

Leuphana Universität Lüneburg
Major Angewandte Kulturwissenschaften
Studiengbiet „Künste, Kulturkommunikation und –organisation“
Erstgutachter: Dr. Andreas Heinen
Zweitgutachter: Prof. Dr. Egbert Kahle
Abgabedatum: 08. April 2014

Bachelorarbeit

Zu neuen Aufführungskonzepten des klassischen Konzerts am Beispiel des Ensemble Resonanz

On new concepts of performance for classical concerts
using the example of Ensemble Resonanz

Pierre Hellermann
Matr.-Nr. 3010899
Virchowstraße 66
22767 Hamburg
p.hellermann@gmx.de

INHALT

EINFÜHRUNG	3
ERSTER TEIL: DAS KLASSISCHE KONZERT	4
„KLASSIK“ UND „KONZERT“	4
ENTWICKLUNG DES KLASSISCHEN KONZERTS	5
DAS KLASSISCHE KONZERT HEUTE	9
ZWEITER TEIL: NEUE AUFFÜHRUNGSKONZEPTE	11
NEUE AUFFÜHRUNGSKONZEPTE ALS LÖSUNGSANSATZ	11
NEUE AUFFÜHRUNGSKONZEPTE HEUTE	12
PARAMETER NEUER AUFFÜHRUNGSKONZEPTE	15
RAUM	15
UMFELD	18
PROGRAMM	21
VERMITTLUNG	22
MUSIKER	25
PUBLIKUM	26
ZUSAMMENFASSUNG	27
DRITTER TEIL: ENSEMBLE RESONANZ	28
PORTRAIT ENSEMBLE RESONANZ	28
URBAN STRING	29
RAUM & UMFELD	29
PROGRAMM & VERMITTLUNG	30
MUSIKER & PUBLIKUM	31
ZUSAMMENFASSUNG	32
FAZIT	34
LITERATURVERZEICHNIS	36
ANHANG	39
TRANSKRIPT EXPERTENINTERVIEW	39
EIDESSTÄTTLICHE ERKLÄRUNG	42

Einführung

*„Man muss das Konzert verändern,
um es zu erhalten.“¹*

Seit mehreren Jahren wird dem klassischen Konzert eine Krise zugesprochen.² Hierbei geht es um die abklingende Relevanz klassischer Konzerte auf ästhetischer sowie sozialer Ebene und der damit verbundenen Vergrößerung des Publikums, respektive Publikumsschund.

Der Versuch, dieses Problem zu lösen, hat in der Literatur, sowie auf Tagungen und Podiumsdiskussionen unterschiedliche Lösungsansätze hervorgebracht. Einer von ihnen liegt in der Veränderung der Aufführungskultur³. Dieser Lösungsansatz birgt die These, dass die aktuell praktizierte Aufführungspraxis des klassischen Konzerts nicht mehr zeitgemäß sei und eine Veränderung der Darbietungsform das klassische Konzert aus der Krise retten könne.⁴

In dieser Arbeit soll ein praxisorientierter Vorschlag zur Umsetzung neuer Aufführungskonzepte gegeben werden. So lautet die übergeordnete Frage: „Welche unterschiedlichen Parameter neuer Aufführungskonzepte lassen sich abgrenzen und wie lassen sich diese praktisch umsetzen?“ Es wird ebenfalls anhand eines konkreten Beispiels, dem Ensemble Resonanz, danach gefragt, welche dieser Parameter besonders gewichtig erscheinen. Dieser Fragestellung liegen zwei theoretische Teile zugrunde.

Im ersten Teil werden die Begriffe „Klassik“ und „Konzert“ näher erläutert. Dies soll die in dieser Arbeit behandelte Thematik klar umgrenzen. Es folgt ein Abriss der Geschichte des klassischen Konzerts, um dessen Entstehungsweise und die damit verbundene Aufführungskultur, die in dieser Arbeit hinterfragt wird, zu veranschaulichen. Darauf aufbauend wird das klassische Konzert in den heutigen Kontext gesetzt, und die aktuelle Problematik des Publikumsschwundes, die das klassische Konzert laut der einschlägigen Literatur umgibt⁵, dargelegt.

Der zweite Teil befasst sich mit neuen Aufführungskonzepten des klassischen Konzerts als möglicher Lösungsansatz für die Problematik des Publikumsschwundes. Nach einer

¹ Tröndle (2011b), S. 38.

² zum Folgenden vgl. ebd. (2011a), S. 9.

³ Die in dieser Arbeit im Zusammenhang mit dem klassischen Konzert verwendeten Begriffe „Aufführungskultur“ und „Aufführungspraxis“ liegen nah beieinander und bezeichnen die Form der Darbietung des klassischen Konzerts als Strömung. Auch die Begriffe „Aufführungsform“ und „Aufführungsformat“ haben innerhalb dieser Arbeit eine ähnliche Bedeutung, werden jedoch meist in einem weniger übergeordneten Kontext verwendet. Der Begriff „Neue Aufführungskonzepte“ bezeichnet hier den Ansatz, die standardisierte Form der Darbietung des klassischen Konzerts zu verändern und um neue Elemente zu bereichern. Die unterschiedlichen Parameter neuer Aufführungskonzepte werden im zweiten Teil dieser Arbeit näher ausgeführt.

⁴ Tröndle, (2011b), S. 21.

⁵ vgl. ebd. (2011a), S. 9.

Darstellung dieses Ansatzes und den damit verbundenen theoretischen Überlegungen werden auch neue Aufführungskonzepte in den heutigen Kontext gesetzt und deren Anwendung in der aktuellen Praxis des klassischen Konzerts untersucht. Anschließend werden ausgewählte Parameter neuer Aufführungskonzepte vorgestellt und anhand einzelner Beispiele vertieft. Diese Parameter bilden das theoretische Fundament für den praktischen Teil dieser Arbeit.

Der dritte, praktische Teil befasst sich mit dem Ensemble Resonanz, ein Hamburger Klangkörper, der das Aufführungskonzept Urban String geschaffen hat und aktuell durchführt. Urban String wird anhand der zuvor vertieften Parameter neuer Aufführungskonzepte beleuchtet und dient im Umkehrschluss auch als praktisches Beispiel, um die konkrete Umsetzung und insbesondere die Gewichtung dieser Facetten zu hinterfragen. Dies geschieht anhand eines Experteninterviews.

Die hieraus gewonnenen Erkenntnisse werden schließlich im Fazit verarbeitet.

In dieser Arbeit wurde ausschließlich aus Gründen der besseren Lesbarkeit auf die weibliche Form verzichtet. So beinhaltet beispielsweise der Begriff „Musiker“ im Folgenden stets auch Musikerinnen.

Erster Teil: Das klassische Konzert

„Klassik“ und „Konzert“

Der Begriff „Klassisches Konzert“ ist mit mehreren Bedeutungen behaftet und bedarf daher für die unmissverständliche Verwendung innerhalb dieser Arbeit einer klaren Definition.⁶

„Klassik“ bezeichnet in Verbindung mit Musik zum einen die Musikepoche der Klassik. Sie erstreckte sich vom frühen 18. bis zum frühen 19. Jahrhundert und umfasst unter anderem die Komponisten Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) und Ludwig van Beethoven (1770-1827). Der Schwerpunkt des heutigen Konzertwesens liegt nach wie vor auf Werken dieser Zeit.

Zum Anderen bezeichnet „Klassik“ die Musikkategorie der E-Musik (Ernste Musik) in Abgrenzung zur U-Musik (Unterhaltungsmusik). Diese Unterteilung hat ihren Ursprung Mitte des 19. Jahrhunderts, als das Bürgertum sich mit der „ernsten Musik“ insbesondere auch zur Unterschicht abgrenzte. Außerdem nahmen die Verwertungsgesellschaften für Musik

⁶ zum Folgenden vgl. Kleinberger (2013), S. 10 ff.

diese Kategorien Anfang des 20. Jahrhunderts aufgrund finanzieller Interessen auf. Diese Unterteilung steht bis heute in der Kritik. Grund hierfür ist unter anderem die Tatsache, dass Werke aus der Musikepoche der Klassik zu ihrer Zeit durchaus auch als Unterhaltungsmusik galten und mit Begriffen wie „populär“ verknüpft waren. Da diese Einteilung jedoch bis heute im üblichen Sprachgebrauch verankert ist, meinen die Begriffe „Klassik“ und „klassisch“ innerhalb dieser Arbeit stets die unter der E-Musik verstandenen Strömungen, sofern nicht explizit auf die Musikepoche der Klassik hingewiesen wird.

Der Begriff „Konzert“ ist, genauso wie der Begriff „Konzertwesen“, schwer zu definieren.⁷ „Concerto“ lässt sich von „concertare“ im Italienischen und Lateinischen ableiten und meint zum einen „wetteifern, kämpfen, streiten, disputieren“ und zum anderen „mit jemandem zusammenwirken“. Im Deutschen und Italienischen bezeichnet „concerto“ sowohl eine musikalische Gattung und ein kompositorisches Prinzip als auch schlichtweg Musik, die aufgeführt wird, also eine Musikveranstaltung. Im Französischen und Englischen hat „concert“ nur letztere Bedeutung. Diese Definition des Konzerts als Musikveranstaltung und aufgeführte Musik kommt der Verwendung des Begriffes „Konzert“ innerhalb dieser Arbeit am nächsten, muss jedoch um die Parameter Öffentlichkeit und Präsenzpublikum ergänzt werden. Öffentlichkeit meint hier eine allgemeine Zugänglichkeit zum Konzert für das Präsenzpublikum, das als Rezipient vorausgesetzt wird.⁸ Der Begriff „Konzertwesen“ wird im Folgenden verwendet, wenn es darum geht Konzerte in ihrer Allgemeinheit, respektive als Strömung, zu beschreiben.

Entwicklung des klassischen Konzerts

Die Aufführungspraxis des klassischen Konzerts hat sich seit über hundert Jahren nicht grundlegend verändert.⁹ Um sie dennoch in dieser Arbeit fundiert hinterfragen und nach neuen Formaten suchen zu können, folgt ein Abriss der Entwicklung des klassischen Konzerts.¹⁰

Bereits im 15. Jahrhundert wurde Musik aufgeführt. Dies fand in der Regel an europäischen Fürstenhöfen statt, wo Hofmusiker nicht nur dem Konzertieren zur Unterhaltung dienten, sondern auch Repräsentationszwecke erfüllten und dem Adel Instrumentalunterricht gaben. Ein Instrument zu beherrschen hatte für Adelige zusätzlich zur Zeit vertreibenden auch eine gesellschaftliche Komponente und sollte auf die Jagd und das Leben innerhalb der

⁷ zum Folgenden vgl. Tröndle (2011a), S. 18.

⁸ vgl. Fischer (2013), S. 8.

⁹ Tröndle (2011b), S. 21.

¹⁰ zum Folgenden vgl. Kleinberger (2013), S. 14.

Gesellschaft vorbereiten. Zudem wurde auch bei Empfängen und Festen gemeinsam musiziert. Die Hofmusiker hatten zu dieser Zeit ein sehr niedriges Ansehen und gehörten dem Stand der Diener an. Neben dem Adel waren die protestantischen und katholischen Kirchen die wichtigsten Auftraggeber für Musiker, wobei auch hier das Ansehen derselben niedrig war. Musik wurde als Handwerk, nicht als Kunst verstanden.

Im 16. Jahrhundert entstanden erste Formen des Konzerts außerhalb der Höfe und Kirchen.¹¹ Studenten und gehobene Bürger musizierten bei diesen Veranstaltungen in meist privater Umgebung unter dem Namen „Collegia musica“. Besucher schrieben diesen Veranstaltungen bereits Mitte des 17. Jahrhunderts zu, dass sie dem Genuss von Vokal- und Instrumentalmusik dienten. Parallel fanden in Deutschland Mitte des 16. Jahrhunderts Veranstaltungen unter dem Namen „Convivium musicum“ statt, bei denen ein gemeinsames Mahl eingenommen und auf gehobenem Niveau Konversation geführt wurde. Das Musizieren fand hier in den Pausen statt, rückte jedoch immer mehr in den Mittelpunkt. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden in Europa bereits Konzerte veranstaltet, bei denen teilweise Eintritt verlangt wurde und bei denen die Musiker auch auf sogenannten Musiziertischen erhoben im Raum spielten.¹² Die Musiker wurden nicht systematisch bezahlt, sondern spielten auch des Ruhmes wegen und um die Auftritte als Karrieresprungbrett zu nutzen. Anfang des 18. Jahrhunderts etablierte sich schließlich in Hamburg das „Winter-Colegii“, eine wöchentliche Konzertreihe, für die bereits Abonnements erworben werden konnten und bei der die Musiker bezahlt wurden. Charakteristisch für diese Zeit war, dass die wohlhabenden Bürger stetig an Einfluss auf Musikveranstaltungen gewannen, auch wenn der Adel nach wie vor einen großen Anteil des Konzertlebens bestimmte. Ein Beispiel hierfür ist, dass die Hofkapellen des Adels sich im 18. Jahrhundert für zahlende Hörer öffneten und die Musik nicht mehr ausschließlich für die exklusive Hofgesellschaft aufgeführt wurde.

Das 18. Jahrhundert gilt somit als entscheidende Zeit für den Übergang von Privatkonzerten zu öffentlichen, professionell organisierten Konzerten.¹³ Um 1750 rückte somit auch die ökonomische Komponente zunehmend in den Vordergrund und der Beruf des Konzertveranstalters und Musikmanagers entstand. Die Nachfrage nach Konzertsälen stieg und so entwickelten sich die Orte, an denen klassische Musik aufgeführt wurde, von Wirtshäusern, die einst als Konzerträume dienten, zu geschmückten Sälen. Das erste deutsche Konzerthaus entstand 1761 in Hamburg und das „Alte Gewandhaus“ in Leipzig, ehemals ein Messehaus, wurde ab 1781 von den Musikern des Konzertvereins „Großes Concert“ öffentlich bespielt, die sich ab dem Zeitpunkt „Gewandhausorchester“ nannten.

¹¹ zum Folgenden vgl. Kleinberger (2013), S. 15 f.

¹² zum Folgenden vgl. ebd., S. 16 ff.

¹³ zum Folgenden vgl. ebd., S. 19 ff.

