luzerner Sinfonieorchester als Orchester für die gesamte Region Zentralschweiz, bestehend aus den Kantonen Luzern, Schwyz, Nidwalden, Ob-

1 Insbesondere anlässlich des Lucerne Festival gastieren jährlich die besten Orchester der Welt am Vierwaldstättersee.

walden, Zug und Uri. Ein Blick in die Statistiken zeigt, dass 28 % der Bevölkerung der Zentralschweizer Kantone außerhalb von städtischen Zentren und ihren Einflussgebieten leben. Der Anteil ist damit höher als im gesamtschweizerischen Vergleich, wo der Bevölkerungsanteil abseits von urbanen Kernzentren und ihrem Einflussgebiet bei rund 15 % liegt (BFS 2020). In der Region Zentralschweiz leben also überdurchschnittlich viele Menschen im sogenannten ländlichen Raum. Trotzdem gibt es eine starke Fokussierung des kulturellen Angebots auf die urbanen Zentren.² Dem wollte Intendant Numa Bischof Ullmann etwas entgegensetzen, als er 2012 die Idee einer mobilen Bühne aufbrachte. So ist in einem frühen Konzeptionspapier von Diana Lehnert, Musikvermittlerin beim Luzerner Sinfonieorchester bis 2018, zu lesen:

»Das LSO-Musikfahrzeug bringt Musik und musikalische Entdeckungen und Aktivitäten in die Dörfer und Städte der Zentralschweiz. Es erreicht jeden Ort und jede Art von Publikum, angelehnt an die Idee einer Wanderbühne. [...] Wir versuchen Orte zu erreichen, die nicht unmittelbar an kulturelle Zentren gebunden sind bzw. für deren Einwohner beispielsweise der Besuch eines Konzerts mit einem höheren Aufwand verbunden ist.« (Lehnert 2012: 1)

Anlass für den Bau des Musikwagens gab die Zielsetzung, Zugänge durch geografische Erreichbarkeit zu schaffen: Nicht das Publikum kommt in den Konzertsaal, sondern das Orchester macht sich auf den Weg zum Publikum. Das Angebot des Musikwagens beinhaltet Konzerte in Kammermusikbesetzung (zum Beispiel in Verbindung mit einem Markt, einem Fest oder einem Tag der offenen Tür einer Musikschule), Projektwochen an Schulen oder sozialen Institutionen sowie Workshopformate für öffentliches Publikum. Mitwirkende sind Musiker*innen des Orchesters und externe Vermittler*innen, die diverse Profile mitbringen und beispielsweise Rhythmikpädagog*innen oder freischaffende Künstler*innen aus der improvisierten, zeitgenössischen, elektronischen Musik oder dem Theater sind. Kernzielgruppe sind Kinder und Jugendliche von ca. 4-16 Jahren, sekundäre Zielgruppe ist ihr Umfeld, das zu den Werkstattkonzerten eingeladen wird.

2 Zur besseren Einordnung muss angemerkt werden, dass die Distanzen zu den nächsten städtischen Zentren sehr kurz sind und das öffentliche Verkehrsnetz hervorragend ausgebaut ist. Dennoch stellen auch Anfahrtswege von 30-60 Minuten zu einem kulturellen Angebot eine Zugangshürde dar und erfordern Mobilität, die gerade bei jüngerem und älterem Publikum oft nicht gegeben ist.

Natürlich ist es nicht das ganze Orchester, das in Konzerten auf der Bühne des Wagens zu erleben ist oder in Schulhäusern und Institutionen an Projektwochen und Workshops mitwirkt. Deshalb steht auch nicht das sinfonische Repertoire des Orchesters im Zentrum des Vermittlungsansatzes, sondern das gemeinsame Hören und die Erfahrung des Zusammenspiels in einer Gruppe:

»Ausgehend von dem Gedanken, dass das Publikum dem Orchester im Konzertsaal zuhört, macht das Orchester sich auf den Weg, um seinerseits dem Publikum zuzuhören und das Hören gemeinsam zu vertiefen. Klänge von den Orten, die der Musikwagen anfährt, werden einbezogen und gemeinsam erforscht, um daraus eigene Improvisationen zu entwickeln.«
(Lehnert/Ludwig 2015: 1)

Dieser Beitrag erzählt davon, wie ein Ortswechsel die Rollen zwischen Orchester und Publikum verändern und wie eine Teilhabe durch die Bevölkerung vor Ort gelingen kann. Anschließend wird die Brücke in den Konzertsaal geschlagen: Wie könnten sich die Erfahrungen unterwegs auf die Beziehung zwischen Orchester und Publikum sowie innerhalb des Publikums selbst im Konzertsaal auswirken?

Kollaboration als Vermittlungsansatz im Musikwagen

Der Rollentausch, der Initialgedanke des Wagenprojekts war, wird vor allem in Projektwochen für Schulklassen eingelöst. Daher soll dieses Format in diesem Beitrag im Zentrum stehen.³ Jede Klasse besucht während einer Projektwoche einstündige bis mehrtägige Workshops unter der Leitung von Vermittler*innen. Musiker*innen des Orchesters kommen in Kammermusikformationen an jedem Standort in der Regel ein- bis zweimal für rund drei Stunden dazu und sind an gemeinsamen Abschlusskonzerten beteiligt. Pro Saison finden an rund 12 Schulen Projektwochen statt, die jeweils mit einem Werkstattkonzert abgeschlossen werden.

3 Die Institutionen, bei denen der Wagen zu Gast war, sind divers: Musikschulen, Vereine, eine Strafanstalt, eine Arbeitsintegrationsmaßnahme für Menschen mit psychischen Beeinträchtigungen, das Schweizer Paraplegiker-Zentrum u.v.m. Weil die Arbeit an Primarschulen jedoch mit Abstand den größten Anteil der bisher ca. 70 durchgeführten Projektwochen darstellt, konzentriert sich dieser Beitrag darauf.

Die Suche nach einer Begegnung auf Augenhöhe ist leitend für die Projektwochen im Musikwagen. Deshalb bringen nicht die Profis ein fertiges Workshopprogramm mit und legen Lernziele fest, sondern die spezifischen Gegebenheiten vor Ort werden zur Grundlage eines kreativen Prozesses. Indem das klassische Repertoire, für das die Musiker*innen stehen, gleichwertig neben Klängen, Improvisationen und Neukompositionen der Teilnehmenden existiert, gibt das Orchester einen Teil seiner Autorität und Deutungshoheit ab. Es begibt sich in die Rolle des Gastes und lässt sich von den Gastgebenden in deren klanglichen Raum einladen. Damit wird dem ländlichen Raum das Defizitäre genommen, das oft mitschwingt, wenn Stadt und Land einander gegenübergestellt werden: hier der kulturelle Reichtum, dort ein Mangel an Angebot, Wissen, Ressourcen, Zugängen etc. Die Unterscheidung in ein ›wir‹ und die ›anderen‹, das die Frage »Wer hat Kultur?« impliziert, wird zugunsten einer möglichst wertfreien Ausgangssituation – der Wahrnehmung – vermieden. Das Hören ist die verbindende Tätigkeit zwischen Orchester und Publikum. Der Vermittlungsansatz in den Projektwochen zielt nicht darauf ab, eine Einheit oder Gleichheit herzustellen, die ›anderen‹ für ›unseres‹ zu begeistern, sondern gerade das ›Fremde‹, die Differenzen zum Gegenstand der Beschäftigung mit Kunst zu machen und sich in der künstlerischen Arbeit auf Augenhöhe zu begegnen. Mark Terkessidis bezeichnet diesen Ansatz als Kollaboration (vgl. Terkessidis 2015). Dieser geht vom Gedanken der Inklusion des Publikums aus. Dessen ›Vielheit‹⁴ wird anerkannt, ihm wird Deutungshoheit zugesprochen. Der Prozess ist ein gegenseitiger Lernprozess, aus dem alle Beteiligten verändert hervorgehen (vgl. Terkessidis 2015).⁵

4 Terkessidis benutzt den Begriff ›Vielheit‹ in einem neutralen Sinne und in Abgrenzung zu ›Vielfalt‹ (vgl. Terkessidis 2019: 83).

5 Musikvermittlungsaktivitäten im Programm des Luzerner Sinfonieorchesters, insbesondere im KKL Luzern, verfolgen oft auch integrative Zielsetzungen: Durch flankierende Angebote wie Probenbesuche, spezielle Einführungen, ein Paten-Projekt zwischen Musiker*innen und Kindern, Einstimmungen für Menschen mit Demenz u.v.m. werden Menschen zur Teilnahme eingeladen und mit einem gängigen »Code der Rezeption« vertraut gemacht. Die Begeisterung für sinfonische Konzerte soll weitergegeben werden. Die Projektwochen im Musikwagen haben innerhalb des gesamten Vermittlungsprogramms des Orchesters eher die Funktion eines Labors. Nicht zuletzt für Orchestermusiker*innen bieten sich dort Gelegenheiten, Seiten von sich zu zeigen, die sonst nicht gefragt sind. Der Raum ist Experimentierfeld, bei dem das Risiko zu scheitern immer gegeben ist – gerade dadurch, dass jede Projektwoche unterschiedlich ist.

Etwas von dieser Herangehensweise verrät der Musikwagen in seiner Gestaltung: eine hölzerne Kiste von neun Metern Länge und zweieinhalb Metern Breite auf einem LKW-Fahrwerk, gestaltet vom Szenografen Mik Gruber und angefertigt in der Wagenschmiede von René Sarge. Der Wagen ist schön, er riecht gut nach Holz, farbige Dachfenster reflektieren auf dem Holzboden und laden zum Träumen ein. Die Atmosphäre lädt zur sinnlichen Wahrnehmung ein, aber er bringt – nichts. Der Wagen ist leer. Er ist nicht mehr und nicht weniger als das Potenzial von etwas; eine Kiste voller Möglichkeiten. Die bunten Schubladen auf einer Seite sind bei näherem Hinsehen gefüllt mit Alltags- und Naturgegenständen: Äste, Steine, Küchenutensilien, Spachtel, Flaschen, Zahnbürsten, Schwämme ... Sein spannendstes Versprechen schlummert in der Seitenwand des Wagens: Mit einer handbetriebenen Seilwinde kann sie sich Stück für Stück ratternd in eine Bühne verwandeln.

Einige Geschichten von unterwegs sollen eine Vorstellung davon vermitteln, wie die Arbeit im Musikwagen aussehen kann. Sie verdeutlichen außerdem zwei für das Prinzip der Kollaboration zentrale Bedingungen: Perspektivwechsel und geteilte Autorschaft.

»Wo dä Härrgott üsri Welt hät gmacht.« Bartóks Fußstapfen in Escholzmatt

In seiner ersten Saison 2014/15 ist der Musikwagen in Escholzmatt-Marbach zu Gast, einer Gemeinde mit gut 3000 Einwohner*innen in der Region Entlebuch, die stark von der Landwirtschaft geprägt ist. Klänge aus der Natur einerseits und traditionelles Liedgut der Bevölkerung andererseits bilden den Ausgangspunkt für die Projektwoche an der Primarschule Escholzmatt. Pate steht der Komponist Béla Bartók, mit dessen auf Volksmusik basierenden Duos für zwei Violinen die Brücke zum Orchesterrepertoire geschlagen wird. Eine altersgemischte Projektgruppe von Erst- bis Viertklässler*innen begibt sich ähnlich wie Bartók auf musikalische Spurensuche. Ein Junge erzählt, sein Vater jodle und so statten ihm die Kinder auf ihren Streifzügen mit einem Aufnahmegerät einen Besuch auf dem Hof ab. Er erklärt sich spontan bereit, etwas vorzusingen. »Wo dä Herrgott üsri Welt hät gmacht, hät är druuf Blueme gströit. Wo das Wunderwärsch isch fertig gsi, hät är sich dran erfröit. Jolio...« Der Landwirt ist unzufrieden, er sei nicht eingesungen gewesen, die Kinder jedoch erleben, wie Musik Teil des alltäglichen Lebens ist. Die Aufnahme nehmen die Kinder zusammen mit Geräuschen vom Bach, aus dem Wald,

vom Spielplatz und von vielen anderen Klangquellen diverser Materialien mit zurück in den Musikwagen und entwickeln daraus musikalische Miniaturen auf Wageninstrumenten, die sich zusammen mit den Bartók'schen Duos – eines davon wurde, mit Text unterlegt, zum »Escholzmatter Musikwagenlied« – und den Ergebnissen aus anderen Ateliers der Lehrer*innen zu einem vielfältigen Konzertprogramm zusammensetzen.

