

## #freeAudience

### Gedanken zu einer neuen Interaktion zwischen Orchester und Publikum am Beispiel des Stegreiforchesters

---

*Catriona Fadke, Hannah Schmidt, Juri de Marco, Viola Schmitzer*

Die besten Geschichten schreiben sich oft spontan: ausgehend von einer fixen Idee und dem situativen Mut zum Ausprobieren. Gewohnheit als Teil der Konstitution des Selbst zu verstehen und diese durch Impulsivität, Spontaneität oder Improvisation gezielt zu durchbrechen, kann ungeahnte kreative Kräfte freisetzen (Frisk 2014). Im Fall des Stegreiforchesters, das sich mit seiner Gründung gleichsam gegen eine ganze Reihe von – persönlichen, musikalischen und systemischen – Gewohnheiten entschied, greift dieses Prinzip seit einigen Jahren nun sogar über das Orchester selbst hinaus und öffnet neue künstlerische Erfahrungsräume nicht nur für die Musiker\*innen, sondern auch für ihr Publikum.

Juri de Marcos Impuls, ein eigenes Ensemble zu gründen, fußte in einem spontanen Einfall während der internationalen Tournee eines Studierenden-Orchesters, in dem er damals Horn spielte: Statt auf räumlich weit voneinander entfernten Stühlen sitzend ein gemeinsames Solo zu spielen, schlug er dem Trompeter vor, die Takte stehend und einander zugewandt zu interpretieren – ein kleiner Eingriff, der für de Marco großes musikalisches Potential versprach, jedoch vom Dirigenten untersagt wurde. Die Konsequenz folgte in Form eines einfachen Grundsatzes: Wenn es nicht möglich ist, die Arbeitsweise bestehender Orchester zu verändern, muss eine neue Struktur her. Ein eigenes Ensemble zu gründen, wurde für de Marco zur Voraussetzung, um musikalisch zu wachsen.

Die Grundannahme hinter seinem Einfall war im Grunde schlicht: Wenn nun nicht nur die Solist\*innen während ihrer Soli aufstehen und einander anschauen würden, um besser kommunizieren, gemeinsam atmen und phra-

sieren zu können, sondern gleich das ganze Orchester, dann könnte die kurze und musikalisch intensive Erfahrung, die de Marco mit dem Trompeter machte, auf viele Musiker\*innen gleichzeitig ausgeweitet möglicherweise ein ganz neues Musizieren klassischer Werke ermöglichen. Wenn zudem das Publikum ebenfalls aus seiner Gewohnheit gerissen würde, stumm sitzend zuzuhören, wenn die Zuschauenden im Sinne der futuristischen Theorie und Praxis<sup>1</sup> aus ihrer »passiven Rolle als ›dumme Voyeure‹ befreit« würden (Deck 2008: 10), dann könnte sich zudem eine weitere Qualität der künstlerischen Erfahrung im Raum ergeben: »Raum im postdramatischen Theater [ist] nicht nur der Ort, an dem die Performance stattfindet«, schreibt der Politikwissenschaftler, Dramaturg, Regisseur und Kurator Jan Deck, »sondern auch [der] Ort des Publikums und der Spieler und all dessen, was die Situation Theater hervorbringt. Der Raum ›organisiert die Blicke‹, macht etwas sichtbar oder unsichtbar.« (Ebd.)

Auf Grundlage dieser Gedanken gründete de Marco 2015 ein Orchester, das all das in die Tat umsetzen wollte: Das Ensemble spielt im Stehen und Gehen, ohne Notenständer und Dirigent\*in. Während der Konzerte wandelt sich der Bühnenraum permanent, Lichtkonzepte und Choreografie der Musizierenden kontextualisieren, begleiten, verstärken die Musik. Doch auch die Komposition selbst wurde in letzter Konsequenz in die Idee der Durchbrechung des Gewohnten mit einbezogen: Brahms' 3. Sinfonie, Beethovens 3. und 9. oder Schuberts C-Dur-Sinfonie wurden im Laufe der vergangenen sechs Jahre Teil des sich verändernden performativen Raums. Während der Einstudierung und Interpretation sind Assoziation und Improvisation auch auf musikalischer Ebene erlaubt. Das klassische Werk darf während seines

---

1 Vgl. u.a., Ette, 2021, S. 136: »Die Futuristen wurden zunehmend zu theatralischen Performance-Künstlern und erfüllten damit jene Dimensionen künstlerischen Ausdrucks, wie wir sie etwa in der postmodernen Performance-Kunst und nicht zuletzt auch in kulturellen Praktiken außereuropäischer Kulturen finden können. Ziel war bei den ›serenate‹ nicht zuletzt die Aktivierung der Zuhörerschaft, des Publikums – und zwar nicht in einem vorwiegend rezeptiven Sinne, sondern als aktivem Publikum mit all seinen Sinnen und in gewisser Weise bar jeder abendländischen Vernunft. [...] Die Aktivierung des Publikums war ein zentraler Programmpunkt des Futurismus wie auch der historischen Avantgarden insgesamt insoweit, als hier die Grenze zwischen Kunst und Lebenspraxis vielleicht nicht immer überwunden, aber doch begehbar und subvertierbar gemacht werden konnte. Im Theater, in den ›serenate‹, war die Kunst im Leben handgreiflich zu spüren.«

Erklingens die Form verlieren und in andere Genres wie in kollektive oder solistische Improvisation abdriften. Es finden nicht nur Komponist\*innen, Musiker\*innen und Zuhörende in diesem radikalen Konzept auf einer situativen Ebene zusammen – es hinterfragt auch strukturelle und soziale Hierarchien in den Kontexten Theater und Orchester wie Musikgeschichte, Werkhistorie und Aufführungspraxis.