Das Zurückdrängen der Vorherrschaft des Adels im 19. Jahrhundert hatte zur Folge, dass sich das Bürgertum auch innerhalb des Konzertwesens zusehends emanzipierte.¹⁴ So begann das Bürgertum als Kunstmäzen aufzutreten und errichtete nunmehr selbst seine Konzertsäle, wie zum Beispiel 1870 den prunkvollen Großen Musikvereinssaal in Wien mit Platz für mehr als 2000 Besucher. Die Konzertsäle rückten in die Zentren der Städte und Aspekte wie Architektur und Akustik gewannen an Bedeutung. Eine Zentrierung fand auch auf der Ebene der Musiker statt und brachte die Solisten in den Mittelpunkt des musikalischen Geschehens, wie zum Beispiel Niccolò Paganini (1782-1840) oder Franz Liszt (1811-1886).

Bis circa 1850 setzten sich Konzerte aus unterschiedlichen Teilen zusammen und boten mit einer Dauer von bis zu drei Stunden ein abendfüllendes Programm.¹⁵ Es wurde zunächst meist ein Orchesterwerk dargeboten, gefolgt von einem Gesangssolo, einem Satz aus einem Instrumentalkonzert und schließlich einer Konversationspause. Anschließend wurden wieder Lieder, Instrumentalstücke und ein weiteres Orchesterwerk gespielt. Nur selten wurden alle Sätze einer Sinfonie¹⁶, so wie heute üblich, direkt aufeinander folgend aufgeführt. Um im Anschluss noch einen Ball anbieten zu können, wurde mit dem Konzert frühzeitig begonnen. Es bestand für das Publikum während des Konzerts die Möglichkeit zu sitzen, zu stehen oder den Saal zu einem Spaziergang zu verlassen, um später, je nach Belieben, wieder den Konzertsaal zu betreten. Weiterhin wurden im Konzertsaal auch Speisen und Getränke konsumiert.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fand eine Veränderung der Aufführungskultur unter dem Schlagwort der Konzertsaalreform statt.¹⁷ Die einzelnen Sätze der Sinfonien wurden nicht mehr durch andere Kunstformen unterbrochen, sondern wurden, so wie heute immer noch üblich, an einem Stück gespielt, nachdem meist eine Ouvertüre und ein Solistenkonzert¹⁸ vorangegangen waren. Auch der Beifall folgte nun strikten Regeln, so dass nur am Ende eines Werkes und nicht zwischen den Sätzen geklatscht werden durfte. Die Dauer des Programms wurde auf zwei 45-minütige Blöcke gesenkt und Essen, Trinken, sowie Unterhaltung in die Pause dazwischen verlegt. Die Musik rückte so mehr und mehr in das Zentrum der Aufmerksamkeit. Dies verdeutlicht auch die sich bis dahin endgültig etablierte Frontalstruktur der Bühne zum Publikum.¹⁹ All diese, unter der Konzertsaalreform firmierenden, Änderungen sind Teil der heutigen Aufführungskultur klassischer Musik.

¹⁴ zum Folgenden vgl. Kleinberger (2013), S. 23 ff.

¹⁵ zum Folgenden vgl. Tröndle (2011b), S. 30 f.

¹⁶ Das Sinfoniekonzert zeichnet sich durch eine kontinuierliche musikalische Entwicklung zwischen den einzelnen Orchestergruppen aus. Solisten treten hierbei nur punktuell auf und sind meist in das Orchester mit einbezogen. Vgl. Kleinberger (2013), S. 26.

¹⁷ zum Folgenden vgl. Tröndle (2011b), S. 31.

¹⁸ Das Solistenkonzert ist insbesondere seit Mitte des 18. Jahrhunderts eine der wichtigsten Konzertformen. Hier wird ein Solist, meist an der Geige oder am Klavier, von einem Orchester begleitet. Vgl. Kleinberger (2013), S. 25 f.

¹⁹ vgl. Kleinberger (2013), S. 27.

Als letzte, bis heute erfolgreiche Variation der Aufführungskultur ist das Festival zu nennen, das Richard Wagner Mitte des 19. Jahrhunderts erschuf.²⁰ Wie Wagner sich ein Festspiel vorstellte, wird aus einem Brief deutlich, den er 1850 an den Freund Ernst Benedikt Kietz schrieb.²¹ Hierin träumte er davon, dass an einem schönen Ort ein Theater allein zum Zwecke der Aufführung des Siegfried, eine seiner Opern, errichtet werden sollte. Der Chor und das Orchester sollten aus Freiwilligen zusammengestellt und die Solisten aus den besten gerade verfügbaren ausgewählt und für sechs Wochen an den Ort des Festivals eingeladen werden. Nach drei Aufführungen des Siegfried innerhalb einer Woche sollte das Theater eingerissen und die Partitur verbrannt werden. Auch wenn Festivals heutzutage nicht in dieser Radikalität stattfinden, so erfreut sich doch die Grundidee Wagners, nicht nur in der Klassik, bis heute einer großen Beliebtheit.²²

Ein ebenso erwähnenswerter Trend ist der Bau spektakulärer neuer Konzertsäle.²³ Bereits 2007 wurde vom goldenen Zeitalter des Konzerthallenbaus gesprochen. Viele dieser spektakulären Neubauten wurden in China errichtet und oft übernehmen Stararchitekten den Entwurf neuer Konzerthäuser. Die Kosten dieser Bauten betragen nicht selten zwischen 200 und 500 Millionen Euro und sind für die Architekten eine Art Aushängeschild.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich das Konzertwesen seit seiner Entstehung bis einschließlich des 19. Jahrhunderts stets im Wandel befand. Die Veränderungen in der Aufführungsform des klassischen Konzerts in der damaligen Zeit laufen, insbesondere hinsichtlich der Aufmerksamkeit, die der Musik entgegengebracht wurde, kongruent in eine Richtung. Diesbezüglich kann also von einer Zuspitzung des Konzertwesens gesprochen werden. Die bis heute übliche Aufführungspraxis und die damit verbundenen Rituale sind seit Mitte des 19. Jahrhunderts grundsätzlich unverändert geblieben.

²⁰ vgl. Tröndle (2011b), S. 33.

²¹ zum Folgenden vgl. Noltze (2010), S.179.

²² vgl. Tröndle (2011b), S. 33.

²³ zum Folgenden vgl. Kirchberg (2011), S. 189.

Das klassische Konzert heute

Nach den vorangegangenen Ausführungen stellt sich nun die Frage nach der Lage des Konzerts heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts.

Im Dezember 2013 ließ die Körber-Stiftung eine Forsa-Umfrage durchführen, die sie Anfang 2014 veröffentlichte.²⁴ Den Ergebnissen zufolge halten 88 Prozent der Deutschen klassische Musik für ein wichtiges kulturelles Erbe, wobei im vergangenen Jahr nur jeder Fünfte ein klassisches Konzert besuchte. Von den Unter-30-Jährigen halten 84 Prozent klassische Musik für ein wichtiges kulturelles Erbe, jedoch besuchte lediglich jeder Zehnte ein klassisches Konzert und 56 Prozent der jungen Befragten haben selbst keinen Kontakt mit klassischer Musik, sei es den Musikgeschmack betreffend, dass sie ein Konzert besucht hätten oder dass sie selbst aktiv musizierten. Als Gründe gegen einen Konzertbesuch gaben die Befragten an, dass sie wenig Zeit hätten (37 Prozent), dass die Konzerte zu teuer seien (35 Prozent) und dass ihnen das Interesse an klassischen Konzerten fehle (35 Prozent). Weiterhin empfinden 25 Prozent der jungen Befragten unter 30 Jahren die Atmosphäre in Konzerthäusern als elitär und 18 Prozent von ihnen stören sich an den unverständlichen Inhalten. Dass insbesondere junge Menschen verhältnismäßig wenig von Konzerthäusern erreicht werden, wird auch in der Wahrnehmung der Werbung deutlich. Während bei den Unter-30-Jährigen 45 Prozent die Werbung durch Konzerthäuser nicht wahrnehmen, beträgt dieser Anteil bei den über 60-Jährigen lediglich 16 Prozent. Zudem halten es 49 Prozent der jungen Befragten im Vergleich zu 65 Prozent der Über-60-Jährigen für gerechtfertigt, dass Konzerthäuser auch aus Steuergeldern finanziert werden.

Diese Zahlen bestätigen einen Trend, der auch in den Studien der letzten Jahre vermehrt aufzufinden ist: das Wegsterben des Klassikpublikums, auch Publikumsschwund genannt.²⁵ So zeigt beispielsweise das 2. Jugend KulturBarometer bei den 19-bis-24-jährigen Deutschen ein Abnehmen des Interesses für klassische Musik innerhalb der letzten 15 Jahre um 50 Prozent. Dies ist ein Trend, der sich bei den Deutschen durch alle Bevölkerungsschichten der 19-bis-64-Jährigen zieht. Bisher wurde hier oft von einem alterszyklischen Effekt ausgegangen, also davon, dass das Interesse an klassischer Musik erst im Alter kommen würde. Die Annahme, dass sich dieser Effekt von Generation zu Generation fortsetzt, führt zu dem Schluss, dass das Interesse an klassischer Musik nicht nachlassen, sondern konstant bleiben würde. Solch ein alterszyklischer Effekt ist jedoch,

²⁴ zum Folgenden vgl. Körber-Stiftung (2014), <http://www.koerber-stiftung.de/presse/pressemeldungen/presse-details-stiftung/artikel/kaum-interesse-an-klassischer-musik.html> [Stand 14.03.2014].

²⁵ zum Folgenden vgl. Kleinberger (2013) S. 63.

nach den Studienergebnissen der letzten Jahre, nicht mehr anzunehmen. Dies lässt vermuten, dass auf klassische Musik, wenn nichts getan wird, ein Besucherschwund zukommen wird, insbesondere, wenn die heute 65-Jährigen von der darauffolgenden Generation, die nicht mehr mit klassischer Musik aufgewachsen ist, abgelöst werden. Studien gehen davon aus, dass spätestens 2030 mit diesem tiefgreifenden Strukturwandel gerechnet werden kann.²⁶

Hinzu kommt eine fallende durchschnittliche Zuschauerzahl bei einer Zunahme an Konzerten.²⁷ Im Zeitraum zwischen der Saison 1993/94 und der Saison 2006/07 stieg die Anzahl der Konzerte durch öffentlich finanzierte Orchester in Deutschland um 57 Prozent während die durchschnittliche Besucherzahl pro Konzert in diesem Zeitraum lediglich um 18 Prozent stieg.²⁸

Zudem gibt es Indizien dafür, dass bei Konzertbesuchern eine größere Flexibilität und Offenheit gegenüber Kulturangeboten besteht.²⁹ Dies spiegelt sich auch in der seit längerem beobachteten sinkenden Bereitschaft, sich an ein spezielles kulturelles Angebot oder an eine Kultureinrichtung zu binden.³⁰ Die sogenannten Kulturflaneure sehen sich einer wachsenden Anzahl an neuen Angeboten entgegen, womit das klassische Konzert in die direkte Konkurrenz zu Angeboten der anderen Kunstsparten, wie beispielsweise dem Popkonzert gerückt wird.³¹

Die in diesem Kapitel aufgeführten vielfältigen Indikatoren deuten darauf hin, dass das insbesondere in den Medien und in der Musikwirtschaft viel diskutierte Problem des Publikumsschwunds eine wissenschaftlich fundierte Berechtigung hat.³² Interessant ist in diesem Zusammenhang die Relevanz, die dem klassischen Kulturerbe laut der eingangs beschriebenen Forsa-Umfrage dennoch beigemessen wird, auch bezogen auf die jungen Befragten, von denen 84 Prozent klassische Musik für ein wichtiges kulturelles Erbe halten. Wird die Studie positiv gelesen, nehmen zudem 55 Prozent der jungen Befragten Werbung durch Konzerthäuser wahr. Diese beiden Erkenntnisse legen die Vermutung nahe, dass klassische Musik, auch bei jungen Menschen, immer noch eine Relevanz hat und wahrgenommen wird und hier nicht von einer Materie gesprochen wird, die keine gesellschaftliche Rolle mehr spielt.³³

²⁶ vgl. Noltze (2013), S. 23.

²⁷ vgl. Kleinberger (2013) S. 63.

²⁸ Gembris (2011), S. 65.

²⁹ zum Folgenden vgl. Kleinberger (2013), S. 55.

³⁰ Keuchel (2011), S. 92.

³¹ vgl. hierzu ebenfalls Keuchel (2005), S. 124.

³² zur Wahrnehmung des Publikumsschwundes in den Medien vgl. Kleinberger (2013), S. 68.

³³ vgl. Brug (2014), <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article123894245/Alle-lieben-Klassik-aber-keiner-geht-hin.html> [Stand 16.03.2014].

Zweiter Teil: Neue Aufführungskonzepte

Neue Aufführungskonzepte als Lösungsansatz

*„[Die] Krise der klassischen Musik
[ist] weniger eine der Musik selbst [...],
als vor allem eine ihrer Darbietungsformen.“³⁴*

Die Kulturinstitutionen haben die Problematik des Publikumsschwundes erkannt, so dass auch im klassischen Konzertwesen eine zunehmende Publikumsorientierung eingesetzt hat.³⁵ Die hier angewandten unterschiedlichen Maßnahmen, die dieser Problematik entgegenwirken sollen, lassen sich grob in zwei Ansätze, den publikumsbezogenen und den institutionsbezogenen Ansatz, unterteilen.

