Eine Konzerttheorie[1]

Martin Tröndle

Every art form has once been contemporary.
Every presentation form has once been contemporary.

Sitzt man heute in einem Konzerthaus, kurz nach acht Uhr abends, die Musiker*innen kommen auf die Bühne, sie beginnen ihre Instrumente zu stimmen, der Dirigent wird mit Applaus empfangen und die letzten Räusperer verstummen, überlegt man selten, ob das, was man gerade erfährt – also dieser Bau, diese Sitzanordnung, die Kleiderordnung der Musiker*innen, das Verhalten des Publikums, die Informiertheit durch das Programmheft, das verstohlene Rascheln mit dem Bonbonpapier – einfach nur zufällig entstanden ist oder ob die Entwicklung des Konzertes ggf. einer bestimmten Logik folgt.

Verblüffenderweise interessiert sich die Musikwissenschaft kaum für diese Frage. Dass die Konzertsituation im 19. Jahrhundert – aus dem meist die Musik stammt, die wir heute so aufführen – ganz anders war, wird selten diskutiert. Zwar existieren vereinzelte, jedoch letztendlich erstaunlich wenige Publikationen zur Entwicklung des Konzertwesens (z.B. Dahlhaus 1994, Heister 1983, 1996, Salmen 1988, Scherliess 1996). So wertvoll sie durch ihre

1 Wiederabdruck des 2018 unter dem gleichen Titel in Tröndle, Martin (Hg.) (2018): *Das Konzert[II]. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, Bielefeld: transcript, S. 25–52 erschienenen Beitrags.
Die hier entwickelte Theorie durfte ich in vielen Seminaren, Workshops und Tagungen mit Musiker*innen und Intendant*innen, Musik- und Kulturwissenschaftler*innen diskutieren. Da sich die Theorieperspektive dabei als robust erwies, werden hier die Beiträge Tröndle (2003, 2009, 2012a) wieder aufgegriffen und im Lichte der Forschung der letzten Jahre weiterentwickelt. Kundige Leser*innen verzeihen bitte Wiederholungen.

kenntnisreiche Detailschärfe sind, über eine Deskription oder regionale Bestandsaufnahmen (Lütteken 2012, Thorau et al. 2011, Ziemer 2009) respektive der Klassifizierung einzelner Konzertformen (Küster 1993) gelangen sie meist nicht hinaus. Eine eher ethnologische oder kulturwissenschaftliche Lesart des Konzerts findet seit jüngerer Zeit im englischen Sprachraum statt (vgl. Krims 2012, Small 1998, Burland/Pitts 2014, Cook 2013). Dieses zumeist zurückhaltende Interesse an der ›Kulturform Konzert‹ mag an der musikwissenschaftlichen Tradition liegen, in der vornehmlich die Werke und deren Analyse im Vordergrund stehen, die biografische Forschung zu den Komponist*innen, die diese Werke hervorgebracht haben, und deren stilgeschichtliche Einordnung. Ein Blick in das Standardwerk – Die Musik der Geschichte und Gegenwart (http://www.mgg-online.com) – genügt, um diese These mannigfach zu stützen. Musikgeschichte wird dann als Fortschrittsgeschichte konzipiert, in der man staunend von Meisterwerk zu Meisterwerk entlang geglückter Formparameter geführt wird: Die Fuge kulminiert in Bach, die Sonatenhauptsatzform in Beethoven, das Lied in Schumann, das Leitmotiv in… etc. Scheinbar genialisch werden diese Ideen empfangen und im Werk entfaltet (vgl. Ortland 2004) und der Musikwissenschaftler wird zum Nachlassverwalter dieser Eingaben und Schöpfungen – Musikgeschichte als eine Aneinanderreihung genialer Werke großer Männer.

Zweifelt man die Existenz des Ingeniums an und fragt, warum sich gerade diese Werke durchsetzen, warum gerade diese Erfindung oder Weiterentwicklung eines Instrumentes, diese Konzertform Beachtung fand und nicht eine andere, erhält man in solch einer Denktradition keine Antwort. Allenfalls fällt ein Verweis auf die ›Qualität‹, auch wenn niemand zu sagen vermag, was das genau sein könnte. Mit Typisierungen und Historisierungen kommt man der Entwicklungsgeschichte des Konzertwesens wohl genau so wenig auf die Spur wie mit Qualitätsverweisen oder einer an Adorno-Lektüre geschärften Kulturkritik, in deren Logik es sich hier nur um eine ›Zerfallsgeschichte‹ handeln kann. Auch das Konzert als habituell bürgerliche Distinktionsmaschine zu fassen (Heister 1983, Schleuning 1989, Bourdieu 1993, 1996) dient nicht dazu, eine Konzerttheorie zu formieren, mit der übergreifend akustische, architektonische, performative etc. Aspekte gefasst werden könnten. Wie lässt sich daher die Entwicklung des Konzertwesens von seinen Anfängen im 16. Jahrhundert bis heute verstehen? Wie könnten die Veränderungen in der Konzertpraxis erklärt und wie gegebenenfalls sogar prospektive Aus-

sagen zum Konzertwesen entwickelt werden?[2] Um sowohl historische Veränderungen im Konzertwesen zu erklären als auch zukünftige einschätzen zu können, bedarf es einer Konzerttheorie. Hierzu werden im Folgenden zwei Theorieperspektiven, nämlich die ›Evolutionary Aesthetics‹[3] und die ›Affordanz‹ (Lewin 1936) miteinander verschränkt. Mithilfe des zentralen Begriffs der ›Aufmerksamkeit‹ wird eine Konzerttheorie an historischen als auch aktuellen Entwicklungen exemplifiziert.

Zur Evolution des Konzertes

Will man das Konzert in seiner Entwicklung verstehen, bietet es sich an, eine Theorieperspektive einzunehmen, die insbesondere auf die Prozesshaftigkeit abhebt, also zeitbezogen ist. Mit der Entstehung des Neuen und Unwahrscheinlichen beschäftigt sich die Evolutionstheorie. Das lateinische ›evolvere‹ bedeutet schlicht ›sich aus etwas heraus zu entwickeln‹. Dabei – und das ist wesentlich für ein modernes Verständnis der Evolutionstheorie – hat diese Entwicklung kein Ziel, keine Bestimmung und kein Telos (Futuyama 1990: 9). Es geht schlicht um Veränderungen, die sich zufällig ergeben, biologisch durch genetische Mutation und kulturell durch Lernen.

Biologische Evolution wird als Transformation des genetischen Bestandes einer Population verstanden, also die Entstehung einer neuen Art aus einer bereits bestehenden (Wolters 2004a: 611f.). Dabei muss die neue Art nicht komplexer oder besser, sondern lediglich anders sein und sie muss sich in

---

2 Der Begriff ›Konzertwesen‹ wird oft durch den Begriff ›Konzert‹ (concerto), der eine musikalische Gattung, ein kompositorisches Prinzip oder aber auch Musik, die durch ein Ensemble aufgeführt wird, bedeuten kann, ersetzt. Denn im deutschen wie im italienischen Sprachgebrauch wird zwischen Konzert und Konzertwesen meist kein Unterschied gemacht. Im Englischen und Französischen unterscheidet man zwischen ›concerto‹, was das Werk, die Form oder die Gattung bezeichnet, und ›concert‹, was die Veranstaltung benennt. Beide Begriffe leiten sich vom lateinischen ›concertare‹ ab, das sowohl ›wetteifern, kämpfen, streiten, disputieren‹ als auch ›mit jemandem zusammenwirken‹ heißen kann (Scherliess 1996: 628). In den folgenden Ausführungen geht es um das ›concert‹ und nicht das ›concerto‹.

3 Im deutschsprachigen Raum ist das Forschungsgebiet ›evolutionäre Ästhetik‹ (Menninghaus 2011, Treml 2010) noch jung und formiert sich erst (siehe das 2013 gegründete Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik). In den anglophonen Ländern hingegen haben die *evolutionary aesthetics* Tradition (Allesch 2006, Rusch/Voland 2013, Consoli 2014). Das Verhältnis von Musik und Evolution untersucht u.a. Cross (2012).

ihrer Umwelt behaupten können, das heißt eine ökologische Nische finden. Die neue Art hat durch ihre Anpassungsleistung, bspw. eine andere Schnabelform oder einen längeren Hals, entweder Zugang zu Ressourcen, die anderen Arten verwehrt blieben; oder sie zieht durch eine Variation äußerlicher Merkmale, wie zum Beispiel ein auffälliges Geweih, eine besondere Farbigkeit, ein besonderer Gesang etc., die Aufmerksamkeit auf sich (Rusch/Voland 2013).