Perspektivwechsel

Die Pflege von Volksliedern und Volksmusiktraditionen ist auf dem Land stark ausgeprägt. Die Klangkulissen der ländlichen Orte, die der Wagen anfährt, sind möglicherweise unverwechselbarer als jene im städtischen Umfeld: präsenste Kirchenglocken, lokale Volkslieder, die jedes Kind lernt, der Bach, die Schnellstraße, deren Bau ein Politikum war und für das Dorf Fluch und Segen zugleich ist, auch Instrumente und uralte Volksmusiktraditionen wie das Trychle, ein Geläut von Blechglocken im Entlebuch, oder Chlefele, das virtuose Klappern mit zwei Holzlöffeln in Schwyz. Alltägliche Geräusche und musikalische Traditionen werden zum Ausgangsmaterial für den kreativen Umgang damit. Kundige Musik(schul)lehrer*innen stellen Notenmaterial und Arrangements von ortstypischen Melodien und Liedern zur Verfügung. Die Vermittler*innen, die den Prozess begleiten, kommen als Gäste und sind gefragt, sich in diese Klangwelt einzuhören, einen Ort kennenzulernen und sich von den Gastgebenden führen zu lassen. Auch die Musiker*innen aus dem Orchester kommen in eine ihnen neue Situation, wenn sie die Klasse während der Projektwoche besuchen. Die Musikerin aus dem Orchester stellt beispielsweise ihr Instrument vor und lotet zusammen mit den Kindern die klanglichen Möglichkeiten aus. »Kannst du auch ohne Luft spielen?« – »Wie klingt es, wenn du den Bogen nicht benutzt?« – »Was passiert, wenn du ein Stück vom Instrument abnimmst?« Danach werden die Rollen getauscht und die Kinder präsentieren, was sie selbst in den vergangenen Tagen erarbeitet haben. Sie entscheiden, wie der Musiker einbezogen werden soll, indem sie Spielanweisungen geben, ihre grafische Partitur erklären oder gestisch dirigieren. Die Musiker*innen können sich bei solchen Begegnungen durchaus auf unsicherem Terrain bewegen. Die Kinder tragen Erwartungen an sie heran und es kümmert sie nicht, dass es zum Beispiel keine Noten gibt, die Musiker*innen wenig Erfahrung in Improvisation haben oder etwas technisch schwierig umzusetzen ist. Um in

diesen Austausch tief eintauchen zu können, ist der Zeitrahmen von ein bis zwei Besuchen von wenigen Stunden in der Regel zu kurz. Meist verhindern es Dienstpläne und Budgets,⁶ die Projektwoche zum Beispiel vollständig in Co-Leitung von einer Vermittlerin und einem Musiker durchführen zu lassen. Es gelingt nicht immer, dass die Musiker*innen in der Kürze der Zeit spüren, in welchem Prozess die Schüler*innen stecken, und sich voller Ernsthaftigkeit, Interesse und Neugier mit ihnen in den Austausch begeben. Dies braucht sowohl Eigeninitiative als auch eine gute Moderation der Vermittler*innen, die die Musiker*innen aktiv einbeziehen und die ersten gegenseitigen Vorbehalte, Berührungängste und Hemmungen abzulegen helfen. Dennoch ist auch durch diese punktuellen Einsätze der Musiker*innen eine Entwicklung im Orchester zu spüren: Haben sich anfangs noch immer dieselben Personen gemeldet, ist der Pool von interessierten Musiker*innen in den Jahren immer weiter gewachsen. In der Regel melden die Musiker*innen zurück, dass ihnen die Teilnahme Spaß gemacht hat. Dass der Musikwagen ein so plastisches, ›handfestes‹ Vermittlungsgefäß ist, macht es sicher leichter, für eine Mitwirkung zu werben. Er bietet vielfältige Anknüpfungspunkte: Die einen machen mit, weil der Wagen in ihrem Heimatort Halt macht, die anderen, weil sie vom Handwerklichen angezogen sind, die Dritten, weil sie die Möglichkeit bekommen, selbst Programme zu kuratieren und zu moderieren und Workshopeinheiten selbstständig durchzuführen. Einen Reiz und eine Herausforderung zugleich stellt der Gegensatz zu ihrem Orchesteralltag dar. Im Musikwagen ist es im Frühjahr oder Herbst oft so kühl, dass Streicher*innen die Finger klamm werden und sie mit ihrem Zweitinstrument kommen – ihrer »Waldbratsche«, wie es eine Bratschistin einmal ausgedrückt hat. Eine Vorbereitung auf die Workshops ist oft nicht möglich, weil sich erst im Lauf der Woche entscheidet, was sich die Kinder von den Musiker*innen wünschen. Es braucht Mut zum Unperfekten und Offenheit für Unvorhergesehenes. Dafür zu sensibilisieren, dass dies alternative Qualitätskriterien sind, die für kollaboratives Arbeiten

6 Die Einsätze im Musikwagen werden nicht im Rahmen von Diensten vergütet, sondern gegen Honorar. Das Programm Musikvermittlung ist nicht Bestandteil des öffentlich subventionierten Gesamtbudgets des Orchesters, sondern zu 100 % aus privaten Mitteln finanziert. Das hat einerseits den Vorteil, dass die Musiker*innen frei entscheiden können, ob sie mitwirken möchten, also auch nur Musiker*innen an den Projekten teilnehmen, die eine Affinität zu Vermittlung haben, aber andererseits den Nachteil, dass terminlich alles mit den Dienstplänen abgestimmt und manchmal auf Aushilfen zurückgegriffen werden muss.

genauso ihre Berechtigung haben, wie dies für Präzision, Effizienz oder technische Perfektion im Konzertsaal gilt, bleibt herausfordernde Aufgabe von Vermittler*innen.

»Natur hat alle Musik erfunden.«⁷ **Kinder komponieren mit an der *Ranft-Suite***

2017 jährt sich der Geburtstag des Obwaldner Eremiten und Schweizer Nationalheiligen Niklaus von Flüe zum 600sten Mal. Stefanie Dillier, Leiterin der Musikschule Obwalden, lädt den Musikwagen nach Flüeli-Ranft ein, um insgesamt 15 Schulklassen die Möglichkeit zu bieten, sich dem Heiligen und seinem Wallfahrtsort auf besondere Weise zu nähern. Jede Klasse verbringt einen Vormittag im Musikwagen und der Schlucht Ranft. Nach einem Impuls im Wagen schwärmen die Kinder in kleinen Gruppen aus, suchen Materialien und Spielorte und entwickeln ein kleines Stück. Anschließend spielen sie einander die Miniaturen vor und werden dabei aufgenommen. Eine Gruppe von Jungen bespielt einen umgestürzten Baumstamm, vier Mädchen türmen ein »Steinschlagzeug« auf, andere bespielen das Brückengeländer, experimentieren mit der Stimme in der Akustik der Kapelle oder machen den ganzen Bach zum Instrument. In einer Schlussreflexion im Wagen hören sie ihre Aufnahmen nun als Publikum an, wählen Stücktitel und priorisieren. Die Favoriten werden als Audiodatei dem jungen Obwaldner Komponisten Christoph Blum zugeschickt. Er nutzt sie als Grundlage, Inspiration und Tonmaterial für die Komposition der *Ranft-Suite* im Auftrag des Luzerner Sinfonieorchesters. Regelmäßig nimmt er über Videotelefonie in den folgenden Monaten Kontakt zu den Klassen auf, besucht sie einmal vor Ort und berichtet über seine Arbeit. Musiker*innen aus dem Orchester kommen ebenfalls zu Gast an die Schulen, um die Begegnung im Konzertsaal vorzubereiten. Ein halbes Jahr nach der Klangersuche im Ranft werden die Kinder, ihre Eltern und Großeltern zum Familienkonzert ins KKL Luzern eingeladen. 100 Kinder haben dabei eine tragende Rolle: Sie übernehmen auf der Seitengalerie den Part für Kinderstimmen, Plastikflaschen und Holzstäbe. Der Komponist selbst studiert die Stimmen mit ein, die Transkriptionen der improvisierten Stücke aus dem Ranft sind. Die Komposition endet mit einer Melodie, die ein Schüler in der Kapelle improvisiert und »Einer für alle« getauft hatte. Sie erklingt erst gesummt

7 Aussage eines Kindes bei der Schlussreflexion des Workshoptags im Musikwagen.

von vielen und zuletzt unbegleitet gesungen von eben diesem Jungen aus dem Publikum heraus.

Geteilte Autorschaft

Auf verschiedenen Ebenen ist im Ranft-Projekt Kollaboration gelungen: Die Kinder haben die musikalischen Stücke im Ranft mit großer Eigenständigkeit komponiert. Die begleitenden Vermittlerinnen haben ihre Ideen mit ihnen reflektiert und dokumentiert. Sie haben auf das musikalische Ergebnis so wenig Einfluss wie nötig genommen und auch die qualitative Bewertung den Klassen überlassen. Dadurch haben sie ihre Autorität als Profis zu einem guten Teil abgegeben. Augenscheinlich wird das Prinzip einer geteilten Autorschaft besonders bei der Arbeit des Komponisten Christoph Blum. Obwohl das Projekt keinen aktiven Einbezug der Kinder in den Verarbeitungsprozess ihrer Aufnahmen vorsah, ist es ihm gelungen, durch kompositorische Entscheidungen den Kindern die Co-Autorschaft explizit zu übertragen: Einerseits integrierte er Ideen der Kinder in seinen persönlichen Stil, andererseits verwendete er Tondokumente im Original auf Tonband und ließ die Kinder ihre Stücke live von der Galerie aus spielen. Im Mittelsatz machte er sie symbolisch zu Solist*innen, indem er zwei Kinder durchs Orchester wandeln ließ, um nach eigenem Ermessen einzelne Orchesterstimmen mit einem Mikrofon einen Moment lang zu verstärken und aus dem Gesamtklang herauszuheben. Auch für das Orchester war es keine gewöhnliche Programmierung; diese setzte Offenheit und Aufmerksamkeit für die 100 jungen Kolleg*innen voraus, über große Distanzen im Konzertsaal hinweg. Die Begegnung war von Neugier geprägt und auch Jahre später haben Musiker*innen die *Ranft-Suite* noch positiv in Erinnerung. Auf beiden Seiten fand eine Veränderung statt. Die Autorschaft – sowohl zwischen dem Komponisten und den Schüler*innen als auch zwischen performenden Profimusiker*innen und Schüler*innen – wurde geteilt.

Die Bühne teilen

Der für das Wagenprojekt zentrale Faktor ist nicht, ob der Wagen im ländlichen oder urbanen Raum stationiert ist. Der kollaborative Ansatz ist allgemein, er könnte in Fischbach im Luzerner Hinterland ebenso Anwendung fin-

den wie in Berlin-Marzahn, weil er mit den spezifischen Gegebenheiten und mit Differenzen umgeht. Entscheidend ist vielmehr die Tatsache, dass wir uns auf den Weg machen. Der Musikwagen, die Orchestermusik*innen und Vermittler*innen begeben sich in die Rolle der Gäste. Die Institution am Standort – Lehrer*innen, Schüler*innen und Mitarbeitende – werden zu Gastgeber*innen. Doch die Rollen verlieren an Trennschärfe: Auf der mobilen Bühne des Orchesters sind die Schüler*innen Gäste, die Impulse werden sich zugespielt, aufgegriffen und weitergegeben. Die Bühne hat Schlüsselfunktion, so auch im folgenden Beispiel von 2015:

Die Kinder und Jugendlichen aus dem Heilpädagogischen Zentrum Wilisau, einer Schule für Kinder mit einer geistigen oder mehrfachen Behinderung, versammeln sich vor dem Musikwagen. Der Wagen ist geschlossen und die Vermittlerinnen, die die kommende Projektwoche leiten werden, erzählen, was es mit ihm auf sich hat und was die Schülerinnen und Schüler darin erwartet. Ein Lied, das den roten Faden der Woche bilden wird, wird behutsam eingeführt, bis alle den Refrain gemeinsam mit Bewegungen singen können. Dann wird das Geheimnis des Musikwagens gelüftet: Die Klappe des Wagens wird mit der Handkurbel knackend und ratternd Zentimeter für Zentimeter geöffnet, bis sie auf den Stützfüßen aufliegt und den Blick auf den Innenraum freigibt. Die Bühne ist offen! Elisabeth Käser, Rhythmikerin und Musikvermittlerin, öffnet vertrauensvoll einen Raum der Möglichkeiten: »Wer möchte mal auf die Bühne gehen? Hast du Lust, etwas zu zeigen?« Viele Hände recken sich in die Höhe. In den nächsten fünf Minuten zeigen Jungen, Mädchen, einzelne Kinder, kleine Gruppen spontan etwas von sich: ein Lied, einen Rap, die Bewegungen des vorher eingeübten Liedes, einen Tanz, eine Verbeugung ... Applaus!

