

Audience Engagement

Jutta Toelle

In den letzten Jahrzehnten gibt es in der Klassikwelt ein allgemeines Interesse daran, angesichts des Gefühls einer vielgestaltigen Krise vermeintliche und tatsächliche Hemmschwellen zum Besuch von Konzerten herabzusetzen und aktiver mit dem Publikum in klassischen Konzerten umzugehen (vgl. White 2013: 1). Die Initiator_innen derartiger Initiativen erhoffen sich eine Auflockerung von vermeintlich überkommenen Ritualen und ein größeres Interesse von diverserem Publikum, v.a. aber von jüngeren Leuten – deren Interessen ohnehin längst »elsewhere, beyond attendance« (Brown et al. 2011: 12) lägen. Das Ritual des Stillhaltens und Sitzens im klassischen Konzert sei, so Stephanie Pitts, eine zunehmend unpassende Aktivität in unserer datengefüllten, schnelllebigen Welt (vgl. 2014: 31).

»Audience Engagement« ist ein etwas unscharfer Oberbegriff für Projekte mit Publikumsbeteiligung, also Projekte, die vom Aktivierungsgrad her über ein rein rezeptives Konzerterlebnis hinausgehen. Das Publikum wird an verschiedenen Stellen der Performance einbezogen, es wird angesprochen und beteiligt. Der Begriff drückt das Gemeinte gleichwohl sehr gut aus: sowohl »Audience Engagement« als auch die entsprechende deutsche Übersetzung »Publikumsbeteiligung« funktionieren auf zwei Arten, aktiv (ich beteilige mich/I engage in something) wie passiv (ich bin beteiligt/I am engaged). Die Beteiligung kann also sowohl von oben ausgehen, von den Musiker_innen bzw. dem Organisationsteam, als auch eine Entscheidung von unten sein, von jedem einzelnen Publikumsmitglied, das sich beteiligt. Der Begriff funktioniert grundsätzlich besser als der ebenfalls oft verwendete Terminus »Audience Participation« (oder »Partizipation«).

Im klassischen Konzert sind fast alle Arten sicht- und hörbarer Interaktion zwischen Aufführenden und dem Publikum grundsätzlich eigentlich nicht erwünscht (vgl. Weber 1997; Sennett 2002; Gross 2013): die heutige Konzertkultur zentraleuropäischer Herkunft und ihre bauliche Manifestation in den Konzertsälen des 19. und 20. Jahrhunderts soll den Menschen im Auditorium konzentriertes Zuhören in Stille ermöglichen. Dem Publikum ist lediglich Applaus als Äußerung erlaubt, und das nur in sorgfältig ausgewählten, kulturell codierten Momenten (vgl. Toelle 2018). Die Situation aber, in einer Gruppe, die sich erst durch die gemeinsame Anwesenheit im Konzert als Gemeinschaft konstituiert (vgl. Hesmondhalgh 2013: 86), mit den anderen Mitgliedern nicht offen kommunizieren zu dürfen, kann durchaus als widersprüchlich empfunden werden.

Grundsätzlich, so argumentierte Christopher Small bereits 1998, ist jedes Konzert ein Aufeinandertreffen von Menschen (vgl. 1998: 10). Smalls Begriff ›musicking‹ bezieht sich unter anderem auch darauf, dass alle bei einem Konzert Anwesenden mitverantwortlich seien für die Qualität des Konzerts, und für seinen Erfolg oder Misserfolg (vgl. Small 1998: 44). Das kommunikative Ereignis Konzert umfasse zudem nicht nur die Aufführung selbst, so Ioannis Tsiouladis und Elina Hytönen-Ng, sondern »a limitless range of parallel discourses, historical and contemporary« (2016: 3), und zwar auf beiden Seiten. Die Interaktion zwischen den Musiker_innen auf der einen und den Menschen im Publikum auf der anderen Seite bewege sich zwischen »brief moments of ›live‹ co-existence and long periods of preparation, expectation and imagination« (Tsiouladis/Hytönen-Ng 2016: 7). Dies ist der Hintergrund, vor dem Projekte mit Publikumsbeteiligung sich entfalten.

