

5. Theoretische Fundierung von Konzertsituationen

Ausgehend vom dargelegten Musikverständnis wird in diesem Kapitel die Beschaffenheit von Konzertsituationen als Interaktionsfeld in Hinblick auf eine Resonanzaffine Musikvermittlung untersucht. Hierzu werden unterschiedliche theoretische Perspektiven einbezogen, die einerseits ein Panorama gesammelter Einsichten bieten und andererseits die grundlegenden Konturen einer Resonanzaffinen Musikvermittlung verdichten. Insbesondere zum Begriff der (Konzert-)Situation werden ganz unterschiedliche Ansätze aufgezeigt: Sie manifestiert sich einerseits als insuläres Ereignis jenseits des Alltags und steht andererseits in einem gesellschaftlichen Kontext, was eine Grunddynamik erzeugt.

Um nicht den Eindruck zu erwecken, dass es sich bei Praktiken der Musikvermittlung im Kontext von Konzertsituationen um ein neues Phänomen handelt, beginnt dieses Kapitel mit einem kurzen historischen Exkurs. Anschließend wird die Konzertsituation als eine Situation der Veränderung theoretisch fundiert, bevor auf unterschiedliche Gestaltungs- und Erlebnisweisen von Konzertsituationen eingegangen wird.

Zum Konzert mit westlich-klassischer Musik sowie zur Geschichte der Musikvermittlung und Konzertpädagogik liegen einige historiographische Arbeiten¹ vor, die aufzeigen, dass musikvermittelnde Praktiken mit der Entstehung und Geschichte des Konzerts Hand in Hand gehen (Thorau und Ziemer 2019; Müller 2014; Racz 2019a, 2019b; Schilling-Sandvoß 2015; Rademacher 2023). Die Entwicklung des Konzerts als Präsentationsform autonomer Musik ist im Kontext der bürgerlichen Gesellschaft mit der Errichtung sozialer Schranken und Ausgrenzungen verbunden², zudem erhält das Konzert einen Warencharakter (Heister 1983). Gleichzeitig existiert aber bereits seit Beginn des Konzertwesens eine Vielfalt von Konzertformen, wie etwa Hauskonzerte, Gartenkonzerte, Hinterhofkonzerte, Konzerte in Arbeiterheimen und in Folge der technischen Entwicklung auch Telefon- und Grammofonkonzerte, wie Heinrich W. Schwab (1980) in einem ausführlichen Bildband zeigt. Auch unterschiedliche Musikgenres werden bereits im 19. Jahrhundert in Konzerten gespielt, wie beispielsweise in der Tonhalle Zü-

1 Dennoch entspricht eine umfassende historiografische Arbeit zu Musikvermittlung, verschiedenen Musikpraktiken und Dimensionen von Musikbeziehungen einem Desiderat.

2 Zur besonderen Situation in der Schweiz vgl. Müller-Brozović (2023b).

rich, wo neben Mendelssohn, Wagner und Brahms auch Jodlermusik erklingt. Diese Vermischung von Musikgenres³ ist insbesondere in der Tourismusindustrie sehr beliebt, wodurch aber »kritische Beobachter dieses Geschäfts mit dem »Alpengesang«, wie etwa Goethe [...], peinlich »von diesem Gejodle« berührt wurden und als Warnung davor einen »Abschreckungs-Baedecker« für ahnungslose Touristen forderten.« (Salmen 1988, S. 201) Auch Visualisierungen und Inszenierungen von Musik, etwa von Beethovens 6. *Sinfonie*, sowie Gesprächskonzerte (von Carl Loewe) werden bereits im 19. Jahrhundert realisiert (Salmen 1988, S. 219; S. 222). Dieser kurze historische Exkurs weist darauf hin, dass die aktuelle Musikvermittlung historische Wurzeln hat und nicht eine Erfindung des 20. Jahrhunderts ist. Mit diesem Bewusstsein untersucht die vorliegende Arbeit aktuelle Praktiken in Konzertsituationen und grundiert sie mit bestehenden Theorien.

5.1 Das Konzert als musikalische Situation der Veränderung

In den 1920er Jahren vergleicht der Philosoph Günther Anders die musikalische Situation mit einer Spielsituation. Sie hat »ihren eigenen Beginn und ihre eigenen Schemata, mit denen, in denen sie beschäftigt ist: im musikalischen Gegenstand selbst. Sie ist ferner wie die Spielsituation abgeschlossen durch die Gestalthaftigkeit und Geschlossenheit dieses ihres Gegenstandes.« (Anders 2017, S. 46) Die Geschlossenheit der musikalischen Situation ergibt sich durch ihren Selbstbezug. Anders bezeichnet die musikalische Situation als Enklave, die »bei etwas und mit etwas beschäftigt [ist] wie das Spiel; aber sie ist wiederum kein bloßes spielerisches Intermezzo [...].« (Anders 2017, S. 24, H.i.O.) Als Enklave, so Anders, hebt sich die musikalische Situation aus dem Alltag und dessen Zeitlichkeit ab, man sinkt in ihr vom alltäglichen Zeitfluss ab, jedoch nicht wie im Schlaf, sondern in einer besonderen Wachheit. Die Geschichtslosigkeit der musikalischen Situation zeigt sich in ihrem Verhältnis zur restlichen Zeitlichkeit des Lebens und in der Musik selbst, die selbst ungeschichtlich ist und auch nicht auf etwas Geschichtliches hinweist, vielmehr ihre Eigenzeit hat (Anders 2017, S. 44; S. 48). In der musikalischen Situation geraten Zuhörer*innen in eine Ambivalenz zwischen Aktivität und Passivität⁴, in der Musik einerseits etwas besagt, gleichzeitig aber nichts aussagt (Anders 2017, S. 24). Die »bestimmte Unbestimmtheit« von Musik konstituiert gemäß Anders die Ambivalenz der musikalischen Situation, die nicht eine vorbestimmte Wirkungsabsicht verfolgt, sondern eher einer Verwandlung⁵ im Sinne einer Doppelbewegung von Aktivität und Passivität entspricht (Anders 2017, S. 82).

Nach Auffassung von Anders manifestiert sich Musik in der musikalischen Situation als *Energieia*. Musik als *Energieia* impliziert nicht nur, sondern verlangt geradezu nach einem Involvieren; »man ist zugleich das musikalische Geschehen und man ist in ihm.«

3 Die Idee der Verschränkung von klassischem Konzertsaal und Volksmusik greift ein Musiker des Zürcher Tonhalleorchesters im 21. Jahrhundert wieder auf und initiiert eine sogenannte *Stubete am See*, vgl. <https://www.stubeteamsee.ch/tonhalle-volksmusik/einleitung/> [15.07.2023].

4 Vgl. die Idee des Mediopassiv bei Hartmut Rosa in Kapitel 3.2.1.

5 Vgl. die Idee der Anverwandlung oder Transformation bei Hartmut Rosa, die aus einer mediopassiven Wechselbeziehung hervorgeht (Kapitel 3.2.3).