Wer hier etwas gibt und wer etwas bekommt, ist nicht mehr klar zu unterscheiden. Das gewohnte Muster wird umgekehrt, es würde heißen: Eine Bühne bekommt, wer heraussticht und etwas Außergewöhnliches leistet, wer viel Zeit, Arbeit und Energie investiert hat, um ein möglichst perfektes Produkt zu präsentieren. Doch das Phänomen »Bühne« ist ein wechselseitiges: Nicht nur die Bühne als Austragungsort anderer Wirklichkeiten zieht in den Bann, sondern die leere Bühne weckt das Bedürfnis nach Ausdruck, die Lust am Ausprobieren und die verschiedenen Wirklichkeiten in jeder und jedem. Die Grenze von Ausführenden und Publikum verschwimmt: Die Kinder und Jugendlichen, die eben noch in der Publikumsrolle waren, haben sich in die Rolle der Künstler*innen begeben und die, die die Leitung des Projektes in-

nehaben, finden sich in der Rolle der Zuhörenden und Zuschauenden wieder. Wer beschenkt wen?

Gelingsbedingungen und Spannungsfelder

Der Ansatz der Kollaboration erfordert den Mut, sich auf Unvorhergesehenes einzulassen: »Die beschriebene Herangehensweise birgt das Risiko, ab und an in eine grosse Verwirrung zu stürzen und die Kontrolle zu verlieren. Diese Momente sind notwendig und setzen auf der Seite der Profis die Bereitschaft voraus, das eigene Monopol aufzugeben und sich verändern zu lassen. Insofern benötigt Teilhabe auch Teil-Gabe.« (Terkessidis 2019: 85) Auf Seiten der Vermittler*innen und Orchestermusiker*innen sind es Qualitäten wie Neugierde auf Klänge und auf Menschen und ihre Geschichten, Ergebnisoffenheit und die Fähigkeit, wertfrei zuzuhören. Den eigenen Redeanteil zu reduzieren, Stille zuzulassen, schafft oft Platz für die Beteiligung und Aktivität der Schüler*innen und vermittelt ihnen, dass von den Profis nichts gewollt wird, sondern sie frei sind, selbst zu entscheiden. Das braucht Vertrauen auf unterschiedlichen Ebenen: zwischen Vermittler*innen und Lehrer*innen, dass die jeweiligen Kernkompetenzen respektiert werden und Toleranz gegenüber den unterschiedlichen Arbeitsweisen herrscht. Zwischen Musiker*innen und Vermittler*innen, dass die Musiker*innen in Situationen, für die sie kein pädagogisches Handwerkszeug haben, nicht sich selbst überlassen werden. Und natürlich zwischen Teilnehmenden und Vermittler*innen, dass das, was sie von sich zeigen, wertschätzend und respektvoll entgegengenommen wird.⁸ Dieses Vertrauen aufzubauen, braucht Zeit. Immer wieder gab es im Musikwagen auch Projektwochen mit sehr kurzen Zeitgefäßen und eher unverbindlichen Begegnungen. Als geeignet hat sich aber eine Projektwoche mit täglich vier bis sechs Lektionen und Abschlusssaufführung am Freitag herausgestellt. Ein oder zwei kurze Impulstreffen zwischen Vermittler*innen und Schüler*innen im Vorfeld geben die Möglichkeit für die Reifung von Ideen

8 Cathy Milliken hebt die Notwendigkeit eines Vertrauensvorschlusses hervor und spricht von »ethics of projects«, also einem »besonderen Bedarf an Aufrichtigkeit und Wahrheit im Umgang miteinander« vor dem Hintergrund, dass die Teilnehmenden sich auf Unbekanntes einlassen (Milliken 2018: 10). Das ist umso entscheidender vor dem Hintergrund, dass Kinder und Jugendliche aus Schulen und anderen Institutionen nicht freiwillig am Projekt teilnehmen.

und den Beziehungsaufbau. In Zukunft sollen deshalb weniger Standorte angefahren werden, um Wiederbegegnungen und künstlerische Vorhaben, die über einen längeren Zeitraum reifen dürfen, zu ermöglichen.

Zentral für das Gelingen von kollaborativen Prozessen ist eine gute und offene Kommunikation. Die Arbeitsweise unterscheidet sich an manchen Orten wesentlich vom täglichen Lehren und Lernen in der Schule. Deshalb werden Reflexionszeiten in den Stundenplan eingebaut, in denen es Gelegenheit gibt, die verschiedenen Perspektiven zu teilen. Wichtiger Bestandteil von Vorgesprächen und Planungstreffen ist die Klärung gegenseitiger Erwartungen. »Das Luzerner Sinfonieorchester kommt zu uns«, heißt es an vielen Orten, gerade im ländlichen Raum in größerer Distanz zur Stadt Luzern mit leichtem Stolz in der Stimme. Daran ist die ausgesprochene oder unausgesprochene Erwartung geknüpft, dass das Luzerner Sinfonieorchester etwas Tolles, Unvergessliches bringt. Zwischen dieser Erwartungshaltung und unserem Ansatz der Kollaboration gibt es ein Spannungsfeld, das es immer wieder aufs Neue zu thematisieren gilt. Wir erläutern unseren Vermittlungsansatz, erzählen von Erfahrungen und betonen den Auftrag, den wir uns gegeben haben: das Hören zu vertiefen und Zusammenspiel ohne Vorkenntnisse zu ermöglichen – Letzteres in Abgrenzung zu anderen Institutionen. Dass im Wagen zum Beispiel keine Orchesterinstrumente mitgebracht werden, ist eine bewusste Entscheidung. Gleichzeitig schaffen wir, wo immer möglich, Berührungspunkte mit Musikschulen vor Ort, bei denen die Instrumental-ausbildung und Angebote wie Instrumenten-Parcours angesiedelt sind. Wertvoll ist es, wenn bei den Vorgesprächen von Anfang an nicht nur die Schulleitung, sondern eine Projektgruppe aus dem Kollegium involviert ist. Die Lehrer*innen sind es, die die Idee des Projekts weiterkommunizieren. Immer mehr Schulen machen im Vorfeld der Projektwochen von einer Impulsveranstaltung Gebrauch, in der die Vermittler*innen, die die Workshops mit den Klassen durchführen, bereits Inhalte praktisch vermitteln und gemeinsam mit den Lehrpersonen die Frage nach den Rollen klären können.

In den Projektwochen selbst genügen oft kleine Transfers, um das kreative Schaffen der Schüler*innen in einen Kontext zu stellen. An der Innenwand des Musikwagens hängt die Zeichnung *Orchesterwohnung* der Illustratorin Kerstin Rupp.⁹ Sie dient als Anlass, über das Phänomen Orchester als Klangkörper und die Rollen der einzelnen Instrumente ins Gespräch zu kommen.

9 Zu sehen auf der Homepage der Künstlerin: [http://www.kerstinrupp.com//de//illustrations//luzerner-sinfonieorchester \(02.05.2021\)](http://www.kerstinrupp.com//de//illustrations//luzerner-sinfonieorchester (02.05.2021)).

Die Klasse bildet während der Projektwoche ebenfalls einen Klangkörper, in dem die individuellen Stimmen zueinander in Beziehung gesetzt und organisiert werden müssen. Ausgehend von der eigenen Erfahrung, eine Stimme in einem Ganzen zu spielen, werden gemeinsam Aufnahmen von Orchesterstücken angehört, besprochen und in Bezug zum Musizieren der Kinder gesetzt. Auch außermusikalische Themen aus dem sozialen Alltag der Schüler*innen wie gegenseitige Rücksichtnahme, Führen und Folgen, gemeinsames Aushandeln von Entscheidungen und vieles mehr sind Anknüpfungspunkte, die das Arbeiten eines Orchesters oder Ensembles zur eigenen Lebenswelt in Beziehung setzen.

Es war ein Lernprozess, einzugestehen, dass es Rahmenbedingungen gibt, die ungeeignet sind für einen partizipativen Ansatz. Gerade wenn die Zeit zu knapp bemessen war, um Vertrauen aufzubauen, oder die Gruppe sich untereinander gar nicht kannte, sind Versuche, gemeinsam zu improvisieren oder experimentell tätig zu sein, auf Unverständnis und Scham gestoßen und gescheitert. Dort nehmen wir inzwischen bewusst Abschied vom Gedanken der Kollaboration. Bei einem Gastspiel des Wagens auf einem Markt beispielsweise kann es neben einem Konzert durchaus Workshopformate geben, diese sind dann aber begrenzt auf ca. 15-30 Minuten, folgen einer Dramaturgie und haben ein Ergebnis.

Exkurs: Ist das Kunst?

Auch beim Publikum – Eltern, Großeltern, Tanten, Onkel, Lehrer*innen der beteiligten Kinder – gibt es Erwartungen, die unter Umständen in totalem Gegensatz zu dem stehen, was es in den Abschlusskonzerten zu hören bekommt. Das kann zu sichtlicher Irritation führen. Ist das Musik? »Die kollaborative Kunst, die Kunst der Teilhabe, besitzt heute aus ästhetischen Gründen die höchste Zeitgenossenschaft« (Terkessidis 2019: 84), konstatiert Terkessidis und fordert eine entsprechende Anerkennung und einen neuen Qualitätsbegriff für die Rezeption und Bewertung von »Soziokunst« (vgl. Terkessidis 2019: 83). Die Herausforderung, mit der im Musikwagenprojekt wie in vielen Teilhabeprojekten umgegangen werden muss, ist die der doppelten Zielgruppen, die eine ›Vermittlung der Vermittlung‹ nötig macht. Wenn das Publikum Zeuge wird, wie die Kinder einer Klasse im 350-Einwohner-Dorf Sisikon hintereinanderher durch die Turnhalle laufen und Autogeräusche machen, kann das natürlich zum Urteil verleiten, die Kinder hätten musikalisch

ruhig etwas mehr gefordert werden dürfen. Wie könnte es da gelingen, dass Eltern und Verwandte mithören, dass das Stück *Axenstrasse* eine körperlich-performative Auseinandersetzung mit der eigenen Lebenswirklichkeit ist, in der der Kontrast zwischen der Schnellstraße auf der einen und einem atemberaubenden Blick auf Berge und Vierwaldstättersee auf der anderen Seite des Schulhauses allgegenwärtig ist? Wie könnte das Ohr des Publikums so feinfühlig werden, dass es »die ganze enorm anrührende Zartheit des kollaborativen Akts« hört (Terkessidis 2015: 263)? Hier liegt noch großes Potenzial, durch zusätzliche Aktivitäten dem Publikum der Werkstattaufführungen zu vermitteln, wovon das Gehörte Ausdruck ist, wie durch Kunst übergeordnete Themen wie Unberührtheit der Natur oder wachsende Geschwindigkeiten verhandelt werden können.

Brückenschlag: Vom Musikwagen in den Konzertsaal

2017: Jugendliche, die nach dem Schulabschluss keine Lehrstelle gefunden oder eine Lehre abgebrochen haben und im Brückenangebot »SEMO Jobhouse« der Stiftung Dreipunkt ein sogenanntes Motivationssemester machen, nehmen an einem viertägigen Musikprojekt im Musikwagen teil. Unter der Leitung von Philipp Hutter, Solo-Trompeter des Luzerner Sinfonieorchesters, analysiert eine Gruppe ihre eigenen Lieblingssongs, spielt Motive auf Keyboards und Ableton Push nach, produziert daraus Loops und fügt sie zu neuen Songs zusammen. Am dritten Tag ist ein Streichquartett des Orchesters zu Gast und spielt zuerst die neu komponierten Spuren der Jugendlichen mit ihnen zusammen und später einen Satz aus einem klassischen Streichquartett. Nach dem Vortrag analysiert Philipp Hutter spontan den Aufbau des Satzes, lässt seine Kolleg*innen Motive einzeln vorspielen und bietet Deutungsmöglichkeiten an, indem er die musikalischen Aussagen der Motive in Sprache übersetzt. Anschließend spielt das Quartett den Satz noch einmal zusammenhängend. Einer der Jugendlichen hört sichtlich konzentriert zu, sein Blick wandert mit den musikalischen Motiven von Instrument zu Instrument. Es scheint, als habe die ihm fremde Musiksprache an Kontur gewonnen, als höre er Schichten und Zusammenhänge.