## Erste Schritte

Die Gründung des Stegreiforchesters lag in der Hand eines fünfköpfigen Organisationsteams um den angehenden Hornisten und Komponisten Juri de Marco und erfolgte quasi über Nacht: Der erste Konzerttermin des noch nicht existierenden Orchesters hatte sich im Berliner Radialsystem V (dank Folkert Uhde, Mitbegründer dieses Hauses) bereits ergeben und lag keine drei Wochen in der Zukunft. Durch persönliche Kontakte und existierende Bekanntschaften, aber auch spontane Einladung fremder Musiker\*innen akquirierten die Gründer\*innen in kurzer Zeit eine heterogene 22-köpfige Gruppe, die sich binnen vier Tagen auf das Konzert mit Beethovens 4. Sinfonie vorbereitete. In diesem Ensemble trafen mit Vertreter\*innen aus Klassik und Jazz zwei unterschiedliche musikalische Hintergründe und damit verbundene Differenzen aufeinander – nicht nur hinsichtlich des Umgangs mit dem vorliegenden Werk und Techniken wie der Improvisation, sondern in Bezug auf die gesamte Arbeitsweise.

## Das erste Grundgerüst

Der Umgang mit solch unterschiedlichen Gewohnheiten und Normen innerhalb einer Gruppe ist eine kommunikative und soziale Herausforderung, die die Gruppendynamik bestimmt und deren Gelingen organisatorische Veränderungen erleichtert (Endrejat/Meinecke 2021). In diesem Fall hing von der kommunikativen Form das Zustandekommen eines gemeinsamen Klangs und das Entstehen einer aufführbaren Interpretation ab. Die Kommunikation mit- und das gemeinsame Verständnis füreinander – auch auf der organisatorischen Ebene – ermöglicht hier erst den künstlerischen Konsens. Das Orchester als genuin streng hierarchische Organisation, der normalerweise eine Person leitend vorsteht und in der jede\*r andere eine feste Position in-

nehat, scheint einen Großteil dieser Form oder organisatorischen Strategie bereits vorzugeben – nicht jedoch in diesem Fall. Man entschied sich für ein basisdemokratisches Prinzip, bei dem nicht nur die fünf Organisator\*innen, sondern alle Mitglieder über die Interpretation, den Aufbau, die Choreografie, das Licht und alle anderen Elemente gleichwertig mitentscheiden. Zum grundlegenden Element dieser Art der Zusammenarbeit wurden in der Probenphase tägliche Feedbackrunden über den Workflow sowie das künstlerische Ziel und Ergebnis.

Gemeinsam entstand so das erste Stegreiforchester-Grundgerüst. Auf Basis der Vorgabe, ohne Notenständer und Noten, ohne Dirigent\*in, Orchesterkleidung und Stühle zu spielen, entstanden weitere Differenzierungen: keine Schuhe, keine räumlich abgetrennte Bühne und als musikalische Grundlage Ausschnitte aus einer Sinfonie, die jedoch durch Neu- und Rekompositionen, Improvisationen und musikalisch vollkommen offene Momente ergänzt werden. Abseits dieser künstlerischen Vision stand für die Gruppe dabei immer die Perspektive des Publikums im Zentrum: Wie wird das Publikum in der Öffentlichkeitsarbeit angesprochen? Wie betritt das Publikum den Saal, wie ist die Atmosphäre dort? Wie wird es vom Raum und Orchester begrüßt, wie wird es verabschiedet? Wie führt man das Publikum künstlerisch und nonverbal-kommunikativ durch den Abend?

Das Publikum derart ins Zentrum eines Konzerts oder einer Aufführung zu stellen, ist aus Sicht des Stegreiforchesters eine überfällige Entwicklung. Was noch im 19. Jahrhundert als adäquate Rezeptionshaltung für klassische Musik galt – stillsitzend zuzuhören –, ist heutzutage nicht mehr uneingeschränkt vertretbar: »Unsere Auffassung von Musik hat sich [...] grundlegend geändert«, schreibt der Musikwissenschaftler Matthias Rebstock.

»Stillsitzen und Zuhören« markiert heute eine Haltung, die eher negativ besetzt ist bzw. die in unserem Alltag fast gar nicht mehr vorkommt. Die völlig andere Bedeutung von Körperlichkeit und Selbstbestimmung heute kollidiert mit den Standards des bürgerlichen Konzerts.« (Rebstock 2018: 143f.)

