

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 Involvieren 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

argumentiert Tröndle nach darwinistischem Muster, wonach nur Konzertformate überleben, die genügend Aufmerksamkeit erzeugen. Die Selektion von Konzerten ist also einer Aufmerksamkeitsökonomie unterworfen, die sich in der Programmgestaltung, in Verhaltensregeln, in der Architektur von Konzertsälen oder aber durch Verknappung und Einmaligkeit des Angebots in Form von Festivals artikuliert (Tröndle 2009b, S. 27–33). Mit Rückgriff auf die Systemtheorie, gemäß derer eine Krise eine fehlerhafte Passung offenbart, muss das Konzertwesen variiert werden, um anschlussfähig an sich verändernde gesellschaftliche Voraussetzungen zu sein, wozu Tröndle den *Performative Turn* einbringt (Tröndle 2009b, S. 34–35). Entsprechend werden Werke in Konzerten nicht mehr *ausgeführt*, sondern im Sinne von Christopher Smalls *Musicking* (1998) *aufgeführt* und zwar unter Berücksichtigung ihres Kontextes, was einer Erweiterung der Ausbildung und des Selbstbilds von Musiker*innen und Musikmanager*innen bedarf (Tröndle 2009b, S. 34–35). Die Abwendung vom Werkgedanken und Hinwendung zum *Musicking* (Small 1998) verknüpft Tröndle mit »konzert-kuratorischen Überlegungen«, die sich nicht auf die Inhalte (also die Musik), sondern vielmehr auf »zeitgemäße Formen des Zugangs« beziehen (Tröndle 2009b, S. 35–36). Es geht also darum, an den Stellschrauben des Konzerts zu drehen, ohne die Musik selbst zu tangieren. So sehr Tröndles Kritik an einer Monokultur des Konzerts berechtigt ist, blendet sie doch aus, dass das Konzert immer auch ein sozialer Treffpunkt ist und standardisierte traditionelle Konzerte von deren Stammpublikum weiterhin geschätzt und gerne besucht werden⁴. Zudem hatten im historischen Verlauf auch andere Konzertformate Erfolg und wurden, mit ähnlicher Argumentation wie es Musikvermittlung heute tut, finanziell unterstützt (Rademacher 2023; Müller-Brozović 2023b). Die Standardisierung des Konzerts beruht zudem auf vielen weiteren Faktoren, wie u.a. Distinktion (nicht nur des Publikums, sondern auch der Musiker*innen), Machtverhältnissen und einer damit verbundenen Institutionalisierung der westlich-klassischen Musik. Das Begründen des Erfolgs von Konzertformaten mit deren Aufmerksamkeitsgrad spielt sich innerhalb eines Markts von Angebot und Nachfrage ab. Tröndle geht jedoch, obwohl er von einem *Performative Turn* spricht und sich auf das *Musicking* von Christopher Small beruft, in keiner Weise darauf ein, dass das Konzert von Musiker*innen gespielt wird und diese in unterschiedlicher Interaktion mit dem Publikum stehen und damit die Qualität eines Konzerts maßgeblich mitgestalten. Entsprechend wird auch nicht thematisiert, welches Potenzial, aber auch welche Verantwortung bei den Musiker*innen liegt, eine anregende Konzertatmosphäre und ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen und zum Gelingen eines Konzerts beizutragen.

Tröndle setzt in seinen Überlegungen beim Publikum eine fehlende Aufmerksamkeit sowie eine Abneigung gegenüber dem traditionellen, standardisierten Konzert voraus und nimmt daher an, das Publikum würde neue Strategien der Aufmerksamkeitssteigerung präferieren, wofür die Veränderung des Konzertformats eine entscheidende Maßnahme darstellt. Eine solche Argumentation erweckt den Eindruck, das Erzeugen von Aufmerksamkeit im Konzert stünde in einem kausalen Zusammenhang mit der Beliebtheit eines bestimmten Konzertformats und es bedürfe lediglich der passenden ä-

4 Vgl. dazu die Statistik des Deutschen Musikinformationszentrums www.miz.org/downloads/statistik/20/20_Konzerte_Besuchszahlen_oeffentlich_finanzierte_Orchester.pdf [15.07.2023].