Mit dieser Szene soll gezeigt werden, dass sich mit der geschärften Wahrnehmung der Teilnehmenden Verständnissräume für andere Hörerfahrungen öffnen können. Wo diese stattfinden, ist nicht entscheidend. Die Musiker*innen können eine Gegeneinladung in den Konzertsaal aussprechen, um wie-

derum ihr Zuhause, ihren Alltag und ihre Leidenschaft für sinfonisches Repertoire zeigen zu können und die Beziehung weiterzuführen, die im Wagen geknüpft wurde. Es ergibt sich nicht oft, dass eine Klasse im Anschluss an die Projektwoche ein Konzert oder eine Probe besucht, aber wenn es gelingt, können sich die Schüler*innen ein Bild davon machen, wovon die Musiker*innen im Musikwagen erzählt haben. Sie sind Teil des anonymen Publikums und unterscheiden sich doch in einem Punkt von vielen anderen: Eine persönliche Beziehung verbindet sie mit den Musiker*innen auf der Bühne und macht sie zu Involvierten. Vor dem Konzert versuchen wir, eine kurze Begrüßung durch die Musiker*innen zu organisieren, die die Kinder und Jugendlichen aus der Projektwoche kennen. Sie erzählen zum Beispiel, was für sie an diesem Abend besonders spannend/aufregend/schwierig ist, wo sie genau sitzen, worauf die Schüler*innen achten können. Manche verabreden ein geheimes Zeichen, einen Gruß, unmerklich für das restliche Publikum. Nicht nur die Kinder und Jugendlichen fühlen sich in diesem Moment als Verbündete, auch das Bewusstsein der Musiker*innen verändert sich. Sie haben Adressat*innen im Sinn und hören sich möglicherweise mit deren Ohren oder sehen sich mit deren Augen.

Im Musikwagen konnten in den vergangenen Jahren immer wieder musikalische Begegnungen auf Augenhöhe gelingen. Das Publikum wurde zu Involvierten, die durch ihre Perspektive den Blick der Profis verändert haben. Gemeinsam wurden flüchtige Musikstücke entwickelt, die untrennbar mit den Begegnungen und den Orten, an denen diese stattgefunden haben, verbunden sind. Dass die Perspektivwechsel nicht für sich stehen bleiben, dass die Co-Autorschaft mit den Menschen vor Ort auch für Zuhörer*innen ohrenöffnend werden kann, dass auch im Konzertsaal eine Ansprache gelingt, die es ermöglicht, Beziehungen weiterzuführen, das ist die bleibende Aufgabe.

Das französische »hôte« bedeutet zugleich Gastgeber und Gast. Die Suche nach dieser Verschmelzung von Geben und Nehmen, nach Teilhabe und Teilgabe begleitet uns weiter – unterwegs und zuhause.

Literatur

- BFS – Bundesamt für Statistik (2020): Bilanz der ständigen Wohnbevölkerung nach Kanton, 1991-2019, online, <http://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/bevoelkerung/stand-entwicklung/bevoelkerung.assetdetail.13707332.html> (24.01.2021).
- Lehnert, Diana (2012): *Projektdokument: LSO Musik-Fahrzeug (Arbeitstitel)*, unveröff. Manuskript des Luzerner Sinfonieorchesters.
- Lehnert, Diana/Ludwig, Johanna (2015): *Partnertreff Schweiz. LSO Musikwagen*, unveröff. Manuskript des Luzerner Sinfonieorchesters.
- Milliken, Cathy/Rebstock, Matthias (2018): Partizipative Musik als Kunstform, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 31 (115), S. 7-10.
- Terkessidis, Mark (2015): *Kollaboration*, Berlin: Suhrkamp.
- Terkessidis, Mark (2019): Kulturelle Teil-Gabe. Das Prinzip der Kollaboration, in: *Kulturelle Teilhabe – Ein Handbuch*, hg. von Nationaler Kulturdialog, Zürich: Seismo, S. 79-85.

Das *Foyer Public* des Theater Basel

Anja Adam

Die große Eingangshalle des Theater Basel wird neu zum öffentlichen Stadt-
raum namens *Foyer Public* [foa'je py.blik]. Ein Ort von 1'500 Quadratmetern im
Zentrum der Schweizer Stadt Basel, an dem man bei Regen Zuflucht suchen
kann. Sein Mittagessen verzehren kann. Sein Notebook aufklappen kann, um
zu arbeiten. Sich mit Freund*innen verabreden kann. Seine Kinder spielen
lassen und selbst kreativ werden kann.

Aha! Reinkommen, wohlfühlen und direkt an der Billettkasse, die sich ne-
ben dem Eingang befindet, Theatertickets erwerben? Am besten ein Premie-
renabonnement lösen und seine Enkel*innen für sämtliche Spielclubs anmel-
den? Mitglied einer hochelitären Kulturinstitution werden und sich fortan mit
den Inhalten beschäftigen, die das größte Dreispartenhaus (Oper, Schauspiel
und Ballett) der Schweiz in seinem Spielplan aufführt?

»Absolut nicht!« zu rufen, wäre gelogen. Natürlich geht es uns um das
Publikum der Zukunft. Treffender ist aber: »Wenn ihr irgendwann wollt!«,
denn primär versteht sich das *Foyer Public* als sogenannter ›Dritter Ort‹ – ein
Begriff, der auf den Soziologen Ray Oldenburg zurückgeht. Bereits 1989 be-
schreibt er in *The Great Good Place* einen dritten Ort zwischen den Räumen des
Privaten (»First Place«) und des Beruflichen (»Second Place«), der für die Zi-
vilgesellschaft und die Demokratie wichtig sei. Letztere entstanden an einem
solchen dritten Ort: auf der Agora, dem Marktplatz der alten Griechen (vgl.
Oldenburg 1997: 4ff.), einem neutralen Freiraum, in dem – zwischen allen,
die das wollen – ein möglichst hierarchiefreier, vielfältiger, unaufdringlicher
und nachbarschaftlicher Austausch stattfinden kann.

Verschiedene regionale Publikumsbefragungen, die in den letzten Jah-
ren vom Theater Basel durchgeführt worden sind, bestätigen einhellig, dass
das Theater Basel bekannt ist, verortet werden kann und als Stadttheater mit
hoher künstlerischer Qualität und überregionaler Ausstrahlung wahrgenom-
men wird. Trotzdem: Viele Befragte waren noch niemals oder nur wenige

Male *im* Theater Basel. Was fast allen trotz eigener Neugier fehlt: ein offener und direkter Zugang zum Haus. Obwohl im Inneren des Theaters die ersten Kolleg*innen um 5:00 Uhr beginnen und die letzten Kolleg*innen manchmal erst um 5:00 Uhr ihre Kritikunden und Nachgespräche beenden – obwohl also rund um die Uhr gearbeitet wird, ist das Gebäude für die Öffentlichkeit außerhalb der Vorstellungszeiten weitestgehend geschlossen und wirkt so, trotz aller Versuche, dies zu ändern, immer noch distanziert und exklusiv.

Dabei wurde das Theatergebäude (eröffnet im Oktober 1975) von seinen vier Architekten ursprünglich für alle als einladende Verbindungspassage durch die Stadt Basel zwischen Bahnhof und Innenstadt konzipiert. Das Foyer mit seiner diagonalen Treppenkaskade, der schwebenden Betondecke und seiner Großzügigkeit sollte selbst zu unkonventionellem Theater animieren und hohe Schaufenster Passant*innen explizit als »Werkstätten an der Strasse« einen Blick hinter die Kulissen erlauben (Gloor et al. 1975: 230).

Die politische Idee und Philosophie hinter dem *Foyer Public* greift dieses Konzept auf: Das viel besungene Theater für alle, ein Theater von allen. Denn: Was alle bezahlen, was allen gehört, soll auch allen von Nutzen sein. Dahingehende Programme und veränderte Rahmenbedingungen verschiedener Formate wurden und werden mit wechselndem Erfolg ausprobiert. Diesmal war ein weiterer Schritt zurück notwendig, um die Situation der kulturellen Teilhabe noch einmal aus einem anderen Blickwinkel zu hinterfragen – ausgehend von der gesamten Haltung des Theater Basel seinem Publikum gegenüber.

Das 104 - Recherche

Die Recherche zeigt, dass erfolgreiche Beispiele eines Theaters für alle vor allem im französischen und angelsächsischen Raum existieren. Besonders interessant als Vorbild und Inspiration galt uns von Anfang an das 104 CENT-QUATRE, angesiedelt zwischen der namengebenden 104 rue d'Aubervilliers und der 5 rue Curial im 19. Arrondissement von Paris: ein beeindruckendes, 39'000 Quadratmeter großes, ungewöhnliches Gelände am Standort und im Gebäude eines ehemaligen städtischen Bestattungsunternehmens, das dort bis 1997 bestand. Von 2005 bis 2010 unter den beiden Direktoren Robert Cantarella und Frédéric Fisbach und seit 2010 unter José-Manuel Gonçalves entwickelte es sich zu einem Kulturzentrum mit umfangreichem Programm aller Kunstformen. Auf dem Gelände gibt es zudem verschiedene Boutiquen und

Läden, Cafés und Restaurants, eine zauberhafte *Maison des Petits*, in der sich Kinder von 0 bis 5 Jahren und deren Eltern in einem geschützten, von der Künstlerin Matali Crasset gestalteten Raum treffen, austauschen und miteinander spielen können. Es gibt Kurse, Partys, Märkte, einen Inkubator für Start-Ups und, was uns besonders interessierte, die *espaces ouverts* (freie Flächen): riesige Hallen, Nischen und Ecken, in denen jede*r künstlerisch aktiv werden kann. Als erfahrene*r Künstler*in, als Anfänger*in oder auch als Zuschauer*in. Bei unserem Recherchebesuch waren gerade Jongleure zugange, mehrere Tanzgruppen (von Hip-Hop zu Roller Skate Dance), ein Lied-Duo Mandoline und Gesang, mehrere Singer-Songwriter mit Gitarre, ein Zauberer, ein Manga-Club, junge Influencer*innen und andere. Eine in allen Belangen vollkommen diverse Gruppe. Am Montag ist Ruhetag, ansonsten ist das 104 immer – auch an Feiertagen – geöffnet und jenseits einer Pandemie frei zugänglich und gratis (vgl. <http://www.104.fr>).¹

Adaption auf Basel

Es war Benedikt von Peter, seit der Spielzeit 2020/2021 Intendant des Theater Basel, der bereits in der Vorbereitungszeit seit dem Sommer 2018 seine Vision eines hierarchiefreien, offenen Raumes, in dem sich Publikum wie Theater selbst vermitteln und begegnen können, ans Haus brachte. Überzeugt von einem selbstvermittelnden Ansatz und einer stark publikumsorientierten Haltung, die auch seine künstlerische Arbeit prägt, machte er die Idee eines *Foyer Public* zur Idee einer ganzen Projektgruppe. Gemeinsam entwickelte ein interdisziplinäres (künstlerisches, administratives und technisches) Team unterstützt von der externen Organisationsberaterin Christina von Rotenhan in kontinuierlichen Auslegeordnungen Theorien, Ideen und Fantasien, die durch die verschiedenen Blickwinkel und Herangehensweisen der Mitglieder effizient in ihrer konkreten Funktionsfähigkeit und Realisierbarkeit bestimmt werden konnten. Basel ist nicht Paris – ein eigenständiges Konzept war nötig.

1 Es gibt zahlreiche weitere internationale Beispiele für kulturelle dritte Orte, z.B. das Barbican Centre in London. Es ist dabei augenfällig, dass Museen und Bibliotheken als Pioniere weit vor Theatern und Konzerthäusern stehen, vgl. z.B. Amsterdam Van der Pek library, Stovner library Oslo, Stadtteilbibliothek Köln-Kalk, Hubland-Bibliothek Würzburg (alle tragen die Handschrift des niederländischen Architekten Aat Vos), Dokkl in Aarhus oder Oodi in Helsinki.

Die Region wurde unter verschiedenen Aspekten wie Bevölkerungsstatistik, Dichte an und Nachfrage nach vergleichbaren Angeboten etc. unter die Lupe genommen, insbesondere die weiteren dritten Orte der Region und deren Akteur*innen, die uns ohne Ressentiments oder Angst vor Konkurrenz mit Rat und Unterstützung weiterhalfen.² Ziel war es, einen ersten, tragfähigen Prototypen eines *Foyer Public* bis zur Saisonöffnung der Spielzeit 2020/2021 zu entwickeln, um ihn dann mit Besucher*innen und potentiell zukünftigem Publikum weiter zu gestalten.