Auch wenn der Konzertbetrieb bereits an einigen Stellen auf diese Entwicklung reagiert hat (ebd.), ist doch der Ansatz des Stegreiforchesters ein radikalerer: Es geht hier nicht nur darum, kurzweiligere Konzerte mit größerer Partizipation zu ermöglichen, sondern das Publikum selbst in Bewegung zu versetzen, die Zuhörer\*innen sich durch das Orchester bewegen und sie körperlich zum Teil des Klangs werden zu lassen, sich während (nonverbal) und nach dem Konzert (im Gespräch) mit ihnen auszutauschen.

## Die erste Besetzung

Die Musiker\*innen, die für das Gründungskonzert angefragt wurden, stammten aus dem erweiterten Freund\*innenkreis der Organisator\*innen. Es handelte sich vorwiegend um Studierende, die aus Sicht der Gründungsmitglieder im klassischen Bereich besonders talentiert sind und Interesse an der Interpretation anderer Genres haben. Gleichmaßen wurden auch im Jazz ausgebildete Musiker\*innen angesprochen, die am Austausch mit und am Spiel von klassischem Repertoire interessiert sind. Weiterhin fragten die Gründer\*innen außergewöhnlich talentierte Straßenmusiker\*innen in Berlin an, ob sie Teil des Projekts sein wollten.

Die Besetzung für das erste Projekt unter dem Titel #freebeethoven bestand aus:

- 10 Streichinstrumenten – drei erste und zweite Violinen, zwei Bratschen, Violoncello, Kontrabass
- 4 Holzbläsern – Flöte, Oboe, Klarinette/Saxophon, Fagott
- 4 Blechbläsern – Trompete, Horn, Posaune, Tuba
- 2 Percussion-Instrumente: Drumset und Pauken
- 2 elektronische Instrumente: e-Gitarre und e-Cello

Voraussetzung für die Auswahl der Mitglieder war für die Gründer\*innen neben der Vertrautheit der einzelnen Musiker\*innen mit den Grundlagen der Improvisation vor allem die persönliche Einstellung zum Gegenstand: Grundüberzeugung der Stegreif-Mitglieder sollte sein, dass Orchesterklang die Fähigkeit hat, Menschen über die Kulturen und Sozialisationen hinweg zu berühren, wenn man sein volles Potential ausschöpft. Für die erfolgreiche Zusammenarbeit auf Grundlage der Projektidee sollten die Mitglieder ein flexibles Mindset mitbringen, das ihnen ermöglichen sollte, sich von ihren Gewohnheiten abzuwenden und ohne Voreingenommenheit Neues auszuprobieren. Die ›Stegreif-Chemie‹ ergab sich für die Gründer\*innen aus dem Eindruck, in der Akquise eine charismatische Person kennengelernt zu haben, die wie die Gründer\*innen selbst den Drang verspürt, auf aktivistischer Ebene an der Weiterentwicklung des Konzerts und der Aufführungspraxis der klassischen Musik mitzuwirken und Verantwortung für ihr Handeln und Denken zu übernehmen.

## Das erste Publikum

Was für die Musiker\*innen des Stegreiforchesters in gewissem Maß eine musikalische und künstlerische Befreiung darstellte, brachte aber genauso eine große Unsicherheit mit sich: Wie würde das Publikum auf diese neue Form der Interpretation einer Sinfonie reagieren? Zwar war der Abend im Radialsystem V ausverkauft, doch sagte das vor allem viel über die Erwartungen an den Abend aus – nicht über seinen Ausgang. Beim Orchester war die Überraschung über das Interesse groß, ebenso wie die Aufregung vor dem Hintergrund der vorbereiteten Interpretation von Beethovens 4. Sinfonie mit Schlagzeug, e-Gitarre und Saxophon im vierten Satz, die bis zum Ende des Konzerts spürbar blieb.

Das im Alter sehr diverse Publikum ließ sich recht unmittelbar auf das Experiment ein, das gesamte Konzert ohne festen Sitzplatz zu hören und sich mit den Musiker\*innen durch den Raum zu bewegen – die jüngeren Besucher\*innen fingen sogar schnell an, zur Musik zu tanzen. Diese sehr natürliche und zugewandte Reaktion vermochte die Anspannung beim Orchester unmittelbar zu lösen. Dabei bestand das Publikum nur zum Teil aus Besucher\*innen, die zum Freundeskreis der Spielenden gehörte: Etwa die Hälfte kannte die Stegreif-Musiker\*innen persönlich, und zwar sowohl aus Klassik und Jazz. Genauso besuchten auch Personen das Konzert, die zum Stammpublikum des Radialsystem V zählen, und neben ihnen solche, die durch Werbung auf Sozialen Medien, durch Mundpropaganda, Flyer und Plakate auf das Konzert aufmerksam geworden waren – ein völlig unbekanntes Publikum. Was das Stegreiforchester an diesem Abend leisten musste und konnte, war die Verbindung dieser unterschiedlichen Publika durch die Arbeit mit unterschiedlichen künstlerischen Formaten und Stilen, im Austausch mit den Besucher\*innen.