Dem publikumsbezogenen Ansatz nach, liegt die Ursache für die Publikumsproblematik in einem unzureichenden geistigen Zugang des Publikums zur im Konzert aufgeführten klassischen Musik.³⁶ Als maßgeblicher Faktor wird hier die musikalische Sozialisation, insbesondere im Kindes- und Jugendalter genannt. Hierzu zählen die Musikrezeption sowie das aktive eigene Musizieren, die beide stark vom familiären und sonstigen sozialen Umfeld beeinflusst werden. Zudem spielt hier die Auseinandersetzung mit Musik im Schulunterricht, in der Musikschule und in den Medien eine wichtige Rolle. Dem publikumsbezogenen Ansatz zur Folge ist somit die zurückgehende Bedeutung klassischer Musik in der musikalischen Sozialisation verantwortlich für den Publikumsschwund. Maßnahmen, die diesem Ansatz zuzuordnen sind, zielen also insbesondere bei jungen Menschen auf die Verbesserung des geistigen Zugangs zu klassischer Musik ab, wie zum Beispiel durch Musikvermittlung, also durch konzertpädagogische Konzepte für Kinder und Jugendliche. Außerdem kann zum publikumsbezogenen Ansatz im weiter gefassten Sinne der Bereich des Audience Development gezählt werden, also das Erschließen neuer Publikumsschichten durch Kulturmarketing.³⁷

Auf der anderen Seite geht der institutionsbezogene Ansatz davon aus, dass das klassische Konzert selbst die Ursache für den Publikumsschwund ist.³⁸ Die diesem Ansatz zugrunde liegende Annahme ist, dass sich das klassische Konzert, wie eingangs beschrieben, seit dem 19. Jahrhundert bis heute nicht wesentlich verändert hat, die

³⁴ Tröndle (2011b), S. 21.

³⁵ Hill (2013), S. 50.

³⁶ zum Folgenden vgl. ebd., S. 50 ff.

³⁷ vgl. Tröndle (2011a), S. 9.

³⁸ zum Folgenden vgl. Hill (2013), S. 52 ff.

Lebenswelt des Publikums hingegen schon. Als Konsequenz findet eine Entfremdung statt, in der das Angebot des Konzerts und die Nachfrage des Publikums nicht mehr übereinstimmen. Es geht somit beim institutionsbezogenen Ansatz darum, das klassische Konzert im Kern, also in seiner Aufführungskultur samt der damit verbundenen Rituale, an die aktuelle gesellschaftliche Entwicklung anzupassen. Das heute noch übliche Aufführungsformat des klassischen Konzerts soll hierbei jedoch nicht verworfen oder abgelöst werden. Stattdessen erscheint es sinnvoll, dieses um mehrere neue Aufführungskonzepte zu erweitern, um eine möglichst große Vielzahl an Zielgruppen mit unterschiedlichen musikalischen Bedürfnissen zu erreichen.³⁹

Weder allein der publikumsbezogene noch allein der institutionsbezogene Ansatz können als Lösung für die Krise des klassischen Konzerts verstanden werden. Vielmehr geht es darum, sich bei der Konzeption klassischer Konzerte beider Ansätze bewusst zu sein.⁴⁰ Eine modernisierte Aufführungspraxis kann demzufolge insbesondere in Kombination mit zeitgemäßem Marketing oder einem an das heutige Freizeitverhalten angepassten Rahmenprogramm attraktiv für die Besucher von heute sein. Dies beinhaltet ein Hinterfragen sämtlicher Teilbereiche von Öffentlichkeitsarbeit bis hin zu Orchesterstrukturen.

In dem Bereich des publikumsbezogenen Ansatzes, also dem der Musikvermittlung und des Audience Development, sind in den letzten Jahren eine Vielzahl an wissenschaftlichen Publikationen erschienen, während der institutionsbezogene Ansatz, also der der Aufführungskultur, in wissenschaftlichen Publikationen bisher nur wenig wahrgenommen wurde.⁴¹ Ein Anliegen dieser Arbeit ist es, durch ihren Fokus auf die Aufführungskultur, diesen, vergleichsweise unerforschten, Bereich näher zu beleuchten. Letzten Endes verfolgen jedoch beide Ansätze dasselbe Ziel, nämlich mehr Publikum für das klassische Konzert zu gewinnen.⁴²

Neue Aufführungskonzepte heute

Da in wissenschaftlichen Publikationen, wie zuvor erwähnt, vergleichsweise wenig über neue Aufführungskonzepte geschrieben wurde, stellt sich an dieser Stelle umso mehr die Frage danach, ob dieser Lösungsansatz bereits in der Öffentlichkeit diskutiert wird und in der heutigen Praxis des klassischen Konzerts Anwendung findet.

³⁹ vgl. Theede (2007), S. 331.

⁴⁰ zum Folgenden vgl. Kleinberger (2013), S. 89 f.

⁴¹ vgl. Tröndle (2011a), S. 9.

⁴² vgl. ebd.

Lange Zeit herrschte die Meinung vor, dass das Publikumsproblem allein auf die fehlende musikalische Bildung der Zuhörer zurückzuführen ist. Ein Betrachten des institutionsbezogenen Ansatzes, also der Fokus auf die Aufführungspraxis, kam erst in den letzten Jahren auf.⁴³ Exemplarisch hierfür ist eine Studie aus dem Jahr 2011, die untersucht, wie klassische Musik von jungen Hörern bewertet wird.⁴⁴ Hier wurden vier Testgruppen nach ihren musikalischen Präferenzen befragt und anschließend je in ein unterschiedliches klassisches Konzert begleitet. Im Rahmen dieser Studie wurde festgestellt, dass erklingende klassische Musik von jungen Hörern besser bewertet wird, als die Stil­kategorie Klassik. Dies deutet auf ein Imageproblem klassischer Musik hin, was klar den publikumsbezogenen Ansatz untermauert. Innerhalb dieser Studie bleibt jedoch weitestgehend unbeachtet, dass eines der vier Konzerte, in das eine Testgruppe begleitet wurde, die Yellow Lounge⁴⁵, bereits ein neues Aufführungskonzept anwendet. Von allen vier Konzerten wurde dieses am besten bewertet, was wiederum ein Hinweis darauf ist, dass der institutionsbezogene Ansatz, also das Schaffen neuer Aufführungskonzepte, eine wichtige Rolle spielt.

Auch wenn Musikhochschulen immer mehr Wert auf eine ganzheitliche und nicht mehr ausschließlich am Instrument stattfindende Ausbildung der Musiker legen⁴⁶, so klammert die Ausbildung der Akteure des klassischen Konzertwesens nach wie vor das Themenfeld neuer Aufführungskonzepte größtenteils aus.⁴⁷ Musikwissenschaften befassen sich beispielsweise primär mit Werkanalysen im Kontext des Vergangenen und erforschen nur selten zukünftig Mögliches. Auch Musiker lernen im Rahmen ihrer Ausbildung, sich an den zurückliegenden Einspielungen angesehener Interpreten zu messen und ihr Spiel dahingehend zu perfektionieren. Musikwettbewerbe verstärken diesen Trend, indem sie einen hohen Wert auf die makellose technische und musikalische Ausführung des Werkes legen und dem Rahmen der Aufführung nur wenig Bedeutung beigemessen wird. Auch Musikdramaturgen haben in der Ausführung ihres Berufes oft nicht den Spielraum, sich mit der Aufführungspraxis zu befassen, da von ihnen in erster Linie organisatorische Tätigkeiten abverlangt werden. Wichtige Akteure, die sich mit neuen Aufführungskonzepten innerhalb der klassischen Musik auseinandersetzen, sind Komponisten der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts, was zu einer spezifischen Aufführungskultur der Neuen Musik geführt hat. Die in diesem Rahmen ausgearbeiteten neuen Aufführungskonzepte werden

⁴³ vgl. Kleinberger (2013), S. 76.

⁴⁴ Schlemmer / James (2011) S. 11 ff.

⁴⁵ Die Yellow Lounge, eine Veranstaltung der Deutschen Grammophon, bespielt unter anderem Clubs wie das Berghain in Berlin mit klassischer Musik. Vgl. Fischer (2013), S. XXX, Zeile 153-170.

⁴⁶ Fein (2011), S. 245.

⁴⁷ zum Folgenden vgl. Tröndle (2011b), S. 22 ff.

jedoch kaum auf das standardisierte klassische Konzert angewandt. Somit finden im Bereich des klassischen Konzerts Forschung und Entwicklung hauptsächlich werkimmanent statt, was ein starkes Unterscheidungsmerkmal beispielsweise zur bildenden Kunst darstellt, in der der Ausstellungskontext oft eine ebenso wichtige Rolle spielt, wie der Inhalt, respektive die Werke an sich.

Stefan Kleinberger nahm im Jahr 2013 eine Medienanalyse vor, in der die Einstellung der aktuellen Protagonisten der klassischen Musikszene auch zum Thema neuer Aufführungskonzepte untersucht wurde.⁴⁸ Der Kanon in der Musikbranche ist sehr vielfältig und dennoch stellt Kleinberger fest, dass in der öffentlichen Diskussion tatsächlich nicht primär die klassische Musik an sich kritisiert wird, sondern insbesondere ihre Angebots- oder Präsentationsform. Der Weg zu einer modernen Aufführungspraxis sei zwar noch weit und doch würden innerhalb der öffentlichen Debatte Veränderungen und Öffnungen auf dieser Ebene zum Großteil sehr positiv bewertet, auch wenn vereinzelte kritische Stimmen nicht ausblieben. Interessant ist hierbei die Analogie, die innerhalb dieser Medienanalyse zum 19. Jahrhundert festgestellt wird. So gleichen die Veränderungen, die in der heutigen Aufführungskultur vorgenommen werden stark den Aufführungskonzepten um 1850, als das klassische Konzert vornehmlich als Ort der Begegnung galt und der soziale Austausch eher im Zentrum stand, als das musikalische Ereignis selbst.

Kleinbergers Medienanalyse zufolge ist eine unübersehbare Modernisierung des klassischen Konzerts bereits im Gange, bei der einige wenige sich als Vorreiter auszeichnen.⁴⁹ Hier spielen eher die beteiligten Personen und deren Ideen eine Rolle als die Größe der Kulturorganisationen oder deren Budget. Dass innerhalb der nächsten Jahrzehnte ein Publikumsschwund bevorsteht, falls die Aufführungskultur nicht modernisiert wird, ist den Verantwortlichen meist bewusst.

Im Folgenden werden ausgewählte Parameter neuer Aufführungskonzepte des klassischen Konzerts anhand mehrerer Beispiele vorgestellt und erläutert. Hierdurch wird diesem breiten Feld Struktur verliehen und es wird zugleich dem dritten, praktischen Teil dieser Arbeit ein theoretisches Fundament angeboten.

⁴⁸ zum Folgenden vgl. Kleinberger (2013), S. 70 ff.

⁴⁹ zum Folgenden vgl. ebd., S. 74.

Parameter neuer Aufführungskonzepte

Johan Idema hat in seinem Buch „Present! Rethinking Live Classical Music“ neue Aufführungskonzepte untersucht und nach Kategorien aufgeteilt.⁵⁰ Hieran angelehnt werden im Folgenden Parameter neuer Aufführungskonzepte herausgearbeitet und anhand von Beispielen veranschaulicht. Voneinander abgegrenzt wurden die Parameter Raum, Umfeld, Programm, Vermittlung, Musiker und Publikum. Die auf den nächsten Seiten aufgeführten Beispiele verlangen zwar nach einer näheren Betrachtung, insbesondere in Bezug auf die Auswirkungen auf das Publikum, und doch können sie hier nur skizziert werden. Die Absicht dieses Kapitels ist es lediglich, dem bislang sehr unübersichtlichen Themenbereich neuer Aufführungskonzepte Struktur zu verleihen, um ein theoretisches Fundament für den dritten, praktischen Teil dieser Arbeit zu schaffen, der dann näher auf die Auswirkungen auf das Publikum eingeht. Ebenso soll, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, ein Eindruck der bisher umgesetzten neuen Aufführungskonzepte auf internationaler Ebene gegeben werden. Diese Ausführungen sollen nicht als Empfehlung verstanden werden, folgende Beispiele eins zu eins zu übernehmen. Diese sind weit davon entfernt perfekt zu sein und deren Erfolg, auch in kommerzieller Hinsicht, bedarf weiterer spezifischerer Untersuchungen.⁵¹ Vielmehr können einzelne Teilaspekte für die Entwicklung eigener Aufführungskonzepte inspirierend und ideengebend wirken.

Raum

Mit dem Parameter Raum ist der physikalische Ort des stattfindenden Konzerts gemeint. Üblicher Weise wird klassische Musik in einem Konzertsaal dargeboten, in dem sich eine Kulminierung der in dieser Arbeit eingangs beschriebenen Aufmerksamkeitssteigerung gegenüber der dargebotenen Musik äußert.⁵² Konzertsäle zeichnen sich in der Regel durch eine optimale akustische Ausrichtung, einer aufwändigen architektonischen Gestaltung und einer prunkvollen Einrichtung aus.

Konzertstätten lassen sich generell in drei Kategorien aufteilen.⁵³ Erstens, die Kategorie der traditionell-gewöhnlichen Konzertstätte, die meist in den traditionellen Stadtzentren errichtet ist, wie etwa die Hamburger Laeishalle. In diesen Konzertstätten hat die Musik eine strukturierende Rolle, so dass Musiker und Publikum sich der Musik anpassen. Es wird hier die standardisierte Form des klassischen Konzerts ausgeführt, in der sich das Publikum

⁵⁰ vgl. Idema (2012), S. 184.

⁵¹ Zu ökonomischen Zwängen neuer Aufführungskonzepte vgl. Fischer (2013), S. 37.

⁵² zum Folgenden vgl. Fischer (2013), S. 31.

⁵³ zum Folgenden vgl. Kirchberg (2011), S. 195.

meist in der Rolle des Kulturstillsitzenden befindet. Traditionell-gewöhnliche Konzertstätten verfügen über eine regionale Standortausstrahlung und sind seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts präsent. Zweitens, die Kategorie der über-gewöhnlichen Konzertstätten. Gemeint sind hiermit die seit dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts präsenten spektakulären Neubauten, die sich auch in der Peripherie traditioneller Stadtzentren befinden können und eine überregionale bis globale Ausstrahlung haben. Sie dienen auch, wie beispielsweise das Sydney Opera House, der städtischen Imagegestaltung. Die standardisierte Form des klassischen Konzerts wird, unter anderem bedingt durch die aufmerksamkeitszentrierende Architektur, auf einer überspitzten Art und Weise⁵⁴ ausgeführt und um zusätzliche, auch nicht musikalische, Angebote ergänzt. Drittens, die Kategorie der außer-gewöhnlichen Konzertstätten, wie zum Beispiel Planetarien, Einkaufszentren oder Gefängnisse. Hier werden die Konventionen bürgerlichen Verhaltens, also das standardisierte klassische Konzert, überwunden und es geschieht eine Anpassung der Musik an den Raum und an das Publikum. Außer-gewöhnliche Konzertstätten sind seit Anfang des 20. Jahrhunderts präsent und haben meist eine lokale Ausstrahlungskraft.