Permeabilität

Der Wunsch nach Permeabilität zwischen dem bestehenden Draußen und Drinnen zog und zieht sich als roter Faden durch sämtliche Überlegungen. Ziel war keine Semipermeabilität, sondern Durchlässigkeit, die beidseitig funktioniert und im besten Fall zu einer Diffusion führt, bei der sich die beweglichen Teilchen wie Kreativität und Personen jeweils – physikalisch gesprochen – vom Ort hoher Konzentration zum Ort niedriger Konzentration bewegen, bis sie ohne äußere Einwirkung vollkommen gleichmäßig verteilt und durchmischt sind. Dann sind Draußen und Drinnen keine festgelegten Parameter mehr. Das Theater könnte eines werden, das sich langfristig selbst vermittelt, indem es sich maximal öffnet. Dazu müssen sämtliche Rollen stetig neu gedacht und befragt werden: Gibt es noch einen Hausherrn? Wer ist Zuhörer*in und Beobachter*in? Wer gestaltet? Wer räumt auf? Wer ist Gast und wer ist Zielgruppe? Was ist die Membran und wie funktioniert sie? Wie kann sie durchlässig bleiben? Wie können wir voneinander lernen? Wie verhält sich die Bewegung im Raum?

Die Impulse und die Stimmung des *Foyer Public* sollen nicht nur die Vermittlungsarbeit des Theater Basel, sondern auch seine Theaterarbeit allgemein und die Zusammenarbeit in der Organisation beeinflussen. Die Strategie zielt auf Community Building ab, das Publikum, Communities und Mitarbeiter*innen involviert und dadurch Gemeinschaft und Publikum zusammenbaut. In drei Jahren soll dieser Meilenstein erreicht sein; im besten Fall ist das gezeichnete Wimmelbild (siehe Abb.1) im Jahr 2024 Realität: Das *Foyer Public* brummt, Ensemble, Proben und Kolleg*innen sind selbstverständlicher

2 Insbesondere in der Denkstatt Basel fanden wir hier einen erfahrenen Partner (<https://www.denkstatt-sarl.ch/>).

Teil des Geschehens, Kooperationspartner*innen haben sich verstetigt und – auch das ein Bestreben – eine steigende Anzahl an Theaterzuschauer*innen ist erreicht.

Die vierte Sparte – Theater Public

In einem Betrieb, in dem Produktionen ein bis drei Jahre im Voraus geplant und dank einer etablierten Infrastruktur umgesetzt werden, ist ein solches Projekt ungewöhnlich und eine Herausforderung. Ständig wird man sich zwischen Ideen befinden, seine Meinung und sein gewohntes Lernverhalten ändern müssen. Dazu ist eine Grundüberzeugung auf Leitungsebene notwendig, die auf die gesamte Institution ausstrahlt: zeitgemäße, zukunftsorientierte Theatervermittlung und konsequente Publikumsorientierung nicht nur als Lippenbekenntnis für steigende Besucherzahlen, sondern als Haltung einer ganzen Institution.

Um diesen gleichwertigen Stellenwert des Publikums (neben den drei künstlerischen Sparten) sowohl innerhalb des Theaters als auch in der äußeren Wahrnehmung klar zu verankern, organisiert sich rund um das Foyer Public strukturell die neue, eigenständige vierte Sparte Theater Public (neben Oper, Schauspiel, Ballett), die Foyer Public und Vermittlungsarbeit eint. Sie besteht aus:

- Co-Leitung Foyer Public: 160 Stellenprozent
- Co-Leitung Vermittlung: 200 %
- Inklusion und Projektleitung: 40 %
- Tanzpädagogik: 50 %
- 15 freie theaterpädagogische Kolleg*innen (Stundenbasis)
- Zwei Praktikant*innen: 140 %
- 22 AskMes (ehrenamtlich)

sowie weiteren verschiedenen personellen Schnittstellen ins Haus zu Technik und Kunst.

Wichtiger Erfolgsfaktor für das *Foyer Public* sind die sogenannten *AskMes*: Sie sind erste Anlaufstelle für Fragen, Museumsaufpasser*innen, Türsteher*innen. Es handelt sich dabei um eine Gruppe von 22 ehrenamtlichen Kolleg*innen, die in Kooperation mit dem Kompetenz-Zentrum für Freiwilligenarbeit der GGG Basel (Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige Basel)

über deren Freiwilligen-Jobbörse gefunden wurden. Während der Öffnungszeiten sind sie jeweils zu zweit vor Ort. Sie sind verantwortlich für die freundliche Einhaltung der wenigen geltenden Regeln. Gleichzeitig beobachten sie das Geschehen und geben abteilungsintern Rückmeldungen für Korrekturen und Evaluation. Für heikle Situationen erhalten sie ein Deeskalationstraining. Ihr Anteil am Gelingen – im ständigen Austarieren von Freiraum, Laissez-faire, Raumöffnung und Regeln – ist beträchtlich.

Vision und die Realität der Umsetzung

Die Vision begleiteten – der weit größere Bereich – bauliche und organisatorische Fragen. Exemplarisch: Wohin mit dem täglichen Abfall, den die Menschen, die sich im Foyer Public aufhalten, produzieren werden? Wollen wir tatsächlich Selbstmitgebrachtes zum Verzehr erlauben? Bedeutet das nicht Unmengen an Verpackungen des nahegelegenen McDonalds? Wie oft müssen die Toiletten zukünftig pro Tag gereinigt werden, wenn sie öffentlich werden? Wird das Foyer Public ein Magnet für Obdachlose? Welches interne Budget soll diese Kosten tragen? Wie viele Wickelkommoden sind nötig? Müssen alle Steckdosen mit Kindersicherung ausgestattet werden? Ist der Raum überhaupt für die Nutzung von Familien mit Kleinkindern zugelassen? Wie verhindern wir Missbrauch des offenen WLANs? Die Billettkasse befindet sich ebenfalls im Foyer Public und dort wird viel Geld aufbewahrt: Wie geschützt müssen die Kolleg*innen sein? Bekommen sie einen Notfallknopf, der die Polizei alarmieren kann?

Die Liste ließe sich fortsetzen. Nicht alle Fragen konnten bislang endgültig geklärt werden. Denn das Foyer Public ist ein Pilotprojekt, mit dem das Theater Basel den langen Weg zur lernenden Organisation beschreitet. Dafür gibt es Sitzungsgefäße und eine Infrastruktur, dank der Beobachtungen wöchentlich diskutiert und Maßnahmen beschlossen werden, die vielleicht wenige Tage später schon wieder rückgängig gemacht werden müssen.

Den Raum leeren, um ihn zu füllen

In den vergangenen Jahren wurde das Foyer als klassische Theatereingangshalle, als Aufenthaltsraum vor den Aufführungen, zur Abgabe der Garderobe oder als Durchgang für Theatermitarbeiter*innen genutzt, dazu als Spielort

für Produktionen, für Projekte, Vermietungen und Kongresse. »Raum wird dann attraktiv, wenn Interesse an ihm besteht, und zwar kein einseitiges. Raum wird dann relevant, wenn keine einseitigen Besitzansprüche sich gewaltvoll durchsetzen und den Dialog vorprogrammieren.« (Voecks 2020: 4) Sämtliche Proprietätsgefühle seitens Theater Basel müssen also auf ein schmerzhaftes Minimum zurückgefahren werden. Es wurde ein striktes Dispositionssystem installiert, dessen Hoheit nicht beim künstlerischen Betriebsbüro, sondern in der vierten Sparte selbst liegt. Nach einem engmaschigen Kriterienkatalog wird entschieden, welche Veranstaltungswünsche der Vision konträr und welche förderlich entgegneten – eine Kuratierung des Raums, die dessen Leere verteidigt.

Innenarchitektur als Hilfestellung

»Wir glauben, dass das Publikum ein legitimes Recht auf Selbstdarstellung hat. Die Architektur kann diese Aufgabe nicht übernehmen; aber sie kann solchen Bedürfnissen Raum schaffen. Auch mit der Materialwahl, der Farbgebung, der Möblierung und nicht zuletzt mit einer bewussten Gestaltung der Raumakustik versuchten wir eine Stimmung zu realisieren, in der das Verhalten der Menschen wichtiger ist als die Tapete. Und: kein Stimmungsgefälle nach dem Muster »Plüsch im Foyer, Unterkühlung in den Werkstätten«. Die Tapete wechselt, entsprechend den Funktionen der verschiedenen Räume, aber eine zwanglose Atelierstimmung soll das Haus prägen. Es gehört zum Konzept: Das Verhalten wird nicht nur durch das Gebäude bestimmt, sondern wesentlich durch die am Theater Beteiligten: Sie schreiben die Biographie des Basler Theaters; den Architekten bleibt zu hoffen, dass sich das Hineingedachte als nützlich erweist.« (Gloor et al. 1975: 229f.)

Diese Grundidee der Architekten von 1975 soll mit weiterem Human-Centered Design, entwickelt aus angewandter Zielgruppenrecherche, fortgeführt werden. Das Foyer wurde zunächst durch Ausbauten in seinen ursprünglichen Zustand rückgebaut. Ein neues Raum- und Beleuchtungskonzept ordnet Ecken bestimmte Funktionsvorschläge zu:

- Kinderecke mit spielerischen Elementen
- Arbeitsplätze mit Steckdosen

- Lesecke mit kleiner Filiale der GGG Stadtbibliothek
- lange Tische für mehrere Personen
- drei Flächen mit Tanzboden (im Zentrum und in versteckteren Winkeln)
- Ruhezone mit Liegestühlen
- weitere Sitzgelegenheiten in unterschiedlichen Zonen (zurückgezogen bis ausgestellt)
- Theatercafé mit kleiner Bühne und Klavier

Um die dreistöckige Haupthalle gruppieren sich weitere zugehörige Räume mit eigenen Funktionen:

- Galerie 7: ein umfunktionierter kleiner Bühnenraum, der gleichzeitig Probebühne, Aufführungs- und Rückzugsort für die Jugendlichen der Spielclubs von *Junges Haus* und deren Freund*innen ist.
- Alte Billettkasse: neben dem Foyer der einzige Raum des Theaters – früher Standort der Theaterkasse –, der einen direkten Zugang zum Theatervorplatz hat und sich dadurch zur zusätzlichen Membranarbeit anbietet. Sie wird zum kuratierten Projektraum für bildende Künste.
- Zwei Räume für Gruppen – Firmen-Retreat, Vermittlungsworkshops, partizipatives Publikumsformat, akustisch ausschweifende musikalische Zusammenkünfte, Konzeptionsgespräche, Leseproben etc.

Diese Zonen sind bewusst als Vorschläge zu sehen. Als erste ›Rechtfertigung‹, sich in diesem Zwischenraum aufzuhalten. Während unsere Sozialisierung unbewusst für uns beantwortet, wie wir uns in einem Laden oder Café verhalten, erfordert schon der erste Schritt in einen neuartigen Raum wie das *Foyer Public* Mut und Selbstsicherheit. Umso mehr, wenn man vielleicht noch nie ein Theater betreten hat und befürchtet, fehl am Platz, verunsichert und ausgestellt an einem Ort zu stehen, von dem nicht sofort ersichtlich ist, was er überhaupt will. Die Kinderecke, das Theatercafé oder die Bücherregale beispielsweise verstehen sich im Konzept als Hilfestellung. Man hält sich also zunächst auf, weil es etwas zu tun gibt – ein Buch in die Hand zu nehmen, eine heiße Schokolade zu trinken. Ist anschließend ein erstes beruhigendes Wohlfühl gelungen und fühlt man sich willkommen, ermöglichen, unterstützen und ermuntern die weiteren Zonen zur Selbstbetätigung oder zu weiterem Flanieren der Erstbesucher*innen. Im Mittelpunkt steht die Begegnung.

Early Adopters

Early Adopter, eine Begrifflichkeit der humangeografischen Diffusionsforschung, meint in der Mehrzahl Menschen, die Innovationen, neue Produkte oder, in diesem Fall, Orte als erste Nutzer*innen und Besucher*innen annehmen. Die Pandemie verunmöglichte den geplanten Zeitpunkt (14. November 2020) der räumlichen und kulturellen Öffnung. Das Sammeln von Erfahrungen und Meinungen konnte jedoch zumindest in Kleingruppen weitergehen. Verschiedene Einzelpersonen und Kleingruppen folgten der Einladung, sich das *Foyer Public* anzusehen und ihre Meinung in den Entstehungsprozess einfließen zu lassen. Boxclubs, Jugendarbeit, Abonnent*innen, Menschen mit Migrationshintergrund, Junge Geflüchtete, Schulklassen, Student*innen unterschiedlicher Studienrichtungen, Verbände für gehörlose Menschen oder Menschen mit Seheinschränkungen, Tanz- und Yogakurse, Sprachcafés, Verein Surprise³ und andere erfassten den Raum und sein Konzept durch ihre Anwesenheit und gaben Feedback. Dadurch entstanden neue Impulse, die bereits vor der offiziellen Eröffnung des *Foyer Public* für Veränderungen sorgten – beispielsweise genderneutrale Toiletten oder Lösungswege für potenzielle Konfliktsituationen. Die Early Adopters machen den Ort so nach und nach zu ihrem. Sobald das *Foyer Public* öffnen darf, folgen ihrer Nutzung des Raums – so die Theorie – zunächst die frühe Mehrheit, dann die späte Mehrheit und letztlich die Late Adopters oder Nachzügler (Schenk 2007: 417ff.).

