

5.6 Togetherness, Liveness und Nähe in Konzertsituationen

Die unterschiedlichen Motivationen für einen Konzertbesuch untersucht auch die Musikpädagogin Stephanie Pitts und lokalisiert neben praktischen (wie Verfügbarkeit, Zugänglichkeit und Ticketpreise) v.a. musikalische, soziale und moralische Gründe. Bei den musikalischen Gründen sind die Vertrautheit, die Präferenz und das Repertoire für einen Konzertbesuch ausschlaggebend, bei den sozialen und moralischen Gründen ein Zugehörigkeitsgefühl, eine Loyalität und ein Verantwortungsgefühl (Pitts 2014, S. 32). Personen, die die ausübenden Musiker*innen kennen, zum Freundeskreis eines Ensembles gehören oder sich bewusst sind, dass ihr Konzertbesuch einen Beitrag zur Wertschätzung und auch zur Wertschöpfung des Konzertwesens leistet, sehen sich also auch in einer ethischen Verpflichtung, ein Konzert zu besuchen. Der Konzertbesuch als ideale Unterstützung hat für die entsprechenden Publikumsmitglieder eine hohe Relevanz. Pitts weist darauf hin, dass die Sichtbarkeit und Interaktion mit den Musiker*innen in solchen Situationen besonders wichtig sind. So kann im Konzert eine gewünschte Nähe entstehen. Pitts bezeichnet das Erleben von Nähe als »togetherness«, was eine wichtige Motivation für einen Konzertbesuch darstellt (Pitts 2014, S. 28).

Auch Jennifer Radbourne et al., die die Qualitäten von Konzerterlebnissen beforschen, heben hervor, dass für das Publikum der Kontakt und das direkte, persönliche Erleben von Musiker*innen die wichtigsten Aspekte bei einem Konzert sind (Radbourne et al. 2014, S. 60; S. 64). Sie bezeichnen die Hauptqualität von Konzertsituationen als »liveness«, was sich in einer körperlichen Co-Präsenz auszeichnet (Radbourne et al. 2014, S. 65) und ein inkludierendes und immersives Musikerleben bewirkt: »Participants [...] consistently identified the value of the experience as including: the existence of and shared experience with other audience members; the proximity of the performers; and the opportunity to be thoroughly immersed in a performance.« (Radbourne et al. 2014, S. 67) Allerdings geht die Studie nicht auf das Distinktionspotenzial von Musik ein, denn Personen, die die Einstellungen des Publikums nicht teilen, fühlen sich in entsprechenden Konzertsituationen wohl nicht ein-, sondern eher ausgeschlossen. Wenn über die gemeinschaftsstiftende Wirkung von Musik gesprochen wird, muss daher immer auch bedacht werden, dass gleichzeitig eine gegenteilige Wirkung möglich ist, sei dies mit einer gleichgültigen oder einer ablehnenden Haltung.

»Togetherness« und »Liveness« bewirken eine Qualität von Nähe, was auch gemäß Martin Tröndles Nicht-Besucher*innenforschung der Hauptgrund ist, weshalb Menschen kein Konzert besuchen (Tröndle 2019). Resonante Musikbeziehungen in Konzertsituationen implizieren durch ihre Wechselwirkung eine Nähe. Für Musiker*innen und Musikvermittelnde bedeutet dies, dass sie das Musizieren in Konzertsituationen nicht als Repräsentation einer Komposition oder als perfekte musikalische Darbietung verstehen, sondern als einzigartige musikalische Begegnungen und Interaktionen, in denen sie selbst zwar die Hauptpersonen sind, das Publikum jedoch miteinbezogen wird. Daher benötigen auch die Musiker*innen und Musikvermittelnden eine Offenheit dem Publikum und der Situation gegenüber, um reagieren zu können. Dies ist nonverbal in einer *Feedback-Schleife* möglich, worauf im weiteren Verlauf der Arbeit zurückzukommen ist (vgl. Kapitel 6.3.2). Ein verbaler Austausch zwischen Publikum und Musiker*innen ist naheliegend und nachvollziehbar, z.B. in Gesprächskonzerten.