Wenden wir diese Perspektive der Aufmerksamkeitsakkumulation probeweise auf die Entwicklung der Geschichte der Musikinstrumente an und fragen: Was ist den Entwicklungen der Zupfinstrumente von der Laute, zur chitarra battente, der romantischen Gitarre, der modernen Konzertgitarre und der E-Gitarre gemein? Das gleiche könnte man für die Entwicklung von Cembalo, Hammerklavier, Flügel, Konzertflügel und E-Piano fragen. Haben sich diese Entwicklungen in den Zupf- und Tastengattungen rein zufällig etabliert? Warum gibt es die Instrumente, die wir heute spielen und nicht andere? Manche mögen die E-Gitarre oder digitale Musikerzeugung als Rückschritt in der Konzeption einer musikwissenschaftlichen Fortschrittsgeschichte, gar einen Zerfall ansehen. Dieses normative Urteil vermag jedoch nichts daran zu ändern, dass – überblickt man diese Instrumentalentwicklungen über die Jahrhunderte – beide eine wachsende Hörerschaft an sich binden konnten: durch eine verbesserte Spielbarkeit und damit eine gestiegene Virtuosität, die beeindruckt, Klangfarbeneffekte, die unterhaltsam sind, und eine kontinuierlich wachsende Lautstärke. Erreicht man im Konzert mit der Laute ca. 100 Zuhörer, so fasziniert die Konzertgitarre schon 300, die elektrische Gitarre 30.000 (vgl. Hutter 2011). Mit dieser gestiegenen Aufmerksamkeit auf das Konzertereignis lassen sich auch höhere Einnahmen (Ressourcen) realisieren und dies wiederum gibt den Musiker*innen und Veranstalter*innen Anlass, mehr Konzerte zu veranstalten. In der Evolutionstheorie spricht man dann von autokatalytischen, also sich selbstverstärkenden Prozessen (Willke 2000: 246). Die Entwicklung des Konzertwesens kann über weite Teile als ein solch autokatalytischer Prozess verstanden werden, der zu einer steten Weiterentwicklung und Ausdifferenzierung des Konzertwesens geführt hat.

Riskant, aber nicht uninteressant ist es, diese Theorieperspektive auf die Kompositionsgeschichte anzulegen: Die Abfolge der Werke ist dann nicht genialisch oder zufällig zu begründen, sondern richtet sich nach einer steten Aufmerksamkeitsakkumulation. Werke, die besonders viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben, werden von anderen imitiert und bilden so im Nachhinein stilgeschichtliche Zusammenhänge aus. So ließen sich sowohl Moden

des Komponierens, temporär bevorzugte Formparameter, als auch Schulbildungen erklären (vgl. Luhmann 1999); gleich ob es sich dabei um Empfindsamkeit, Frühklassik oder Punk handelt. Dieses Analysekonzept eröffnete der Musikwissenschaft ein Verständnis, das weniger werk- oder personenzentriert ist als vielmehr die Differenz zum bis dahin Bestehenden und seine Potentialität in den Mittelpunkt rückte.

Diese Theorieperspektive ist auch aufgrund ihrer breiten Anwendbarkeit nützlich. Sie lässt sich auch auf den Popmusikbetrieb übertragen, wo man manchmal staunt, mit welch musikalischer Schlichtheit manche Musikstücke oder Interpreten Berühmtheit erlangen. Dabei ist das neue Stück nicht ›besser‹ als die alten, sondern schlicht ›anders‹. Es geht oft mit einem besonderen Bewegungsmuster/Tanzstil und einer bestimmten Art sich zu kleiden einher. Ist die Neuerung (Variation von/zu Bestehendem) besonders erfolgreich, wird sie von anderen kopiert, in der Hoffnung damit ebenfalls erfolgreich zu sein. Psy beispielsweise hat mit *Gangnam Style* nicht nur über 3 Milliarden Klicks auf *YouTube,* sondern auch unzählige Nachfolger*innen, die ihn kopieren. Ähnliches ließe sich über Liszt, Jerry Lee Lewis oder Michael Jackson sagen, die in ihrer Zeit durch Neuerungen stilbildend wirkten.

Jede neue Konzertvariation, die es vermochte, die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen, und dazu gehört genauso die große Sinfonie, oder das Riff im 4/4 Beat des Rock'n'Roll, erschloss sich dadurch finanzielle Ressourcen, die zu ihrer Stabilisierung führten.

Modellbildung

Das Modell der Evolutionstheorie ist äußerst einfach und durch die Schritte Variation und Selektion geprägt (Wolters 2004b: 614f.). Variation bedeutet, dass eine Variante, also eine Abweichung oder Weiterentwicklung vom Bisherigen, entstanden ist. Wird die Variation einer Art durch die spezifische Umwelt selektiert, dann stellt sie sich auf Dauer ein, kann sich also stabilisieren. Durch das Entstehen dieser neuen Art, übt sie einen Umweltdruck auf andere Arten aus, die sich dann ebenfalls diesen neuen Bedingungen anpassen müssen, man spricht hier von ›Anpassungsanpassungen‹. Im Zeitverlauf entsteht so eine ständige Dynamik von Veränderungen, bei der Arten auch

verschwinden können, nämlich jene, die sich nicht in gleichem Tempo anpassen konnten wie die Umwelt sich verändert.[4]

Beschränken wir uns nicht alleine auf biologische Evolution, sondern beziehen auch die kulturelle Evolution mit ein, entstehen Variationen nicht allein zufällig, sondern zumeist absichtsvoll, nämlich durch Probieren und Lernen. Wie kann man sich solch eine Theorie vorstellen?

Ein Blick in die Logiken der Produkt- und Dienstleistungsindustrie kann an dieser Stelle hilfreich sein. Fragt man sich bspw., warum es so viele verschiedene Waschmittel, Zahnbürsten, Mobiltelefone und -verträge gibt, erkennt man schnell, dass die dahinterliegende absichtsvolle Herstellung von ›echten und unechten Produktinnovationen‹ eine häufig eingesetzte Strategie ist, um sich mit seinen Produkten/Dienstleistungen am Markt halten oder etablieren zu können. Es werden immer wieder neue Variationen eingebracht, die Konkurrenten beobachten diese und reagieren ihrerseits ebenso mit Produktvariationen. Diejenigen, die ausgewählt/gekauft werden, binden genügend Ressourcen, um sich am ›Markt‹ oder einer bestimmen Nische des Marktes halten zu können.

Wenden wir nun diese Theorielinse auf unseren Untersuchungsgegenstand, das Konzertwesen an, dann kann eine Variation zum Beispiel ein neues Instrument, eine neue Kompositionstechnik oder ein verändertes Konzertformat etc. sein – eben alles, was das Konzertwesen prägt. Ein Beispiel für solch ein verändertes Konzertformat könnte die *Yellow Lounge* sein, die das klassische Konzert in den Club verlegt (s. Canisius 2011), die Aktualisierung der Tradition der Haus- und Promenadenkonzerte (z.B. *Musik in den Häusern der Stadt)*,[5] die *Digital Concert Hall*, die das Konzert in den virtuellen Raum verlegt, oder das *Radialsystem*, das für szenische Konzerte steht.

Nicht zuletzt die privaten Konzertveranstalter*innen und die Konzertvereine des 18. und 19. Jahrhunderts waren – auch in ihrem Eigeninteresse – stets bemüht, ein Publikum anzuziehen; sie waren Konzertunternehmer*innen. Bot also einer ihrer Konkurrenten ein neues Konzertmodell an, das vermehrt

4 Die Ausrottung kann deutlich schneller vonstattengehen, als dass sich im selben Maß neue, angepasste Arten bilden könnten.

5 siehe http://www.kunstsalon.de/festivals/musik-in-den-haeusern-der-stadt/

auf Publikumsinteresse stieß, imitierten sie dieses, um am neuen Trend teilzuhaben.[6]

Nach der zufälligen oder absichtlichen Konzertvariation folgt die Selektion/Wahl, die Entscheidung der potenziellen Konzertbesucher*innen für oder gegen diese Neuerung. Entscheiden sich genügend Personen für die Neuerung, kann sie sich auf Dauer halten. Entscheiden sich zunehmend mehr für sie, wird sie gar zum Trend/zur Mode und andere imitieren diese Neuerung. So gibt es mittlerweile in Deutschland mehrere und weltweit viele Organisatoren, die das Konzept der *Yellow Lounge*[7] kopieren, und auch die ›neuen Konzertformate‹ sind zu einem Trend geworden. Andere Veranstalter*innen, Musiker*innen, Komponist*innen ändern diese Konzepte leicht und entwickeln damit etwas Neues. Beides sind Anpassungen, die auf Anpassungen reagieren. Diese ›Anpassungsanpassungen‹ erzeugen im Zeitverlauf eine hohe Diversifizierung im ›Biotop Musikmarkt‹.

