

Haltungen benennt, geht sie nicht auf gelingende Musikbeziehungen ein und legt ihren Fokus eher auf eine Disposition der Offenheit gegenüber der Vielfalt von Musik und deren Bedeutungen.

2.2 Kommunikative und interaktive Prozesse in Konzertsituationen

Barbara Stiller beschäftigt sich in ihrer Dissertation mit kommunikativen und interaktiven Prozessen der Musikvermittlung in moderierten Kinderkonzerten und leistet damit eine wissenschaftliche Fundierung für die Konzeption entsprechender Konzertformate (Stiller 2008, S. 10). So benennt sie unterschiedliche Umgangsweisen mit Musik, nämlich »produktive, interpretative, reflexive, intellektuelle, vereinende, beratende [sowie] koordinierende.« (Stiller 2008, S. 20) In ihrer Arbeit untersucht Stiller die konzeptionellen und methodischen Voraussetzungen von moderierten Konzerten für vier- bis sechsjährige Kinder mit dem Ziel, beim Publikum ein nachhaltiges Interesse zu wecken (Stiller 2008, S. 21–22). Mit Interesse meint Stiller eine »ernsthafte Beachtung, spontane Begeisterung und ein hohes Maß an Neugier für musikalische Phänomene« (Stiller 2008, S. 22). Ausgehend von den etymologischen Bedeutungen des Vermittlungsbegriffs, ist für Stiller

»ein Vermittler von Musik eine Mittelsperson, die im Spektrum der dargebotenen musikalischen Inhalte zwischen den Akteuren auf der Bühne und dem Publikum im Saal konsensbildend agiert. Seine Aufgabe besteht darin, Kommunikationsprozesse zu initiieren, die ein Herbeiführen musikalischer Erlebnisse ermöglichen und ein grundlegendes Interesse für musikalische Zusammenhänge seitens aller am Geschehen Beteiligten zustande bringen. Einer Person, die Musik vermittelnd handelt, geht es darum, eine möglichst vielfältig angelegte Einigung zwischen den Akteuren auf der Bühne und den besonderen Bedürfnissen des Publikums zu erzielen. Der spezifische Vermittlungsgegenstand ›Musik‹ impliziert dabei eine spezielle Art der Weitergabe von Stimmungen, Vorstellungshilfen, Kenntnissen, Fertigkeiten und musikalischem Wissen, welche vornehmlich auf der Erfahrungsebene über verschiedene Sinneskanäle stattfindet und nicht allein über Erklärungen erfolgt.« (Stiller 2008, S. 41)

Musikvermittlung kann mit Stiller als Kommunikationsprozess bezeichnet werden, in dem der musikvermittelnden Person eine Mittlerfunktion zukommt, wobei sie großen Wert darauf legt, »musikalisch besondere und künstlerisch beeindruckende Momente zu kreieren und zu vermitteln« (Stiller 2008, S. 42). Ihre Strategien für die Musikvermittlung im Konzert für Kinder lehnt Stiller an musikpädagogische Unterrichtsaspekte an, wobei »Prozesse der Vermittlung als **künstlerischer Akt**« im Zentrum eines »erlebnisorientierten Konzepts« stehen (Stiller 2008, S. 43, H.i.O.). Stiller orientiert sich in ihrer Studie am einschlägigen Sender-Empfänger-Modell der Kommunikationswissenschaften und unterscheidet grundsätzlich zwischen einer *musikalischen* Kommunikation, was ein »unmittelbares und entsprechend interaktives Einbezogen-Sein« meint und einer *musikbezogenen* Kommunikation als »kommunikative Teilnahme an öffentlichen oder privaten Kommunikationsprozessen wie Dialogen, Diskussionen und Diskursen« (Stiller 2008,