Im Anschluss an das Konzert gab es die Möglichkeit, Feedbackbögen auszufüllen und dem Orchester rückzumelden, warum jemand zum Konzert gekommen war, was er\*sie über die Instrumentierung dachte und wie ihnen das Konzert gefallen hatte und warum. Gleichzeitig suchten die Musiker\*innen das Gespräch mit den Besucher\*innen und unterhielten sich mit ihnen über den Abend – eine Praxis, die zwar auch in etablierten Theatern und Konzerthäusern immer häufiger vorkommt, aber noch lange nicht zum Standard gehört. Die Äußerungen bestärkten das Orchester in seinem Ansatz:

»Abgefahren, ihr habt echt alle alles auswendig gespielt. Wie geht das denn?« »Spätestens mit dem letzten Satz hab ich alle Musiker\*innen um mich herum als Freunde wahrgenommen und die Freude an der Musik und dem gemeinsamen Musizieren ist direkt in meinem Körper angekommen. Es hat mich einfach nur glücklich gemacht euch zu sehen, zu spüren und zu hören.«

Erst durch diesen intensiven Austausch mit dem Publikum, der nach dem ersten Konzert etabliert wurde, konnten zentrale Aspekte deutlich benannt werden und dabei helfen, das Profil des Orchesters zu schärfen. Unter anderem stellt sich das Stegreiforchester seit diesem ersten Konzert immer wieder folgende Fragen, die je nach Aufführungsort und Publikum anders beantwortet werden: Ab wann provoziert die Musik Bewegung, bei uns und beim Publikum, und wann wollen wir das? Wieviel Überraschung und wieviel dramaturgische Klarheit ist dafür nötig? Wo soll sich das Publikum wann befinden, damit es einerseits so stark wie möglich in das Konzert involviert und gleichzeitig nicht überfordert wird? Und wenn Letzteres doch eintritt: Wie gehen wir mit dieser Überforderung um?

## **Orchester und Organisation**

Im Anschluss an das erste Konzert im Oktober 2015 gründeten die Musiker\*innen den gemeinnützigen Verein Stegreif e.V. Das Ziel der Zusammenarbeit im Verein ist es, den Einzelpersonen und dem gesamten Orchester zu ermöglichen, authentisch aufzutreten, was intensive Kommunikation und viel Zeit erfordert. Unter anderem führen die Musiker\*innen mit diesem Ziel interne Umfragen durch und treffen sich zu gemeinsamen Future-Days, um über die Ausrichtung des Ensembles zu sprechen. Alle Mitglieder sollen organisatorisch und kreativ an einem Strang ziehen und dafür die Möglichkeit haben, aktiv mitzugestalten. Bis heute liegt dabei der Fokus für die Organisator\*innen darauf, alle Stimmen aus dem Orchester gleichermaßen anzuhören – unabhängig von der individuellen Position. Das Prinzip ist eine Kombina-

tion aus demokratischen, soziokratischen<sup>2</sup> und holokratischen<sup>3</sup> Elementen, die eines verbindet: die Überzeugung von der Gleichwertigkeit aller Beteiligten. Diese Einstellung übertragen die Musiker\*innen in den Konzerten auch auf das Publikum. Wenn es zu vermeiden ist, verzichtet das Orchester auf Podeste oder eine erhobene Bühne, sondern spielt bevorzugt auf einer Ebene mit den Zuhörer\*innen. So kann das Publikum auf gewisse Weise mitschwingender Teil des Orchesters werden.

So begegnen sich in der Organisation auch Musiker\*innen, Vorstand und Büro-Team auf Augenhöhe. Die Art des gemeinsamen Arbeitens basiert dabei auf gemeinsamen Werten:

- Mission statt Ablenkung
- Dynamische Entscheidung statt Lähmung
- Weisheit statt Ego
- Unterschiede wertschätzen, statt sie auszublenden
- Verantwortliche Freiheit statt starre Regeln
- Raum für Energie statt Zeitdruck

Das musikalische Arbeiten ist dabei inspiriert von der Arbeit in Bands: Eine Person komponiert und die anderen versuchen gemeinsam, die Komposition zu interpretieren. Das Stegreiforchester jedoch demokratisiert auch diesen Prozess und bindet weitere Musiker\*innen in die Komposition und Rekomposition der ausgewählten klassischen Werke ein. Inzwischen sind in fast allen Produktionen verschiedene Musiker\*innen am Kompositionsprozess beteiligt, häufig pro Satz einer Sinfonie eine andere Kleingruppe. Diese Klein-

---

2 Soziokratie ist eine Organisationsform, mit der Organisationen verschiedener Größe – von der Familie über Unternehmen und NGOs bis zum Staat – konsequent Selbstorganisation umsetzen können. In ihrer modernen Fassung basiert sie auf Erkenntnissen der Systemtheorie. Durch ihre Prinzipien wird sichergestellt, dass ein Ignorieren von Spannungen strukturell vermieden und im Sinne von gemeinsamen Zielen nachgesteuert wird. Die Mitglieder einer Organisation entwickeln Mitverantwortung kollektiver Intelligenz sowohl für den Erfolg der Organisation als Ganzes als auch für jeden Einzelnen.