---

6 Im Bereich der öffentlich geförderten Musik, also vornehmlichem Bereich der ›Ernsten Musik‹ (im Gegensatz zum Markt der ›Unterhaltenden Musik‹), wird dieses Modell zumindest in den meisten europäischen Ländern verzerrt. Hier existiert zum Schutz des Kulturerbes ein durch öffentliche Zuwendungen abgemilderter Druck, sich Marktbedingungen, also dem Publikum, anzupassen; andererseits werden so aber auch Innovationen, also neue Konzertvariationen, weniger wahrscheinlich – sie sind schlicht nicht notwendig. Hingegen lässt sich unter der Bedingung einer breitflächigen Kulturfinanzierung beobachten, dass die ›Nische des Klassikmarktes‹ zu ganz spezifischen Adaptionsleitungen derjenigen geführt hat, die hier auf ihre Ressourcen zugreifen können: In Deutschland werden jährlich circa 3,5 Milliarden Euro direkt durch den öffentlichen Haushalt an (zumeist) öffentliche Institutionen (Staatsorchester, Rundfunkorchester und -chöre, Opernbetriebe, Musikhochschulen etc.) verausgabt, um das kulturelle Erbe zu pflegen und zu bewahren (Kulturfinanzbericht 2016). Nicht eingerechnet sind weitere indirekte Mittel wie der ermäßigte Mehrwertsteuersatz, die Künstlersozialkasse, die Ausschüttung der Urheber- und Verwertungsrechte, die Ausgaben zur Musikförderung der beiden großen Kirchen u.a. Der Verteidigung dieser Nische und dem zukünftigen Bezug dieser Ressource wird hoher Wert beigemessen und sie wird wortreich legitimiert (s. Tröndle/Rhomberg 2011). Aus Perspektive der Institutionen, die weitgehend von öffentlichen Mitteln leben, ist dies unmittelbar verständlich. Dieses Dilemma zwischen erforderlichen Anpassungsleitungen (schlicht da sich die Umwelt und die Publikumsbedürfnisse und -präferenzen verändern) und einem zu bewahrenden kulturellen Erbe kunstverträglich zu lösen, ist eine Herausforderung der Kulturpolitik, die bisher nur wenig gelungen ist.

7 Z.B. in London *nonclassical* siehe (http://www.nonclassical.co.uk/), in Zürich die *Ynight – Klassik im Klub* (http://www.ynight.ch oder http://www.guerillaclassics.org) u.v.a.

Auch die Konzertvariante ›Festival‹ – eine besondere Musik, zu einer besonderen Zeit, an einem besonderen Ort, für ein besonderes Publikum –, die Richard Wagner 1850 einbrachte, ist eine Variante, die mannigfach aufgenommen, kopiert und weiterentwickelt wurde (Tröndle 2011:33f.).[8]

Die große Unbekannte ist somit die Frage, nach welchen Kriterien die Selektion erfolgt, das heißt warum eine neue Konzertvariante auf Interesse stößt.

Aufmerksamkeit als Bedingung des ästhetischen Erlebens

Als Hypothese nehmen wir an, dass das Selektionskriterium des Konzertwesens ›Aufmerksamkeit‹ ist. Diejenigen Konzertvariationen setzten sich durch – werden also über einen bestimmten Zeitraum stabilisiert –, die es vermögen, vermehrt die Aufmerksamkeit eines Publikums an sich zu binden. Solange, bis sie von anderen Variationen abgelöst werden, die dies besser vermögen.

Der Begriff der ›Aufmerksamkeit‹ ist phänomenologisch wie in seiner empirischen Belegbarkeit deutlich komplizierter, als wir ihn alltagssprachlich verwenden. Aufmerksamkeit kann zunächst im Sinne von Georg Franck als »subjektives Erleben« mit »sinnlichen Qualitäten« (1998: 16) verstanden werden, das dem im Moment Stattfindenden eine bestimmte Präsenz verleiht (ebd.: 18). Das heißt es geht um das bewusste Erleben von etwas und nicht um alles andere, »[…] dass etwas in der Erfahrung auftritt, dass gerade *dieses und solches* und *nicht vielmehr anderes* und dass es *in einem bestimmten Zusammenhang* auftritt« (Waldenfels 2004: 16, H.i.O.). Auch Fazekas (2016) stellt die besondere Bedeutung des Begriffs ›Aufmerksamkeit‹ beim ästhetischen Wahrnehmen heraus. Im Rückgriff auf zahlreiche Vorgängerstudien hält er fest:

---

8 Dies gilt gleichermaßen für eine Popband, die ihr Marktsegment und die Veränderungen darin beobachtet, um gegebenenfalls auf neue Tendenzen zu reagieren, wie für ein Ensemble für zeitgenössische Musik. Denn auch das Ensemble hat sich spezialisiert und eine Nische gefunden, die ihm Ressourcen (Stipendien, Preise, öffentliche Förderung, Förderer) zu seinem Erhalt gibt. Und auch in der zeitgenössischen Musik muss man sich *im Feld* (in der spezifischen Umwelt des Ensembles) profilieren, um langfristig Bestand haben zu können, das kann durch eine besondere Besetzung, ein besonderes Repertoire, eine besondere Interpretationsleitung etc. geschehen.

> »[We] know that the way attention is allocated does affect our experiences. First of all, attention seems to be necessary for conscious experiences: unattended stimuli remain unnoticed […]. Second, attention boosts the appearance of attended properties: when attention is allocated to a stimulus, the consciously experienced features of the stimulus are intensified.« (Ebd.: 68)

Anstatt einem monodimensionalen Konzept des Begriffes zu folgen, betont Fazekas unterschiedliche Dimensionen von Aufmerksamkeit. Dies können dingliche, soziale, akustische oder atmosphärische Aspekte sein, die das subjektive Erleben beeinflussen. Er unterscheidet zudem zwischen einer gerichteten und diffusen, sowie einer nach innen oder außen gerichteten Aufmerksamkeit (ebd.: 69). Sie wird laut Fazekas durch einen Stimulus (z.B. die Betrachtung eines Kunstwerkes) hervorgerufen, man selbst kann sie nur bedingt kontrollieren (ebd.: 87). Diesem multidimensionalen Verständnis von Aufmerksamkeit wollen wir uns im Folgenden anschließen. Wesentlich dabei ist, dass der Betrachtende sich in einen offenen Rezeptionsmodus des ästhetischen Wahrnehmens versetzten lässt. Dies kann ein z.B. Staunen, Schmunzeln oder das kontemplative Versenken sein. In der Kunstpsychologie spricht man hier von einer Persönlichkeitseigenschaft, nämlich der ›Offenheit für neue Erfahrungen‹, um ein ästhetisches Erfahren möglich werden zu lassen (McCrae 2007).

Dies wird auch durch neuere Forschungsergebnisse der (empirischen) Musikwissenschaft unterstützt, die argumentiert, dass das Wahrnehmen von Musik im Konzert vor allem ästhetisch-emotional geprägt sei. Juslin führt Schönheit, Ausdrucksstärke, Originalität und die künstlerische Machart an, die seiner Meinung nach das ästhetische Urteil prägen (Juslin 2013). Ähnlich argumentieren auch Schindler et al. (2017) die von ›aesthetic emotions‹ sprechen. Sie erweitern diese Liste um Faktoren, wie ›being moved‹, ›fascination‹, ›awe‹, ›humor‹, aber auch ›interest‹ und ›insight‹ sowie ›energy‹.

Dies deckt sich in hohem Maße mit unseren empirischen Studien zur ästhetischen Wahrnehmung im Kunstmuseum (Tröndle/Tschacher 2012).[9] Die Besucher*innen änderten beim Eintritt in die Ausstellungsräume des Kunstmuseums ihr Verhalten und ihre physiologischen Reaktionen waren vor den Kunstwerken um Vielfaches stärker als noch Sekunden zuvor. Wie gezeigt

9 Siehe das Schweizerische Nationalforschungsprojekt *eMotion – mapping museum experience* (http://www.mapping-museum-experience.com).

werden konnte, wurde ein ästhetischer Rezeptionsmodus durch den Ausstellungskontext förmlich ›angeknipst‹ (Tröndle/Tschacher 2012).[10] Dabei ist der Rahmen, also das Konzert oder die Ausstellung und ihre Gestaltung, maßgeblich dafür, ob diese ästhetische Ansprache gelingt (Tröndle et al. 2014). Das Werk wirken zu lassen, ihm eine Rahmung zu geben in der es wirken, das heißt beim Rezipienten eine Präsenzerfahrung auslösen kann, ist wesentlich.

Die erste These lautet daher: eine erhöhte Aufmerksamkeit steigert das ästhetische Erleben im Konzert. Diejenigen Konzertvariationen wurden im Laufe der Zeit selektiert, die zu einer Aufmerksamkeitsakkumulation beigetragen haben.

Aufforderungscharakter

Die fortschreitende Erhöhung der Aufmerksamkeit auf die Musik kann durch die gesamte Geschichte des Konzertwesens an der räumlichen Gestaltung der Aufführungsorte abgelesen werden. Dabei bildeten sich nach und nach nicht bloß Varianten heraus, die dem Objekt, also der musikalischen Aufführung, eine besondere Präsenz gaben (z.B. die Erhöhung der Bühne, die Ausrichtung auf die Bühne, der zentrale Blick auf die Bühne etc.), sondern auch Varianten, die zu einer Aufmerksamkeitssteigerung im Publikum beitrugen, also das Verhalten von Musiker*innen und Publikum implizit oder explizit steuerten. Um dies besser zu verstehen, hilft der Begriff des ›Aufforderungscharakters‹ (engl. ›Affordance‹), den der Sozialpsychologe Kurt Lewin 1936 prägte. Nach Lewin üben Objekte in bestimmten Situationen auf Menschen einen Aufforderungscharakter aus, sich in einer bestimmten Weise zu verhalten. Ist man müde, wirkt die Parkbank anziehend und man lässt sich für ein paar Minuten auf ihr nieder. Ist man jedoch energiegeladen und hat andere Ziele, lässt man sie links liegen und geht an ihr vorbei, ohne dass man ihr besondere Aufmerksamkeit schenken würde. George Barker (1968) entwickelte Lewins Affordanz-Theorie weiter und zeigt, dass nicht nur physische, sondern auch milieuspezifische Regeln kollektive Verhaltensweisen (implizit) hervorrufen.