ßerlichen Maßnahmen, um das Verhältnis zwischen Angebot und Nachfrage zu verbessern. Es ist unbestritten, dass Konzertformate mit klassischer Musik vielfältiger werden müssen und sich dafür auch ein breiteres Publikum findet, was sehr zu unterstützen ist. Erweiterte, neue Konzertformate erhalten in einer ersten Phase gewiss eine verstärkte Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit und gewinnen im besten Fall auch längerfristig ein neues Publikum. Ob sich aber in den einzelnen Konzerten für das Publikum und die Musiker*innen gelingende Musikbeziehungen (oder wie von Tröndle erwähnt eine bestimmte Präsenz als Merkmal von Aufmerksamkeit) ereignen, ist keineswegs von der Neuheit von Konzertformaten abhängig. Gelingende Musikbeziehungen und starke Musikerlebnisse können sich auch im standardisierten traditionellen Konzert ereignen, wie die im nächsten Kapitel erwähnte Studie von Gabrielsson (2011) bestätigt. Es lässt sich daher fragen, ob es Tröndle tatsächlich um eine innere Aufmerksamkeit geht, wie er sie mit Waldenfels beschreibt oder ob nicht doch eher eine öffentliche Aufmerksamkeit in seinem Fokus steht. Jedenfalls schwingt in seinem Aufruf, man müsse »das Konzert verändern, um es zu erhalten« (Tröndle 2009b, S. 38) ein seltsam konservativer Gedanke mit, der die Fragen aufwirft, um welches zu erhaltende Konzert es sich handelt, wer an dessen Veränderung und Erhaltung interessiert ist und welche Machtverhältnisse dahinter liegen. Denn ausgehend von der Auffassung, dass Musik und Konzerte soziale Praktiken sind, verändern sie sich stetig und entsprechen aus anthropologischer Perspektive einer grundsätzlichen menschlichen Ausdrucksform, die sich in immer neuen, verschiedenen Ausprägungen zeigt, um deren Erhaltung man sich aber nicht sorgen muss.

In seiner 2018 publizierten Konzerttheorie bestätigt Tröndle seine Auffassung einer kulturellen Evolution, wonach eine Selektion dem Aufmerksamkeitsprinzip folgt und zu mehr Variation im Konzertwesen führt⁵. Gemäß Tröndle erhalten die Formate mit der höchsten Aufmerksamkeit auch am meisten finanzielle Unterstützung, weshalb sie sich auf dem Markt durchsetzen und stabilisieren (Tröndle 2018b, S. 28–29). Allerdings ergänzt Tröndle diesen Ansatz mit einem sozialen Aspekt, denn das »Selektionskriterium ›Aufmerksamkeit‹ ist doppelt codiert, ästhetisch und sozial« (Tröndle 2018b, S. 43). Tröndles Konzerttheorie durchläuft damit einen *Social Turn* und berücksichtigt aktuell auch, dass sich Menschen im Konzert begegnen und nicht nur ein ästhetisches Erleben, sondern auch das »soziale Mit-Erleben« (Tröndle 2018b, S. 42) wesentlich für einen Konzertbesuch sind. Folglich besteht Tröndles Konzerttheorie aus zwei Kernthesen, nämlich »dass (1) die im Konzertwesen selektierten Variationen das ›In-Erscheinung-Bringen der Musik‹ steigern und damit das Erleben des Konzertereignisses fördern; und (2) sich Verhaltensweisen herausgebildet haben, die das ›Sich-in-der-Gemeinschaft-Erleben‹ wahrscheinlicher und intensiver machen.« (Tröndle 2018b, S. 43) Tröndle fügt seine Konzerttheorie also in ein soziales Beziehungsnetz ein und erwähnt nun als einen möglichen Faktor für Variationen auch die Musiker*innen. Sie gehören neben nicht-mensch-