3 Holokratie ist eine vom Unternehmer Brian Robertson aus Philadelphia (USA) in seiner Firma Ternary Software Corporation auf Basis der Soziokratie entwickelte Systemik, die Entscheidungsfindungen »mit durch alle Ebenen hindurch gewünschter Transparenz und partizipativen Beteiligungsmöglichkeiten« in großen Netzwerken und vielschichtigen Unternehmen eine günstige Struktur gibt (vgl. Robertson 2016).

gruppen arbeiten im steten Austausch daran, ein fließendes Gesamtwerk zu erschaffen.

Die Arbeitsphasen des Orchesters sind Phasen, in denen die Musiker\*innen Neues ausprobieren – nicht nur musikalisch, sondern genauso auf einer persönlichen Ebene. Der Umgang in der Gruppe ist geprägt von der Suche nach Freiheit: Da es keine\*n Dirigent\*in gibt, ist jede\*r einzelne dazu eingeladen das musikalische Geschehen mitzulenken. Das Musizieren individuell und kollektiv neu zu entdecken, steht bei der Arbeit des Stegreiforchesters im Vordergrund. Die Musiker\*innen versuchen nicht nur das Konzert, das Hören und Musizieren zu befreien, sondern gleichsam sich selbst – auf vielen Ebenen. Mit den Projekten #freebeethoven, #freeschubert, #freemahler, GIOVANNI oder #freebrahms versuchen sie sich als Musiker\*innen zu empowern. Dazu gehören ein vertrautes Miteinander und ein sicherer Raum, in dem jede\*r sich selbst und das Zusammenspiel mit anderen Individuen in der Gruppe erfahren kann. Dabei ist das konzentrierte Zuhören wichtig, aber auch die Wahrnehmung der Gruppe aufgrund anderer Faktoren: Wie klingt mein\*e Nebenspieler\*in, wenn ich mein Spiel, meine Klangfarbe, Stilistik verändere? Wann spiele ich nicht, weil der Klang schon alles hat, was er braucht? Wie reagieren andere auf meinen Körper und meine physische Präsenz im Raum – wenn ich auf eine bestimmte Art gehe, wenn ich sitze oder liege?

Jede Produktion ist vor diesem Hintergrund geprägt von den einzelnen Menschen, die an ihr beteiligt sind. Dabei besteht das Stegreiforchester aus einer kleinen Kernbesetzung und Musiker\*innen, die projektweise hinzukommen. Aktuell arbeitet das Ensemble an einem System, bei dem jede\*r entweder eine\*n gleichberechtigte\*n Mitspieler\*in oder ein\*e Auswechselspieler\*in haben kann und auf diese Weise selbst nicht bei jedem Konzert dabei sein muss. Dennoch liegt dem Ganzen ein gemeinsames Verständnis vom Klangkörper zu Grunde: Wenn die Besetzung so wenig wie möglich fluktuiert und man beginnt, sich untereinander zunehmend blind zu verstehen, wird das Orchester zu einem homogeneren und musikalischeren Ensemble.

## Musikalisch

Häufig wird in der musikalischen Ausbildung die Tatsache ausgeklammert, dass Improvisation in der klassischen Musik eine lange Tradition hat – sei es im mittelalterlichen liturgischen Gesang, der Praxis des Generalbasses, der Liedbegleitung, der freien oder gebundenen Improvisation. Was das Steg-

reiforchester in seinem Umgang mit den komponierten Werken macht, kann also als eine direkte, aktualisierte Anknüpfung an diese jahrhundertealte Tradition verstanden werden. Die ausgewählten Sinfonien werden dabei von den Musiker\*innen nicht einfach auswendig gelernt, vielmehr versuchen sie, die Musik harmonisch, melodisch und rhythmisch als Ganzes zu verstehen, um sie mit einer Präsenz und Wachheit interpretieren zu können, als entstünde sie gerade in diesem Moment – wie wenige Takte später die Improvisation. Andere Musikgenres, die währenddessen gestreift oder in die für ganze Abschnitte eingetaucht wird, sollen das klassische Werk assoziativ bereichern.

Während der ersten Probenphase und des ersten Projekts musizierte das Orchester noch regelrecht aus dem Nichts heraus, was gewisse Unwägbarkeiten und Risiken mit sich brachte. Mittlerweile fertigen die Musiker\*innen Rekompositionen an, auf deren Grundlage ›aus dem Stegreif‹ musiziert wird. Diese Rekompositionen sind, um im sprachlichen Bild zu bleiben, der Steigbügel, mittels dessen sich die Reitenden auf ihr Pferd schwingen. Sie werden immer, wenn es die Zeit erlaubt, einige Wochen vor Probenbeginn an alle Musiker\*innen geschickt, damit sie Zeit haben, sich mit dem Werk zu befassen, Stellen auswendig zu lernen und die Musik zu verinnerlichen. Sie erhalten dieses auskomponierte Grundgerüst, um sich später bei der finalen Reinterpretation und Rekomposition, die dem Konzert zugrunde liegt, bestmöglich einbringen zu können.

Der Prozess ist mittlerweile fortgeschritten: Die Komponierenden arbeiten mit mehreren Monaten Vorbereitungszeit, führen vor Probenbeginn Umfragen im Orchester durch und laden die Musiker\*innen zur musikalischen und performativen Beteiligung ein.