10 Diese ›Präsenzerfahrung‹ zeigt sich nicht nur in den körperlichen Reaktionen, sondern auch in der Selbsteinschätzung der annähernd 600 Museumsbesucher*innen, deren Rezeptionsverhalten gemessen wurde (siehe http://www.mapping-museum-experience.com).

Er spricht von »behaviour units, […] a discrete bounded pattern in the behavior of men, en masse« (ebd.: 18). In Kunstmuseen geht man zum Beispiel eher langsam und spricht mit leiser Stimme – rennen, rufen, schlafen, rauchen etc. würde auf Unverständnis der Aufsichten stoßen. Die Architektur und auch die Ausstellungsgestaltung wirken implizit, jedoch mächtig auf das Besucherverhalten im Kunstmuseum (vgl. Tröndle 2014, Tröndle et al. 2014).

Das Konzept von positiver und negativer Affordanz, also welche Verhaltensangebote an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit wahrnehmbar sind und aufgegriffen oder nicht beachtet werden, ist außerordentlich nützlich, will man die Entwicklung des Konzertwesens verstehen. Nicht nach dem Solo oder dem Satz, sondern erst nach dem ganzen Werk zu applaudieren, und hier noch zwei bis drei Sekunden nach dem Verklingen des letzten Tones zu warten, erzeugt die Ruhe im Raum, die dem Werk die nötige Präsenz gibt, zu wirken und damit das ästhetische Erleben des Publikums zu steigern (›Nachhören‹). Das war selbstverständlich nicht immer so, sondern diese milieuspezifische Verhaltensweise hat sich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit der ›Konzerthausreform‹ durchgesetzt, und sie wird implizit von anderen ›erfahrenen‹ Konzertgänger*innen eingefordert. Ebenso während der Aufführung still zu sitzen, sich möglichst nicht zu bewegen, nicht mit den Füßen den Takt mitzuklopfen, nicht mit seinem Nachbarn zu reden, all das kann als milieuspezifische, kollektive Verhaltensweise gelesen werden, die die Aufmerksamkeit der anderen beim Musikhören nicht stören soll. Und wer bereits ein klassisches Konzert in Indien oder China besuchte, also in Ländern, in denen das Musizieren und Musikhören in dieser ›europäischen Art‹ noch relativ jung ist, hat sich ggf. gewundert, warum ausdrücklich darauf hingewiesen wird, während des Konzertes nicht zu telefonieren, zu fotografieren oder auf den Boden zu spucken. Denn jede dieser Verhaltensweisen muss erst vergemeinschaftet werden. Selbiges gilt natürlich auch für unseren Kulturkreis: Die Ansage »Bitte schalten Sie Ihr Mobiltelefon aus« oder das diskretere Klingeln eines Mobiltelefons über die Lautsprecheranlage des Konzerthauses, reagiert auf technische Neuerungen der Umwelt und fügt dem Konzertablauf ein weiteres Detail zu, das aufmerksamkeitssteigernd wirkt. Zu diesem Repertoire der kollektiven Verhaltenssteuerung gehört auch das dreimalige Läuten, um anzuzeigen, dass der Einlass nun gleich beendet wird, unterstrichen durch die Saal-Aufsichten an den Türen, die den Zugang kontrollieren – denn der Zuspätkommende würde das Konzert (besser das Publikum oder gar die Musiker*innen) erheblich stören. Sich mit seiner Kleidung einer bestimmten Gruppenkonvention anzupassen (der Frack gehört zu die-

ser Uniformierung, die heute jedoch nur noch von den Orchestermusikern getragen wird), lässt sich ebenfalls diesem Verhaltensrepertoire zuordnen. Das Abdunkeln des Saales hingegen ist ein etwas subtilerer Hinweis, er zeigt an, dass es nun ›gleich losgehe‹ und die Gespräche einzustellen sind. All diese Formen der kollektiven Verhaltenssteuerung sind Werkzeug der Aufmerksamkeitssteigerung.

Mithilfe dieser Theorielinse liest sich auch die Etablierung des Programmbuches etwas anders denn allein als ein pädagogisches Mittel. Zuhörer*innen, die von einem Werk wenig angesprochen wurden, hatten nun die Möglichkeit im Programmbuch zu lesen, verhielten sich also ruhig und störten nicht andere Zuhörende durch etwaige Gespräche oder Unruhe. Die mittlerweile mit elektrischem Licht ausgestatteten Konzertsäle bieten dazu optimale Voraussetzungen, da der Publikumsraum hell genug ist, um auch während des Konzertes zu lesen.

Erst wenn sich ungeteilte Aufmerksamkeit auf das musikalische Geschehen eingestellt hat – der kurze Spannungsmoment vor dem ersten Ton –, kann sich die hörende Person durch die Aufführung bewegen lassen. Dies mag je nach Konzerttypus und Publikumssegment das intensive und immersive Miterleben des Konzertgeschehens sein, ein eher analytisches Hörverhalten oder bloß ein interessiertes Mitverfolgen aus sozialen Gründen.[11]

Anstelle also von einer deskriptiven oder soziologisch-kritischen Lesart der Konzertentwicklung auszugehen, in der es um eine zunehmende ›Verbürgerlichung‹ des Konzertes geht, die durch einen immer differenzierteren Kleidungs- und Verhaltenscodex ›Nicht-Zugehörige‹ ausschließt, wird hier das Konzert nicht nur als habituell-distinktives sondern vor allem als ästhetisches Ereignis verstanden. Dabei fällt der soziale Aspekt des Konzertbesuches nicht weg, sondern wird um den des ästhetischen Erlebens ergänzt.

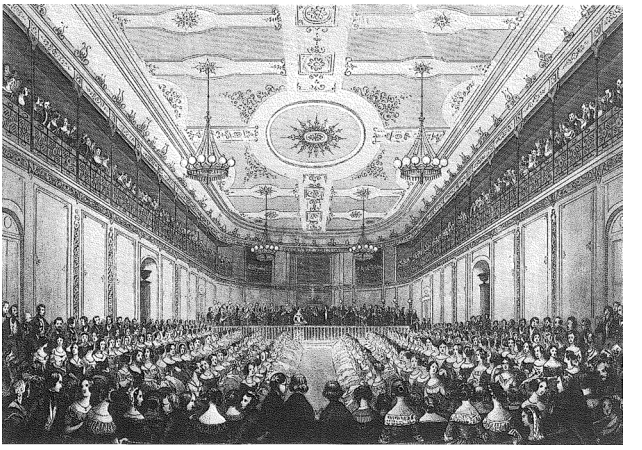
---

11 Diese drei Besuchertypen konnten in der empirischen Forschung zum Kunstmuseum gebildet werden; sie unterscheiden sich durch ihre Erwartungshaltung an den Besuch, ihre konkreten Besuchserfahrungen wie auch ihrem objektiven Verhalten in den Ausstellungsräumen (vgl. hierzu die Kirchberg/Tröndle 2015). Eine Prüfung, ob ähnliche Besuchertypen im ›klassischen‹ Konzert existieren, steht aus.

Konzerte um 1850

Nach diesem Exkurs zur Affordanz-Theorie und ihrer Erklärungskraft bezüglich der These, dass diejenigen Konzertvariationen im Laufe der Zeit selektiert werden, die zu einer Aufmerksamkeitsakkumulation beigetragen haben, sollen einige Konzertvarianten um ca. 1850 vorgestellt werden. Dies sind das Alte Gewandhaus in Leipzig, die Canterbury Music Hall, der Salle de Concert in Paris und die Sing-Akademie zu Berlin.

Abb. 1: Altes Gewandhaus zu Leipzig. Anonymer Stich. Um 1850.