Die traditionell-gewöhnlichen und über-gewöhnlichen Konzertstätten sind unter anderem durch die ihr innewohnenden Rituale und die äußerlichen Gegebenheiten wie die Architektur eng mit der standardisierten Aufführungsform des klassischen Konzerts verknüpft, so dass hier neue Aufführungskonzepte in Bezug auf den Parameter Raum kaum umgesetzt werden können.⁵⁵ Somit werden in diesem Abschnitt neue Aufführungskonzepte behandelt, die sich innerhalb außer-gewöhnlicher Konzertstätten umsetzen lassen.

Die Veränderung neuer Aufführungskonzepte um den Parameter Raum ermöglicht es, dem klassischen Konzert eine neue Relevanz und Vitalität zu verleihen, indem die Musik in den Raum gesetzt wird, aus dem sie entspringen oder mit dem sie auf eine andere Art und Weise verbunden ist.⁵⁶

Water Music⁵⁷ ist ein Stück, das Georg Friedrich Händel im Jahr 1717 zum Anlass einer Veranstaltung auf der Themse in London für King George komponierte, der von seinem Boot aus der Musik zuhörte. Das Schwimmbad Bramley Baths im englischen Leeds installierte nun mitten in seinem Becken eine schwimmende Plattform, auf der das West Yorkshire Symphony Orchestra die *Water Music* aufführte. Dem Publikum bleibt es hier überlassen, ob es um das Orchester herum schwimmen, unter Wasser lauschen oder lieber am Beckenrand stehen möchte. Das Schwimmbad ist in diesem Beispiel klar mit der

⁵⁴ vgl. Tröndle (2011b), S. 29.

⁵⁵ vgl. ebd., S. 37.

⁵⁶ zum Folgenden vgl. Idema (2012), S. 151.

⁵⁷ zum Folgenden vgl. ebd., S. 154.

Thematik der Musik verbunden und verleiht ihr innerhalb der Aufführung eine neue Relevanz.

Svadebka!⁵⁸ ist ein neues Aufführungskonzept, das sich mit *Les Noces* von Stravinsky beschäftigt. Dies sind Tanzstücke, die von einer Heirat im 19. Jahrhundert in einem russischen Dorf handeln. Bei diesem Konzert führte der Chor Cappella Amsterdam die Musik in einem ländlichen Stall auf und spielte, auch als schauspielerische Rolle, die feiernden Dorfbewohner. Der gesamte Abend wurde als Heiratsfest mit Liedern, Tanz, Reden, Essen und Trinken inszeniert. Musik, Raum und Musiker verleihen sich hier gegenseitig Authentizität.

T.1912⁵⁹ widmet sich einer konzeptuellen Nachstellung des Untergangs der Titanic im Jahr 1912. Dieses Konzert wurde im Guggenheim Museum in Manhattan vom Künstler Dominique Gonzalez-Foerster in Szene gesetzt. Die Zuhörer nehmen im Voraus gemeinsam das gleiche letzte Mahl wie die Passagiere der Titanic zu sich und werden anschließend auf die einzelnen Ebenen der Rotunde des Museums geführt, auf deren Grund das Wordless Music Orchestra das von Gavin Bryars komponierte *The Sinking of the Titanic* spielt. Hier haben die Musik und der Raum keinen offensichtlichen Bezug zueinander, so dass der Raum nicht authentisierend wirken, sondern vielmehr der Musik Vitalität verleihen kann. Dies geschieht unter anderem dadurch, dass die Musiker und der Boden der Rotunde von Licht angestrahlt werden, das an Eis erinnert.

Apollo⁶⁰ ist ein Konzert, das im Science Museum in London auf einer überdimensionalen 3D Kinoleinwand aufgeführt wurde. 1983 veröffentlichte Brian Eno ein Album namens *Apollo: Atmospheres and Soundtracks*. Diese Musik schrieb er für eine Dokumentation, die Aufnahmen der Apollo-Missionen der NASA zeigte. Das klassische Ensemble Icebreaker und der E-Gitarrist BJ Cole führten die Musik zum ersten Mal live in diesem außergewöhnlichen Raum zum Anlass des 40. Jahrestag der Raumfahrtmission Apollo 11 auf und wurden dabei von entsprechenden Filmsequenzen aus dem Weltall begleitet. Die sphärisch klingende Musik verschmilzt mit der visuellen Komponente des Films und somit auch mit dem Raum in dem das Publikum weilt. Raum und Musik befinden sich in einer Symbiose.

Findet die Auswahl des Raums willkürlich statt und nicht mit der Musik zusammenhängend, so bringt die Aufführung eines klassischen Konzerts in einem außer-gewöhnlichen Raum den Kritikpunkt der Effekthascherei mit sich. Neue Besuchergruppen ließen sich demnach

⁵⁸ zum Folgenden vgl. Idema (2012), S. 120.

⁵⁹ zum Folgenden vgl. ebd., S. 123.

⁶⁰ zum Folgenden vgl. ebd., S. 153.

nicht durch die neuen Orte selbst anziehen, sondern nur durch die ungewöhnliche Bewerbung der Konzerte.⁶¹ Wird die Bewerbung der Konzerte jedoch als Teil des zuvor erläuterten publikumsbezogenen Ansatzes verstanden, der ergänzend zum institutionsbezogenen Ansatz wirken soll, so kann dieser Kritikpunkt auch als Potential verstanden werden. Das klassische Konzert um den Parameter Raum zu verändern bringt somit nicht nur ein erweitertes Hörerlebnis mit sich, sondern eröffnet auch neue Möglichkeiten im Bereich des Marketings.

Umfeld

Das Umfeld des klassischen Konzerts zu verändern stellt eine vielschichtige Möglichkeit dar, ein neues Aufführungsformat zu schaffen. Hier wird der standardisierte Ort der Aufführung, also der Konzertsaal, in manchen Fällen beibehalten und es werden andere Elemente verändert oder hinzugezogen.⁶² Damit sind sowohl organisatorische Elemente wie die Konzertdauer oder der Konzertbeginn als auch gestalterische Elemente, wie beispielsweise ein Video, gemeint. Der Parameter Umfeld scheint aus vielerlei Hinsicht besonders wichtig für die Gestaltung neuer Aufführungskonzepte zu sein.⁶³ Insbesondere Menschen mit höherer schulischer Bildung, die eine feste Zielgruppe klassischer Konzerte darstellen, verfügen über immer weniger Freizeitressourcen. Dies lässt die Frage aufkommen, ob die Uhrzeit des Konzertbeginns, die generell bei 20 Uhr liegt, nach wie vor angemessen ist. Ebenso birgt die Dauer der Konzerte Potential für Veränderungen, insbesondere vor dem Hintergrund veränderter Rezeptionsgewohnheiten der heutigen Gesellschaft.

In einer Studie aus dem Jahr 2005 wurden Konzertbesucher danach gefragt, welche außermusikalischen Aspekte sie innerhalb eines Konzerts für besonders wichtig halten. 72 Prozent der Befragten über alle Altersgruppen hinweg gaben das leibliche Wohl sowie eine lockere Atmosphäre beim Konzert als eines der wichtigsten Anliegen an.⁶⁴ Den Parameter Umfeld zu verändern kann auch bedeuten, andere Disziplinen, wie Literatur, Film oder Tanz mit in das Konzert einfließen zu lassen.⁶⁵ Dies erscheint auch deshalb sinnvoll, weil künstlerische Ausbildungen in der Regel an gemeinsamen Hochschulen erfolgen, was eine Zusammenarbeit infrastrukturell erleichtert.⁶⁶

⁶¹ Ungeheuer (2011), S. 138.

⁶² Kleinberger (2013), S. 93.

⁶³ zum Folgenden vgl. Fischer (2013), S. 35 ff.

⁶⁴ Keuchel (2011), S. 91.

⁶⁵ Fischer (2013), S. 40.

⁶⁶ ebd., S. 41.

Ein um den Parameter Umfeld verändertes klassisches Konzert verfolgt jedoch nicht die Absicht eines aufgeblasenen Events mit einem rein inszenierten Umfeld.⁶⁷ Der Unterschied zum Event besteht hier darin, dass die Musikzentriertheit nicht eingeschränkt werden soll. Vielmehr soll die Musik an sinnvoller Stelle um Aspekte ergänzt werden, die das Hörerlebnis intensivieren.⁶⁸

Late Night Rose⁶⁹ ist ein Konzertformat, das im Rose Studio in New York umgesetzt wurde. Das Konzert beginnt um 21:30 und passt sich somit den längeren Arbeitszeiten der Berufstätigen an. Zu Beginn wird den eintreffenden Zuhörern ein Glas Wein gereicht. Das Programm umfasst Kammermusik und dauert eine Stunde. An diesen wenigen Elementen ist bereits erkennbar, dass die Veranstalter von Late Night Rose sehr darauf bedacht waren, die oben als so wichtig beschriebene, entspannte Atmosphäre zu schaffen.

Night of the Unexpected⁷⁰ experimentiert insbesondere im Hinblick auf die Programmgestaltung. Diese Veranstaltung findet üblicher Weise in Konzertstätten statt, die für Popkonzerte ausgelegt sind. Die Nacht beginnt meist auf der Hauptbühne mit einer Serie an 10-minütigen Konzerten. Anschließend wird die Veranstaltung auf das gesamte Gebäude erweitert und es folgen Miniaturkonzerte von jeweils sehr kurzer Dauer auf anderen Bühnen, in der Lobby, auf Balkonen oder anderen Orten innerhalb des Gebäudes. Auf dem Programm stehen unterschiedliche Ensembles und Musikrichtungen, wie Madrigale aus dem 16. Jahrhundert, klassische Musik aus dem 20. Jahrhundert oder auch DJ-Sets mit Dubstep. Das Programm wird weder im Voraus veröffentlicht, noch während der Veranstaltung bekannt gegeben, so dass sich das frei umherwandernde Publikum stets immer wieder überraschender Musik gegenüber sieht, die gerade beginnt, verebbt oder in vollem Gange ist. Dieses Konzept löst die Zuschauer von den Etiketten und Erwartungen, die mit dem standardisierten klassischen Konzert verknüpft sind und schafft durch die programmatische Gestaltung ein intensives musikzentriertes Erlebnis.

Visuelle Elemente spielen bei der Entwicklung neuer Aufführungsformate ebenfalls eine wichtige Rolle. Die veränderten Seh- und Erlebnisgewohnheiten der heutigen Gesellschaft sprechen dafür, dass optische Reize verstärkt in Betracht gezogen werden sollten.⁷¹ Dies wird umso deutlicher, wenn die visuelle Komponente des standardisierten klassischen

⁶⁷ Fischer (2013), S. 42.

⁶⁸ Eine erwähnenswerte Auflistung und Kurzbeschreibung weiterer Aufführungskonzepte, die um den Parameter Umfeld verändert wurden ist hier nachzulesen: Fein (2011), S. 239-242.

⁶⁹ zum Folgenden vgl. Idema (2012), S. 50.

⁷⁰ zum Folgenden vgl. ebd., S. 115.

⁷¹ Keuchel (2011), S. 96.

Konzerts beschrieben wird: meist eine sterile Bühne, gefüllt mit mehr oder minder emotional involvierten Menschen, die ihr Instrument spielen.⁷² Im Zusammenhang mit dem Parameter Umfeld bedeutet die Entwicklung visueller Komponenten meist eine mediale Unterstützung beispielsweise dadurch, dass die Musiker auf einer Bühne spielen und auf einer Leinwand hinter ihnen ein Film projiziert wird, der sich formal oder inhaltlich mehr oder minder stark auf die Musik bezieht.⁷³ In diesem Fall wird die Präsenz der Musik um die künstlerisch gestaltete visuelle Komponente bereichert und das Zuhören verändert sich insofern, als dass das Publikum nun versuchen kann, Bezüge zwischen Musik und Film herzustellen und die Aufmerksamkeit mal auf die Musik, mal auf die visuellen Elemente richten kann. Die Herausforderung im Videoeinsatz liegt darin, den richtigen Mittelweg zwischen plumper Verdopplung der Musik und beliebiger Bezugslosigkeit zur Musik zu finden. An den folgenden Beispielen wird deutlich, dass visuelle Elemente die Musik nicht nur um optische Komponenten bereichern, sondern auch inspirierend auf die Musik wirken können.

Up-Close⁷⁴ ist ein von Michel van der Aa komponiertes Cellokonzert für Solocello, Streicher, Musik vom Band und Film. Der Solocellist und die Streicher sind auf dem rechten Teil der Bühne angeordnet, während auf dem linken Teil der Bühne eine große Leinwand steht, auf der das Alter Ego des Solisten zu sehen ist: eine ältere Frau, die scheinbar rituelle Akte ausführt und zu einem verlassen Haus rennt, wo sie beginnt durch ein mechanisches Dekodiergerät Botschaften zu senden. Zum Zeitpunkt des Konzertklimax beginnt das sich ebenfalls auf der Bühne befindliche Audiogerät selbst Musik abzuspielen, so dass eine Symbiose und ein Dialog zwischen Konzert, elektronisch abgespielter Musik und Film entsteht.

Dracula⁷⁵ ist ein Roman, der 1931 vom Regisseur Tod Browning ohne Musik verfilmt wurde. 70 Jahre später wurde der zeitgenössische klassische Komponist Philip Glass von Universal Studios beauftragt einen Soundtrack für diesen Film zu komponieren. Das Kronos Quartett führte nun bei einem Konzert, das um Mitternacht stattfand, diesen Soundtrack vor einer großen Leinwand live zum Film auf. Die Musik bereichert den Film nicht nur um eine atmosphärische Komponente, sondern ermöglicht den Bildern frei von Zeit und Genre zu schweben. Auch an diesem Beispiel wird deutlich, wie symbiotisch die einzelnen Elemente des Parameters Umfeld miteinander agieren können.

⁷² vgl. Idema (2012), S. 98.

⁷³ zum Folgenden vgl. Rebstock (2011), S. 148.

⁷⁴ zum Folgenden vgl. Idema (2012), S. 100.

⁷⁵ zum Folgenden vgl. ebd., S. 105.