So ermöglichen Projekte mit Publikumsbeteiligung vieles, was im herkömmlichen Konzert unüblich ist. Die Ziele solcher Projekte (vgl. Barker 2006) und die Art und Weise, wie sie implementiert werden, können die strengen Rituale der Aufführung klassischer Musik lockern und andere Erfahrungen ermöglichen, während sie grundsätzlich die Konventionen von Aufführungen und Beziehungen mit dem Publikum im klassischen Konzert in Frage stellen (vgl. White 2013: 1).

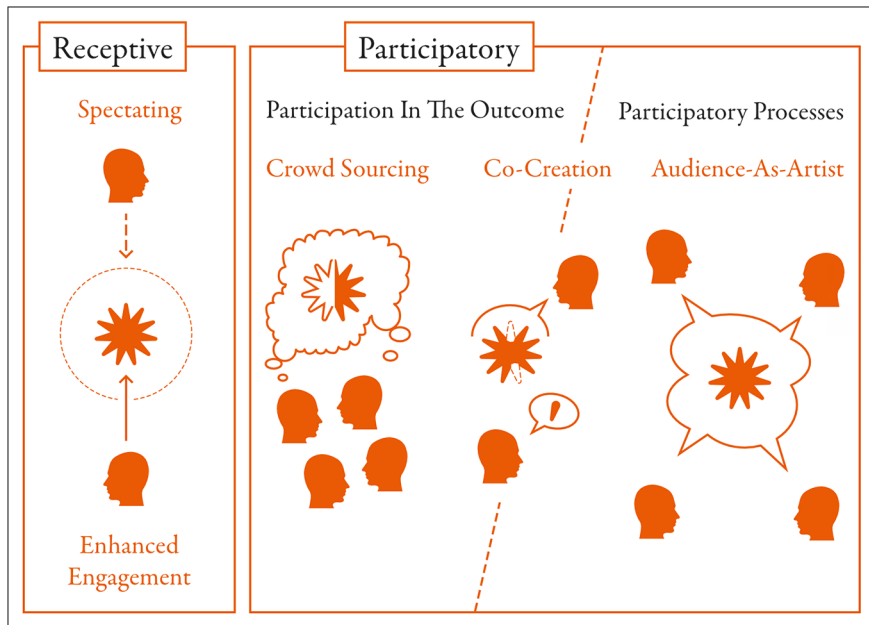
Generell gibt es viele verschiedene Arten von Publikumsbeteiligung, die an ganz unterschiedlichen Stellen in den linearen Prozess einer Aufführung eingreifen – in der Vorbereitung, währenddessen oder nachher. Menschen aus dem Publikum erleben den Probenprozess mit oder sitzen zwischen den Musiker_innen auf der Bühne. Sie werden durch Tanzen, Musizieren, Singen, Summen, Turnen oder Herumgehen körperlich aktiv und musikalisch tätig, sie bekommen eine spezifische, auch künstlerische, Rolle zugewiesen und werden nach ihren Bedürfnissen, Motivationen, Träumen gefragt.¹ Sie werden in ansonsten unzugängliche digitale oder reale Bereiche vorgelassen oder treten vor oder nach der Aufführung in Austausch mit den Musiker_innen.

Die Projekte lassen sich in solche unterscheiden, die eher prozessorientiert sind, und solche, bei denen eine Performance unter Einbindung von Publikum das Ziel bildet (→ Wild: 243). Etwas feiner ist die Klassifikation von Astrid Breel, die Projekte mit »participatory processes« von solchen »that offer participation in the outcome« (2015: 369) unterscheidet. Die erste Kategorie bezieht die Mitmachenden beim Schaffen des Werks ein, in der zweiten Kategorie bleiben die vom/von der Künstler_in geschaffenen Parameter der Aufführung erhalten, doch zur Aufführung braucht es das Publikum. Auch Alan S. Brown und Jennifer L. Novak-Leonard teilen die Arten der Publikumsbeteiligung bei Konzerten in verschiedene Kategorien ein: am unteren Ende der fünfstufigen Skala der Beteiligung steht mit dem »spectating« (Brown et al. 2011: 5) ein herkömmliches Konzert mit passivem Publikum. Dann folgt der Weg über »enhanced engagement« hin zu partizipativen Projekten. Die nächsten Stufen (»crowd sourcing« und »co-creation«) bezeichnen Projekte, bei denen das Publikum zum künstlerischen Werk beiträgt, die Performance aber noch von einem_r Künstler_in kuratiert wird. Die höchste Stufe (»audience-