Evaluation

Die Evaluation des *Foyer Public* und seiner Vermittlungsarbeit wird gemeinsam mit *EDUCULT* durchgeführt, einem unabhängigen, gemeinnützigen Institut für praxisnahe Forschung und Beratung im Bereich Kultur und Bildung mit Sitz in Wien. Um das *Foyer Public* bereits im Prozess der dreijährigen Pilotphase auswerten und anpassen zu können, entschied man sich bereits zu Projektbeginn in zwei Workshops, erste gemeinsame Ziele zu definieren und als Team mit *EDUCULT* praxisnahe Auswertungs- und Messmethoden zu entwickeln (begleitende, formative Evaluation). Gemeinsam wurden die visierten Ebenen der Theory of Change (Impact, Outcome, Output, Activities, benötigter Input) festgesetzt, um ständig überprüfen zu können, ob das Projekt noch

3 Ein Verein, der sozial benachteiligte Menschen in der Schweiz unterstützt.

auf Kurs ist. Geplante Methoden sind unter anderem subjektive und quantitative Beobachtungen, qualitative Interviews, Fragebogensystem, Medienanalyse, Websitetracking, Wärmebildaufnahmen, WLAN-Nutzungsanalyse und vor allem co-kreative Evaluationsmethoden, die Dinge sichtbar machen (beispielsweise belebte Pinnwände, Workshops mit Fokusgruppen, Fotowettbewerbe, Spiele).

Audience Development und Sales

Es ist eine Herausforderung, als ohnehin bereits staatlich subventionierte Institution mit einem Non-Profit-Projekt Stiftungspartner*innen von einer Kooperation zu überzeugen. Doch es war möglich, große und kleinere Stiftungen zu finden, die Interesse am langfristigen, experimentellen Charakter haben, die weniger nach Zielen fragen, sondern an der ganzen gemeinsamen Reise interessiert sind, sich von der Komplexität angezogen fühlen und sich vom Herzensprojekt begeistern lassen, ein Theater zu schaffen, dessen Erfolgsfaktor ist, dass es sich selbst vermittelt.

Es ist im Dreijahresplan festgelegter Auftrag der vierten Sparte, gemeinsam mit den Kolleg*innen der weiteren Sparten, in einem System der Gruppenbespielung, Zuschauer*innenkontakte nachhaltig zu pflegen, Kontaktaufbau zu (Noch-)Nicht-Besucher*innen zu betreiben, die Publicness, das Wirken in der Öffentlichkeit des Theaters zu verstärken, um sich selbst zukunftsfähig zu halten. Häufig scheinen die vermeintlich notwendigen Übel Audience Development und der Bereich Sales als Gegenpol zu Vermittlung und Kunst, oder andersherum: Die ausufernden spontanen Fantastereien der Vermittlung und Kunst wirken wie ein Gegenpol zum strukturierten, strategischen und organisierten Audience Development und dem Bereich Sales. Tatsächlich kann das eine nicht ohne das andere existieren, und es versteht sich von selbst, dass das *Foyer Public* auf lange Sicht einen finanziellen Gegenwert – in Form der Gewinnung eines neuen Publikums – im Gesamtbudget erreichen muss, um leistbar zu bleiben.

Wie geht es weiter?

Längst sollte das *Foyer Public* eröffnet sein. Während diese Möglichkeit vorerst versagt blieb, ging die Planung nächste Schritte: Schritte wörtlich vor die Tür,

nach draußen unter den freien Himmel des Theaterplatzes. Obwohl mitten in der Innenstadt gelegen, zu verschiedenen Tageszeiten Treffpunkt sehr heterogener sozio-kultureller Gruppen und von zehn weiteren Kulturpartner*innen⁴ flankiert, fristet dieser bis dato ein recht gesichtsloses, wenig charman-tes bis problematisches Dasein. Jüngst hat sich ausgehend vom *Foyer Public* aus diesen Institutionen eine Interessensgemeinschaft Theaterplatz-Quartier gebildet, die gemeinsam, mit viel Vernetzung, Kooperation, Politik und auch mit stadtgeografischer Methodik, eine inhaltliche Neukonzipierung angeht.

Ein weiteres Projekt peilt nach innen ein Mitarbeiter*innenprogramm an. Mitarbeiter*innen aller Abteilungen, mit besonderem Schwerpunkt auf den technischen Abteilungen (zum Beispiel Maske, Schreinerei, Malsaal, Pyrotechnik), werden verstärkt in das Vermittlungsprogramm eingebunden.

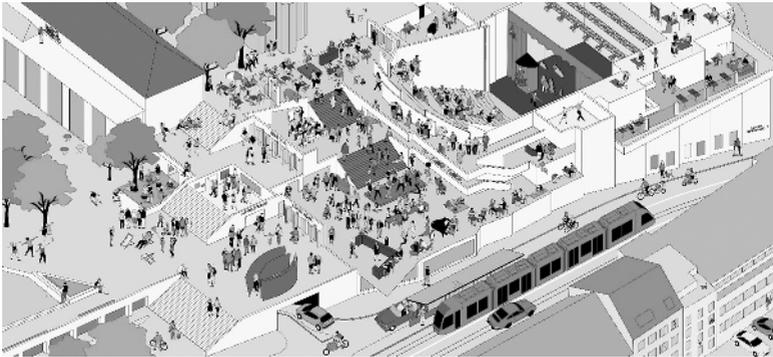
Mit der Entwicklung des *Foyer Public* wurde im Kleinen bereits eine neue, agile Form der Zusammenarbeit quer durch die Abteilungen erfolgreich erprobt. Damit steht es auch für den Beginn einer Organisationsentwicklung, die auf Ebene der Personalabteilung angegangen und umgesetzt wird – um auch intern die eigene Organisation in ihrer Funktionsstruktur weiter zu öffnen, Machtverhältnisse neu zu definieren und Bühnenu-topien auf allen Seiten auf den Alltag zu übertragen.

Pilotphase

Ob alle Ideen und Maßnahmen, die bisher für das *Foyer Public* gesetzt wurden, wirklich greifen werden, ist noch unklar. Die Möglichkeit, dass es von ›draußen‹ nicht angenommen werden könnte, besteht. Auch die Frage, ob eine gemeinsame Weiterentwicklung des Raums, des Konzepts und des ganzen Theaters in Zusammenhang mit allen Teilnehmer*innen, Passant*innen, Zuschauer*innen wirklich passieren und funktionieren wird, ist offen. Das gesteckte Ziel ist eine Koexistenz von theatraler und realer Welt unter einem Dach. Der Weg dorthin, die Pilotphase, ist ein Risiko, das unter Umständen einen langen Atem benötigen wird. Aber wer weiß, was es alles zu gewinnen gibt – selbstverständlich probieren wir das aus.

4 Historisches Museum Basel, kult.kino, Kunsthalle Basel, Literaturhaus Basel, Offene Kirche Elisabethen, S AM Schweizerisches Architekturmuseum, Sinfonieorchester Basel, Stadtcasino Basel, Stadtkino Basel und the bird's eye jazz club.

Abb. 1: *Wimmelbild Foyer Public* © Theater Basel, Claudiabasel



<http://www.theater-basel.ch/de/foyerpublic>

Literatur

- Gloor, Frank/Gutmann, Rolf/Schüpbach, Hans/Schwarz, Felix (1975): Der Bau des neuen Stadttheaters. Ein Sachbericht der Architekten, in: *Stadttheater Basel einst und jetzt 1807-1975*, hg. von Edmund Stadler, Bern: Theaterkultur.
- Oldenburg, Ray (1997): *The Great Good Place. Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*, Cambridge, MA: Da Capo.
- Possmann, Jan-Philipp (2020): In Place of a Show. Zum schwierigen Verhältnis von Öffnung und Schließung von Kultureinrichtungen, in: *Das Foyer – Vertrauensbildende Maßnahmen. Ein künstlerisches Forschungsprojekt zu Eingängen*, hg. von zeitraumexit e.V., Mannheim: NINO.
- Schenk, Michael (2007): *Medienwirkungsforschung*, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Voecks, Tine (2020): Von Rasen, Rollen, Pausen und Wachsen. Zum Projekt *Das Foyer – Vertrauensbildende Maßnahmen*, in: *Das Foyer – Vertrauensbildende Maßnahmen. Ein künstlerisches Forschungsprojekt zu Eingängen*, hg. von zeitraumexit e.V., Mannheim: NINO.

Zukunftsvision

Das Konzert ist tot! Oder war das gestern?

Ein pandemisches Gespräch

Lisa Stepf, Barbara Balba Weber

Eigentlich sollte dieses Gespräch bei einem gemeinsamen Fluss-Spaziergang stattfinden, denn bekanntlich fließen die Gedanken besser, wenn der Körper in Bewegung ist. Wegen des Lockdowns light fand das Gespräch jedoch auf Zoom statt.

B: Ich möchte provokant beginnen: Man könnte sagen, das klassische Konzert ist tot. Wie siehst du das?

L: Ist es an Corona gestorben oder war es vorher schon bettlägerig?

B: Es hatte schon künstliche Hüftgelenke, Corona hat ihm den Todesstoß verpasst.

L: Es hatte schon Atemprobleme, das stimmt. Corona wirkt – in vielen Bereichen, nicht nur im Konzertwesen – wie ein Brennglas: Alles was vorher nicht ganz gut lief, kommt jetzt klar negativ zum Vorschein. Es ist höchste Zeit, darüber nachzudenken, ob das klassische Konzert noch eine Notwendigkeit hat. Können wir alles digital streamen – oder welche Formate brauchen wir eigentlich jetzt und in Zukunft?

B: Wir brauchen Akteurinnen und Akteure auf allen Ebenen, die sich mit gesellschaftlichen Entwicklungen wirklich gut auskennen und ihnen die klassischen Konzertformate flexibel und lustvoll anpassen können. Alles was vor Corona schon etwas steif und veraltet war, hat sich bereits jetzt – mitten in der Pandemie – stark verschlechtert. Es ist jetzt schon absehbar, dass gewisse unflexible Klassik-Akteurinnen und -akteure nach der Pandemie etwas anderes machen werden als klassische Konzerte.

L: Wir mussten uns alle mit der Frage der Systemrelevanz auseinandersetzen – werden wir noch gebraucht? Wie wichtig oder unwichtig sind wir in der

Gesellschaft? Die Stimmen der freien Kreativen, die Ideen und Formate an der Hand hätten, die wirklich zukunftsweisend sein könnten, um klassische Musik zu präsentieren, werden oftmals von großen Institutionen nicht gehört. Stattdessen beobachte ich tendenziell eine konservative Entwicklung, nach dem Motto: Konzentrieren wir uns auf das sogenannte Kerngeschäft und kürzen die Mittel für Musikvermittlung, neue Formate und innovative Experimente im Konzertwesen. Das trägt natürlich dazu bei, dass die prekäre Situation von freischaffenden Musikvermittler*innen tendenziell noch schlechter wird. Hoffen wir, dass die Kulturpolitik Möglichkeiten des Gegensteuerns findet und diese dann auch umsetzt.

