

lers¹⁰ oder ein ehemaliges Wasserreservoir mit Gewölbedecke und Sandboden¹¹, die eine *Beziehung in Musik* begünstigen. Denn während der Konzertsaal mit einer bestimmten Verhaltensetikette konnotiert ist, laden ungewohnte Orte zum freien Entdecken von deren Materialität und Klang ein.

Nun zur *Zeitlichkeit* als Gestaltungsparameter für Konzertsituationen:

Die zeitliche Komponente kann in Konzertsituationen auf verschiedenste Weise variiert werden. Beliebte sind Matineen oder kurze Lunchkonzerte. Ausgefallener sind Konzerte spätabends oder nachts, kurze *Pop-up*-Konzerte, die allenfalls wiederholt werden oder lang dauernde Konzerte. Im Sinne von Tröndles Konzerttheorie erzeugt das Kunstprojekt in Halberstadt, wo die Aufführung von *ORGAN²/ASLSP (As slow as possible)* von John Cage noch über 600 Jahre dauert, eine maximale Aufmerksamkeit – insbesondere, wenn ein Tonwechsel erfolgt¹². Bestimmt ereignen sich dort für manche Besucher*innen auch resonante Musikbeziehungen, sei dies eine *Beziehung zu Musik*, indem sie sich intensiv mit Cages Musik auseinandersetzen, eine *Beziehung mit Musik*, indem sie den klingenden Ton als Bordun und Einladung für ein eigenes (vielleicht auch stummes, nur imaginiertes) Musizieren wahrnehmen oder eine *Beziehung in Musik*, indem sie von der Präsenz des Klangs und des Raums ergriffen werden. Gleichzeitig wird es auch Menschen geben, die vom Konzertbesuch in Halberstadt enttäuscht sind, weil ihnen die Klanginstallation nichts sagt oder sie sich an der Vermarktung von Cages Idee stören.

Insgesamt können Tröndles Parameter zur Gestaltung von Konzertsituationen sehr gut mit der Resonanzaffinen Musikvermittlung verbunden werden, wenn sie mit dem Beziehungsaspekt im Sinne einer Interaktion weitergedacht werden und es darum geht, eine Aufmerksamkeit im Sinne einer Wahrnehmbar- und Erreichbarkeit (also einer Halbverfügbarkeit) zu kreieren.

5.3 Design für Konzertsituationen

Folkert Uhde bezeichnet sich als Konzertdesigner und will Situationen gestalten, in denen das »Konzert zu einem persönlichen Erlebnis werden kann, zu einem Ort jenseits von gelerntem Ritual.« (Uhde 2018, S. 124) Er designt kontemplative Konzertsituationen, die einen optimalen emotionalen Wirkungsraum für Musik und für intensive Gemeinschaftserlebnisse bieten sollen (Uhde 2018, S. 124–125). Es geht also um das Konzert als ästhetisch-soziales Ereignis (Tröndle 2009b, S. 26). Im Anschluss an Martin Tröndle untersucht Uhde Konzertsituationen hinsichtlich deren Aufmerksamkeitskurve und

7 Vgl. <https://openhouse-basel.org/plus/zeitraeume-basel-im-kindergarten/> [15.07.2023].

8 Vgl. <https://marinoformenti.net/one-to-one/> [15.07.2023].

9 Vgl. <https://www.neue-musik-ruemlingen.ch/> [15.07.2023].

10 So geschehen am Musikfestival Bern 2017 <https://www.srf.ch/news/regional/bern-freiburg-wallis/zwischen-fahrbahn-und-aare> [15.07.2023].

11 In Basel wird eine ehemalige Langsamfilter-Anlage, die für das Trinkwasser der Bevölkerung gebaut wurde, als Konzertort genutzt <https://iwbfilter4.ch/raum/> [15.07.2023].