S. 48). Für Konzertsituationen betont Stiller, dass das Publikum vor allem unmittelbar durch die Musik berührt werden soll, was vor allem »durch nichtverbale Kommunikation über akustisch-auditive, optisch-visuelle, olfaktorische, gustatorische und elektrische Kommunikationskanäle« erfolgt (Stiller 2008, S. 49). Als gelungen bezeichnet Stiller Kommunikationsprozesse in Kinderkonzerten, »wenn zwischen den Sendern auf der Bühne und den Empfängern im Publikum ein konsensbildender Austausch stattfindet.« (Stiller 2008, S. 53), was sich konkret in einem guten Kontakt zwischen Bühne und Publikum sowie einem Austausch durch, über und mit Musik zeigt (Stiller 2008, S. 54). In Anlehnung an Juliane Ribkes dramaturgisches Konzept aus der Elementaren Musikpädagogik schlägt Stiller für den Vermittlungsprozess acht Phasen vor, nämlich die Sensibilisierung, die informierende Vermittlungsphase, die Exploration, die Beratungsphase, die Improvisation, die Gestaltung, die Reproduktion und die Feedbackphase (Stiller 2008, S. 78–86). Damit gleicht die von Stiller verwendete Dramaturgie eines Kinderkonzerts entgegen ihrer eigenen Absicht weniger einem künstlerischen Vorgehen, sondern eher einem möglichen Verlauf einer Unterrichtslektion, auch wenn sie situative Anpassungen vorschlägt und auf eine sinnliche, künstlerisch dichte Atmosphäre Wert legt (Stiller 2008, S. 88–94). Stiller plädiert zudem für eine zielgruppengerechte Gestaltung von Konzerten für Vorschulkinder. Folgende sechs Merkmale prägen ihrer Meinung nach eine adäquate Vermittlung in Kinderkonzerten: *Erstens* eine festliche, die Gemeinschaft betonende Atmosphäre, *zweitens* ein pädagogisch motiviertes und gezieltes Vorgehen, *drittens* eine Anregung zu einem erweiterten Hören, *viertens* eine »Mischung aus musikalisch-künstlerischen Erlebnissen, musikalischer Kommunikation und musikbezogener Information in interaktiven Prozessen«, *fünftens* eine Teamfähigkeit der Musiker*innen und *sechstens* eine Vielfalt von Umgangsweisen mit Musik (Stiller 2008, S. 125–126). Eine gelungene Musikvermittlung für Kinderkonzerte fasst Stiller in folgenden drei Thesen zusammen:

»Musikvermittlung [...] richtet ihr Augenmerk primär auf die vielfältigen *kommunikativen* und *interaktiven Prozesse*, die mittels des Mediums Musik zwischen dem einzelnen Kind, den Kindern untereinander, den Erwachsenen sowie den Musikern und Moderatorinnen auf der Bühne stattfinden. [...]

Musikvermittlung [...] verlangt die *Verwendung wechselnder Arten im Umgang mit Musik* [...], um das kindliche Publikum in seinen musikalischen Wahrnehmungs- und Verarbeitungsstrategien umfassend zu fördern. [...]

Musikvermittlung im Konzert für Kinder [...] muss beachten, dass verschiedene Kommunikationsformen und unterschiedliche Arten im Umgang mit Musik (gemäß der Hypothesen 1 und 2) *sequenziell kombiniert* werden.« (Stiller 2008, S. 127–128, H.i.O.)

Ihre Thesen bezieht Stiller auf ein klar umrissenes Kinderkonzertformat mit Moderation und Mitmachaktionen; auf andere bestehende Kinderkonzertformate wie nonverbale, inszenierte Kinderkonzerte ohne Mitmachaktionen, die in einer langen und erfolgreichen Tradition seit vielen Jahren durchgeführt werden (z. B. in den Benelux-Ländern, die aufgrund ihrer Mehrsprachigkeit schon nur aus praktischen Gründen auf nonverbale Konzerte angewiesen sind), lassen sich die Thesen jedoch nur bedingt übertragen, da solche Konzerte eher den Prinzipien des Musiktheaters folgen und beispielsweise nicht