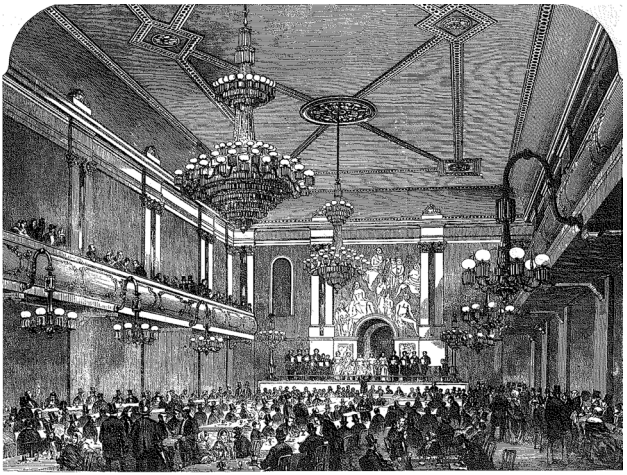


Quelle: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. HB 15315

Auffällig ist die Aufteilung des Publikumsraumes im Alten Gewandhaus (Abb. 1). Das Publikum schaut nicht zur Bühne, sondern sitzt sich gegenüber. Männer und Frauen sind im Parkett (jedoch nicht im Rang) wie in der Kirche getrennt, nur hier sitzen die Frauen vorn, die Männer hinten. Die Konzertsituation übt eine deutliche Sozialkontrolle aus, alle Frauen tragen hochgestecktes, geflochtenes Haar sowie Ballkleider. Die Kleidung wirkt fast uniform. Vorn eine Sängerin, der Dirigent und das Orchester abgetrennt vom Zuschauerraum. In der Vergrößerung lässt sich sehen, dass die Personen auf den Rängen der Musik sowie dem Gespräch zugeneigt sind. Für heutige Gewohnheiten ist die Raumgröße eher klein.

Zeitgleich völlig anders in der Canterbury Music Hall, London: Das Publikum sitzt mit Gläsern an Tischen. Die Gesellschaft ist auch hier einheitlich gekleidet, die Herren in schwarzem Frack mit Zylinder, die Damen zumeist mit Kopftuch. Der Kleidungsstil egalisiert die Gesellschaft, was ein Ins-Gespräch-Kommen über die Standesgrenzen hinweg ermöglicht, ebenso das Sitzen am Tisch. Die Bühne ist deutlich erhöht. Die Canterbury Music Hall (Abb. 2) fasst 700 Personen, nach ihrer Erweiterung zur New Canterbury Music Hall 1500.

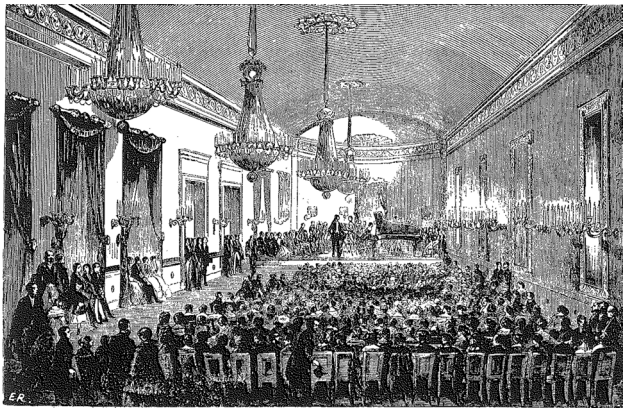
Abb. 2: Canterbury Music Hall, 1856. Aus der Sammlung des Theatre Museum UK.



Quelle: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=19409809

Der Salle de Concert der Klavierfirma Pleyel in Paris wurde 1839 für 300 Personen errichtet und fasst nach dem Neubau von 1927 2.000 Sitzplätze. Er war Ort verschiedener Uraufführungen von Saint-Saëns und Ravel, hier spielten auch Chopin und Clara Wieck. Eine leicht erhöhte Bühne ist erkennbar, der Raum wird durch Kerzenlicht illuminiert. Es gibt noch keine feste Bestuhlung, jedoch ist die Blickausrichtung nun zur Bühne gerichtet. Das Publikum steht und ist teilweise an die Wand gelehnt, manche scheinen umherzugehen (Abb. 3).

Abb. 3 : ›Salle de Concert‹ der Klavierfirma Pleyel in Paris. Édouard Renard, 1855.



Quelle: Salmen (1988: 29).

Abb. 4 : Dans la salle de concert. Anonym, 1847.

Quelle: BPK, Berlin, Dist RMN-Grand Palais – image BPK, 10-528259

Eine weitere Variante des 19. Jahrhunderts, ist das Virtuosenkonzert, das mit seiner musikalischen und performativen Darbietung das Publikum bannt. Niccolò Paganini, Franz Liszt, Clara Schumann sind nur einige, die dieses neue Format durch ihre Aufführungen mitentwickeln und prägen, das sich durch Eigenkompositionen und Improvisation auszeichnet. Abbildung 4 zeigt Liszt in der Sing-Akademie zu Berlin im Jahr 1842. Die jungen Damen kommen nicht nah genug an ihren Künstler heran (versinnbildlicht durch die Operngläser).[12]

Vier Konzertvarianten, London, Paris, Leipzig und Berlin, die wir heute im Klassikbetrieb nicht mehr kennen, die jedoch zwischen 1840 und 1880 im europäischen Konzertleben selbstverständlich waren.

Das ›klassische Konzert‹

Ganz anders stellt sich heute ein ›klassisches Konzert‹ dar. In Reihe und Sitzplatznummer geordnet, das Verweilen durch das Abonnement im Voraus gebucht, mit großer Ernsthaftigkeit regungslos lauschend, zentral ausgerichtet, der Saal prunkvoll inszeniert und hell erleuchtet zeigen sich die ›neuen‹ Konzerthausbauten ab ca. 1870, die für jeweils tausend und mehr Konzertbesucher gebaut wurden (Abb. 5).

Prototypisch der Große Saal, im Musikverein Wien. Er wurde 1870 eröffnet und bietet ca. 1.740 Sitzplätze, bis heute ist er Vorbild für viele weitere Konzertsaalbauten. Die Aufmerksamkeitslenkung ist hier mannigfach angelegt: durch die zentrale Blickachse, die erhöhte Bühne, die feste Bestuhlung, die Unmöglichkeit im Konzert herum- oder hinauszugehen, die Applaus-Regelung, das implizite Bewegungs- und Sprechverbot (bei den Musiker*innen wie dem Publikum), die Negierung alles Körperlichen, bis hin zur Standardisierung der Programmabfolge (idealtypisch: Ouvertüre, Konzert, Pause, Sinfonie), die Länge des Konzertes (zweimal 45 Minuten) und andere Faktoren (vgl. ausführlich Tröndle 2011).

Diese neuen Konzerthäuser des späten 19. Jahrhunderts markierten das (musikalische) Zentrum der Städte und zogen durch ihre prunkvoll inszenierte Architektur die Aufmerksamkeit auf sich. Diese Strategie der Aufmerksam-

12 Letztendlich ähnelt die Szene derjenigen bei den jungen Beatles, wo man auf der Platte *The Beatles at the Hollywood Bowl* (1964/1965) kaum mehr die Musik vor lauter hysterischen Lauten hört.

Abb. 5: Musikverein Wien, Großer Saal.

Foto: Andreas Praefcke

keitslenkung ist bis heute aktuell: Durch eine architektonisch-inszenatorische Gestaltung, die oft von Star-Architekten entworfen wird, agieren sie als Aufmerksamkeitsmagneten, die ganze Städte visuell prägen sollen, so zum Beispiel die Philharmonie Berlin (Hans Scharoun), Elbphilharmonie Hamburg (Herzog & de Meuron), das Kultur- und Kongresszentrum Luzern (Jean Nouvel) oder die Philharmonie Luxembourg (Christian de Portzamparc). Und natürlich ließe sich hier das ikonische Sydney Opera House oder das Opernhaus Oslo anfügen, die beide auch für Konzerte genutzt werden. Sie sind Aufmerksamkeitsmagnete und sollen Tourist*innen wie Einheimische in die Häuser locken (vgl. Kirchberg 2011). Die Aufmerksamkeit wird hier nicht nur durch die Architektur – die Inszenierung sowie die Lenkung des Blicks – von außen auf das Haus gezogen, sondern auch durch eine Bauweise, die Umweltklänge möglichst abschirmt und eine ›optimale‹ Akustik anstrebt, mit der eine gesteigerte ästhetische Wirkung des Hörerlebnisses einhergehen soll (vgl. die intensive Diskussion zur Akustik der Elbphilharmonie).

Auch unterschieden sich die vorgestellten Konzertvarianten aus der Mitte des 19. Jahrhunderts zu heutigen Konzerten in ihrer Länge und Dramaturgie. Sie waren aus unterschiedlichsten Teilen zusammengesetzt und dauerten durchschnittlich drei und mehr Stunden. Zunächst hörte man meist ein Orchesterwerk, dann ein begleitetes Gesangssolo, es folgte ein Satz aus einem Instrumentalkonzert, danach schloss eine Konversations-Pause an, dann wie-

der Lieder, Instrumentalstücke und ein weiteres Orchesterwerk. Sinfonien wurden selten am Stück gespielt, sondern nur Sätze daraus (Salmen 1988: 80, Heine 2013). Die Improvisation war fester Bestandteil eines Konzertereignisses.

Erst allmählich wurden die Konzerte kürzer, Sinfoniesätze wurden nicht mehr durch Tänze und andere Einlagen unterbrochen; das Essen, Trinken und die Unterhaltung wurden in die Pause verlegt, das Tanzen verschwand (vgl. Salmen 1988: 78ff.). Die Programmabfolge wurde normiert. Die Ouvertüre, ist der ›opener‹ und oftmals das Musikstück, das künstlerisch am wenigsten überzeugt. Sie hat die Aufgabe, das Publikum zu sammeln, zur Ruhe kommen zu lassen und Zuspätkommende zu empfangen. Erst danach folgen die ›wertigeren‹ Stücke. All das trug dazu bei, sich nun mit ungeteilter Aufmerksamkeit in je 45-minütigen Blöcken der Musik widmen.