12 Vgl. <https://www.aslsp.org/> [15.07.2023].

identifiziert die Überraschung, ein persönliches Angesprochenensein sowie ein intrinsisches Interesse als Faktoren, die eine Aufmerksamkeit begünstigen (Uhde 2018, S. 126). Zu Beginn eines traditionellen Konzerts nimmt Uhde nur eine geringe Aufmerksamkeit wahr. Das Eröffnungsstück hat für ihn meistens keine hochstehende musikalische Qualität, sondern übernimmt v.a. die Funktion des Warmspielens und Einhörens (Uhde 2018, S. 129). Im Verlauf der ersten Konzerthälfte empfindet Uhde dann eine Steigerung der Aufmerksamkeit, die in der Pause allerdings abfällt und in der zweiten Konzerthälfte nicht wieder die gleiche Intensität erreicht (Uhde 2018, S. 127). Uhde beobachtet folgende Wirkung des Publikums auf die Musiker*innen: »Je aufmerksamer (und stiller, konzentrierter) das Publikum ist, um so differenzierter, gewagter, facettenreicher und dynamischer ist die Spielweise der Musiker.« (Uhde 2018, S. 128) Die Aufmerksamkeit des Publikums und die Interpretation der Musiker*innen stehen für Uhde also in einer Interdependenz.

Aufgrund dieser persönlichen Erfahrungen entwirft Uhde einen idealen Konzertablauf. Sein Konzertdesign beginnt mit einem inszenierten Einlass als Synchronisierungsphase, worauf eine Konzentrationsphase mit einem verkürzten, eigentlichen Konzert ohne Pause folgt, das mit einer dritten Phase des Ausklangs schließt (Uhde 2018, S. 129). Anstelle eines Eröffnungsstücks inszeniert Uhde also eine Anfangssequenz, die das Publikum auf den Anlass einstimmt und in der etwas Überraschendes geschieht, um die Aufmerksamkeit von Publikum und Musiker*innen zu bündeln (Uhde 2018, S. 129–130). Während der eigentlichen Konzertphase plant Uhde eine musikalische, räumliche und optische Abwechslung und rhythmisiert den Spannungsverlauf, um die Aufmerksamkeit zu lenken. Umbaupausen und Gelegenheiten für einen Applaus werden vermieden, da dies die Dramaturgie und kontemplative Atmosphäre stören würde (Uhde 2018, S. 130). Für das Soziale und Kommunikative ist die dritte Phase als Sequenz des Ausschwingens und Ausklangs vorgesehen (Uhde 2018, S. 130).

Uhde benennt verschiedene, interdependente Parameter, die ein Konzert zum Ereignis machen. Bei der Planung geht er auf (jahres-)zeitliche Erwartungen und Stimmungen ein. In seinen Einstimmungsphasen bereitet sich das Publikum »durch bestimmte Irritationen, eine außergewöhnliche Atmosphäre oder eine Art ›Vorprogramm‹ [...] fast unterbewusst auf das Konzert [vor].« (Uhde 2018, S. 134) Als Beispiel beschreibt Uhde eine Rauminstallation bestehend aus Lautsprechern, Lichtobjekten, Sitzhockern und einer Klangcollage, die das Publikum synchronisieren und ruhiger werden lässt bis eine *Bachpartita* in die Stille gespielt wird (Uhde 2018, S. 135). In einem anderen Einstimmungsszenario schaut sich das Publikum Videos zu einer Auswahl von Musikstücken an, um danach das Musikprogramm für das anschließende Konzert zu bestimmen (Uhde 2018, S. 139). Uhde geht beim Designen auf die Architektur und Konnotationen des Raums ein und arrangiert unterschiedlichste Raumordnungen und -ausstattungen sowie Positionierungen von Musiker*innen und Publikum (Uhde 2018, S. 137–138). Um die Wahrnehmung des Publikums zu beeinflussen, arbeitet Uhde nicht nur mit Raum und Licht, sondern setzt die Musik auch in einen inhaltlichen Kontext, womit er »Assoziationsräume öffnen und vor allem auf individuelle Weise persönliche Anknüpfungspunkte für den Zuhörer schaffen« will (Uhde 2018, S. 140). In seiner musikdramaturgischen Arbeit achtet Uhde auf die charakteristischen Besonderheiten der Musikstücke, auf deren Besetzung, Dauer und mögliche emotionale Wirkungen. Einerseits ist ihm die Ab-

