

Zu Gast beim Publikum

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

Johanna Ludwig

Wenn sich der Traktor mit dem großen hölzernen Anhänger und der Aufschrift »Luzerner Sinfonieorchester« in den Straßenverkehr rund um den Bahnhof Luzern einfädelt, gibt das ein amüsantes Bild: Der Traktor mitten in der Stadt fällt auf, in der Fahrerkabine sitzt neben dem Chauffeur meist auch noch, mit professionell ernstem Ausdruck, dessen kleiner Sohn, und der Anhänger selbst zieht ebenfalls die Blicke auf sich. Er sieht nicht aus wie einer der üblichen gelabelten Transporter großer Orchester oder Theater – über einen solchen verfügt das Luzerner Sinfonieorchester im Übrigen gar nicht –, sondern wirkt tatsächlich wie ein Haus auf Rädern. Die Stadt Luzern ist nur eine Zwischenstation auf der Tour des Musikwagens. Von dort aus rollt er weiter von Gemeinde zu Gemeinde.

Das Luzerner Sinfonieorchester ist Residenzorchester des Kultur- und Kongresszentrums Luzern (KKL) und Opernorchester im Luzerner Theater. Der im Jahr 2000 neu eröffnete Konzertsaal des KKL mit knapp 2'000 Sitzplätzen und weltberühmter Akustik hat die Stadt Luzern, das urbane Zentrum der Region Zentralschweiz, mit ihren 81'000 Einwohner*innen um ein Wahrzeichen reicher gemacht und ihren Ruf als Musikstadt gefestigt.¹ Außerdem hat der Saal der künstlerischen Entwicklung des Luzerner Sinfonieorchesters enormen Auftrieb gegeben. Über die Stadtgrenzen hinaus versteht sich das Luzerner Sinfonieorchester als Orchester für die gesamte Region Zentralschweiz, bestehend aus den Kantonen Luzern, Schwyz, Nidwalden, Ob-

1 Insbesondere anlässlich des Lucerne Festival gastieren jährlich die besten Orchester der Welt am Vierwaldstättersee.

walden, Zug und Uri. Ein Blick in die Statistiken zeigt, dass 28 % der Bevölkerung der Zentralschweizer Kantone außerhalb von städtischen Zentren und ihren Einflussgebieten leben. Der Anteil ist damit höher als im gesamtschweizerischen Vergleich, wo der Bevölkerungsanteil abseits von urbanen Kernzentren und ihrem Einflussgebiet bei rund 15 % liegt (BFS 2020). In der Region Zentralschweiz leben also überdurchschnittlich viele Menschen im sogenannten ländlichen Raum. Trotzdem gibt es eine starke Fokussierung des kulturellen Angebots auf die urbanen Zentren.² Dem wollte Intendant Numa Bischof Ullmann etwas entgegensetzen, als er 2012 die Idee einer mobilen Bühne aufbrachte. So ist in einem frühen Konzeptionspapier von Diana Lehnert, Musikvermittlerin beim Luzerner Sinfonieorchester bis 2018, zu lesen:

»Das LSO-Musikfahrzeug bringt Musik und musikalische Entdeckungen und Aktivitäten in die Dörfer und Städte der Zentralschweiz. Es erreicht jeden Ort und jede Art von Publikum, angelehnt an die Idee einer Wanderbühne. [...] Wir versuchen Orte zu erreichen, die nicht unmittelbar an kulturelle Zentren gebunden sind bzw. für deren Einwohner beispielsweise der Besuch eines Konzerts mit einem höheren Aufwand verbunden ist.« (Lehnert 2012: 1)

Anlass für den Bau des Musikwagens gab die Zielsetzung, Zugänge durch geografische Erreichbarkeit zu schaffen: Nicht das Publikum kommt in den Konzertsaal, sondern das Orchester macht sich auf den Weg zum Publikum. Das Angebot des Musikwagens beinhaltet Konzerte in Kammermusikbesetzung (zum Beispiel in Verbindung mit einem Markt, einem Fest oder einem Tag der offenen Tür einer Musikschule), Projektwochen an Schulen oder sozialen Institutionen sowie Workshopformate für öffentliches Publikum. Mitwirkende sind Musiker*innen des Orchesters und externe Vermittler*innen, die diverse Profile mitbringen und beispielsweise Rhythmikpädagog*innen oder freischaffende Künstler*innen aus der improvisierten, zeitgenössischen, elektronischen Musik oder dem Theater sind. Kernzielgruppe sind Kinder und Jugendliche von ca. 4-16 Jahren, sekundäre Zielgruppe ist ihr Umfeld, das zu den Werkstattkonzerten eingeladen wird.