Der Parameter Umfeld kann auch in Hinblick auf Spiritualisierung verändert werden.⁷⁶ Gemeint ist hiermit der Fokus auf Monomedialität und das Herausheben des Musikhörens in seiner körperlichen Dimension. Der Zuhörer soll hier zur Ruhe finden und sich voll und ganz dem Hören widmen können, um eine stärkere sinnliche Präsenz der Musik zu empfinden.

Nachtmusik⁷⁷ findet im Kulturzentrum Radialsystem V in Berlin statt. Diese Konzertreihe ist so gestaltet, dass Solisten oder kleine Ensembles die Musik in der Mitte eines Raumes aufführen, während die Zuhörer um die Musiker herum auf Yogamatten liegen und dementsprechend komfortable Kleidung tragen. Die Konzerte beginnen spätabends und es werden unterschiedliche klassische Werke, wie beispielsweise die Cello Suiten von Bach aufgeführt. Die Veränderung des Umfelds bewirkt hier, dass die Musik nun nicht mehr als Gegenüber wahrgenommen wird, das sich an den Hörer wendet und intellektuell durchdrungen werden will. Dies ermöglicht beim Hören einen stärkeren Fokus auf die Sinnlichkeit der Musik und weniger auf ihren Gehalt.

Programm

Das Ziel in der Veränderung des Parameters Programm liegt darin, dem erklingenden Repertoire mehr Aktualität und gesellschaftliche Relevanz zu verleihen. Eine Herangehensweise ist es, klassische Musik mit aktuellen Weltgeschehnissen oder auch mit anderen zeitgenössischen Musikstilen zu verknüpfen. Die Zuhörer können die Musik hierdurch in einen aktuellen Kontext setzen und als für die Gesellschaft und somit auch als für sich selbst relevant einordnen.

One-Minute Operas⁷⁸ ist ein neues Aufführungskonzept das von einer großen niederländischen TV Show umgesetzt wurde. Die Idee fand ihren Ursprung in der Kolumne eines Magazins, in der festgestellt wurde, dass Opern in der Vergangenheit enger mit damals aktuellen Geschehnissen verknüpft waren. Der Verfasser dieser Kolumne rief zeitgenössische Komponisten dazu auf, Opern über die aktuellen Berichterstattungen in den Medien zu schreiben, was wiederum die TV Show dazu inspirierte, ein-minütige, auf die Schlagzeilen bezogene, Miniaturopern in Auftrag zu geben. Dieses Aufführungskonzept war so erfolgreich, dass die Show entschied, die One-Minute Operas monatlich mit wechselnden Komponisten umzusetzen. Die Oper *With My Ear to the Ground* handelt

⁷⁶ zum Folgenden vgl. Rebstock (2011), S. 147.

⁷⁷ zum Folgenden vgl. Idema (2012), S. 55.

⁷⁸ ebd., S. 165.

beispielsweise von der Rettung der chilenischen Minenarbeiter im Jahr 2010. Sie wurde innerhalb eines Tages geprobt und spiegelt die Gedanken einer Frau an ihren in der Mine gefangenen Ehemann wieder, bevor beide wieder vereint werden. Die One-Minute Operas verdeutlichen, dass Musik mit inhaltlicher Relevanz das Potenzial hat, in der Hauptsendezeit ausgestrahlt zu werden. Erwähnenswert ist hier, dass die Komponisten während der Show interviewt werden und so den Prozess der Entstehung der Oper an das breite TV-Publikum weitergeben.

Barock Lounge⁷⁹ führt Barockmusik mit elektronischer Musik zusammen. Das Ensemble Elbipolis verfremdet hier klassische Werke aus dem Barock dadurch, dass es Melodien, Harmonien oder andere musikalische Elemente der Kompositionen spielt, während der DJ Brezel Göring am Mischpult hierauf unterschiedliche Elemente der elektronischen Musik, wie Klangeffekte oder Wiederholungen, anwendet. Klassische Barockmusik wird in diesem Beispiel um Improvisation erweitert, eine Praxis, die in der klassischen Musik kaum mehr vorzufinden ist, und bekommt hierdurch während des Konzerts eine neue Relevanz und Präsenz.

Awakening⁸⁰ wurde vom Kronos Quartet zum Anlass der Jähmung der Terroranschläge vom 11. September 2001 komponiert und 2006 sowie 2011 aufgeführt. Das 90-minütige Konzert besteht aus drei Teilen, die die Emotionen widerspiegeln, durch die der Mensch nach einem Trauma geht: Traurigkeit, Wut und, nach einer gewissen Zeit, Trost. Das 90-minütige Konzert beginnt mit Musik, die an Klänge aus dem mittleren Osten erinnert, während der zweite Teil sich mit avantgardistischer westlicher Musik beschäftigt und auf die dunklen Seiten des 11. Septembers Bezug nimmt. Der letzte Teil spiegelt durch meditative Klänge die nach innen gerichtete Gefühlslage des Trosts wieder. Awakening zeigt, dass klassische Konzerte durch die Veränderung des Parameters Programm eine wichtige Rolle in der Verarbeitung und Erinnerung aktueller gesellschaftlicher Ereignisse spielen können.

Vermittlung

Die Aufführung eines klassischen Konzerts um den Parameter Vermittlung zu verändern, bedeutet, den Fokus auf die Aspekte der Aufführung zu setzen, die zu einem besseren Verständnis der Musik beitragen.⁸¹ Dies beinhaltet zum Beispiel Medien wie das Programmheft, aber auch die Zuhilfenahme von vermittelnden Elementen wie historisches

⁷⁹ zum Folgenden vgl. Idema (2012), S. 175.

⁸⁰ zum Folgenden vgl. ebd., S. 144.

⁸¹ zum Folgenden vgl. Fischer, S. 40.

Material oder Sprache. Dies kann die zuweilen nur abstrakt begreifliche Botschaft der Musik um eine vermittelnde Ebene bereichern und so auch die kognitive Nähe des Publikums zum Konzert stärken. Die Kritik, dass Musik für sich selbst sprechen sollte, kommt, so Johan Idema, insbesondere von Seiten der Musiker und Experten, die sich während ihrer gesamten Ausbildung intensiv mit den Botschaften hinter der Musik beschäftigt haben.⁸² Da in der heutigen Zeit der intellektuelle Zugang des Publikums zu klassischer Musik jedoch sinke, mache es Sinn die Vermittlung der Inhalte direkt in die Aufführung des Werkes zu integrieren. Dies könne die Verbindung zwischen Musik und Publikum stärken und die aufgeführte Musik gewissermaßen erleuchten. Ein in diesem Zusammenhang oft erwähnter Terminus ist der des inszenierten Konzerts.⁸³ Die Einbettung zusätzlicher szenischer Elemente soll bei den Zuhörern eine Reflexion der musikalischen Botschaft aus der eigenen Perspektive hervorrufen, so dass es sich als Teil des Erklingenden begreift. Auch hier ist die Absicht, dem Publikum die Möglichkeit zu geben, sich auf einer persönlichen emotionalen Ebene mit der erklingenden Musik zu verbinden, um ihr letztlich eine persönliche höhere Relevanz zu verleihen.

Mail from Mozart⁸⁴ ist ein Konzert, das die aufgeführte klassische Musik auf das Leben ihrer Komponisten bezieht. Das Netherlands Wind Ensemble verwebt hier die *Gran Partita* von Mozart mit Briefen an seinen Vater, indem ein Musiker zwischen den Sätzen aufsteht, sich an einen Schreibtisch setzt, eine Kerze anzündet und aus den Briefen liest. Durch diese inhaltliche Bereicherung während des Konzerts wird dem Publikum deutlich, in welchem Gemütszustand sich Mozart zum Zeitpunkt der Kompositionen befand. Hierdurch wird es den Zuhörern ermöglicht, einen zusätzlichen Bezug zur Musik, nämlich auf persönlicher Ebene, aufzubauen.

Lyric Suite⁸⁵ beschäftigt sich ebenfalls mit der Geschichte hinter den Komponisten und Kompositionen. Hier wird die *Lyric Suite* von Alban Berg, die er 1926 komponierte, näher beleuchtet. Auf der Originalpartitur wurde nach Bergs Tod der Vermerk gefunden, dass das Hauptthema des Werkes seiner heimlichen großen Liebe, Hanna Fuchs, gewidmet war, die seine Liebe jedoch nie erwiderte. Der Regisseur Pierre Audi hat gemeinsam mit einem Dramaturg aus den Briefen Bergs an Hanna Fuchs Texte zusammengestellt, die die Beziehung der beiden zueinander verdeutlichen und zwischen den einzelnen Sätzen des Konzerts von einem Schauspieler dargeboten werden. Die musikalische Leitung überlässt die Amsterdam Sinfonietta nicht etwa einem Dirigenten, sondern dem Sprecher. Hierdurch

⁸² Idema (2012), S. 60 f.

⁸³ zum Folgenden vgl. Borchard (2011), S. 261 ff.

⁸⁴ zum Folgenden vgl. Idema (2012), S. 63.

⁸⁵ zum Folgenden vgl. ebd., S. 71.

wird ein deutlicher zusätzlicher Fokus auf die Texte gerichtet und es wird dem Zuschauer auch in diesem Beispiel ermöglicht, sich auf einer persönlichen emotionalen Ebene auf die Musik einzulassen.

The Noise of Time⁸⁶ wurde vom Emerson String Quartet und der Theatergruppe Complicite geschaffen. Hier wird das letzte Streichquartett von Schostakowitsch aufgeführt, das er ein Jahr vor seinem Tod im Krankenhaus schrieb. Die Musik wird um eine Vielzahl von szenischen Elementen, wie Radioausschnitte, kurze Filmsequenzen, Choreographien oder Gesprochenes, ergänzt. Diese zusätzlichen Elemente beschäftigen sich mit dem Delirium Schostakowitschs kurz vor seinem Ableben und zeigen die Welt, von der er damals umgeben war. Für das Publikum gewinnt die Musik hierdurch an Emotionalität, da es durch die szenischen Elemente in die Botschaft und Hintergründe der Musik eingeführt wird und sich auf eine emotionale Ebene mit dem Komponisten einlassen kann.

The Pianist⁸⁷ bringt den Film von Roman Polanski auf die Bühne. Das Stück handelt vom Pianisten Władysław Szpilman, der die Besetzung Polens durch die Deutschen im Zweiten Weltkrieg überlebte. In der szenischen Version von The Pianist kommen lediglich ein Flügel und ein Pianist, der gleichzeitig ein Schauspieler ist zum Einsatz. Der Musiker und Schauspieler stellt die Geschichte der Hauptfigur den *Préludes* und *Nocturnes* von Chopin gegenüber und verdeutlicht somit die innere Zerrissenheit Szpilmans. Auch wenn die gespielte Musik in diesem Beispiel kein Abbild der dazugehörenden Geschichte ist, so ist sie doch essentieller Bestandteil des dramaturgischen Spannungsbogens. Auch hier wird dem Publikum die Möglichkeit bereitet, sich mit dem Musiker zu identifizieren und die Musik auf einer personenbezogenen, emotionalen Ebene wahrzunehmen. Hier wird zudem deutlich, mit wie wenigen Mitteln ein neues Aufführungskonzept geschaffen werden kann.

Interessant bei der Ergänzung klassischer Konzerte um Inszenierung ist, dass die Musiker nicht mehr nur im Dienste der Musik spielen, sondern selbst zu zentralen Akteuren werden können, die eine Haltung zu ihrem Tun einnehmen.⁸⁸

⁸⁶ zum Folgenden vgl. Idema (2012), S. 86.

⁸⁷ zum Folgenden vgl. ebd., S. 88.

⁸⁸ Rebstock (2011), S. 149 f.

Musiker

Das Schaffen neuer Aufführungskonzepte mit Fokus auf den Parameter Musiker kann den Aufführenden auf der Bühne eine neue Wichtigkeit verleihen.⁸⁹ Hinter diesem Parameter steht die Annahme, dass sich das Publikum besser mit der Musik identifizieren kann und demzufolge ein intensiveres Hörerlebnis verspürt, wenn es mit den Musikern und ihren Hintergründen vertraut ist. Dies kann beispielsweise durch ein stärker definiertes Profil der Ensembles erreicht werden, indem sie ihr Alleinstellungsmerkmal herausarbeiten.

Jozef van Wissem⁹⁰ ist ein niederländischer Lautenspieler, der als Musiker und Komponist agiert. Seine Kompositionen sind klar an die Musikepochen der Laute, Renaissance und Barock, angelehnt und vermischen sich mit zeitgenössischer Musik des 21. Jahrhunderts. Bei allem Einsatz von elektronischen Elementen, stellt der Musiker die Herkunft seines Instruments nicht in den Hintergrund. Van Wissem hält zusätzlich zu seiner Konzerttätigkeit auch Lesungen über die Laute und komponiert für externe Auftraggeber, wie beispielsweise für das Videospiel *The Sims Medieval*. Durch diese Tätigkeiten schärft Van Wissem seine Identität als innovativer und zugleich konservativer Instrumentalist. Diese Authentizität und Klarheit im Profil hilft dem Publikum, sich mit diesem Musiker im Konzert stärker zu identifizieren und seine Musik auf einer emotional stärker involvierten Ebene wahrzunehmen.

Die Musikwissenschaftlerin Beatrix Borchard weist im Zusammenhang mit Musikern auf ein Problem mit dem Begriff Musikvermittlung hin, der generalisierend für Konzertpädagogik steht.⁹¹ Die Vermittlung der Musik, so Borchard, könne nur durch Musiker vorgenommen werden, indem sie musizieren. Es erscheint insofern sinnvoll, die Interpreten als die eigentlichen Vermittler der Bedeutung von Musik anzusehen. Es gibt innerhalb des Diskurses Stimmen, die sogar dafür plädieren, den Musikern mehr Verantwortung für das Gelingen ihrer Aufführungen zu überlassen. So seien vielleicht die Musiker die wichtigsten Personen, die sich um eine Vermittlung und Akzeptanz von klassischer Musik und Publikumsentwicklung in ihrem eigenen Sinne kümmern müssten.⁹² Auch Orchester sollten sich mit möglichst vielen Multiplikatoren des öffentlichen Lebens, wie Kindergärten, Schulen, Musik- oder Sportvereinen vernetzen, um neue Publikumsschichten zu erschließen.⁹³ Eine Möglichkeit, die Musiker in die Verantwortung zu nehmen, besteht darin, die Rechtsform des Ensembles zu verändern und die Musiker zu Gesellschaftern zu machen.