5 Andere Konzerttheorien betonen bei der Entwicklung des Konzertwesens die Emanzipierung des Bürgertums sowie die Professionalisierung und Institutionalisierung des Orchesterbetriebs (Heister 1983; Müller 2014) oder aber die historische Vielfalt von Konzertformaten (Rademacher 2023), was die ästhetische Evolutionstheorie relativiert. Außerdem weisen Publikumsforschungen auf ein breiteres Feld von Motivationen hin, weshalb Menschen ein Konzert besuchen (Brown 2006; Brown et al. 2011).

lichen Dingen und Bedingungen zu den Akteur*innen, die Neuerungen in das Konzert einbringen:

»[...] Variationen des Bekannten, gleich, ob sich diese auf den Ablauf, den Ort, das Programm, Architektur, Akustik, Instrumente, Sitzordnung, Kompositionsweisen oder Verhaltensweisen beziehen, werden von Veranstaltern, Musikern, Komponisten oder dem Publikum absichtsvoll oder zufällig eingebracht. Sie haben dann die Chance, selektiert zu werden und damit ›in Mode‹ zu kommen, wenn sie die Aufmerksamkeit des Publikums auf das ›Ereignis‹ des Konzerts weiter steigern. Der Erfolg einer Variation hängt also davon ab, wie stark sie die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen vermag und wie nachhaltig diese aufrechterhalten werden kann.« (Tröndle 2018b, S. 43)

Auch wenn hier die Aufmerksamkeit als zentrales Moment im Konzertwesen im Sinne einer Anziehungskraft beschrieben wird, die primär von der Musik und dem Konzertformat ausgeht und eine Attraktion auf das Publikum ausüben soll, versteht Tröndle die *Concert Studies* als Forschungszweig, der die Konzertsituation nicht nur in Bezug auf Aufmerksamkeit, sondern in ihren vielseitigen Wechselwirkungen untersucht (Tröndle 2018b, S. 46).

In der Folge interessiert sich Tröndle auch für das Publikum und im Speziellen für die Nicht-Besucher*innen, wobei er allerdings nur die Gruppe der Akademiker*innen als potenzielles neues Publikum im Blick hat (Tröndle 2019, S. 36). Tröndle argumentiert, dass die Forderung nach *Kultur für alle* einer Überforderung für Kulturinstitutionen gleichkommt, denn es ist

»nahezu unmöglich, alle Lebensstiltypen gleichermaßen anzusprechen. [...] *Kultur für alle, die wollen* ist die realistischere Forderung. Manche mögen durch ihre milieuspezifische Wirklichkeitskonstruktion zu weit weg sein, um Nähe zu ihnen aufbauen zu können. Auch auf den Geschmack, den Freundeskreis, oder die Freizeitpräferenzen der potenziellen Besucher haben Kultureinrichtungen nur bedingt Einfluss.« (Tröndle 2019, S. 114)

Tröndle distanziert sich damit auch von der Erwartung, Musikvermittlung müsse möglichst viele Menschen für klassische Musik begeistern und sie als potenzielle zukünftige Konzertbesucher*innen gewinnen. Gleichzeitig stellt Tröndle mit seiner Aussage aber auch zahlreiche Musikvermittlungsprojekte in Frage, die einen voraussetzungslosen Zugang und Umgang mit klassischer Musik ermöglichen wollen. Auch wenn sich viele Menschen (auch mit Hochschulabschluss) gegen einen Besuch eines klassischen Konzerts entscheiden und ihnen diese Musik nichts sagt, stellt sich die kulturpolitische Frage nach Gerechtigkeit im Kontext von kultureller Teilhabe, die im Kapitel 2.5.2 thematisiert wird.