Der Konzerttypus, den wir heute als ›klassisch‹ bezeichnen, hat sich – in seiner Architektur und Akustik, seinen Ritualen und der Sozialform, seiner Programmdramaturgie und Repertoirebildung u.v.a. – erst um 1870 herausgebildet. Er sollte knapp 30 Jahre später bereits von einer neuen Variante abgelöst werden: Wilhelm Holzhamer und Paul Marsop forderten in der Zeitschrift ›Die Musik‹ 1909 ein Symphoniehaus, dem man sich schweigend annähern sollte. Der Saal sollte verdunkelt sein, das Orchester verdeckt, das Publikum sich asketisch schweigend in der Heiligkeit des Kunsttempels versammeln (Salmen 1988: 39). Die Einschränkung der Publikumsinteraktion war hier wohl zu stark, als dass diese Variation hätte erfolgreich sein können.

Das Erleben im Kollektiv

Im ›klassischen Konzert‹ wie im Kunstmuseum haben sich über die Jahrhunderte Aspekte herausentwickelt, die zur Intensivierung des ästhetischen Erlebens beitragen sollten. Im Gegensatz zum Kunstmuseum jedoch, wo die ästhetische Erfahrung eher individuell subjektiviert ist, wird das Konzert kollektiv erfahren. Das Konzert ist immer auch eine soziale Zusammenkunft: bestimmte Normierungen des Verhaltens, wie auch Erwartungen an das Konzert konkurrieren daher mit den Erwartungen anderer Konzertbesucher*innen respektive dem menschlichen Interaktions- und Kommunikationsbedürfnis. Publikumsbedürfnisse sind lebensstiltypisch fragmentiert und kulturkreisspezifisch differenziert. Es kann somit nicht das eine, optimale Konzert geben. Konzertvarianten müssen den Erfordernissen der Musik

sowie den Bedürfnissen des Publikums entsprechen. Nicht nur das Konzert, auch das Publikum ist Teil der Interpretation.

Mit-Erleben

Wie oben erwähnt, geht es im Konzert jedoch nicht allein um das individuelle ästhetische *Erleben*, sondern auch um das gemeinsame *Mit-Erleben*. Konzertgemeinschaften sind somit auch immer ›Lebens- und Erlebnisgemeinschaften‹. Dies mögen im 18. Jahrhundert aristokratische Zirkel gewesen sein, im 19. Jahrhundert städtisch-bürgerliche Vereinigungen. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fragmentieren diese Konzertgemeinschaften zunehmend. Jede Jugendbewegung (Rock'n'Roll, Beat, Pop, Punk, Hip-Hop, Techno u.a.) hat ›ihre‹ Musik, Werte, Symbole und Tanzstile. »In all diesen Fällen ist die Musik in der Lage, für die unmittelbare Erfahrung kollektiver Identität zu stehen, sie zu symbolisieren und anzubieten« (Frith 1992). Ähnlich argumentiert auch die Lebensstilforschung. Der Kultursoziologe Gerhard Schulze (1997) konstatiert eine Pluralisierung und Ausdifferenzierung der Gesellschaft ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die zur Auflösung des bis dato gültigen Gesellschaftsbildes geführt haben. Das ehemalige, pyramidale Gesellschaftsschema, das durch Hoch- und Trivialkultur gekennzeichnet war, wurde durch ein mehrdimensionales Schema ersetzt. Die bürgerliche Gesellschaftsordnung, die relativ homogen und nach festen sozialen Kriterien eingeteilt war, hat sich zugunsten einer heterogenen Gesellschaft gewandelt, in der die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe nicht mehr über stereotype Standescharakteristika bestimmt wird, sondern über den jeweiligen Lebensstil. Dieses neue Gebilde nennt Schulze die ›Erlebnisgesellschaft‹. Sie konstituiert sich durch die Herausbildung ›sozialer Milieus‹, die von den Faktoren ›Stil‹ (Genuss, Distinktion, Lebensphilosophie), ›Bildung‹ und ›Alter‹ (generationsspezifische, kollektive Erfahrungskontexte) bestimmt werden (Schulze 1997: 265). Diese Ausrichtung an ästhetischen Kriterien, das heißt solchen, die nur den individuellen Geschmack des oder der Einzelnen betreffen, ist Ausdruck einer ausgeprägten Subjektzentriertheit. Der Konsum geschieht mit anderen Worten einerseits innenorientiert, aufgrund der ästhetischen Präferenz, und andererseits außenorientiert, im Rahmen der lebensstiltypischen Identifikation (ebd.: 425). Durch die Auswahl einer bestimmten Musik, ordnet man sich selbst einer Szene zu; andere können über das benutzte Zeichensortiment, das dieser Musik innewohnt, die Szenenzugehörigkeit deuten. Das

heißt die Aufmerksamkeit und das Interesse fallen auf diejenige Musik und diejenigen Künstler, deren ästhetischer Code dem eigenen Selbstverständnis, dem eigenen Lebensstil am ehesten entspricht (vgl. Tröndle 2012b). So argumentiert Frith:

> »Indem wir die Musik ›in Besitz nehmen‹, machen wir sie zu einem Teil unserer eigenen Identität und bauen sie in unsere Vorstellung von uns selbst ein. […] Der Musikgeschmack leitet sich nicht nur einfach aus der sozial produzierten Identität her; er trägt zugleich dazu bei, diese zu prägen.« (Frith 1992)

Diese Zusammengehörigkeit zu einer Sinn- und Erlebnisgemeinschaft wird kenntlich gemacht durch bestimmte Verhaltensmuster (gruppenspezifische Rituale), Symbole (Frisuren, Tätowierungen, Kleidungsstücke etc.) und sprachlichen Besonderheiten, die erkennen lassen, dass man ›dazugehört‹. Das gilt in gleichem Maße für Country Fans, Liebhaber*innen der Neuen Musik, die Metal-Community, Hip-Hopper*innen, Punks, das Publikum der Salzburger Festspiele oder der Gemeinde der Alten Musik: Sie alle achten darauf, bei ihrem Konzert angemessen gekleidet und geschmückt zu sein sowie sich der Gruppennorm entsprechend richtig zu verhalten. Dazu gehört auch, sich in den ›Fachgesprächen‹ jeweils mit Fachwissen ausweisen zu können. Gleich ob beim Wiener Opernball oder im Rockkonzert, man muss die Kleidungsordnung wie die Verhaltens- und Sprachnormierungen kennen, um Teil des Publikums werden zu können, das heißt in der Gemeinschaft die Musik, aber auch sich selbst zu erleben (vgl. Ungeheuer 2011).[13]

Verschiedene Formen der Verhaltenssteuerung haben sich so in den unterschiedlichen Konzerttypen herausgebildet. In der ›Klassik‹ ist es zum Beispiel verpönt im, Takt zu klatschen, mitzuwippen, Refrains mitzusingen etc., um die jeweiligen emotionalen Zustände des Konzertgeschehens in der Gemeinschaft zu erleben. Aus Pop- oder Rockkonzerten kennen wir dies, wenn das Publikum zum Beispiel Feuerzeuge in die Luft streckt, nach einem Solo applaudiert oder andere gruppenspezifische Verhaltensarten zeigt, also die

13 Auch die Ausführenden stellen diese Codes und Gesten in exemplarischer Weise aus und sprechen damit ›ihr‹ Publikum an. Lange vor dem Konzert binden sie damit ihre Fans an sich. Ziel ist es, die Tour von beispielsweise Rammstein oder André Rieu auszuverkaufen. Jede dieser Formationen hat sich nicht nur durch ihre Musik, sondern auch durch eine spezifische Konzertvariante profiliert und Anhänger*innen gefunden.

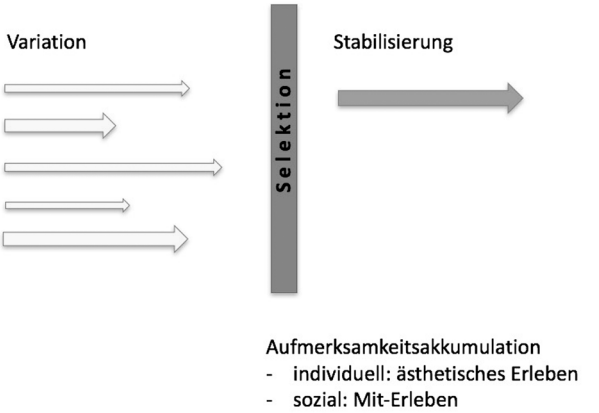
Situation gemeinsam erlebt/durchlebt und sich dadurch als Gemeinschaft empfindet.