⁸⁹ zum Folgenden vgl. Idema (2012), S. 74.

⁹⁰ zum Folgenden vgl. ebd., S. 81.

⁹¹ zum Folgenden vgl. Borchard (2011), S. 249.

⁹² Gembris (2011), S. 78.

⁹³ Keuchel (2011), S. 97.

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen⁹⁴ ist ein Orchester, dessen Musiker als Mitgesellschafter für den finanziellen Erfolg des Ensembles verantwortlich sind. Grundidee hierbei war es, insbesondere künstlerisch unabhängig zu sein. Als sich dann jedoch eine finanzielle Krise auftat, wurden zwei zusätzliche Schritte eingeleitet. Zum einen wurde das Orchester analog zu einem Wirtschaftsunternehmen aufgebaut und zum anderen wurde das Orchester als Marke analysiert und positioniert, um das Profil des Orchesters konsequent weiterführen zu können. Die Verantwortung der Musiker, auch für den wirtschaftlichen Erfolg, bewirkt, dass sie sich stärker mit dem Orchester identifizieren können und dass deren Motivation steigt. Laut eigener Aussage übertrage sich die hiermit einhergehende Authentizität der Musiker auf das Publikum, das von beseelt agierenden Musikern anders berührt werde als von einem routiniert gelangweilten Orchester.⁹⁵

Publikum

Der Parameter Publikum beschäftigt sich mit dem Grad der Involvierung der Zuschauer in das Konzert und mit der Art und Weise, wie dies umgesetzt werden kann. Drei Beispiele hierfür wurden in diesem Kapitel bereits vorgestellt. Bei **Water Music** können die Konzertbesucher nicht nur frei umherlaufen, sondern auch schwimmen. Bei **Svadebka!** werden die Besucher Teil eines Festes und somit zu eigenständigen Akteuren innerhalb des Konzerts. Bei **Night of the Unexpected** gestalten sich die Zuschauer gewissermaßen ihr Konzertprogramm selbst, dadurch, dass sie die Freiheit haben, sich beliebig von Raum zu Raum und damit von Konzert zu Konzert zu bewegen.

Auch die gesellschaftliche Komponente lässt sich hier herausheben.⁹⁶ Die Musikwissenschaftlerin Susanne Keuchel stellt, basierend auf dem zuvor beschriebenen Phänomen des Kulturflaneurs, fest, dass der Bedarf an kombinierten Freizeitangeboten, die gesellschaftlichen Austausch mit Künstlern und Gleichgesinnten sowie Essen und Trinken miteinander verknüpfen, gestiegen sei. Keuchel ermutigt Veranstalter, bei der Entwicklung neuer Aufführungskonzepte dem Geselligen mehr Bedeutung zuzumessen. Ebenso bestünde eine zunehmend verbreitete Sehnsucht nach dem Besonderen, was dafür spreche, gelungene Konzertaktionen nicht zu häufig zu wiederholen, da sie sonst den Reiz des Besonderen verlören.⁹⁷

⁹⁴ zum Folgenden vgl. Schmitt (2011), S. 327 f.

⁹⁵ ebd., S. 340.

⁹⁶ zum Folgenden vgl. Keuchel (2011), S. 96.

⁹⁷ ebd., S. 93.

Zusammenfassung

Bezüglich neuer Aufführungskonzepte können, trotz vieler Überschneidungen, drei große Bereiche ausgemacht werden.⁹⁸ Innerhalb des ersten Bereichs versuchen neue Aufführungskonzepte, die Geschichte und die Botschaft der Musik zu beleuchten. Dies geschieht durch vermittelnde Elemente, wie beispielsweise mündliche Erläuterung oder eine Inszenierung. Der zweite Bereich beinhaltet die Bemühung, das klassische Konzert mit dem Hier und Jetzt zu verknüpfen. Hierbei geht es darum, der Musik eine Berechtigung zu geben, aufgeführt zu werden. Dem Konzert wird durch die Hinzunahme von Aspekten wie Geschichte, Ort oder aktuelle Ereignisse mehr Relevanz verliehen. Im dritten Bereich wird die klassische Musik selbst um unterschiedliche Elemente ergänzt, die weitere Sinnesorgane ansprechen. Hierzu gehören beispielsweise visuelle oder auch kulinarische Elemente.

Zusätzlich lassen sich neue Aufführungskonzepte in Hinblick auf die Anwesenden im Konzert gestalten. Sowohl das Profil und die Autonomie der Musiker als auch das Publikum und seine Bedürfnisse können mehr oder minder stark in den Gestaltungsprozess einbezogen werden.

Die vorangegangenen Beispiele verdeutlichen, dass auch auf internationaler Ebene bereits ein breites Angebot an neuen Aufführungskonzepten vorzufinden ist und Beteiligte mit mehr oder minder großem Aufwand nach neuen Formaten für die Darbietung des klassischen Konzerts suchen und diese umsetzen. Hierbei wird deutlich, dass in vielen Fällen direkt an der Musik auf kompositorischer Ebene gearbeitet wurde. Dies bekräftigt die Forderung innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses, dass Komponisten die Hörhaltung des Publikums verstärkt als Teil des Kompositionsprozesses verstehen sollten.⁹⁹

Im Dritten Teil dieser Arbeit werden die zuvor herausgearbeiteten einzelnen Parameter neuer Aufführungskonzepte anhand eines konkreten Beispiels vertieft.

⁹⁸ zum Folgenden vgl. Idema (2012), S. 185.

⁹⁹ Rebstock, S. 151.

Dritter Teil: Ensemble Resonanz

Portrait Ensemble Resonanz

Das Ensemble Resonanz ist ein Musikensemble, das sich nach eigener Aussage einem neuen, frischen Zugang zu klassischer Musik verschrieben hat.¹⁰⁰ Es wurde 1994 in Frankfurt am Main von Musikstudenten gegründet und zog 2002 nach Hamburg, wo sich bis heute der Sitz des Ensembles befindet. Das Ensemble Resonanz ist das zukünftige Ensemble in Residence der Elbphilharmonie. Auch wenn Hamburg den Mittelpunkt des musikalischen Schaffens des Ensembles darstellt, werden regelmäßig Konzertreisen unternommen, die das Ensemble um den gesamten Globus führen. Das Ensemble ist stets darin bestrebt, innovative Präsentationsformen für das klassische Konzert zu finden und Musikvermittlung zu betreiben, um neue und junge Publikumsschichten anzusprechen. Außerdem werden Schwerpunkte auf zeitgenössische Musik, der Zusammenarbeit mit lebenden Komponisten sowie grenzüberschreitende Kooperationen gelegt. Das Ensemble kann von der Formation her zwischen Kammerorchester und Solistenensemble angesiedelt werden und ist als gemeinnützige GmbH organisiert. Die Leitidee war hierbei, sowohl auf musikalischer als auch auf organisatorischer Ebene unabhängig zu sein. Die Musiker arbeiten somit selbstständig, tragen die unternehmerische Verantwortung und sind über die Gesellschafterversammlung in alle strategischen Entscheidungen eingebunden. Mittelpunkt der künstlerischen Tätigkeit ist die Konzertreihe namens Resonanzen, die zeitgenössische Musik mit klassischer Musik früherer Jahrhunderte verbindet und in der Hamburger Laeishalle aufgeführt wird. Unterstützend kommt eine Vielzahl an neuen Aufführungskonzepten und Vermittlungsangeboten, den sogenannten Ankerangeboten, hinzu.¹⁰¹ Die *Werkstatt* bietet beispielsweise Interessierten die Möglichkeit, bei einer Probe des Ensembles dabei zu sein und im Anschluss Fragen an die Musiker zu stellen. Erwähnenswert ist ebenfalls das Ankerangebot »*Offbeat*«, das sich dem Thema des jeweiligen Resonanzen-Konzerts auf eine ungewöhnliche Art und Weise nähert, wie beispielsweise durch einen Flashmob im Museum oder durch eine musikalische Hafensrundfahrt. Durch die Ankerangebote öffnet das Ensemble Resonanz den Probenprozess und tritt bereits vor der Aufführung des Werks im Resonanzen-Konzert intensiv mit dem Publikum in Kontakt.¹⁰² Die hierdurch zusätzlich entstehenden Zwischenwirkungen mit dem Publikum sind auch in der Unternehmenskultur des

¹⁰⁰ zum Folgenden vgl. Hill (2013), S. 119 ff.

¹⁰¹ zum Folgenden vgl. Ensemble Resonanz (2014), <http://www.ensembleresonanz.com/de/konzerte/resonanzen.html> [Stand 01.04.2014].

¹⁰² Erkelenz (2014), Experteninterview, Z. 41-43.

Ensembles verankert, die den Fokus mehr auf den Prozess der Konzertentstehung als auf das fertige Ergebnis legt.¹⁰³

Die Resonanzen-Konzerte und die dazugehörigen Ankerangebote, so wie sie heute praktiziert werden, wurden im Jahr 2013 entwickelt, als die Musiker eine Markenpositionierung des Ensembles durchführten.¹⁰⁴ Hierbei wurden nicht nur neue Aufführungs- und Vermittlungskonzepte geschaffen, sondern auch die gesamte Kommunikation des Ensemble Resonanz neu entwickelt. Dies beinhaltet die Corporate Identity, den Kommunikationsstil und auch das Erscheinungsbild. Die Musiker waren gemeinsam mit der Geschäftsführung und der Leiterin der Kommunikation in alle Prozesse involviert und hatten unterschiedliche Berater an ihrer Seite.

Urban String

Urban String ist ein Aufführungskonzept des Ensemble Resonanz, das seit 2011 durchgeführt wird.¹⁰⁵ Die Grundmotivation des Ensembles, dieses Aufführungskonzept zu entwickeln, war die bereits erläuterte Problematik des Publikumsschwundes. Im Folgenden wird Urban String anhand der zuvor abgegrenzten Parameter neuer Aufführungskonzepte vorgestellt und hinterfragt.

Um konkreter auf die Absichten des Ensemble Resonanz und dessen Gewichtung der Parameter neuer Aufführungskonzepte eingehen zu können, wurde für diesen Abschnitt ein qualitatives, offenes Experteninterview durchgeführt.¹⁰⁶ Ziel des Interviews war es zudem, offene Fragen bezüglich des Parameters Musiker, der in der Literatur nur am Rande erscheint, zu beantworten. Interviewpartnerin war hier Elisa Erkelenz, die aktuell den Bereich Kommunikation und Fundraising des Ensemble Resonanz leitet. Die Transkription des Interviews befindet sich im Anhang dieser Arbeit.

Raum & Umfeld

Urban String findet in den Räumlichkeiten des Kulturhaus III&70 im Hamburger Schanzenviertel, das als pulsierendes Szeneviertel gilt, statt.¹⁰⁷ Das Kulturhaus III&70 ist ein Stadtteilkulturzentrum, das sich als Haus der Begegnungen begreift. Laut eigener Aussage findet dort auf vier Etagen ein unkonventionelles Kulturprogramm statt, das

¹⁰³ Erkelenz (2014), Experteninterview, Z. 41-46.

¹⁰⁴ zum Folgenden vgl. ebd., Z. 4-43.

¹⁰⁵ zum Folgenden vgl. Hill (2013), S. 122 ff.

¹⁰⁶ Zur näheren Erläuterung der Methodenwahl vgl. Fischer (2013), S. 4.

¹⁰⁷ zum Folgenden vgl. Hill (2013), S. 128.

Subkultur, Alltagskultur und Hochkultur vereint. Das Ensemble Resonanz möchte mit diesem Raum Menschen ansprechen, die zwar klassischer Musik gegenüber positiv aufgeschlossen sind, jedoch nicht dem Raum, respektive dem Umfeld, der Laeiszhalle und den damit verbundenen Ritualen.¹⁰⁸ Die Bestuhlung im Konzertraum von Urban String ist lose und folgt keiner hierarchischen Struktur. Bühne und Publikumsraum schließen direkt aneinander an und heben somit den im traditionellen Konzertsaal üblichen Graben zwischen Musikern und Publikum auf.¹⁰⁹ Zudem gibt es keinen Backstagebereich, so dass sich die Musiker zwischen den Musikblöcken sowie am Ende des Konzerts im Publikumsraum bewegen.¹¹⁰ Die Gestaltung der Bühne ist sehr minimalistisch und einzelne Elemente, wie die Art der Beleuchtung, unterstreichen einen Clubcharakter.¹¹¹

Konzertbeginn ist um 21:30 und spricht damit eine Klientel an, die noch zu späterer Zeit ausgehfreudig ist.¹¹² Das Programm folgt üblicherweise dem folgenden Schema: zunächst erklingt ein 20-minütiger Block Musik, gespielt vom Ensemble, dann legt ein DJ 20 Minuten lang auf und anschließend folgt ein weiterer Musikblock, nach dem die Musiker im Konzertraum bleiben, so dass Gespräche zwischen dem Publikum und den Musikern entstehen.¹¹³ Die vertraute Umgebung und ein gewohnter Kleidungsstil sollen beim Publikum die Hemmschwelle senken, ein klassisches Konzert zu besuchen, und die durchgehend geöffnete Bar soll ebenso wie die Moderation des Konzerts durch die Musiker die Atmosphäre auflockern.¹¹⁴ Partiiell werden bei Urban String auch außermusikalische Elemente wie zum Beispiel eine Performance durch einen externen Künstler eingesetzt.¹¹⁵

Programm & Vermittlung

Urban String stellt, auch wenn das Ensemble Resonanz hier klassische Musik spielt, durch den systematischen Einsatz eines DJs einen deutlichen Bezug zu elektronischer Musik her und schlägt somit eine Brücke zwischen beiden Musikstilen. Der DJ und das Ensemble spielen hier nicht zwangsläufig getrennt voneinander, sondern lassen die Klänge klassischer Livemusik und elektronischer Musik vom Band beispielsweise durch Klangcollagen temporär miteinander verschmelzen.¹¹⁶ Der Fokus der Reihe liegt nicht auf

¹⁰⁸ Fischer (2013), S. 48.