2 Zur besseren Einordnung muss angemerkt werden, dass die Distanzen zu den nächsten städtischen Zentren sehr kurz sind und das öffentliche Verkehrsnetz hervorragend ausgebaut ist. Dennoch stellen auch Anfahrtswege von 30-60 Minuten zu einem kulturellen Angebot eine Zugangshürde dar und erfordern Mobilität, die gerade bei jüngeren und älterem Publikum oft nicht gegeben ist.

Natürlich ist es nicht das ganze Orchester, das in Konzerten auf der Bühne des Wagens zu erleben ist oder in Schulhäusern und Institutionen an Projektwochen und Workshops mitwirkt. Deshalb steht auch nicht das sinfonische Repertoire des Orchesters im Zentrum des Vermittlungsansatzes, sondern das gemeinsame Hören und die Erfahrung des Zusammenspiels in einer Gruppe:

»Ausgehend von dem Gedanken, dass das Publikum dem Orchester im Konzertsaal zuhört, macht das Orchester sich auf den Weg, um seinerseits dem Publikum zuzuhören und das Hören gemeinsam zu vertiefen. Klänge von den Orten, die der Musikwagen anfährt, werden einbezogen und gemeinsam erforscht, um daraus eigene Improvisationen zu entwickeln.«
(Lehnert/Ludwig 2015: 1)

Dieser Beitrag erzählt davon, wie ein Ortswechsel die Rollen zwischen Orchester und Publikum verändern und wie eine Teilhabe durch die Bevölkerung vor Ort gelingen kann. Anschließend wird die Brücke in den Konzertsaal geschlagen: Wie könnten sich die Erfahrungen unterwegs auf die Beziehung zwischen Orchester und Publikum sowie innerhalb des Publikums selbst im Konzertsaal auswirken?

Kollaboration als Vermittlungsansatz im Musikwagen

Der Rollentausch, der Initialgedanke des Wagenprojekts war, wird vor allem in Projektwochen für Schulklassen eingelöst. Daher soll dieses Format in diesem Beitrag im Zentrum stehen.³ Jede Klasse besucht während einer Projektwoche einstündige bis mehrtägige Workshops unter der Leitung von Vermittler*innen. Musiker*innen des Orchesters kommen in Kammermusikformationen an jedem Standort in der Regel ein- bis zweimal für rund drei Stunden dazu und sind an gemeinsamen Abschlusskonzerten beteiligt. Pro Saison finden an rund 12 Schulen Projektwochen statt, die jeweils mit einem Werkstattkonzert abgeschlossen werden.

3 Die Institutionen, bei denen der Wagen zu Gast war, sind divers: Musikschulen, Vereine, eine Strafanstalt, eine Arbeitsintegrationsmaßnahme für Menschen mit psychischen Beeinträchtigungen, das Schweizer Paraplegiker-Zentrum u.v.m. Weil die Arbeit an Primarschulen jedoch mit Abstand den größten Anteil der bisher ca. 70 durchgeführten Projektwochen darstellt, konzentriert sich dieser Beitrag darauf.