Tröndles Forschung zu Nicht-Besucher*innen hat ergeben, dass der Entscheid, ob jemand ins Konzert geht oder eben nicht, vielen interdependenten Faktoren unterliegt, jedoch am »Dispositiv *Nähe*« (Tröndle 2019, S. 114, H.i.O.) festgemacht werden kann. Der Begriff *Nähe* umfasst viele Dimensionen:

»er impliziert Nähe zur Kunst durch die Sozialisation im Elternhaus, die eigene Studienrichtung, durch die man immer wieder mit künstlerischen Themen in Berührung kommt, durch das Wissen über den persönlichen Bezug zur Kunst, eigene künstlerische Tätigkeiten, den Kontakt mit Kunst durch die Schule und den Besuch von Kultureinrichtungen. Aber er impliziert auch die Nähe durch den eigenen Musikgeschmack und Freizeitpräferenzen sowie den Freundeskreis. Je näher die Kunst an der eigenen, erfahrenen Lebenswirklichkeit ist, desto wahrscheinlicher ist auch der Besuch.« (Tröndle 2019, S. 112)

Insbesondere persönliche Empfehlungen und Einladungen aus dem Freundeskreis überzeugen Nicht-Besucher*innen zu einem Erstbesuch eines Konzerts. Es sind also in erster Linie soziale Beziehungen, die Menschen dazu bringen, ein Konzert zu besuchen, schließlich wollen die meisten (laut Tröndles Studie 96 % der Befragten) in Begleitung ins Konzert gehen (Tröndle 2019, S. 112). Doch trotz der Wirksamkeit von persönlichen Einladungen bleibt es wichtig, dass auch im Konzert selbst eine Nähe hergestellt wird. Dies bedeutet für die Musikvermittlung nicht nur, für das Publikum eine Nähe zum Anlass und Bühnengeschehen zu schaffen, sondern impliziert auch, dass die Musiker*innen und alle weiteren Beteiligten sich für das Publikum interessieren und öffnen. Eine Nähe zwischen Bühne und Publikum entsteht also, wenn Musizieren als gemeinsame soziale Praxis verstanden wird. Dies kann durchaus auch in der Auseinandersetzung mit einer Partitur erfolgen, blendet also die Orientierung an Kompositionen nicht aus. Angesichts des bisherigen Forschungsstands zeichnet sich somit ab, dass ein musikalisches Involviertsein sich in Interaktionen ereignet und gelingende Beziehungen ein Erleben von Nähe begünstigen. In einem nächsten Schritt wird nun die Beschaffenheit dieser Interaktionen und Nähe in Bezug auf das Musikerleben untersucht.

2.4 Starke Musikerlebnisse in Konzertsituationen

Musikbeziehungen mit einer besonderen Intensität entsprechen »Strong Experiences in Music«, wie sie Alf Gabrielsson (2011, S. 450) in einer empirischen Studie mit fast 1000 Interviewpartner*innen gesammelt und beschrieben hat⁶. Wie sich solche starken Musikerlebnisse (das englische *Experience* bedeutet sowohl Erlebnis als auch Erfahrung) in einer Konzertsituation zeigen, illustrieren zwei längere Zitate aus Gabrielssons Interviews. Das erste Zitat stammt von einem unerfahrenen Konzertbesucher, das zweite von einem konzertierenden Musiker.

»The music was performed in an aircraft hangar where the acoustics were actually extremely good for music. It was Dvorak's »From the New World« that I was hearing for the first time. The Swedish Radio Symphony Orchestra conducted by Sergiu Celibidache. Went there with open ears and eyes. Time, place, and a live symphony orchestra meant a lot in terms of my expectations.

6 Die Interviewten berichten von »Strong Experiences in Music« mit ganz unterschiedlichen Musiken in verschiedensten Situationen. Nur ein kleiner Teil betrifft westlich-klassische Musik und Konzertsituationen.