¹⁰⁹ Hill (2013), S. 131.

¹¹⁰ ebd., S. 133.

¹¹¹ Fischer (2013), S. 54.

¹¹² Hill (2013), S. 131.

¹¹³ Erkelenz (2014), Experteninterview, Z. 91-94.

¹¹⁴ Fischer (2013), S. 49.

¹¹⁵ Erkelenz (2014), Experteninterview, Z. 61-63.

¹¹⁶ vgl. Fischer (2013), S. 54.

aktuellen Weltgeschehnissen oder Schlagzeilen. Das Programm befasst sich eher mit generellen Themen aus der Kunst und der Gesellschaft, wie beispielsweise Superhelden.¹¹⁷ Bei Urban String gibt es kein Programmheft, sondern die Musiker selbst vermitteln während des Konzerts den Inhalt des Gespielten, beispielsweise durch eine kurze persönliche Einführung in die Werke und deren Interpretation.¹¹⁸ Hier kann eine Parallele zum inszenierten Konzert gezogen werden, das das Konzert durch die Hinzunahme beispielsweise von Texten um eine vermittelnde Ebene bereichert. Die Tatsache, dass die persönliche Einführung durch die Musiker jedoch einen spontanen Charakter hat, lässt vermuten, dass der gesprochene Text vom Publikum nicht wie ein zusätzliches vermittelndes Medium wahrgenommen wird, sondern eher wie eine persönliche Hommage an das Konzert. In diesem Fall steht die Empfindung der Sympathie für die Musiker an vorderer Stelle und die Empfindung des vermittelnden Faktors findet eher sekundär statt.

Musiker & Publikum

Durch die Organisation des Ensemble Resonanz als gemeinnützige GmbH, werden die Musiker zu Unternehmern und rücken so auch bei strategischen Entscheidungen als Hauptakteure in den Vordergrund. Dies ermöglicht eine insgesamt höhere Authentizität als bei Klangkörpern, bei denen das Management Entscheidungen trifft und die Musiker nur Ausführende bleiben. Das Ensemble Resonanz hat sein Profil und seine Persönlichkeit durch die Markenpositionierung 2013 noch weiter geschärft.¹¹⁹ Ausgangspunkt für die Neuausrichtung waren die Erfahrungen, insbesondere im Hinblick auf die Publikumsnähe, die das Ensemble seit der Gründung von Urban String im Juni 2011 gemacht hat. Der Spagat zwischen den Resonanzen-Konzerten und der Urban String Reihe wurde somit zum Kern der Marke Ensemble Resonanz, so dass seitdem große Konzerte mit höchstem qualitativen Anspruch in der Laeishalle mit einer größtmöglichen Offenheit gegenüber einem neuen Publikum verbunden werden. Die Authentizität wird auch dadurch verstärkt, dass die Musiker selbst das Format Urban String initiiert haben und bei der Entwicklung der Konzerte ihre Programmideen einbringen können.¹²⁰

Das Verschmelzen des Publikumsraums mit der Bühne sowie das Angebot, nach dem Konzert mit den Musikern an der Bar zu verweilen, stillt insbesondere die Bedürfnisse der Kulturflaneure nach Kulinarischem sowie gesellschaftlichem Austausch mit Künstlern und Gleichgesinnten. Dem Publikum wird hier die Möglichkeit gegeben, selbst zu entscheiden, ob es bleiben will oder nicht, was sie wiederum zu aktiv involvierten Akteuren und nicht nur

¹¹⁷ Erkelenz (2014), Experteninterview, Z. 57-67.

¹¹⁸ Fischer (2013), S. 54.

¹¹⁹ zum Folgenden vgl. Erkelenz (2014), Experteninterview, Z. 4-18.

¹²⁰ ebd., Z. 72-76.

zu passiven, den Ritualen unterworfenen, Empfängern der Musik macht. In der Laeishalle hingegen wird von den Besuchern nach dem Konzert, auch bedingt durch Rituale, erwartet, dass sie den Saal umgehend verlassen. Urban String findet momentan ungefähr alle zwei Monate statt und soll im Herbst 2014, wenn das Ensemble neue Probenräume bezogen hat, monatlich in den neuen Räumlichkeiten stattfinden und sich zu einem regelmäßigen Termin für urbane Klassik entwickeln.¹²¹ Die zuvor beschriebene Sehnsucht des Publikums nach dem Besonderen wird somit nicht durch die von Keuchel empfohlene Seltenheit der Konzerte gestillt, sondern eher durch die Besonderheit des Aufführungsformats.

Zusammenfassung

Das Ensemble Resonanz hat für sein Aufführungskonzept Urban String eine außergewöhnliche Konzertstätte gewählt, um die bürgerlichen Konventionen von Konzertsälen, wie die Laeishalle, zu überwinden. Neben der Clubatmosphäre ist hier insbesondere die Nähe des Publikums zur Bühne hervorzuheben. Das Publikum sitzt bei Urban String zwar auf Stühlen, kann sich jedoch stets, insbesondere während des DJ-Sets sowie nach dem Konzert, an die Bar begeben, was gut zur späten Anfangszeit des Konzerts passt. Auch die Musiker gesellen sich in der Regel nach dem Konzert an die Bar. Während des Konzerts geben sie kurze persönliche Einführungen in die Werke und deren Interpretation. Diese Elemente lassen auf eine familiäre Atmosphäre schließen, in der die Musiker und das Publikum sich auf einer Ebene und im direkten Austausch befinden. Ein Fokus von Urban String liegt somit offensichtlich auf dem Parameter Umfeld, der zuvor als besonders wichtig herausgearbeitet wurde.

Die persönliche Vermittlung der Inhalte durch die Musiker statt durch ein Programmheft erscheint hier auch insofern besonders sinnvoll, als dass das Ensemble Resonanz neue Publikumsschichten ansprechen will. Besucher, die keinen Bezug zur Klassik haben, können sich hier auf der persönlichen Ebene der Musiker auf die Musik einlassen und sie als für sich relevant empfinden, indem sie sich in die persönlichen Beweggründe und Geschichten der Musiker hineinversetzen. Hier kristallisiert sich ein Fokus auf den Parameter Publikum heraus, der sich auch in der Öffnung der Probenarbeiten für die Öffentlichkeit feststellen lässt. Den Musikern ist es ein Anliegen, nicht nur das fertige Ergebnis zu präsentieren, sondern bereits im Entwicklungsstadium der Konzerte in Resonanz mit dem Publikum zu gehen, so dass es sich als Teil des Ganzen begreifen kann. Die Musiker spielen bei Urban String eine entscheidende Rolle. Dadurch, dass sie den Freiraum haben, mit ihrem breiten Ideenreichtum das Programm gestalten und mit neuen

¹²¹ Erkelenz (2014), Experteninterview, Z. 50-55.

Präsentationsformen experimentieren zu können, werden sie selbst zu übergeordneten Akteuren, die nicht nur ihr Instrument spielen, sondern auch auf programmatischer Ebene maßgeblich mitwirken.¹²² Der durch die persönliche Ansprache entstehende direkte Dialog mit dem Publikum und auch die räumliche Nähe zum Publikum sowie die Möglichkeit, nach dem Konzert an der Bar mit dem Publikum in Kontakt zu treten, sind Aspekte, die sich bereichernd und motivierend auf die Musiker auswirken¹²³. Diese Aspekte stellen jedoch auch eine Herausforderung dar und definieren die Rolle des Musikers neu.¹²⁴ Die Musiker befinden sich nunmehr in einem ungeschützten Raum, in dem die Rituale des traditionellen Konzertsaals so gut wie gar nicht mehr präsent sind, so dass das Ensemble die gewünschte Präsenz auf eine natürliche Art und Weise neu herstellen muss, beispielsweise durch die authentische Verknüpfung von Programmgestaltung, Vermittlung und musikalischer Darbietung, mit der sich die Musiker identifizieren können.

Auch der Parameter Programm spielt bei Urban String eine entscheidende Rolle. Die konsequente Einbettung eines DJs in die Urban String Konzerte und die in diesem Zusammenhang entstehenden Klangcollagen betten klassische Musik in einen neuen Kontext und schlagen die Brücke zwischen analogen und elektronischen Klängen, was dem Wunsch, ein erweitertes Publikum zu erreichen, ebenfalls zugute kommen kann. Dies wird auch durch den Einsatz weiterer externer Künstler begünstigt, die zuweilen bei Urban String eingesetzt werden. Das Einbetten von Performances oder anderen Kunstsparten kann den breiten Ansprüchen der Kulturflaneure gerecht werden.

¹²² vgl. Erkelenz (2014), Experteninterview, Z. 100 f.

¹²³ ebd., Z. 72-76.

¹²⁴ zum Folgenden vgl. ebd., Z. 81-86.

Fazit

Das klassische Konzert erfährt momentan einen Publikumsschwund. Die Ursachen hierfür sind vielfältig und werden meist im mangelnden Zugang des potentiellen Publikums zu klassischer Musik begründet. Kulturinstitutionen reagieren hierauf mit Angeboten der Musikvermittlung und des Audience Development. Aus dem Vorangegangenen wurde deutlich, dass Maßnahmen gegen den Publikumsschwund nicht ausschließlich aus diesem publikumsbezogenen Ansatz heraus entwickelt werden können, sondern, dass in der Ergänzung desselben um den institutionsbezogenen Ansatz, also der Modernisierung der Aufführungspraxis, ein großes Potenzial liegt. Hieraus leitet sich die klare Empfehlung ab, das klassische Konzert als Ganzes zu begreifen, sprich, nicht ausschließlich werkzentriert zu arbeiten, sondern auch an dem Aufführungsformat selbst anzusetzen und es gemeinsam mit den anderen Komponenten des klassischen Konzerts immer wieder zu hinterfragen. Dies beinhaltet auch, dass Konzertformate ausprobiert werden, die misslingen. Wichtig ist hierbei, aus diesen Fehlern zu lernen und sich darüber auszutauschen, damit nachhaltig tragfähige Formate entstehen können.¹²⁵

Anliegen dieser Arbeit ist es, der Entwicklung neuer Aufführungskonzepte Struktur zu verleihen. Hierbei wurden die Parameter Raum, Umfeld, Programm, Vermittlung sowie Musiker und Publikum identifiziert. Die Parameter können, trotz Überschneidungen, nach drei Anliegen unterteilt werden: Inhalte vermitteln, Relevanz schaffen und die Aufführung bereichern. Hierbei fällt der Parameter Vermittlung unter das Anliegen Inhalte zu vermitteln, die Parameter Raum und Programm unter das Anliegen Relevanz zu schaffen und der Parameter Umfeld kann insbesondere dem Anliegen zugeordnet werden, die Aufführung zu bereichern.

Am Beispiel des Ensemble Resonanz und der Konzertreihe Urban String zeigt sich, dass sich diese drei Anliegen insbesondere dann gut umsetzen lassen, wenn den Akteuren des Konzerts, nämlich dem Publikum und den Musikern, bei der Entwicklung neuer Aufführungsformate besonders viel Gewicht zukommt. So sollten die Bedürfnisse und Eigenschaften des Publikums, beispielsweise das Phänomen des Kulturflaneurs, stets in die Überlegungen zu neuen Aufführungskonzepten mit einbezogen und die Partizipation der Musiker an der Konzertgestaltung als besonders maßgeblich betrachtet werden. Den Musikern sollte zum einen gewährt werden, direkt mit dem Publikum in den Dialog zu treten, und zum anderen kuratorische Tätigkeiten auszuüben.¹²⁶ Den Musikern die Möglichkeit zu

¹²⁵ Exemplarisch kann hier ECHO, die European Concert Hall Organisation, genannt werden. Diese Organisation führt unterschiedliche Veranstalter zusammen, die sich in regelmäßigen Abständen treffen, um sich unter anderem über aktuelle Entwicklungen im klassischen Konzertwesen auszutauschen. Vgl. <http://www.concerthallorganisation.eu/about> [Stand 05.04.2014].

¹²⁶ Lüddemann (2008), S. 67 ff.

geben, aufbauend auf den Dialog mit dem Publikum, maßgeblich an der Entwicklung neuer Aufführungskonzepte beteiligt zu sein, schafft neue Potenziale von Authentizität und Relevanz innerhalb des Konzerts. Der Austausch zwischen Publikum und Musikern kann gewissermaßen als Teamwork bezeichnet werden. Die einzelnen Akteure können hier voneinander lernen und sich gegenseitig inspirieren.

*„Alle Vermittlung geht vom Inhalt aus.
Ein Plädoyer dafür, sich selbst zu fragen,
was man vermitteln möchte. Letztlich dafür,
seine eigene Beziehung zum Inhalt zu überdenken.“¹²⁷*

Es bleibt an dieser Stelle die Frage offen, ob durch neue Formate wie Urban String in der Generation der heranwachsenden potenzielle Konzertbesucher ein nachhaltiges Interesse an klassischer Musik geschaffen werden kann. Dies ist durch langfristige Studien zu belegen, die erst in den nächsten Jahren aussagekräftige Kennzahlen hervorbringen können.

Innovation und Austausch scheinen die Maximen zu sein, die dem klassischen Konzert auch in Zukunft Relevanz verleihen. Die Entwicklung neuer Aufführungskonzepte ist hierbei eine wesentliche Herangehensweise, wie das klassische Konzert den Menschen des 21. Jahrhunderts erreichen und berühren kann.

*“Fazit dieser Überlegung wäre dann,
dass im Beharren auf einer musikimmanenten
Perspektive ein Risiko für den klassischen Konzertbetrieb
liegen könnte, aus dem ganz schlichten Grund,
dass die Musik – trotz aller Überhöhung –
am Ende doch für den Menschen da ist
und nicht der Mensch für die Musik.“¹²⁸*

¹²⁷ Zander (2014), S. 27.

¹²⁸ Vogels (2011), S. 111.

Literaturverzeichnis

Borchard, Beatrix (2011): Musik als Beziehungskunst – ein Blick zurück, zwei nach vorne. In: Tröndle, Martin (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld: transcript Verlag. S. 247-265.

Brug, Manuel (2014): Alle lieben Klassik, aber keiner geht hin. <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article123894245/Alle-lieben-Klassik-aber-keiner-geht-hin.html> [Stand 16.03.2014].