Die Suche nach einer Begegnung auf Augenhöhe ist leitend für die Projektwochen im Musikwagen. Deshalb bringen nicht die Profis ein fertiges Workshopprogramm mit und legen Lernziele fest, sondern die spezifischen Gegebenheiten vor Ort werden zur Grundlage eines kreativen Prozesses. Indem das klassische Repertoire, für das die Musiker*innen stehen, gleichwertig neben Klängen, Improvisationen und Neukompositionen der Teilnehmenden existiert, gibt das Orchester einen Teil seiner Autorität und Deutungshoheit ab. Es begibt sich in die Rolle des Gastes und lässt sich von den Gastgebenden in deren klanglichen Raum einladen. Damit wird dem ländlichen Raum das Defizitäre genommen, das oft mitschwingt, wenn Stadt und Land einander gegenübergestellt werden: hier der kulturelle Reichtum, dort ein Mangel an Angebot, Wissen, Ressourcen, Zugängen etc. Die Unterscheidung in ein ›wir‹ und die ›anderen‹, das die Frage »Wer hat Kultur?« impliziert, wird zugunsten einer möglichst wertfreien Ausgangssituation – der Wahrnehmung – vermieden. Das Hören ist die verbindende Tätigkeit zwischen Orchester und Publikum. Der Vermittlungsansatz in den Projektwochen zielt nicht darauf ab, eine Einheit oder Gleichheit herzustellen, die ›anderen‹ für ›unseres‹ zu begeistern, sondern gerade das ›Fremde‹, die Differenzen zum Gegenstand der Beschäftigung mit Kunst zu machen und sich in der künstlerischen Arbeit auf Augenhöhe zu begegnen. Mark Terkessidis bezeichnet diesen Ansatz als Kollaboration (vgl. Terkessidis 2015). Dieser geht vom Gedanken der Inklusion des Publikums aus. Dessen ›Vielheit‹⁴ wird anerkannt, ihm wird Deutungshoheit zugesprochen. Der Prozess ist ein gegenseitiger Lernprozess, aus dem alle Beteiligten verändert hervorgehen (vgl. Terkessidis 2015).⁵

4 Terkessidis benutzt den Begriff ›Vielheit‹ in einem neutralen Sinne und in Abgrenzung zu ›Vielfalt‹ (vgl. Terkessidis 2019: 83).

5 Musikvermittlungsaktivitäten im Programm des Luzerner Sinfonieorchesters, insbesondere im KKL Luzern, verfolgen oft auch integrative Zielsetzungen: Durch flankierende Angebote wie Probenbesuche, spezielle Einführungen, ein Paten-Projekt zwischen Musiker*innen und Kindern, Einstimmungen für Menschen mit Demenz u.v.m. werden Menschen zur Teilnahme eingeladen und mit einem gängigen »Code der Rezeption« vertraut gemacht. Die Begeisterung für sinfonische Konzerte soll weitergegeben werden. Die Projektwochen im Musikwagen haben innerhalb des gesamten Vermittlungsprogramms des Orchesters eher die Funktion eines Labors. Nicht zuletzt für Orchestermusiker*innen bieten sich dort Gelegenheiten, Seiten von sich zu zeigen, die sonst nicht gefragt sind. Der Raum ist Experimentierfeld, bei dem das Risiko zu scheitern immer gegeben ist – gerade dadurch, dass jede Projektwoche unterschiedlich ist.

Etwas von dieser Herangehensweise verrät der Musikwagen in seiner Gestaltung: eine hölzerne Kiste von neun Metern Länge und zweieinhalb Metern Breite auf einem LKW-Fahrwerk, gestaltet vom Szenografen Mik Gruber und angefertigt in der Wagenschmiede von René Sarge. Der Wagen ist schön, er riecht gut nach Holz, farbige Dachfenster reflektieren auf dem Holzboden und laden zum Träumen ein. Die Atmosphäre lädt zur sinnlichen Wahrnehmung ein, aber er bringt – nichts. Der Wagen ist leer. Er ist nicht mehr und nicht weniger als das Potenzial von etwas; eine Kiste voller Möglichkeiten. Die bunten Schubladen auf einer Seite sind bei näherem Hinsehen gefüllt mit Alltags- und Naturgegenständen: Äste, Steine, Küchenutensilien, Spachtel, Flaschen, Zahnbürsten, Schwämme ... Sein spannendstes Versprechen schlummert in der Seitenwand des Wagens: Mit einer handbetriebenen Seilwinde kann sie sich Stück für Stück ratternd in eine Bühne verwandeln.