- B: Man klammert sich an das scheinbar Bewährte.
- L: Ja, genau. Ich finde, das ist der völlig falsche Weg. Es gab während des ersten Lockdowns ein Veränderungs-Potenzial, ausgelöst durch den globalen Schock-Moment: Transformation schien nicht nur unausweichlich, sondern teilweise auch möglich. Man hatte das Gefühl, der Mut für neue Wege und Veränderungen sei da: Alles schien möglich, digitale Formate, Kleinformate, Außenkonzerte. Aber dieser Schub wurde, auch im klassischen Konzertwesen, meiner Meinung nach nicht wirklich genutzt – sogar das Gegenteil ist eingetreten: Es entwickelten sich vor allem reaktionäre Haltungen. So wurde mir zum Beispiel eine Reihe Konzertformate in der Natur mit einer sehr geringen Anzahl von Zuhörer*innen abgesagt, obwohl diese coronatauglich gewesen wäre.
- B: Du erwähnst die Institutionen – ja, das waren zu einem großen Teil genau jene Akteure mit den künstlichen Hüftgelenken, von denen ich vorher sprach. Sie zeigen sich seit Jahrzehnten wenig flexibel und wirken jetzt einfalls- und zukunftslos. Aber dann gibt es ja noch die klassische Musik an sich, unabhängig von Institutionen. Ich höre sie mit Kopfhörern – das genügt mir eigentlich. Warum sollte ich ein Streaming sehen? Es gibt so viele tolle Aufnahmen. Ich habe mir das Live-Konzert wegen Corona abgewöhnt und frage mich plötzlich: Wieso sollte man in Zukunft eigentlich noch live in ein Konzert gehen?
- L: Meine Erfahrung ist da anders. Ich glaube, Live-Formate sind absolut notwendig. Die Bedürfnisse nach Gemeinschaft, Kommunikation, Nähe – interessanterweise auch die Nähe zur Natur – haben sich während der Pandemie verstärkt. Als noch Live-Formate mit reduzierter Zuhörerzahl möglich waren, gab es vermehrt das Feedback, dass eine deutlich erhöhte Intimität bestehe, eine Nähe zu den Musiker*innen, eine erhöhte Intensität des Gesamterleb-

nisses. Das Live-Moment und der Risikofaktor, dass alles passieren kann, ist nicht zu unterschätzen.

B: Du würdest also sagen, die physische Nähe, dass man den Menschen spürt in einem Live-Moment, ist für dich interessant?

L: Ja, unbedingt.

B: Die Frage wäre also: Was bleibt vom Konzert, wenn man die Musik wegnimmt? Es sind die menschlichen Begegnungen, die physische Präsenz unterschiedlicher Personen, die sich gemeinsam etwas zuwenden.

L: Ja, die physische menschliche Begegnung hat eine Intensität – aber auch durch andere Faktoren entwickelt sich eine Konzentration im Raum, die sich in Streaming-Formaten meist nicht einstellt. Weiterhin finde ich wichtig, dass ein Live-Format eine rituelle Handlung mit sich bringt – und ich meine damit nicht nur die Rituale des Sekttrinkens in der Pause, des Dress-Codes, des Bonbonpapier-Raschelns und Räusperns zwischen den Sätzen, auf die wir derzeit komplett verzichten müssen. Sondern auch zum Konzertort zu fahren, ein Ticket zu kaufen, das Handy abzustellen – man bekundet durch diese Handlungen die Bereitschaft, die kommenden 90 Minuten fokussiert zuzuhören. All das ist bei Streaming-Formaten oft nicht der Fall, man checkt nebenbei Nachrichten, holt sich ein Getränk, arbeitet noch ein bisschen – kurz: man ist abgelenkt. Man muss sich heute fragen: Welche Rituale brauchen wir, um von digitaler Überstimulation einen Übergang hin zu 90 Minuten konzentriertem Zuhören zu schaffen?

B: Ich kann aber auch alleine eine Art Ritual entwickeln, wenn ich beispielsweise abends Ruhe habe und mir zu Hause konzentriert Musik anhöre. Auch beim Autofahren kann sich der Effekt einer hohen Konzentration einstellen – so kann ich gut und gerne drei Stunden lang eine Beethoven-Sinfonie mehrmals hintereinander in einer großen Lautstärke anhören, ohne damit jemanden zu stören. Ich kann sogar mitsingen oder -jubeln. Alles Erlebnisse, die ich im klassischen Konzertsaal nicht habe. Ich finde die drei Begriffe ›Nähe‹, ›Ritual‹ und ›Konzentration‹ wichtig – aber sie sind für mich nicht ans Live-Konzert gebunden. Außer die Nähe, die allerdings bei vielen klassischen Konzertformaten ja auch nicht wirklich bedient wird. Die physische Distanzierung an Klassik-Konzerten wird sich durch die Pandemie-Erfahrungen in Zukunft sicher noch verschärfen.

- L: Und Gemeinschaft. Und dass ein Mensch mit Konzentration und Hingabe, Inspiration und einem unglaublichen Können für mich etwas präsentiert – das hat auch ein gewisses Risiko-Moment.
- B: Das stimmt, aber man vergisst es mit der Zeit, wenn man es länger nicht erfährt. Ich war ein halbes Jahr lang nicht im Konzert und hatte das Gefühl tatsächlich vergessen. Menschen, die so etwas noch nie erlebt haben, vermissen es logischerweise auch nicht – das kann ich heute viel besser nachvollziehen als vor der Pandemie.
- L: Hast du das Gefühl, das Konzertpublikum wird sich post-pandemisch verringern, weil es das Konzert-Erlebnis vergessen hat?
- B: (lacht) Das post-pandemische Konzertwesen ... Es ist wie in einer Beziehung: Man sieht sich ein Jahr lang nicht mehr, und die Frage ist danach, ob ich zu dieser Beziehung eigentlich zurückkehren kann und alles beim Alten ist?
- L: Vermutlich eher nicht. Allerdings gibt es ja auch das Sprichwort: »Absence makes the heart grow fonder«. Eine wichtige post-pandemische Frage wird ja sein: Was ist wirtschaftlich eigentlich noch möglich? Vieles spricht dafür, kleinere, intensivere, nähere Formate zu gestalten, in denen Musiker*innen und Gäste in einen direkten Austausch kommen.
- B: Wir sprechen jetzt über neue Konzertformate. Welches Publikum sollte denn mit diesen »Konzerten der Zukunft« angesprochen werden?
- L: Ich bin der festen Überzeugung, dass man klassikfernes Publikum zu dieser Musik verführen kann. Aber ich muss wissen, wie und wen ich verführe. Meine Strategie war oft, klassische Musik mit anderen Lebensbereichen in Verbindung zu bringen, zum Beispiel bei Yogakonzerten. Seit elf Jahren beobachte ich, dass immer ca. 50 % des Publikums vorher keinen Kontakt zu klassischer Musik hatten und ich diese Menschen über den anderen Lebensbereich – in diesem Fall Yoga – »verführen« konnte.
- B: In Ordnung, aber was passiert nach dem ersten Impuls? Das ist ein wichtiger Punkt. Die meisten Leute, die ein gutes Erlebnis hatten, möchten das reproduzieren. Ein Fehler, den viele Institutionen machen, ist, dass sie diese Formate nicht wiederholen, sondern denken, dass die Zuhörer*innen jetzt automatisch auch zu anderen Konzerten gehen werden. Aber die meisten dieser Menschen finden die klassische Musik nur in Kombination mit einem ganz bestimmten Setting gut.
- L: Ja, da hast du Recht. Bei den Veranstaltern, mit denen ich die Yogakonzerte gemacht habe, war das tatsächlich immer von vorneherein als Reihe gedacht

und lief über fünf Jahre – in Berlin und Luxemburg und jetzt auch die letzten drei Jahre in Aarau. Das heißt, die Leute haben das Erlebnis wieder, aber sie lernen zusätzlich bei jedem Konzert andere klassische Musik kennen.

- B: Ich glaube, es geht dabei um das Herstellen einer bestimmten Situation. Viele Akteur*innen der klassischen Musik beklagen sich sehr schnell, dass es ja innovativen Kurator*innen nicht mehr um die Musik gehe.
- L: Das stimmt, das habe ich auch schon oft gehört. Aber eine gut gestaltete Situation verführt den oder die Zuhörer*in dazu, in eine achtsame, konzentrierte Haltung für das Hören zu kommen. Das ›Herstellen‹ einer Situation bedeutet nicht zwangsläufig Ablenkung von der Musik.
- B: Vielleicht genügt ›nur‹ die Musik für Profis, aber für die meisten Menschen geht es doch um eine bestimmte ›Situation‹, die mit der Musik untrennbar verbunden ist: Setting, Raum, Licht, Menschen, alles immer in Kombination mit der Musik.
- L: Ja, aber auch im klassischen Konzert gibt es ja eine Situation: die Notenständer, das steife Publikum, die immer schwarzen Kleider, die die Musiker*innen tragen, das Bonbonpapier-Geräusch ... Auch das ist eine ›Situation‹, nur ist sie eben an vielen Stellen nicht mehr bewusst gestaltet.
- B: Ich vermute, es gibt kaum mehr jemanden, der oder die diese Situation noch will. Wir sind an einem wichtigen Punkt angelangt. Die Aussage »Es geht nur um die Musik« stimmt nicht mehr. Ob in Zukunft noch jemand klassische Musik hören wird, hängt maßgeblich von der Situation ab, in der sie präsentiert wird.
- L: Wir haben sehr lange gewisse Faktoren, die beim Konzert eine Rolle spielen, ignoriert bzw. uns diese nicht bewusst gemacht. Jeder Musikstudent und jede Musikerin sollte ab und zu auf die andere Seite der Bühne wechseln und eine Art Zuhörkunst, eine Zuschaukunst üben, sich in die Situation von Konzertbesucher*innen bewusst hineinversetzen und das Konzert dahingehend kritisch analysieren. Eigentlich ist das eine Fähigkeit aus der Dramaturgie: Was sehe ich auf der Bühne? Und wie werden bestimmte Zeichen interpretiert? Meistens haben sich die Musiker*innen noch nie Gedanken darüber gemacht, wie ihre Körpersprache und Haltung, ihr Gang auf die Bühne, Gestik, Mimik, Blicke, die Ausstattung des Raumes, der Ablauf etc. auf das Publikum wirken.
- B: Ich stimme dir in allen Punkten zu, aber du hast das Soziale vergessen, alles, was mit Interaktion zu tun hat, mit den Akteur*innen auf und vor der

Bühne, mit allen, die an einem Konzert mitarbeiten. Alle diese sozialen Verhaltensweisen und Interaktionen wirken sich auf das Konzerterlebnis aus. Je nachdem können sie Erstbesucher*innen auch von einem weiteren Konzertbesuch definitiv abhalten. Wir müssen aber Situationen gestalten, in die hinein sich die Menschen wieder begeben wollen! In denen sie sich aktiviert und lebendig und in Gemeinschaft fühlen. Allerdings werden sich gewisse Klassik-Institutionen noch sehr lange nicht bewegen wollen, weil es natürlich auch um Macht geht. Das ganze Ausbildungs- und Konzertwesen, da gehören so viel fix verteilte Hoheiten dazu, die die Betroffenen nicht aufgeben wollen. Deshalb wird auch in Zukunft ein großer Aufwand betrieben werden, um Erneuerungen der bisherigen ›klassischen‹ Situation nicht zuzulassen. Das lässt mich pessimistisch in die Zukunft blicken. Eigentlich braucht man für jetzt und für die Zukunft die Fähigkeit, flexibel auf gesellschaftliche Situationen reagieren zu können. Derzeit heißt das zum Beispiel, spezifische Videoformate anzubieten, kleine Formate mit wenigen Zuschauer*innen zu kreieren, Formate für draußen zu entwickeln. Welche Tendenzen siehst du in der Zukunft?

- L: Es wird immer mehr hybride Formate geben, die zwischen analog und digital oszillieren. Gleichzeitig gibt es hoffentlich – bei gleichzeitiger größerer globaler Reichweite dank digitaler Medien – mehr lokale Formate in denen auch die Bedürfnisse der Zuhörer*innen berücksichtigt werden. Musik und Musikakteure müssen wie Satelliten in eine Vielzahl an verschiedenen Lebensbereichen ausstrahlen, um sich mit großer Experimentierfreudigkeit, Risikobereitschaft und Neugierde um eine neue Hörschaft – um das Publikum der Zukunft – zu bemühen.

Das Gespräch zwischen Barbara Balba Weber und Lisa Stepf fand am 19. Januar 2021 per Zoom statt.

Autor*innen

Anja Lisa Adam studierte Musikwissenschaft und Musikpädagogik mit Hauptfach Klavier sowie gymnasiales Lehramt mit den Fächern Geschichtswissenschaften, Anglistik/Amerikanistik und Geografie an den Universitäten Erlangen, München, Würzburg. Nach einer prägenden ersten Begegnung mit dem Bereich Vermittlung im Team der Laeiszhalle und Elbphilharmonie Hamburg war sie als Musikvermittlerin und Projektleiterin beim Ensemble Modern in Frankfurt (Stipendiatin der Internationalen Ensemble Modern Akademie), dem Württembergischen Kammerorchester Heilbronn, dem Mozartfest Würzburg, der Carnegie Hall in New York und der Stiftung Mercator Schweiz. Seit der Spielzeit 2015/2016 ist sie als Co-Leiterin Vermittlung am Theater Basel.