wechslung sehr wichtig, andererseits achtet er auf einen durchgehenden Spannungsbogen (Uhde 2018, S. 142). Musiker*innen kommen in Uhdes Konzept nicht als eigentlicher Parameter vor, sehr wohl hingegen der Begriff Performanz, worunter er hauptsächlich eine permanente Bühnenpräsenz versteht (Uhde 2018, S. 143). Ein wichtiger Parameter für Uhdes Konzerte bildet das Lichtdesign, das er analog zur Musik, nicht statisch einrichtet, sondern als Prozess versteht und verschiedene Lichtstimmungen kreiert, um die akustische und räumliche Wahrnehmung zu lenken und zu verändern (Uhde 2018, S. 145). In der Ausschwingphase bietet Uhde Raum und Gelegenheit zum Austausch, zum Ausklingen mit weiteren musikalischen Performances oder Remixes und persönlichen Begegnungen von Künstler*innen und Publikum. Hier wird das Konzert definitiv zu einem sozialen Ereignis. Anhand seines Konzertdesigns will Uhde aufzeigen, wie ein Konzert zu einem »lebendigen Kunsterlebnis« gemacht werden kann und »wie leicht unsere Musik-Wahrnehmung zu beeinflussen ist« (Uhde 2018, S. 147). Damit zeigt Uhde Wege auf, wie (im Sinne von Martin Tröndle) das Konzert verändert werden kann, um es zu erhalten.

Uhde setzt alle Mittel der Kunst ein, um eine Affizierung zu begünstigen. Sein Ansatz verfügt über ein hohes Potenzial für resonante *Beziehungen in Musik*, in denen Musik auf sinnliche, existenzielle Weise erlebt wird. Uhde will mit seinem Konzertdesign ästhetisch-soziale Ereignisse kreieren und wendet hierfür die Designformel *form follows function* an. Die (Konzert-)Form folgt der Funktion einer Steigerung und Steuerung der Aufmerksamkeit hin auf ein ästhetisches Ereignis, das zum Schluss auch zum sozialen Ereignis wird. Doch zu Beginn schickt Uhde das Publikum in einen »Aufmerksamkeits-tunnel« (Uhde 2018, S. 129), in dem Applaus oder ein sozialer Austausch nur den dramaturgischen Fluss und die erzeugte Präsenz unterbrechen würden. Uhde will im Konzert nicht nur starke Emotionen auslösen, sondern die Gefühle des Publikums auch beeinflussen, wenn nicht sogar kontrollieren. Hier zeigen sich in Uhdes Konzertdesign auch einige Aspekte, die eine Resonanzbeziehung beeinträchtigen oder eine Resonanz simulieren. Unvorhergesehenes oder Gefühlsbekundungen haben im durchdesignten Konzert kaum Platz; Irritationen werden nur zu Beginn eingesetzt und zwar bewusst, um Aufmerksamkeit zu erzeugen. Die Irritationen betreffen nur das Publikum, nicht aber den Konzertdesigner und die Musiker*innen. Die dramaturgische Einstimmung auf ein Konzert, das Schaffen von Atmosphären, das Kontextualisieren von Musik und der gemeinsame Austausch als Ausklang eines Konzerts sind wirkungsvolle Ideen, die Uhde auf faszinierende Weise und mit großem (wohl auch finanziellem) Aufwand in eine Gesamtform fügt. Uhde geht systematisch, sorgfältig und sensibel vor, um Resonanzbeziehungen zu begünstigen – aber vielleicht auch zu plan- und absichtsvoll. Uhdes Konzertkreationen faszinieren und ermöglichen wohl für einen großen Teil des Publikums ästhetisch-soziale Ereignisse. Allerdings geht aus seinen Beschreibungen nicht klar hervor, inwiefern Widersprüchliches, Risiko und Unverfügbarkeit in seinem Design Raum erhalten. Uhdes Konzertdesign kann als Anleitung zur Erzeugung von ästhetisch-sozialen Ereignissen eingesetzt werden; sein Ansatz kann jedoch auch als eine Wahrnehmungsbeeinflussung oder sogar als Verfügbarmachen von Resonanz gelesen werden, da er immer wieder betont, wie er die Wahrnehmung und Aufmerksamkeit des Publikums lenken will. Uhdes Konzerte sind sehr wohl ästhetische und soziale Ereignisse und viele seiner Ideen und Vorgehensweisen begünstigen Resonanzbeziehungen, dennoch gibt es