Einige Geschichten von unterwegs sollen eine Vorstellung davon vermitteln, wie die Arbeit im Musikwagen aussehen kann. Sie verdeutlichen außerdem zwei für das Prinzip der Kollaboration zentrale Bedingungen: Perspektivwechsel und geteilte Autorschaft.

»Wo dä Härrgott üsri Welt hät gmacht.« Bartóks Fußstapfen in Escholz matt

In seiner ersten Saison 2014/15 ist der Musikwagen in Escholz matt-Marbach zu Gast, einer Gemeinde mit gut 3000 Einwohner*innen in der Region Entlebuch, die stark von der Landwirtschaft geprägt ist. Klänge aus der Natur einerseits und traditionelles Liedgut der Bevölkerung andererseits bilden den Ausgangspunkt für die Projektwoche an der Primarschule Escholz matt. Pate steht der Komponist Béla Bartók, mit dessen auf Volksmusik basierenden Duos für zwei Violinen die Brücke zum Orchesterrepertoire geschlagen wird. Eine altersgemischte Projektgruppe von Erst- bis Viertklässler*innen begibt sich ähnlich wie Bartók auf musikalische Spurensuche. Ein Junge erzählt, sein Vater jodelt und so statten ihm die Kinder auf ihren Streifzügen mit einem Aufnahmegerät einen Besuch auf dem Hof ab. Er erklärt sich spontan bereit, etwas vorzusingen. »Wo dä Herrgott üsri Welt hät gmacht, hät är druuf Blueme gströit. Wo das Wunderwärg isch fertig gsi, hät är sich dran erfröit. Jolio...« Der Landwirt ist unzufrieden, er sei nicht eingesungen gewesen, die Kinder jedoch erleben, wie Musik Teil des alltäglichen Lebens ist. Die Aufnahme nehmen die Kinder zusammen mit Geräuschen vom Bach, aus dem Wald,

vom Spielplatz und von vielen anderen Klangquellen diverser Materialien mit zurück in den Musikwagen und entwickeln daraus musikalische Miniaturen auf Wageninstrumenten, die sich zusammen mit den Bartók'schen Duos – eines davon wurde, mit Text unterlegt, zum »Escholzmatter Musikwagenlied« – und den Ergebnissen aus anderen Ateliers der Lehrer*innen zu einem vielfältigen Konzertprogramm zusammensetzen.

Perspektivwechsel

Die Pflege von Volksliedern und Volksmusiktraditionen ist auf dem Land stark ausgeprägt. Die Klangkulissen der ländlichen Orte, die der Wagen anfährt, sind möglicherweise unverwechselbarer als jene im städtischen Umfeld: präsenste Kirchenglocken, lokale Volkslieder, die jedes Kind lernt, der Bach, die Schnellstraße, deren Bau ein Politikum war und für das Dorf Fluch und Segen zugleich ist, auch Instrumente und uralte Volksmusiktraditionen wie das Trychle, ein Geläut von Blechglocken im Entlebuch, oder Chlefele, das virtuose Klappern mit zwei Holzlöffeln in Schwyz. Alltägliche Geräusche und musikalische Traditionen werden zum Ausgangsmaterial für den kreativen Umgang damit. Kundige Musik(schul)lehrer*innen stellen Notenmaterial und Arrangements von ortstypischen Melodien und Liedern zur Verfügung. Die Vermittler*innen, die den Prozess begleiten, kommen als Gäste und sind gefragt, sich in diese Klangwelt einzuhören, einen Ort kennenzulernen und sich von den Gastgebernden führen zu lassen. Auch die Musiker*innen aus dem Orchester kommen in eine ihnen neue Situation, wenn sie die Klasse während der Projektwoche besuchen. Die Musikerin aus dem Orchester stellt beispielsweise ihr Instrument vor und lotet zusammen mit den Kindern die klanglichen Möglichkeiten aus. »Kannst du auch ohne Luft spielen?« – »Wie klingt es, wenn du den Bogen nicht benutzt?« – »Was passiert, wenn du ein Stück vom Instrument abnimmst?« Danach werden die Rollen getauscht und die Kinder präsentieren, was sie selbst in den vergangenen Tagen erarbeitet haben. Sie entscheiden, wie der Musiker einbezogen werden soll, indem sie Spielanweisungen geben, ihre grafische Partitur erklären oder gestisch dirigieren. Die Musiker*innen können sich bei solchen Begegnungen durchaus auf unsicherem Terrain bewegen. Die Kinder tragen Erwartungen an sie heran und es kümmert sie nicht, dass es zum Beispiel keine Noten gibt, die Musiker*innen wenig Erfahrung in Improvisation haben oder etwas technisch schwierig umzusetzen ist. Um in