## **Performativ**

Dass den Konzerten auch eine performative Dramaturgie gegeben wird, hat seinen Ursprung in dem Wunsch, das Publikum physisch in den Klang einzubetten. Dabei orientiert sich das Stegreiforchester stets am Originalwerk und dessen einkomponierter Dramaturgie. Der Spannungsbogen, der während eines Konzerts entsteht, hängt von verschiedenen Faktoren ab: Einerseits hat die Sinfonie selbst einen bestimmten Spannungsverlauf, andererseits kommen während der Aufführung Faktoren wie der Raum und die Verfassung, Bewegung und Präsenz der Musiker\*innen und des Publikums hinzu. Die körperliche Präsenz der Musiker\*innen und die Art, wie sie sich während des

Spielens im Raum und miteinander bewegen, sollen dabei mehr und mehr die sonst von dem\*der Dirigent\*in gegebenen Impulse ersetzen.

Die Überschneidung der Musik mit Bewegung und Choreografie öffnete den Raum für eine weitere Kunstform – die Performance. Gemeinsam mit der Regisseurin Theresa von Halle erarbeitete das Orchester die performative Choreografie zu #freeschubert auf Grundlage einer assoziativen Geschichte als Subtext zur erklingenden Musik (»hier brennt der Keller«, »es findet eine Party auf dem Dach statt«). Bei der Produktion #freebrahms hingegen ging die Entwicklung der Choreografie von der musikalischen und emotionalen Qualität im Originalwerk aus, bei der jeder Satz von den Musiker\*innen mit einer Emotion verknüpft wurde. Unter Anleitung der Choreografin Ela Baumann entstand eine Choreografie, bei der es für niemanden – weder Musiker\*innen noch Publikum – feste Sitz- oder Stehplätze gab. Jeder Ortswechsel im Raum provozierte Entscheidungen bei den Zuhörenden: Stehe ich im Weg? Gehe ich hinterher? Wie nah traue ich mich, neben einer Musiker\*in stehen zu bleiben? Die Konzertsitze sind dabei so variabel wie ihr Publikum divers: In der Elbphilharmonie ebenso wie am Fusion Festival trat das Stegreiforchester auf und stellt sich diese Fragen vor dem Hintergrund der spezifischen Räume und Publikums jedes Mal aufs Neue.

## Reflexion und Theorie: Werte

Die Musiker\*innen des Stegreiforchesters versuchen stets, ihre Arbeit am Warum, nicht am Was zu orientieren. Keines der Ensemblemitglieder würde musizieren schlicht um des Musizierens willen, nicht ohne ein »Drumherum«. Zu diesem »Drumherum« gehört das Publikum – und mit ihm die Frage danach, was die interpretierte Musik bei den Zuhörer\*innen auslöst, welche Themen sie ansprechen und interessieren, welche Strategien auch Menschen ins Konzert locken, die sonst nicht den Weg dorthin finden würden. Die Klassik barrierefreier und im besten Sinn zugänglicher für Menschen zu machen, ist für das Stegreiforchester eine Frage der Selbstreflexion: zu erkennen und anzuerkennen, wie wenig althergebrachte Antworten es auf die grundlegenden Fragen gibt, die das Publikum betreffen – und wie viel es für ein Ensemble wie das Stegreiforchester zu entdecken gibt. Dabei legt das Orchester Wert darauf, der Suche nach Veränderung treu zu bleiben. In vielen Aspekten ist es selbst noch lange nicht barrierefrei, sondern auf dem langen Weg hin zu einer Aufführungspraxis, die Menschen egal welchen sozioökonomischen

Hintergrunds, welcher kultureller Vorbildung und, größer gedacht, welcher Sprache und Herkunft, ein universal zugängliches Konzerterlebnis ermöglichen soll. Dazu gehören ein aufmerksamer Blick in die eigene Runde und auf das eigene Publikum, der aufzeigt, welche Voraussetzungen und Privilegien dazu führen, dass Musiker\*innen und Publikum gleichermaßen Teil der jeweilig aktuellen Konzerterfahrung sind, und die Anerkennung, dass auch das Orchester selbst diese Voraussetzungen reproduziert. Nur mit einem kritischen Blick auf die eigene Arbeit können Publikum und Orchester zu diesem langfristigen Änderungsprozess beitragen.

## Aktivismus und Publikumsanspruch

Die Ensemblemitglieder befinden sich im Alter zwischen 20 und 40 Jahren und haben einen Hintergrund in unterschiedlichen Genres, entweder studiert oder intensiv selbst erlernt. Die Philosophie des Ensembles ist dabei, die Altersspanne immer weiter auszuweiten, um mit unterschiedlichen Generationen auch ein diverseres und erkenntnisreicheres Miteinander gestalten zu können. Die Geschlechterstruktur im Orchester ist nahezu ausgewogen zwischen Frauen und Männern, das Büro-Team inklusive Geschäftsführung wird von Frauen besetzt. Das Orchester setzt auf die Gleichberechtigung zwischen Frauen und Männern, vor allem auch in Führungspositionen.