Die Psychologie bezeichnet solch ein Verhalten als ›Synchronie‹, sie bewirkt positive Affekte und eine empathische Beziehung zwischen den Beteiligten (Koole/Tschacher 2016, Tschacher/Rees/Ramseyer 2014). Bei sich einstellender Synchronie im Konzertgeschehen ist es wahrscheinlich, dass man mit den anderen gekoppelt ähnliche emotionale Zustände erlebt, sich körperlich synchronisiert und dadurch ein Gemeinschaftsgefühl erfährt. Diese Handlungen und Zeichen gemeinsam auszuführen zeigen eine geteilte ästhetische Präferenz auf, das Sich-in-der-Gemeinschaft-Erleben.

Die Körper- und Regungslosigkeit der Konzertvariante um 1870, mit einem Orchesterkollektiv und einem Hörerkollektiv, könnte in einer Gesellschaft, in der das Individuum und der Körperkult gefeiert wird, auch ein Grund sein, warum diese Konzertvariante, 150 Jahre nach ihrer Entstehung, auf wenig Interesse stößt.

Unser erster Entwurf einer Konzerttheorie muss daher wie folgt ergänzt werden: Das Publikum wählt diejenigen Konzertvariationen, die das *ästhetische Erleben* und das *soziale Mit-Erleben* zu steigern vermögen. Das Selektionskriterium ›Aufmerksamkeit‹ ist doppelt codiert, ästhetisch und sozial (Abb. 6).

Abb. 6: Aufmerksamkeitsakkumulation als Selektionskriterium



Die vorgestellte Konzerttheorie impliziert, dass (1) die im Konzertwesen selektierten Variationen das ›In-Erscheinung-Bringen der Musik‹ steigern und damit das Erleben des Konzertereignisses fördern; und (2) sich Verhaltensweisen herausgebildet haben, die das ›Sich-in-der-Gemeinschaft-Erleben‹ wahrscheinlicher und intensiver machen.

Fazit

Neuerungen, also Variationen des Bekannten, gleich, ob sich diese auf den Ablauf, den Ort, das Programm, Architektur, Akustik, Instrumente, Sitzordnung, Kompositionsweisen oder Verhaltensweisen beziehen, werden von Veranstalter*innen, Musiker*innen, Komponist*innen oder dem Publikum absichtsvoll oder zufällig eingebracht. Sie haben dann die Chance, selektiert zu werden und damit ›in Mode‹ zu kommen, wenn sie die Aufmerksamkeit des Publikums auf das ›Ereignis‹ des Konzerts weiter steigern. Der Erfolg einer Variation hängt also davon ab, wie stark sie die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen vermag und wie nachhaltig diese aufrechterhalten werden kann.[14] Dabei suchen unterschiedliche Publika unterschiedliche Konzertformate, um in dem jeweiligen ihren Lebensstil zu verwirklichen. Alle Konzertformate, gleich ob dies ein Konzert im ›Alten Gewandhaus‹, der ›Berliner Philharmonie‹, ›Klassik im Club‹ (Canisius 2011), das Wandelkonzert (Fein 2011), ›the long now‹ der *MärzMusik* (Abb. 7) oder ›Mittendrin‹ (vgl. Nordmann 2018) betrifft, profitieren von der Bereitschaft, sich zwar zeitlich geregelten, aber im Wesen außergewöhnlichen Wahrnehmungssituationen auszusetzen. Der Gesprächs- und Bildungsanteil oszilliert dabei je nach Publikumserwartung zwischen bildungsorientierter, angeleiteter Erbauung und immersivem Konzerterleben. Das Bedürfnis bleibt erkennbar, in einer Gemeinschaft vielleicht nicht Gleichgesinnter, aber Gleichgewillter ästhetisch bewegt zu werden.

---

14 Auch die relativ jungen, auf Klassikensembles und Solist*innen spezialisierten PR-Agenturen entsprechen in hohem Maße dem Theoriemodell der Aufmerksamkeitsakkumulation: Sie variieren nicht das Konzert an sich, sondern die Art, wie darüber berichtet wird. Ihre Aufgabe ist es, ein Agenda Setting zu erzielen, also zu beeinflussen, wer oder was gerade von öffentlichem Interesse sein soll.

*Abb. 7: »The long now«, 30 Stunden Musik non-stop im Kraftwerk Berlin. Die Besucher*innen bringen ihr Bettzeug mit und überantworten sich einer außergewöhnlichen Hörsituation. Man kann kommen und gehen, liegen, stehen, sitzen, schlafen und meditieren oder konzentriert hören. Jede/r im Publikum kann sich seine/ihre Hörsituation selbst gestalten, die hierarchisch und strikt organisierte Konzertsituation ist aufgebrochen – das Publikum als individualisiertes Kollektiv.*

Foto: Martin Tröndle

Concert Studies

Im Hinblick auf die hier nur skizzierten, historischen Konzertsituationen, lässt sich sagen, dass alle Musik, die vor 1870 entstand, nicht für Räume dieser Art komponiert worden ist. Schütz, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Schumann etc. führen wir heute in Räumen auf, die diese nie imaginiert hatten, mit Ritualen, die ihnen fremd waren und mit Programmlogiken, die nicht bekannt waren. Pointiert: Ihre Musik war nicht für diese Räume und deren Akustik, dieses Musizieren, diese Hörgewohnheiten und diese Art des Sozialverhaltens komponiert. Diese Fragestellung verschärft sich zusätzlich durch die Gebundenheit der In-

stitutionen an ihre Häuser, deren auf Repräsentation angelegtem Geist, der Besucher*innen und Musik umfängt.

Das Musizieren in den ›Collegia Musica‹ oder den englischen ›Musickroomes‹ zwischen 1620 und 1750 beispielsweise unterscheidet sich sehr von dem, was wir heute als Konzert verstehen. Nach Salmen trafen sich dort männliche vornehme Bürger oder Studenten, um zu musizieren, aber auch um miteinander zu speisen, zu rauchen und Konversation zu betreiben (Salmen 1988: 19). Selbst Johann Sebastian Bach trat regelmäßig in dem 1701 in Leipzig von Telemann gegründeten collegium musicum, dem Zimmermannischen Caffee-Haus auf. Dass dies akustisch wie auch in seiner Sozialform und Ökonomie wenig mit dem zu tun hatte, was wir heute als Konzert verstehen, erscheint offensichtlich.

Auch die Konzerte, in denen die Musik Mozarts und Beethovens aufgeführt wurden, fanden in deutlich kleineren Räumen statt, als wir dies von heutigen Konzertsälen gewohnt sind. In seiner raumakustischen Untersuchung legt Weinzierl (2002) dar, dass die damalige Raumakustik aufgrund des kleineren Raumvolumens deutlich lauter und direkter war. Kleinere Räume sind jedoch ökonomisch weniger lukrativ, da weniger Konzertkarten verkauft werden konnten – sie können also langfristig weniger Aufmerksamkeit (nun quantitativ verstanden) und damit Ressourcen an sich binden (s. Hutter 2011).

Ebenso führt die Verfestigung von Arbeitsabläufen, Organisations- und Finanzierungsformen, Sinnzuschreibungen etc. einer Institution zu immer ähnlicheren Arbeitsergebnissen (vgl. Knüsel 2011). Eine institutionskritische Perspektive, wie sie in den Museums Studies und der Bildenden Kunst seit den 1970er Jahren prominent ist, wurde zum Konzert kaum entwickelt (eine der wenigen Ausnahme ist die kritisch-künstlerische Arbeit am Konzertformat von Marino Formenti). Auch welchen Einfluss die Kanonisierung organisationspraktischer Aspekte auf den Prozess der Kulturproduktion in Konzerthäusern hat, ist bisher kaum diskutiert worden.

Die Dramaturgie und die Inszenierung sind als ein genuiner Teil der künstlerischen Arbeit an einem Konzert zu verstehen. Man kann sie, wie die Aufführungssituation, die institutionelle Rahmung, den organisatorischen Apparat, seine Prozesse und seine Routinen, sowie die institutionelle Prägung, den Habitus, der durch die Institution, die Architektur und die Organisationskultur, sowie das soziale Gefüge, das durch die Anwesenden entsteht, nicht getrennt voneinander denken: Das Konzert, mit all seinen

Bestandteilen, ist Teil der Interpretation. Dies zu erforschen und in seinen Konsequenzen zu verstehen, darum geht es den Concert Studies.

Literatur

Allesch, Christian (2006): *Einführung in die psychologische Ästhetik,* Wien: Facultas.

Barker, Roger (1968): *Ecological Psychology: Concepts and Methods for Studying the Environment of Human Behavior*, Stanford, CA: Stanford University

Bourdieu, Pierre (1993): *Soziologische Fragen,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1996): *Die feinen Unterschiede – Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft,* 8. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Burland, Karen/Pitts, Stephanie (2014): *Coughing and clapping: investigating audience experience,* Surrey: Ashgate.

Canisius, David/Tröndle, Martin (2011): Die Yellow Lounge denkt das Konzert neu. Ein Gespräch, in: *Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, 2. erweiterte Auflage, hg. von Martin Tröndle, Bielefeld: transcript, S. 265-272.

Consoli, Gianlica (2014): The Emergence of the Modern Mind: An Evolutionary Perspective on Aesthetic Experience, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72 (1), S. 37-55.