im Hinblick auf verschiedene Umgangsarten mit Musik konzipiert sind. Dafür beweisen nicht-moderierte, szenische Kinderkonzerte andere Qualitäten, beispielsweise eine musiktheatralische Dramaturgie, die ein besonderes Augenmerk auf Spannungsverläufe und Übergänge legt. Stiller hingegen untersucht die Kinderkonzertsituation aus der Perspektive der Elementaren Musikpädagogik und versteht das Bühnengeschehen primär als Kommunikations- und Interaktionsprozess mit dem Publikum, was allerdings durchaus auch in einem sinnlichen und künstlerischen Umgang mit Musik erfolgt. Die musikvermittelnde Absicht liegt für Stiller darin, ein Interesse für Musik zu wecken und musikalische Erlebnisse zu ermöglichen. Stiller spricht zwar von Musik als »Gegenstand« (Stiller 2008, S. 41), gleichzeitig will sie Musik multisensorisch erlebbar machen und weist darauf hin, dass sich eine Berührung durch Musik nonverbal ereignet und die Interaktionen mit dem Publikum durch, über und mit Musik erfolgen sollen. Stillers Beschreibungen von musikalischen Interaktionen können durchaus als musikalisches Involvierendes bezeichnet werden. In ihren didaktischen Überlegungen hierzu orientiert sie sich an den Bedürfnissen von vier- bis sechsjährigen Kindern, weshalb Stillers Erkenntnisse mit einer klaren Altersspezifik verbunden sind und nicht auf ältere Kinder, Jugendliche und Erwachsene übertragen werden können. Insofern kann Stillers Arbeit als eine Didaktik der musikalischen Kommunikation und Interaktion in moderierten Mitmachkonzerten für Vorschulkinder bezeichnet werden, die jedoch auf die vorliegende Arbeit, die bewusst nicht auf eine bestimmte Zielgruppe oder ein bestimmtes Konzertformat ausgerichtet ist und mehrheitlich Beispiele aus unterschiedlichsten Konzerten für Erwachsene herbeizieht, nur bedingt übertragbar ist.

2.3 Vom Streben nach Aufmerksamkeit zur Sehnsucht nach Nähe in Konzertsituationen

Musikvermittlung bezieht sich als Querschnittsdisziplin auf unterschiedliche Wissenschaften, weshalb an dieser Stelle auch auf den von Martin Tröndle geschaffenen Forschungszweig der *Concert Studies* eingegangen wird (Tröndle 2018a). Der Forschungsstand zu Konzertsituationen wird im weiteren Verlauf der Arbeit und insbesondere in Kapitel 5 ausführlich dargelegt.

Tröndle geht davon aus, dass »die Krise der Kunstmusik [...] weniger eine der Musik selbst als vielmehr eine ihrer Darbietungsform« (Tröndle 2009c, S. 9–10) ist und vertritt deshalb die These, dass man »das Konzert verändern [muss], um es zu erhalten.« (Tröndle 2009b, S. 38) Hintergrund dieser Annahme ist Tröndles Beobachtung, dass in Konzerten im 19. Jahrhundert auch improvisiert wurde, im Laufe der Zeit jedoch eine erwünschte Berechenbarkeit und Perfektion zu einer Standardisierung des Konzerts geführt haben (Tröndle 2009b, S. 24). Gleichzeitig stellt Tröndle im Verlauf der Zeit auch eine Veränderung des Rezeptionsverhaltens beim Publikum fest, weshalb das standardisierte Konzertformat als Ursache für die Krise im klassischen Konzertwesen identifiziert werden kann (Tröndle 2009b, S. 21). Der Erfolg eines Konzertformats ist für Tröndle abhängig von der erzeugten Aufmerksamkeit, die er als »Kitt« zwischen Konzertereignis und Publikum bezeichnet und die sich nach Bernhard Waldenfels mit dem Auftreten einer bestimmten Präsenz zeigt (Tröndle 2009b, S. 27). In der Folge