Der gesellschaftliche und politische Ausdruck in der Kunst und der Interpretation von Musik spielte für die Musiker\*innen des Stegreiforchesters von Anfang an eine große Rolle. In der Auseinandersetzung mit den Originalwerken, die das Orchester neu arrangiert, interpretiert und rekomponiert, tragen die Musiker\*innen eine große Verantwortung. Einerseits will das Ensemble das Erbe der klassischen Musik und die Kunst am Leben erhalten, andererseits geht das für sie nur unter der Prämisse, sich mit den politischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen der Zeit auseinanderzusetzen – ein inhärent politischer Prozess. Ein Werk wie Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz* beispielsweise bedarf vor diesem Hintergrund für das Ensemble einer gewissen Entfernung vom Original, ohne seine Schönheit zu verlieren. *Der Freischütz* wurde nicht zuletzt wegen seiner zahlreichen volksliedhaften Melodien zur deutschen Nationaloper stilisiert – heutzutage ein Erbe, dem man sich durchaus kritisch nähern muss. Das Werk entstand jedoch an einer Wende der Zeit: Wurde der Epoche der Klassik die Idee der Universalität zugeschrieben, so war das 19. Jahrhundert, die Romantik, geprägt von Na-

tionalgedanken (Wehnert, 2018). Diese beiden so gegensätzlich scheinenden Epochen überlagerten sich jedoch. Erst drei Jahre nach Webers romantischer Nationaloper vollendete Ludwig van Beethoven mit seiner 9. Sinfonie ein epochales Universalwerk, das vor allem für den europäischen Gedanken steht. Indem diese beiden Werke miteinander verschränkt und mit europäischen Volksliedern erweitert wurden, bot sich zum Beispiel das Potential, Fragen nach Nationalstil und europäischen Gedanken, nach Verlockung und Verführung, nach Tradition und Herkunft neu zu stellen. So ist es für das Orchester über die Jahre hinweg immer wichtiger geworden, nicht nur musikalische, sondern auch gesellschaftliche Statements zu setzen, mit der Musik für wichtige Themen ein- und über den reinen Unterhaltungsanspruch der Musik hinauszutreten. Diese politischen und gesellschaftskritischen Elemente der Produktion finden sich auch im Arbeitsprozess des Orchesters wieder (siehe Grundgerüst) – sie wirken in die Konzerte und ins Publikum hinein.

## **Publikumsutopie A: Das Publikum als Community**

Die Welt dreht sich manchmal schneller als wir wollen – das zeigte sich zuletzt besonders in der Corona-Pandemie, den harten Notbremsen und Lock-downs. Eines jedoch ist für das Stegreiforchester klar geworden: Die Musiker\*innen leben da, wo sie wohnen – wo sie spazieren und einkaufen gehen oder Freund\*innen treffen. Dorthin gehört die Kultur, die nachhaltig wirkt. Publikum ist für das Stegreiforchester dort, wo man es am wenigsten erwartet: auf der Straße, im Supermarkt, an der Tankstelle. Das Vorurteil, dass viele Menschen an Kultur gar nicht interessiert seien, stellt sich schnell als falsch heraus, wenn man mit ihnen in Kontakt tritt. Musik, insbesondere klassische Musik, ist im Verständnis des Stegreiforchesters nicht nur eine Musikform, die Menschen zu Hause im Wohnzimmer hören, sondern vor allem auch ein Begegnungsraum. Musik könnte der entscheidende Faktor werden, um in der Nachbarschaft und der umliegenden Community (die vielleicht noch gar keine ist) Kontakte herzustellen. Musik muss in diesem Kontext zu den Menschen gebracht werden – nicht andersherum. Das Publikum ist da, es weiß nur noch nichts von seinem Glück.

## Publikumsutopie B: Das Publikum, das keins mehr ist

Das Stegreiforchester wünscht sich ein Publikum, das nicht einfach nur zuhört – sondern eines, das lauscht: auf die Musik und gleichsam in sich selbst und das Ensemble hinein. Die Utopie ist ein Publikum, das auf einer Ebene mit den Musiker\*innen fühlt und erkennt, was die Musik mit ihm macht. Das Orchester wünscht sich ein Publikum, das die klassische Musik als Spielfläche alter und neuer Konflikte betrachtet, die alle Menschen gleichermaßen angehen und für die sie Verantwortung übernehmen. So gesehen geht es um nichts Geringeres als einen nachhaltigen Umgang mit dem Kulturgut Klassik, das nur dann langfristig existieren kann, wenn Musiker\*innen und Publikum ihm gemeinschaftlich eine neue Bedeutung verleihen. Diskussionen sollen nicht über die musikalische Qualität einer Komposition geführt werden, sondern über ihre Herkunft, ihre Potentiale und das, was sie beim Hören ausgelöst hat. Auch hier ist der Ansatz ein radikaler: Eigentlich wünscht sich das Orchester eine Aufhebung aller Grenzen zwischen dem, was auf der Bühne passiert, und dem, was die Musiker\*innen und die Zuhörenden in ihren Alltag hineinragen. Der Wunsch ist einer nach utopischer Gemeinsamkeit – und konsequent gedacht nach einem Publikum, das keines mehr ist.