Catriona Fadke studierte Publizistik- und Kommunikationswissenschaft sowie Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin, später Kulturwissenschaft an der Humboldt Universität Berlin. Seit 2018 arbeitet sie als Videoproduzentin, Redakteurin und Öffentlichkeitsbeauftragte für das Stegreiforchester. Neben ihrer Orchestertätigkeit schreibt und liest sie Lyrik und Prosa-miniatüren, produziert Videoprojekte und Theaterproduktionen in der freien Berliner Szene.

Hans-Joachim Gögl gestaltet neue Formate zwischen Musik und Alltagskultur. Wichtige Elemente seiner Arbeiten sind regionaler Kontext, Improvisation und Partizipation. Gemeinsam mit dem Berliner Konzertdesigner Folkert Uhde ist er künstlerischer Leiter der Montforter Zwischentöne in Feldkirch/Vorarlberg. Er kuratiert die Reihe INN SITU im BTV Stadtforum Innsbruck, ein Programm, das sich mit zeitgenössischer Fotografie und Musik beschäftigt. Für die Entwicklung des Festivals Tage der Utopie, das seit 2003 biennial in Vorarlberg stattfindet, wurde er mit dem Österreichischen Staats-

preis ausgezeichnet. Seine Formatentwicklungen sind u.a. auf <http://www.goe.gl.com> dokumentiert.

Susanne Keuchel, Soziologin und Musikwissenschaftlerin, ist Direktorin der Akademie der Kulturellen Bildung des Bundes und des Landes e. V., Präsidentin des Deutschen Kulturrats, Vorsitzende der Bundesvereinigung für kulturelle Kinder- und Jugendbildung e. V. (BKJ) und in der Gremienarbeit weiterer sozialpolitischer Einrichtungen aktiv. Sie ist Honorarprofessorin am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. Ihre Arbeitsschwerpunkte und Publikationsthemen sind, neben der empirischen Kulturforschung, die Anwendung neuer Technologien im Kulturbereich, die Kulturelle Bildung und die Diversität.

Johanna Ludwig, gebürtig aus Berlin, ist seit 2013 Musikvermittlerin beim Luzerner Sinfonieorchester und in dieser Funktion unter anderem verantwortlich für das Projekt Musikwagen. Sie studierte Instrumentalpädagogik an der Universität der Künste Berlin und Musikvermittlung/Musikmanagement an der Hochschule für Musik Detmold. Johanna Ludwig konzipiert, moderiert, leitet und begleitet regelmäßig diverse Vermittlungsformate für Kinder, Jugendliche und Erwachsene. Sie ist Studienleiterin des Weiterbildungsangebots *Musik vermitteln* (CAS) der Hochschule Luzern – Musik in Kooperation mit dem Luzerner Sinfonieorchester.

Juri de Marco ist Gründer und künstlerischer Leiter des genrefreien, auswendig und ohne Dirigent*in spielenden Stegreiforchester in Berlin, das klassische Werke neu interpretiert, arrangiert und improvisiert. Von klein auf leidenschaftlich für die Veränderung der festgefahrenen klassischen Musikszene, studierte er auf seine ganz eigene Weise klassisches Horn in Berlin und Jazztrompete in Leipzig. Freiberuflich arbeitet er als Komponist und Moderator. Heute, mit 28, stellt er sich die Frage, wie Musik die Welt für Nachhaltigkeit, Inklusion und innere Entwicklung sensibilisieren kann.

Irena Müller-Brozovic unterrichtet Musikvermittlung an der Hochschule der Künste in Bern sowie an der Anton Bruckner Privatuniversität Oberösterreich in Linz. Ihr Forschungsinteresse im Bereich der musikpädagogischen Forschung, den sie an der Hochschule für Musik FHNW in Basel verantwortet, gilt interdisziplinären und transkulturellen Interaktionssphären von Musiker*innen. Während vieler Jahre leitete sie partizipative Kulturvermittlung-

projekte (u.a. mit dem Ballett Basel, dem Sinfonieorchester Basel, der Basel Sinfonietta und dem Kammerorchester Basel), wofür sie 2007 mit dem *Junge Ohren Preis* ausgezeichnet wurde. Als Musikvermittlerin war sie u.a. für das Musikfestival Bern, das Schleswig-Holstein Musik Festival und die Salzburger Festspiele tätig.

Hannah Schmidt arbeitet als freiberufliche Musikjournalistin unter anderem für den WDR, Deutschlandfunk und das Feuilleton der *Zeit*. Seit November 2020 leitet sie außerdem die Redaktion des Musikmagazins *nusic.de*. Derzeit promoviert sie an der Technischen Universität Dortmund im Fachbereich Journalistik.

Viola Maria Schmitzer, geboren 1991 in Rottweil, ist Gründungsmitglied des Stegreiforchester und seitdem u.a. als Spielleitung, Stage Director und Head of Education für das Ensemble tätig. 2012 begann sie nach einer Hospitanz an der jungen Oper das Studium der Musik und Bewegung an der UdK Berlin, das sie 2016 abschloss. Neben ihrer Tätigkeit im Orchester singt und performt sie mit ihrer Band *Die Schlangenkneben*, spielt regelmäßig Horn in der Theaterproduktion *Fragen an Charlotte* im Cargo Theater Freiburg und beim Kollektiv *Glanz & Krawall* Berlin und führt Regie bei jugendlichen Tanz-, Musik- und Orchesterprojekten.

Julia H. Schröder ist promovierte Musikwissenschaftlerin mit Forschungsschwerpunkten in zeitgenössischer Kunstmusik, Klangkunst, Musik und Tanz sowie Musik/Sounddesign im Theater, Sound Studies und Konzertsituationen. Dazu veröffentlichte sie Bücher und Aufsätze. Nach postdoktoraler Forschungstätigkeit an der Freien Universität Berlin (mit resultierendem Buch *Zur Position der Musikhörenden. Konzeptionen ästhetischer Erfahrung im Konzert*, Hofheim 2014) und der Johannes Gutenberg Universität in Mainz forscht sie gegenwärtig zu ›Theatergeräuschen‹ an der Technischen Universität Berlin und lehrt am Masterstudiengang Sound Studies and Sonic Arts der Universität der Künste Berlin.

Lisa Stepf arbeitet als Kuratorin, Performerin und Cellistin. Sie studierte Kulturwissenschaften und Ästhetische Praxis in Hildesheim und ist Ko-Leitung des transdisziplinären Quartett PLUS 1. Sie war Stipendiatin der Körber-Stiftung (Masterclass on Music Education) und des EU-Pilotprojekts SPACE für junge Kurator*innen. Von 2007 bis 2017 war sie Ko-Leitung der

Theaterkompanie Flinn Works in Berlin, bei deren Produktionen sie bis heute auf der Bühne steht und international tourt. Als Kuratorin war sie für das Radialsystem V in Berlin tätig und entwickelt seitdem neue Konzertformate – u.a. für das Ensemble Resonanz, die Philharmonie Luxemburg und für argovia philharmonic. Seit 2019 ist sie Dozentin im Studiengang Music in Context der HKB.

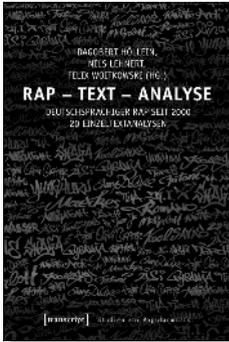
Martin Tröndle hat den WÜRTH Chair of Cultural Production an der Zepelin Universität, Friedrichshafen inne und ist dort seit 2021 Vizepräsident für Lehre und Didaktik. Er ist Principal Investigator in den Projekten *Experimental Concert Research* und *Digital Concert Experience*, die das ästhetische Erleben von klassischen Konzerten untersucht. Er ist zudem Mit-Herausgeber der begutachteten Zeitschrift *Journal of Cultural Management and Cultural Policy*. Zuvor war er Leiter von *eMotion – mapping museum experience* (2008-14), einem Projekt, das die Erfahrung des Museumsbesuchs experimentell erforscht hat.

Barbara Balba Weber ist Dozentin, Forscherin, Autorin und Beraterin. Als Expertin in künstlerischer Musikvermittlung und ausgebildete Solistin mit jahrelanger Bühnen-Erfahrung verfügt sie über ein profundes Wissen zu Zielgruppen-Spezifika und Akteuren klassischer und Neuer Musik. Bis 2011 entstanden von und mit ihr zahlreiche Produktionen für die Bühne – Performances, Auftragswerke und eigene Musik – viele davon unter Einbezug diverser gesellschaftlicher Gruppen. Sie ist Leiterin des Bereichs *Music in Context* der Hochschule der Künste Bern und des Kulturvermittlungsprojektes *Kulturdorf für Junge* in Terra Vecchia/Ticino.

Anja Wernicke studierte Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis an der Universität Hildesheim sowie Médiation culturelle de l'Art an der Université de Provence in Marseille. 2018 absolvierte sie den Universitätslehrgang *Kuratieren in den szenischen Künsten* an der Paris Lodron Universität in Salzburg. Seit 2014 arbeitet sie für das Festival ZeitRäume Basel in unterschiedlichen Rollen: zunächst als Produktionsleitung, seit 2018 als Geschäftsführung und seit 2021 als Co-Leitung gemeinsam mit Bernhard Günther. Seit 2016 arbeitet sie in der Forschungsabteilung der Hochschule für Musik FHNW in Basel und ist dort als Dozentin im Bereich Kuratieren sowie als Co-Leiterin des Zertifikatslehrgangs *CAS Curating Contemporary Music* tätig.

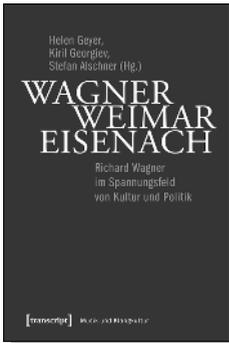
Constanze Wimmer ist Professorin für Kunstvermittlung an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz. Sie studierte Musikwissenschaft, Publizistik und Kulturmanagement und promovierte in Musikpädagogik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Sie arbeitete im Konzertwesen und in der kulturellen Bildung in den Bereichen Musikvermittlung, Audience Development und Audience Engagement; als Projektentwicklerin ist sie bei zahlreichen internationalen Orchestern, Konzerthäusern und Festivals aktiv. Im Frühjahr 2020 übernahm sie die Funktion der Vizerektorin für Lehre und Internationales an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz.

Musikwissenschaft



Dagobert Höllein, Nils Lehnert, Felix Woitkowski (Hg.)
Rap – Text – Analyse
Deutschsprachiger Rap seit 2000.
20 Einzeltextanalysen

Februar 2020, 282 S., kart., 24 SW-Abbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4628-3
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4628-7



Helen Geyer, Kiril Georgiev, Stefan Maschner (Hg.)
Wagner – Weimar – Eisenach
Richard Wagner im Spannungsfeld von Kultur und Politik

Januar 2020, 220 S., kart.,
6 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4865-2
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation,
ISBN 978-3-8394-4865-6

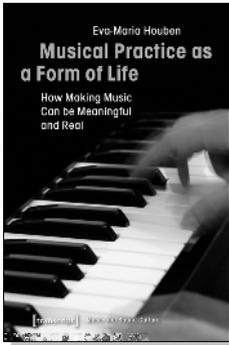


Rainer Bayreuther
Was sind Sounds?
Eine Ontologie des Klangs

2019, 250 S., kart., 5 SW-Abbildungen
27,99 € (DE), 978-3-8376-4707-5
E-Book: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4707-9

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Musikwissenschaft



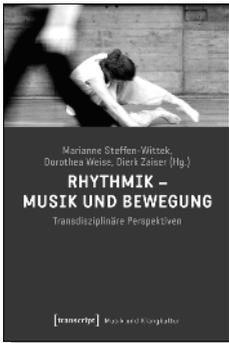
Eva-Maria Houben

Musical Practice as a Form of Life
How Making Music Can be Meaningful and Real

2019, 240 p., pb., ill.

44,99 € (DE), 978-3-8376-4573-6

E-Book: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4573-0



Marianne Steffen-Wittek, Dorothea Weise, Dierk Zaiser (Hg.)

Rhythmik – Musik und Bewegung
Transdisziplinäre Perspektiven

2019, 446 S., kart., 13 Farbabbildungen, 37 SW-Abbildungen

39,99 € (DE), 978-3-8376-4371-8

E-Book: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4371-2



Johannes Müske, Golo Föllmer, Thomas Hengartner (verst.),
Walter Leimgruber (Hg.)

Radio und Identitätspolitiken

Kulturwissenschaftliche Perspektiven

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