diesen Austausch tief eintauchen zu können, ist der Zeitrahmen von ein bis zwei Besuchen von wenigen Stunden in der Regel zu kurz. Meist verhindern es Dienstpläne und Budgets,⁶ die Projektwoche zum Beispiel vollständig in Co-Leitung von einer Vermittlerin und einem Musiker durchführen zu lassen. Es gelingt nicht immer, dass die Musiker*innen in der Kürze der Zeit spüren, in welchem Prozess die Schüler*innen stecken, und sich voller Ernsthaftigkeit, Interesse und Neugier mit ihnen in den Austausch begeben. Dies braucht sowohl Eigeninitiative als auch eine gute Moderation der Vermittler*innen, die die Musiker*innen aktiv einbeziehen und die ersten gegenseitigen Vorbehalte, Berührungängste und Hemmungen abzulegen helfen. Dennoch ist auch durch diese punktuellen Einsätze der Musiker*innen eine Entwicklung im Orchester zu spüren: Haben sich anfangs noch immer dieselben Personen gemeldet, ist der Pool von interessierten Musiker*innen in den Jahren immer weiter gewachsen. In der Regel melden die Musiker*innen zurück, dass ihnen die Teilnahme Spaß gemacht hat. Dass der Musikwagen ein so plastisches, »handfestes« Vermittlungsgefäß ist, macht es sicher leichter, für eine Mitwirkung zu werben. Er bietet vielfältige Anknüpfungspunkte: Die einen machen mit, weil der Wagen in ihrem Heimatort Halt macht, die anderen, weil sie vom Handwerklichen angezogen sind, die Dritten, weil sie die Möglichkeit bekommen, selbst Programme zu kuratieren und zu moderieren und Workshopeinheiten selbstständig durchzuführen. Einen Reiz und eine Herausforderung zugleich stellt der Gegensatz zu ihrem Orchesteralltag dar. Im Musikwagen ist es im Frühjahr oder Herbst oft so kühl, dass Streicher*innen die Finger klamm werden und sie mit ihrem Zweitinstrument kommen – ihrer »Waldbratsche«, wie es eine Bratschistin einmal ausgedrückt hat. Eine Vorbereitung auf die Workshops ist oft nicht möglich, weil sich erst im Lauf der Woche entscheidet, was sich die Kinder von den Musiker*innen wünschen. Es braucht Mut zum Unperfekten und Offenheit für Unvorhergesehenes. Dafür zu sensibilisieren, dass dies alternative Qualitätskriterien sind, die für kollaboratives Arbeiten

6 Die Einsätze im Musikwagen werden nicht im Rahmen von Diensten vergütet, sondern gegen Honorar. Das Programm Musikvermittlung ist nicht Bestandteil des öffentlich subventionierten Gesamtbudgets des Orchesters, sondern zu 100 % aus privaten Mitteln finanziert. Das hat einerseits den Vorteil, dass die Musiker*innen frei entscheiden können, ob sie mitwirken möchten, also auch nur Musiker*innen an den Projekten teilnehmen, die eine Affinität zu Vermittlung haben, aber andererseits den Nachteil, dass terminlich alles mit den Dienstplänen abgestimmt und manchmal auf Aushilfen zurückgegriffen werden muss.

genauso ihre Berechtigung haben, wie dies für Präzision, Effizienz oder technische Perfektion im Konzertsaal gilt, bleibt herausfordernde Aufgabe von Vermittler*innen.