## Literatur

- Deck, Jan (2008): Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater, in: Jan Deck/Angelika Sieburg: *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript, S. 9-19.
- Deck, Jan/Sieburg, Angelika (2008): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript.
- Endrejat, Paul C./Meinecke, Annika L. (2021): *Kommunikation in Veränderungsprozessen. Psychologische Grundlagen für die Arbeit mit Individuen und Gruppen*, Wiesbaden: Springer.
- Ette, Ottmar (2021): *Der Futurismus, der Fortschritt und ein Vorläufer*, Berlin: De Gruyter.
- Frisius, Rudolf (2016): Art. Improvisation, Zur Terminologie, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York [online], <http://www.mgg-online.com/mgg/stable/13138> (23.06.2021).

- Frist, Henrik (2014): Improvisation and the Self. To Listen to the Other, in: *Soundweaving: Writings on Improvisation*, hg. von Franziska Schroeder/Mícheál Ó hAodha, Cambridge: Scholars Publishing, S. 153-171.
- Rebstock, Matthias (2018): Strategien zur Produktion von Präsenz, II, in: *Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, hg. von Martin Tröndle, Bielefeld: transcript, S. 149-161.
- Robertson, Brian J. (2016): *Holacracy. Ein revolutionäres Management-System für eine volatile Welt*, München: Franz Vahlen.
- Rosu, Stefan (2014): *Zukunftsstrategien für Orchester*, Wiesbaden: Springer.
- Wehnert, Martin (2018): Art. Romantik und romantisch, Begriffe, Nationalromantiken, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York.

Irena Müller-Brozovic, Barbara Balba Weber (Hg.)

## **Das Konzertpublikum der Zukunft**

Forschungsperspektiven, Praxisreflexionen und Verortungen  
im Spannungsfeld einer sich verändernden Gesellschaft

**[transcript]**

Wir danken dem Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern HKB für die Unterstützung bei der gleichnamigen Tagung und der HKB für den Druckkostenbeitrag an die vorliegende Publikation.



Hochschule der Künste Bern  
Haute école des arts de Berne  
Bern Academy of the Arts

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird. (Lizenz-Text:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

### **Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld**

© Irena Müller-Brozovic, Barbara Balba Weber (Hg.)

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Matthias Rhomberg, [www.rhomberg.cc](http://www.rhomberg.cc)

Lektorat: Daniel Allenbach

Korrekturat: Laura Müller

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5276-5

PDF-ISBN 978-3-8394-5276-9

<https://doi.org/10.14361/9783839452769>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter [www.transcript-verlag.de/vorschau-download](http://www.transcript-verlag.de/vorschau-download)

# Inhalt

---

## **Zum Geleit**

*Graziella Contratto* ..... 9

## **Vorwort**

*Constanze Wimmer und Johannes Voit* ..... 11

## **Einleitung**

*Irena Müller-Brozovic und Barbara Balba Weber* ..... 13

## **Ausgangsposition**

### **»Das Konzertpublikum von morgen«**

Herausforderungen des postglobalen und postdigitalen Zeitalters

*Susanne Keuchel* ..... 21

## **Interaktion**

### **Resonanzaffine Public Relations**

Für eine Publikumsresonanz als interaktive und transformative  
Beziehungsform

*Irena Müller-Brozovic* ..... 43

### **Eine Dramaturgie der Nähe**

Zur Entwicklung neuer Konzertformate bei den Montforter  
Zwischentönen

*Hans-Joachim Gögl und Irena Müller-Brozovic* ..... 67

## **#freeAudience**

Gedanken zu einer neuen Interaktion zwischen Orchester und Publikum am Beispiel des Stegreiforchesters

*Catriona Fadke, Hannah Schmidt, Juri de Marco, Viola Schmitzer* ..... 77

## **Transformation**

### **Eine Konzerttheorie**

*Martin Tröndle* ..... 95

### **Musikvermittlung für Erwachsene als kontextuelle Praxis vor und im Konzert**

*Constanze Wimmer* ..... 125

### **Wechselwirkungen**

Ein Konzertexperiment für Stammpublikum und eine eingeschleuste Gruppe 20- bis 30-Jähriger

*Barbara Balba Weber* ..... 139

## **Lokalisation**

### **Intensität und narkotische Wirkung von Musik**

Gedanken zu Emotionen in gestalteten Konzertsituationen

*Julia H. Schröder* ..... 161

### **Neue Musik zwischen Kuhweide und Stadtpalais**

Zum orts- und kontextspezifischen Kuratieren beim Festival ZeitRäume Basel

*Anja Wernicke* ..... 175

### **Zu Gast beim Publikum**

Das Luzerner Sinfonieorchester macht sich mit dem Musikwagen auf den Weg in Städte und Dörfer der Zentralschweiz

*Johanna Ludwig* ..... 189

## **Das Foyer Public des Theater Basel**

*Anja Adam* ..... 205

## **Zukunftsvision**

### **Das Konzert ist tot! Oder war das gestern?**

Ein pandemisches Gespräch

*Lisa Stepf, Barbara Balba Weber* ..... 219

**Autor\*innen** ..... 225