Cook, Nicholas (2013): *Beyond score: music as performance,* Oxford: Oxford University.

Cross, Ian (2012): Music and Biocultural Evolution, in: *The cultural study of music. A critical introduction,* 2. Aufl., hg. von Martin Clayton, Trevor Herbert und Richard Middleton, Oxon: Routledge, S. 17-27.

Dahlhaus, Carl (1994): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 13 Bde., Bd. 5, Die Musik des 18. Jahrhunderts, Laaber: Laaber

Fazekas, Peter (2016): Attention and Aesthetic Experience, in: *Journal of Consciousness Studies*, 23 (9/10), S. 66-8.

Fein, Markus (2011): Musikkurator und RegieKonzert, in: *Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, 2. erw. Aufl., hg. von Martin Tröndle, Bielefeld: transcript, S. 200-211.

Franck, Georg (1998): *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, München: Hanser.

Frith, Simon (1992): Zur Ästhetik der Populären Musik, in: *PopScriptum 01 – Begriffe und Konzepte*, online, www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/the-

men/pst01/pst01_frith.htm (Schriftenreihe hg. vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin).

Futuyma, Douglas (1990): *Evolutionsbiologie,* aus d. Engl. übers.u. bearb. v. Barbara König, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser.

Heine, Claudia (2013): Im Spannungsfeld zwischen Unterhaltung und Sakralisierung. Programmgestaltung in bürgerlichen Musikvereinendes frühen 19. Jahrhundert, in: *Zwischen Tempel und Verein. Musik und Bürgertum im 18. Jahrhundert*, Zürcher Festspiel Symposium 2012, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter, S. 92-115.

Heister, Hanns-Werner (1983): *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Bd. 1 und 2, Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

Heister, Hanns-Werner (1996): Stichwort »Konzertwesen«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 20 Bde., 2. neubearb. Ausg., hg. von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter.

Hutter, Michael (2011): Der Einfluss ökonomischer Größen auf die Entwicklung des Konzertwesens, in: *Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, 2. erw. Aufl., hg. von Martin Tröndle, Bielefeld: transcript, S. 53-60.

Juslin, Patrik (2013): From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions. And hear with our hearts, in: *Physics of Life Reviews*, 10 (3), S. 235-266.

Kirchberg, Volker/Tröndle, Martin (2015): The Museum Experience: Mapping the Experience of Fine Art, in: *Curator – The Museum Journal*, 58 (2), S. 169-193.

Knüsel, Pius (2011): Weniger ist mehr. Raum für Entwicklung!, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, Heft 133 II/2011: Kulturelle Infrastruktur und Bürgerproteste, S. 46-51.

Koole, Sander L./Tschacher, Wolfgang (2016): Synchrony in psychotherapy: A review and an integrative framework for the therapeutic alliance, in: *Frontiers in Psychology,* 7, S. 862.

Krims, Adam (2012): Music, Space and Place. The Geography of Music, in: *The cultural study of music. A critical introduction,* 2. Aufl., hg. von Martin Clayton, Trevor Herbert und Richard Middleton, Oxon: Routledge, S. 140-148.

Küster, Konrad (1993)*: Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität*, Kassel/Basel/London: Bärenreiter.

Lewin, Kurt (1936): *Principles of topological psychology,* New York: McGraw-Hill.

Lütteken, Laurenz (Hg.) (2012): *Zwischen Tempel und Verein. Musik und Bürgertum im 18. Jahrhundert*, Zürcher Festspiel Symposium 2012, Kassel: Bärenreiter.

McCrae, Robert R. (2007): Aesthetic chills as a universal marker of openness to experience, in: *Motivation and Emotion*, 31, S. 5-11.

Menninghaus, Winfried (2011): *Wozu Kunst? – Ästhetik nach Darwin*, Berlin: Suhrkamp.

Nordmann, Andreas (2018): Ein Konzerthaus im Wandel. Sebastian Nordmann im Gespräch mit Martin Tröndle, in: *Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld Concert Studies*, hg. von Martin Tröndle, Bielefeld: transcript, S. 365-378.

Ortland, Eberhard (2004): Genieästhetik, in: *Musikästhetik*, hg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber: Laaber, S. 263-285.

Rusch, Hannes/Voland, Eckart (2013): Evolutionary Aesthetics: An Introduction to Key Concepts and Current Issues, in: *Aesthetics and Evolutionism: Requirements, Perspectives, Issues*, 6 (2), S. 113-133, online, http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/issue/view/982 (17.07.2021).

Salmen, Walter (1988): *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, München: Beck.

Scherliess, Volker (1996): Stichwort »Konzert«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 20 Bände, 2. neubearb. Ausg., hg. von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter.

Schindler, Ines/Hosoya, Georg/Menninghaus, Winfried/Beermann, Ursula/Wagner, Valentin/Eid, Michael/Scherer, Klaus (2017): Measuring aesthetic emotions: A review of the literature and a new assessment tool, in: *Plos One*, 12 (6), (o. S.).

Schleuning, Peter (1989): *Der Bürger erhebt sich: Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert.* 2. Aufl., Rowohlt: Reinbeck bei Hamburg.

Small, Christopher (1998): *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middleton: Wesleyan University Press.

Statistisches Bundesamt (2016): Kulturfinanzbericht, online, https://www.statistischebibliothek.de/mir/servlets/MCRFileNodeServlet/DEHeft_derivate_00042604/1023102300216.pdf (17.07.2021).

Thorau, Christian/Odenkirchen, Andreas/Ackermann, Peter (Hg.) (2011): *Musik, Bürger, Stadt. Konzertleben und musikalisches Hören im Wandel.* 200 Jahre Frankfurter Museumsgesellschaft, Regensburg: Con Brio.

Treml, Alfred (2010): Darwin in der Oper? Ein evolutionstheoretischer Blick auf die Kultur, in: *Jahrbuch Kulturmanagement, Theorien für den Kultursektor*, hg. von Bekmeier-Feuerhahn et al., Bielefeld: transcript, S. 133-154.

Tröndle, Martin (2011): Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur, in: *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, 2., erweiterte Auflage, hg. von Martin Tröndle, Bielefeld: transcript, S. 21-42.

Tröndle, Martin (2012a): Das Konzertwesen als Variationsgeschichte von Konzerttypen. Zur Ökonomie der Aufmerksamkeit im Musikbetrieb, in: *Selbstmanagement im Musikbetrieb*, 2., komplett überarbeitete Auflage, hg. von Petra Schneidewind und Martin Tröndle, Bielefeld: transcript, S. 21-40.

Tröndle, Martin (2012b): Szenen und Milieus. Eine lebensstilorientierte Publikumssoziologie, in: *Selbstmanagement im Musikbetrieb*, 2., komplett überarbeitete Auflage, hg. von Petra Schneidewind und Martin Tröndle, 2. vollständig überarb. Aufl., Bielefeld: transcript, S. 41-56.

Tröndle, Martin (2014): Space, Movement and Attention. Affordances of the Museum Environment, in: *International Journal of Arts Management*, 17 (1), S. 4-17.

Tröndle, Martin/Greenwood, Steven/Bitterli, Konrad/van den Berg, Karen (2014): The Effects of Curatorial Arrangements, in: *Museum Management and Curatorship*, 29 (2), S. 1-34.

Tröndle, Martin/Rhomberg, Markus (2011): Cultural Policy Discourses in the Media: How German mass media represent the public debate on the future of the classical concert, in: *International Journal of Cultural Policy*, 1, S. 1-17.

Tröndle, Martin/Tschacher, Wolfgang (2012): The Physiology of Phenomenology: The Effects of Artworks, in: *Journal of Empirical Studies of the Arts*, 30 (1), S. 75-113.

Tschacher, Wolfgang/Rees, Georg/Ramseyer, Fabian (2014): Nonverbal synchrony and affect in dyadic interactions, in: *Frontiers in Psychology*, 5, S. 1323.

Ungeheuer, Elena (2011): Konzertformate heute: abgeschaffte Liturgie oder versteckte Rituale?, in: *Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, 2. erw. Aufl., hg. von Martin Tröndle, Bielefeld: transcript, S. 125-142.

Waldenfels, Bernhard (2004): *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Weinzierl, Stefan (2002): *Beethovens Konzerträume. Raumakustik und symphonische Aufführungspraxis an der Schwelle zum bürgerlichen Zeitalter*, Frankfurt a.M.: Bochinsky.

Willke, Helmut (2000): *Systemtheorie I: Grundlagen. Eine Einführung in die Grundprobleme der Theorie sozialer Systeme*, 6. überarb. Aufl., Stuttgart/New York: UTB.

Wolters, Gereon (2004a): Stichwort »Evolution«, in: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, hg. von Jürgen Mittelstraß, Bd. 1, Stuttgart: Metzler.

Wolters, Gereon (2004b): Stichwort »Evolutionstheorie«, in: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, hg. von Jürgen Mittelstraß, Bd. 1, Stuttgart: Metzler.

Ziemer, Hansjakob (2008): *Die Moderne Hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890-1940*, Frankfurt a.M./New York: Campus.

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
Lektorat: Daniel Allenbach
Korrektorat: 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*

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