

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 Konzertsort 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 Filmmusikklängen 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 unbekannten Werken der unbekannten 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 entfernten 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 Konzertexperiment 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-Besucherkforschung. Audience Development für Kultureinrichtungen*, 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.