»Natur hat alle Musik erfunden.«⁷ **Kinder komponieren mit an der *Ranft-Suite***

2017 jährt sich der Geburtstag des Obwaldner Eremiten und Schweizer Nationalheiligen Niklaus von Flüe zum 600sten Mal. Stefanie Dillier, Leiterin der Musikschule Obwalden, lädt den Musikwagen nach Flüeli-Ranft ein, um insgesamt 15 Schulklassen die Möglichkeit zu bieten, sich dem Heiligen und seinem Wallfahrtsort auf besondere Weise zu nähern. Jede Klasse verbringt einen Vormittag im Musikwagen und der Schlucht Ranft. Nach einem Impuls im Wagen schwärmen die Kinder in kleinen Gruppen aus, suchen Materialien und Spielorte und entwickeln ein kleines Stück. Anschließend spielen sie einander die Miniaturen vor und werden dabei aufgenommen. Eine Gruppe von Jungen bespielt einen umgestürzten Baumstamm, vier Mädchen türmen ein »Steinschlagzeug« auf, andere bespielen das Brückengeländer, experimentieren mit der Stimme in der Akustik der Kapelle oder machen den ganzen Bach zum Instrument. In einer Schlussreflexion im Wagen hören sie ihre Aufnahmen nun als Publikum an, wählen Stücktitel und priorisieren. Die Favoriten werden als Audiodatei dem jungen Obwaldner Komponisten Christoph Blum zugeschickt. Er nutzt sie als Grundlage, Inspiration und Tonmaterial für die Komposition der *Ranft-Suite* im Auftrag des Luzerner Sinfonieorchesters. Regelmäßig nimmt er über Videotelefonie in den folgenden Monaten Kontakt zu den Klassen auf, besucht sie einmal vor Ort und berichtet über seine Arbeit. Musiker*innen aus dem Orchester kommen ebenfalls zu Gast an die Schulen, um die Begegnung im Konzertsaal vorzubereiten. Ein halbes Jahr nach der Klangsuche im Ranft werden die Kinder, ihre Eltern und Großeltern zum Familienkonzert ins KKL Luzern eingeladen. 100 Kinder haben dabei eine tragende Rolle: Sie übernehmen auf der Seitengalerie den Part für Kinderstimmen, Plastikflaschen und Holzstäbe. Der Komponist selbst studiert die Stimmen mit ein, die Transkriptionen der improvisierten Stücke aus dem Ranft sind. Die Komposition endet mit einer Melodie, die ein Schüler in der Kapelle improvisiert und »Einer für alle« getauft hatte. Sie erklingt erst gesummt

7 Aussage eines Kindes bei der Schlussreflexion des Workshop-tags im Musikwagen.

von vielen und zuletzt unbegleitet gesungen von eben diesem Jungen aus dem Publikum heraus.

Geteilte Autorschaft

Auf verschiedenen Ebenen ist im Ranft-Projekt Kollaboration gelungen: Die Kinder haben die musikalischen Stücke im Ranft mit großer Eigenständigkeit komponiert. Die begleitenden Vermittlerinnen haben ihre Ideen mit ihnen reflektiert und dokumentiert. Sie haben auf das musikalische Ergebnis so wenig Einfluss wie nötig genommen und auch die qualitative Bewertung den Klassen überlassen. Dadurch haben sie ihre Autorität als Profis zu einem guten Teil abgegeben. Augenscheinlich wird das Prinzip einer geteilten Autorschaft besonders bei der Arbeit des Komponisten Christoph Blum. Obwohl das Projekt keinen aktiven Einbezug der Kinder in den Verarbeitungsprozess ihrer Aufnahmen vorsah, ist es ihm gelungen, durch kompositorische Entscheidungen den Kindern die Co-Autorschaft explizit zu übertragen: Einerseits integrierte er Ideen der Kinder in seinen persönlichen Stil, andererseits verwendete er Tondokumente im Original auf Tonband und ließ die Kinder ihre Stücke live von der Galerie aus spielen. Im Mittelsatz machte er sie symbolisch zu Solist*innen, indem er zwei Kinder durchs Orchester wandeln ließ, um nach eigenem Ermessen einzelne Orchesterstimmen mit einem Mikrofon einen Moment lang zu verstärken und aus dem Gesamtklang herauszuheben. Auch für das Orchester war es keine gewöhnliche Programmierung; diese setzte Offenheit und Aufmerksamkeit für die 100 jungen Kolleg*innen voraus, über große Distanzen im Konzertsaal hinweg. Die Begegnung war von Neugier geprägt und auch Jahre später haben Musiker*innen die *Ranft-Suite* noch positiv in Erinnerung. Auf beiden Seiten fand eine Veränderung statt. Die Autorschaft – sowohl zwischen dem Komponisten und den Schüler*innen als auch zwischen performenden Profimusiker*innen und Schüler*innen – wurde geteilt.