Ensemble Resonanz (2014): Ankerangebote. <http://www.ensembleresonanz.com/de/konzerte/resonanzen.html> [Stand 01.04.2014].

Fein, Markus (2011): Musikkurator und RegieKonzert. In: Tröndle, Martin (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld: transcript Verlag. S. 239-246.

Fischer, Maren-Juliane (2013): Die Bedeutung von neuen Aufführungsformaten für das klassische Konzert im 21. Jahrhundert. Hamburg: Masterarbeit Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

Gembris, Heiner (2011): Entwicklungsperspektiven zwischen Publikumsschwund und Publikumsentwicklung. Empirische Daten zur Musikausbildung, dem Musikerberuf und den Konzertbesuchern. In: Tröndle, Martin (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld: transcript Verlag. S. 61-82.

Hill, Malene (2013): Klassik im Club. Ein neues Konzertformat für ein neues Publikum? In: Brocchi, Davide / Kagan, Sacha (Hg.): Cultura21 eBooks Series on Culture and Sustainability. Bd. 8. http://magazin.cultura21.de/data/magazin-cultura21-de_addwp/2013/05/Malene_Hill_eBook_vol_8.pdf [Stand 16.03.2014].

Idema, Johan (2012): Present! Rethinking live classical music. Rotterdam: Music Center The Netherlands.

Keuchel, Susanne (2005): Das Kulturpublikum zwischen Kontinuität und Wandel – Empirische Perspektiven. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.): Jahrbuch für Kulturpolitik. Bd. 5. Kulturpublikum. Essen: Klartext Verlagsgesellschaft. S. 111-125.

Keuchel, Susanne (2011): Vom “High Tech” zum “Live Event”. Empirische Daten zum aktuellen Konzertleben und den Einstellungen der Bundesbürger. In: Tröndle, Martin (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld: transcript Verlag. S. 83-99.

Kirchberg, Volker (2011): Annäherung an die Konzertstätte. Eine Typologie der (Un-)Gewöhnlichkeit. In: Tröndle, Martin (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld: transcript Verlag. S. 183-199.

Körper-Stiftung (2014): Kaum Interesse an klassischer Musik. <http://www.koerber-stiftung.de/presse/pressemeldungen/presse-details-stiftung/artikel/kaum-interesse-an-klassischer-musik.html> [Stand 14.03.2014].

Kleinberger, Stefan (2013): Neue Konzertformate im Bereich klassischer Musik. Über die Notwendigkeit einer Modernisierung der Aufführungspraxis. Wien: Diplomarbeit Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Lüddemann, Stefan (2008): Kulturmanagement als Bedeutungsproduktion. Plädoyer für die Neuausrichtung einer Disziplin und ihrer Praxis. In: Lewinski-Reuter, Verena / Lüddemann, Stefan (Hg.): Kulturmanagement der Zukunft. Perspektiven aus Theorie und Praxis. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Noltze, Holger (2010): Die Leichtigkeitlüge. Über Musik, Medien und Komplexität. Hamburg: Edition Körper Stiftung.

Noltze, Holger (2013): Musikland Deutschland? Eine Verteidigung. Musik in der Gesellschaft. Gütersloh: Verlag Bertelsmann Stiftung.

Rebstock, Matthias (2011): Strategien zu Produktion von Präsenz. In: Tröndle, Martin (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld: transcript Verlag. S. 143-151.

Schlemmer, Kathrin / James, Mirjam (2011): Klassik, nein Danke? Die Bewertung des Besuchs von klassischen Konzerten bei Jugendlichen. In: Lehmann-Wermser, Andreas (Hg.): Beiträge empirischer Musikpädagogik. Bremen: Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Bd. 2, Nr. 1. <http://www.b-em.info/index.php?journal=ojs&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=49&path%5B%5D=108> [Stand 09.03.2014].

Schmitt, Albert (2011): "Es reicht nicht aus, Konzerte zu spielen". Zum Selbstverständnis der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. In: Tröndle, Martin (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld: transcript Verlag. S. 327-343.

Theede, Michael (2007): Management und Marketing von Konzerthäusern. Die Bedeutung des innovativen Faktors. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften.

Tröndle, Martin (2011a): Worum es gehen soll, In: Tröndle, Martin (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld: transcript Verlag. S. 9-20.

Tröndle, Martin (2011b): Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur, In: Tröndle, Martin (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld: transcript Verlag. S. 21-41.

Ungeheuer, Elena (2011): Konzertformate heute: abgeschaffte Liturgie oder versteckte Rituale? In: Tröndle, Martin (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld: transcript Verlag. S. 125-141.

Vogels, Raimund (2011): Zwischen Formalisierung und Überhöhung. Das westliche Konzertgeschehen aus musikethnologischer Perspektive. In: Tröndle, Martin (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld: transcript Verlag. S. 103-112.

Zander, Margarete (2014): Was uns die digitalen Medien erzählen. Das Symposium "The Art of Music Education" huldigte in Hamburg dem König Inhalt. In: neue musikzeitung. Ausgabe 3/14 – 63. Jahrgang. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft. S. 27.

Anhang

Transkript Experteninterview

Das Experteninterview wurde am 01.04.2014 um 19 Uhr durchgeführt. Interviewpartnerin war Elisa Erkelenz, Leiterin Kommunikation & Fundraising beim Ensemble Resonanz und Vorstandsmitglied des Verein Resonanz. Das Interview wurde auf Tonband aufgenommen und für diese Arbeit wortgemäß transkribiert. In Einzelfällen wurden in Absprache mit der Interviewpartnerin leichte Veränderungen in Ausdruck und Sprache vorgenommen.

1 Hellermann: Hallo Elisa. Zunächst ein paar Fragen zu eurer Neuausrichtung in der Saison
2 2013/14. Warum wolltet ihr euch damals neu ausrichten?

3

4 Erkelenz: Das Ensemble hat mit der Gründung der jungen Konzertreihe Urban String im
5 Juni 2011, die auf späte Anfangszeiten und ein Treffen an der Bar nach dem Konzert
6 ausgelegt ist, viele Erfahrungen im direkten Kontakt mit dem Publikum gesammelt. Diese
7 Erfahrungen haben das Ensemble inspiriert, die eigene Marke, die eigene Persönlichkeit,
8 noch einmal zu hinterfragen und genauer zu definieren; wen wollen wir erreichen, inwiefern
9 können wir uns für ein neues Publikum öffnen, wie kann dieser Spagat zwischen Ensemble
10 in Residence der Laeishalle und später der Elbphilharmonie und zuhause in St. Pauli, im
11 Schanzenviertel, funktionieren? Bei diesem Markenpositionierungsprozess ist
12 herausgekommen, dass dieser Spagat Kern der eigentlichen Idee des Ensembles ist,
13 nämlich höchste Qualität, große Konzerte in der Laeishalle zu verbinden mit einer
14 größtmöglichen Offenheit für ein neues Publikum und für neue Formate. Dabei kam auch
15 heraus, dass auch in der Kommunikation noch viel Potenzial schlummert, diese Idee nach
16 außen zu tragen, um auch diese Offenheit auszustrahlen, die Hemmschwellen abzubauen
17 und klassische Musik in ein ganz neues Licht zu rücken. Das war der Auslöser für unseren
18 Gesamtrelaunch.

19

20 Hellermann: Was meinst Du genau mit Kommunikation?

21

22 Erkelenz: Im Grunde die komplette Corporate Identity: wie wir kommunizieren, wie wir nach
23 außen treten, die Texte, aber auch das Erscheinungsbild. Gestartet sind wir im Mai 2013
24 mit einer großen Kampagne, die dieses neue Design eingeführt hat.

25

26 Hellermann: Wie stark waren die Musiker selbst in diesen Entwicklungsprozess involviert?

27

28 Erkelenz: Die Musiker waren von vornherein in alle Prozesse involviert. Der Impuls der
29 Markenneupositionierung kam aus dem Ensemble. Dann gab es sehr regelmäßige Treffen
30 zu diesem Relaunch mit einer Arbeitsgruppe, die sich aus den Musikern zusammen mit der
31 Geschäftsführung und mir aus der Geschäftsstelle gebildet hat. Die Musiker waren zum Teil
32 in kleineren Gruppen, manchmal im ganzen Ensemble, immer in alle Prozesse
33 eingebunden.

34

35 Hellermann: Wie hat sich das Einbeziehen der Musiker in diesen Entwicklungsprozess bei
36 den Musikern selbst ausgewirkt? Konnten sie sich danach besser mit dem Ensemble
37 identifizieren oder hat sich in der Motivation etwas verändert?

38

39 Erkelenz: Ich glaube schon, dass dieses ganze Hinterfragen die Vision dessen was man
40 eigentlich erreichen will geschärft hat. Auf das Ensemble hat sich das auf jeden Fall in
41 vielen Punkten ausgewirkt. Es sind dadurch auch die neuen Ankerangebote entstanden,
42 neue Formate, die den Probenprozess jedes Resonanzen-Konzertes für ein neues
43 Publikum öffnen. Diese Öffnung, dieser direkte Kontakt, wirkt natürlich auch auf die
44 Probenphase selber und es gibt hier viel mehr Zwischenwirkungen. Dieser Prozess ist im
45 Grunde auch die Idee, die dahintersteckt: von der Ergebniskultur hin zur Prozesskultur. Das
46 ist schon eine neue Art von Unternehmenskultur, die im Ensemble Einzug gehalten hat.

47

48 Hellermann: Wie oft findet Urban String statt?

49

50 Erkelenz: Zur Zeit ungefähr alle zwei Monate. Wir werden im Herbst diesen Jahres einen
51 neuen Proben- und Veranstaltungsraum in Hamburg eröffnen, wo das Ensemble einzieht,
52 in den wir aber auch regelmäßig zur Konzertreihe Urban String laden. Ab dann wollen wir
53 Urban String monatlich veranstalten, so dass es zu einem noch stärkeren ganz klaren
54 Termin für urbane Klassik, für eine neue Klassik, wird. Die Gewichtung von Urban String ist
55 im Laufe der Zeit immer stärker geworden.

56

57 Hellermann: Stellt ihr bei Urban String einen Bezug zu aktuellen gesellschaftlichen Themen
58 oder Nachrichten aus den Medien her?

59

60 Erkelenz: Manchmal ist das schon der Fall. Aber nicht spezifisch aktuelle Themen, sondern
61 vielmehr unterschiedliche Themen der Kunst und der Gesellschaft. Wir hatten zum Beispiel
62 das Thema Superhelden, wo wir auch einen Performancekünstler an Bord hatten, der
63 etwas zum Thema Antihelden dargeboten hat. Dabei ging es um die Frage: wohin führt

64 eigentlich dieser ganze Kult von Superhelden und was bedeutet er? Real Life Super
65 Heroes aus Amerika, die in der heutigen Zeit auch wirklich als Superhelden auftreten,
66 waren auch dabei. Aktuelle Themen gibt es also immer wieder, es ist aber nicht der erklärte
67 Fokus der Reihe.

68

69 Hellermann: Wie stehen denn die Musiker des Ensemble Resonanz dem Format Urban
70 String gegenüber?

71

72 Erkelenz: Für die Musiker ist das natürlich ein wahnsinnig schönes Format. Es wurde auch
73 von den Musikern initiiert und ist für die Musiker eine Art Spielwiese, wo sie wirklich alle
74 Programmideen einbringen können. Im Grunde ist es ein Experimentierfeld für neue Ideen,
75 die von allen Musikern stammen können. Auch dieser direkte Kontakt mit dem Publikum,
76 das betonen die Musiker immer wieder, ist etwas, was ihnen sehr viel gibt.

77

78 Hellermann: Und hast Du das Gefühl, dass die Musiker bei einem Urban String Konzert mit
79 einer anderen Präsenz als im dazugehörigen Resonanzen Konzert spielen?

80

81 Erkelenz: Was für die Musiker eine Besonderheit ist, ist, dass sie die Konzerte selber
82 moderieren. Das heißt, sie sind bei Urban String in einer ganz anderen Rolle als in der
83 Laeishalle. Sie sind nicht oben auf der Bühne, sondern es findet im Grunde alles in einem
84 sehr ungeschützten Raum statt. Es sind gerade die Aspekte wie die Moderation, der direkte
85 Dialog, die neue Herausforderung, die neue Rolle und auch diese sehr ungeschützte
86 Situation, die im Grunde eine ganz neue Art von Konzert ausmachen.

87

88 Hellermann: Entsteht auch nach dem Konzert von Urban String ein Dialog mit dem
89 Publikum?

90

91 Erkelenz: Der Ablauf ist der folgende: Es gibt 20 Minuten Musik, dazwischen legt ungefähr
92 20 Minuten ein DJ auf, dann gibt es nochmal einen Block Musik und danach bleiben die
93 Musiker im Kulturhaus III&70 da und bleiben an der Bar. Da entstehen viele Gespräche
94 zwischen Publikum und Musikern.

95

96 Hellermann: Was ist Deiner Meinung nach besonders ausschlaggebend für die erfolgreiche
97 Umsetzung von Urban String? Oder, anders gefragt, welche Parameter hältst Du für
98 besonders wichtig, damit Urban String gelingt oder worin liegt das Geheimrezept?

99

100 Erkelenz: Ich glaube, ein Geheimrezept ist auf jeden Fall dieser breite Ideenreichtum, den
101 jeder einzelne Musiker in die Reihe einbringen kann. Weitere Parameter sind die späte
102 Anfangszeit, dass man eine Plattform hat, um mit Künstlern aller Kunstsparten
103 zusammenzuarbeiten und dass es im Grunde nicht viele Regeln gibt, also dieser komplette
104 Freiraum, der auch in einem Kontrast steht zu dem sonst von vielen Ritualen und vielen
105 Regeln belegten Konzertsaal. Die Bar spielt auf jeden Fall auch eine Rolle bei Urban String,
106 ebenso wie die Möglichkeit, ganz direkt mit dem Publikum zu interagieren.
107
108 Hellermann: Vielen Dank für das Interview.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit selbständig verfasst habe und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt wurden, alle Stellen der Arbeit, die wortwörtlich oder sinngemäß aus anderen Quellen übernommen wurden, als solche kenntlich gemacht wurden und die Arbeit in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner Prüfungsbehörde vorgelegen hat.