Melissa Dobson und John Sloboda berichten von Publikumsgesprächen, in denen nicht die Zuhörer*innen, sondern die Musiker*innen dem Publikum Fragen stellen, was für alle Beteiligten einen anregenden Feedbackzyklus in Gang bringt (Dobson und Sloboda 2014, S. 170). Dass die Musiker*innen sich für ihr Publikum interessieren und dessen Kompetenz auch schätzen und nutzen, gehört für die beiden Forschenden zu einer Hauptaufgabe von Interpret*innen: »As modern audiences increasingly seek active and engaged roles, the successful musician of the twenty-first century will arguably be the one who welcomes and encourages a closer and more personal engagement with the people they are performing to.« (Dobson und Sloboda 2014, S. 171)

5.7 Ebenen des Musikerlebens in Konzertsituationen

Um die Forschungsfrage zu beantworten, wird in einem nächsten Schritt untersucht, über welche musikalischen Erlebnisebenen Musikbeziehungen entstehen.

Ein intensives Musikerleben vollzieht sich Martin Seel (1991) zufolge in drei unterschiedlichen Modi, nämlich kontemplativ (selbstvergessen), korrespondierend (durch einen Alltagsbezug persönlich relevant und gestaltend) oder imaginativ (mit Assoziationen verbunden). Seel beschreibt damit drei unterschiedliche Haltungen im Umgang mit Musik, die individuell und oft auch simultan wechselnd eingenommen werden. Auch Hartmut Rosa bezieht sich auf Martin Seel und deutet Korrespondenzerfahrungen mit (Metal-)Musik als Resonanz (Rosa 2023, S. 119), betont dabei jedoch, dass es *nicht* um eine Synchronisierung geht, denn es

»handelt sich nicht um ein Verschmelzungserleben und auch nicht um einen völligen Einklang oder die Illusion der Weltbeherrschung, sondern um eine Erfahrung, in der ›die Welt‹ das Subjekt berührt, zu ihm spricht, und ihm umgekehrt die Möglichkeit zur vielfältigen körperlichen emotionalen und kognitiven Antwort gibt, so dass sich beide schließlich inwendig berühren und durchdringen. Der Kern der ästhetischen Erfahrung ist eine dynamische Antwortbeziehung, die sich auf und ab bewegt, intensiviert und dann wieder abschwächt, nicht aber eine Fusion, in der sich das Subjekt verliert oder in Allmachtsphantasien aufgeht. Im Gegenteil, ein Konzert kann zu einem Erlebnis gesteigerter Selbst- und Weltpräsenz werden, weil das Selbst in der Welt und die Welt im Selbst in Resonanz treten²⁵. Und das bedeutet: Sie bleiben getrennt, aber aufeinander bezogen.« (Rosa 2023, S. 119–120)

Im Anschluss an die drei unterschiedlichen Modi von Seel (1991) kann von einer kontemplativen, einer korrespondierenden oder einer imaginativen Musikvermittlung die Rede sein, bei der für den jeweiligen Modus geeignete Musiken ausgewählt werden, die Musiker*innen mit einer passenden Haltung spielen und das Setting des Konzerts entsprechend gestaltet wird. Ziel dieser Formen von Musikvermittlung ist das Inszenieren der Konzertsituation hin auf unterschiedliche Wahrnehmungs- und Hörweisen von Musik. Eine kontemplative Musikvermittlung arbeitet beispielsweise ganz bewusst mit

25 Nach Rosa bieten Konzerterlebnisse die Möglichkeit, sich zentrisch zu positionieren, d.h. sich nach Entfremdungserfahrungen wieder in der Mitte der Welt wahrzunehmen (Rosa 2023, S. 120).