keine Garantie, dass sich Resonanzbeziehungen ereignen. Sein Design konzentriert sich auf Form(ate); welche Rolle dabei Musiker*innen spielen, bleibt offen. Mit Uhdes eigener These, wonach ein stilles, aufmerksames Zuhören ein gewagtes Interpretieren begünstigt, wäre zudem auch ein traditionelles Konzertsetting eine ideale Voraussetzung für starke Musikerlebnisse, wie Fallbeispiele aus Gabriellssons Studie bestätigen (vgl. Kapitel 2.4). Resonanzbeziehungen können mit äußeren Maßnahmen zwar begünstigt werden, nicht aber geplant werden. Ohne eine Übereinstimmung des Konzertdesigns mit den individuellen starken Wertungen, besteht immer ein Risiko für eine Entfremdung, sowohl in Uhdes Formaten als auch in traditionellen Konzerten.

5.4 Intention und Dringlichkeit von Konzertsituationen

Während Folkert Uhde sich als Konzertdesigner und -manager überlegt, wie Konzertsituationen gestaltet werden, um starke Musikerlebnisse zu begünstigen, beschäftigt sich das IAN-Modell (Hannah et al. 2003) aus der Perspektive von performativen Künstler*innen mit dieser Frage. Das IAN-Modell wurde im Rahmen eines Forschungsprojekts im Auftrag der dänischen Kulturbehörde entwickelt, bei dem nach den künstlerischen Qualitäten von Aufführungen gefragt wurde. Das Modell wird u.a. von der Jeunesse Musicale Internationale bei der Jurierung von Konzerten verwendet¹³ und hat daher in der Konzertszene eine gewisse Relevanz. Das interdisziplinäre Forschungsteam definiert eine künstlerische Qualität in den performativen Künsten als eine Kombination von *Intention*, *Ability* und *Necessity* (abgekürzt IAN) und entwickelt mit diesen drei Faktoren ein dynamisches Vektormodell (Hannah et al. 2003). Die drei Vektoren *Intention*, *Ability* und *Necessity* erfassen die Inhalte und Beweggründe von Interpret*innen und bringen in unterschiedlichen Ausprägungen verschiedene Qualitäten von Konzertsituationen hervor¹⁴. Das Modell ist nicht normativ, sondern bietet Impulse für ein bewusstes Musizieren und Gestalten von Konzertsituationen. Es geht von unterschiedlichen Exzellenzformen aus: ein gelingendes Konzert zeichnet sich nicht nur durch hervorragende musikalische Fähigkeiten (*Ability*) aus, sondern beweist Exzellenz auch in Bezug auf eine Intention und Dringlichkeit (*Necessity*).

Mit *Intention* ist eine künstlerische Idee gemeint, die von der Bühne ausstrahlt. Diese umfasst eine künstlerische Vision und Originalität, mit der eine intrinsische und extrinsische Motivation sowie ein Engagement verbunden sind und die aktiv kommuniziert wird. *Ability* betrifft neben den benötigten spezifischen Kenntnissen sowie handwerklichen und technischen Fähigkeiten auch eine Glaubwürdigkeit und Lebendigkeit. Die Autor*innen weisen darauf hin, dass es dazu ein persönliches Involviertsein braucht, was der erwähnten *Intra-Musikvermittlung* (vgl. Kapitel 4.3.2) entspricht: »Artistic ability without personal involvement and commitment may ›run idle‹, so to speak. [...] Neither ability nor intention can operate on their own.« (Hannah et al. 2003) Es reicht also

13 Vgl. <https://yamspace.org/toolkit/ian-model> [09.08.2020].

14 Wie das IAN-Modell auf unterschiedliche Konzertsituationen angewendet werden kann, zeigen die unterschiedlichen Abbildungen unter <https://yamspace.org/uploads/files/IAN-model-Ebbe.pdf> [09.08.2020].