1 Vgl. z.B. das Projekt *You, the Audience* des Royal Exchange Theatre in Manchester: <https://youtu.be/TDfd1MmnR6w> [01.05.2023].

as-artist«) impliziert, dass Publikumsmitglieder die künstlerische Kontrolle übernehmen und der Fokus des Projekts sich vom Produkt hin zum Prozess bewegt (vgl. Brown et al. 2011: 5).

Die folgende Grafik führt die Kategorien von Breel und Brown/Novak-Leonard in einer Übersicht zusammen:



Die Klassifikation von Brown und Novak-Leonard orientiert sich vor allem am Thema der Kontrolle, wobei das Publikum eines Konzerts meist nicht so homogen agiert wie hier suggeriert wird: Bei einem untersuchten Audience-Engagement-Projekt mehrerer Ensembles für zeitgenössische Musik äußerten (die musikalisch besser gebildeten) Publikumsmitglieder ihre Enttäuschung über den relativ geringen Grad des Mitmachens, während andere überrascht waren, dass sie durch die Dirigentin auf musikalische Einsätze hin trainiert und so tatsächlich zu Musiker_innen wurden (vgl. Toelle/Sloboda 2019: 15). Die Frage nach dem Behalten und Abgeben von Kontrolle seitens der Musiker_innen und Organisator_innen ist jedoch tatsächlich signifikant für alle Konzerte und Projekte mit Publikumsbeteiligung. Dadurch, dass die künstlerische Kontrolle, also projekt-immanente Hierarchien, direkt thematisiert werden, können Projekte mit Publikumsbeteiligung auch mit einem Reflexionsprozess der Musiker_innen oder Organisator_innen verknüpft sein und auch von beteiligten professionellen Musiker_innen im Sinne eines »dumbing down of the legacy of professional artistic production« (Brown et al. 2011: 12) kritisch gesehen werden.

Eine Reihe von Problemen ergibt sich bei Projekten mit Publikumsbeteiligung: Abgesehen davon, dass alles, was vom traditionellen Konzertritual abweicht, schwerer zu organisieren ist, stellt sich hier als erstes die Frage, welche Art von Publikum im Zentrum

steht. Georgina Born spricht von einer dreifachen Unsicherheit: Welches Publikum stellt man sich vor, welches Publikum kommt tatsächlich, in welchem Verhältnis stehen beide zueinander? (vgl. 2020: 52) Ein Publikum konstituiert sich per definitionem erst bei der Aufführung; wie also kann Publikumsarbeit im Vorfeld einer Aufführung aussehen?

Das Faszinierende an Audience-Engagement-Projekten ist gleichzeitig auch die ihnen inhärente Möglichkeit der Peinlichkeit und des Scheiterns. Die Frage, wie Menschen im Publikum das Potential der besonderen Situation begreifen und nutzen können, ohne sich bloßgestellt zu fühlen, wenn sie sich auf ungewohnte Rollen einlassen, ist dabei sehr bedeutsam. Gareth White fragt in diesem Zusammenhang:

»What is it that makes participation exciting to some audiences, and horrifying to others? Or, perhaps, what makes some kinds of audience participation seem trivial and embarrassing, and others substantial, seductive and effective?« (White 2013: 1)

Der Autor schließt mit der Frage an, auf welche Art die zusätzlichen Aktivitäten der Menschen im Publikum »meaningful« (ebd.) seien, also bedeutsam, aussagekräftig, sinnvoll. Genau hier muss vermutlich nachgeforscht werden: Was kann diese Idee von Sinnhaftigkeit für die einzelne Person bedeuten? Wie können sichere Räume für diese Erlebnisse geschaffen werden? Wie können aussagekräftige und für die einzelnen Menschen bedeutsame Situationen entstehen, die dann wiederum die Frage nach Erfolg oder Misserfolg solcher Projekte beantworten?