Die Bühne teilen

Der für das Wagenprojekt zentrale Faktor ist nicht, ob der Wagen im ländlichen oder urbanen Raum stationiert ist. Der kollaborative Ansatz ist allgemein, er könnte in Fischbach im Luzerner Hinterland ebenso Anwendung fin-

den wie in Berlin-Marzahn, weil er mit den spezifischen Gegebenheiten und mit Differenzen umgeht. Entscheidend ist vielmehr die Tatsache, dass wir uns auf den Weg machen. Der Musikwagen, die Orchestermusik*innen und Vermittler*innen begeben sich in die Rolle der Gäste. Die Institution am Standort – Lehrer*innen, Schüler*innen und Mitarbeitende – werden zu Gastgeber*innen. Doch die Rollen verlieren an Trennschärfe: Auf der mobilen Bühne des Orchesters sind die Schüler*innen Gäste, die Impulse werden sich zugespielt, aufgegriffen und weitergegeben. Die Bühne hat Schlüsselfunktion, so auch im folgenden Beispiel von 2015:

Die Kinder und Jugendlichen aus dem Heilpädagogischen Zentrum Wilisau, einer Schule für Kinder mit einer geistigen oder mehrfachen Behinderung, versammeln sich vor dem Musikwagen. Der Wagen ist geschlossen und die Vermittlerinnen, die die kommende Projektwoche leiten werden, erzählen, was es mit ihm auf sich hat und was die Schülerinnen und Schüler darin erwartet. Ein Lied, das den roten Faden der Woche bilden wird, wird behutsam eingeführt, bis alle den Refrain gemeinsam mit Bewegungen singen können. Dann wird das Geheimnis des Musikwagens gelüftet: Die Klappe des Wagens wird mit der Handkurbel knackend und ratternd Zentimeter für Zentimeter geöffnet, bis sie auf den Stützfüßen aufliegt und den Blick auf den Innenraum freigibt. Die Bühne ist offen! Elisabeth Käser, Rhythmikerin und Musikvermittlerin, öffnet vertrauensvoll einen Raum der Möglichkeiten: »Wer möchte mal auf die Bühne gehen? Hast du Lust, etwas zu zeigen?« Viele Hände recken sich in die Höhe. In den nächsten fünf Minuten zeigen Jungen, Mädchen, einzelne Kinder, kleine Gruppen spontan etwas von sich: ein Lied, einen Rap, die Bewegungen des vorher eingeübten Liedes, einen Tanz, eine Verbeugung ... Applaus!

Wer hier etwas gibt und wer etwas bekommt, ist nicht mehr klar zu unterscheiden. Das gewohnte Muster wird umgekehrt, es würde heißen: Eine Bühne bekommt, wer heraussticht und etwas Außergewöhnliches leistet, wer viel Zeit, Arbeit und Energie investiert hat, um ein möglichst perfektes Produkt zu präsentieren. Doch das Phänomen »Bühne« ist ein wechselseitiges: Nicht nur die Bühne als Austragungsort anderer Wirklichkeiten zieht in den Bann, sondern die leere Bühne weckt das Bedürfnis nach Ausdruck, die Lust am Ausprobieren und die verschiedenen Wirklichkeiten in jeder und jedem. Die Grenze von Ausführenden und Publikum verschwimmt: Die Kinder und Jugendlichen, die eben noch in der Publikumsrolle waren, haben sich in die Rolle der Künstler*innen begeben und die, die die Leitung des Projektes in-

nehaben, finden sich in der Rolle der Zuhörenden und Zuschauenden wieder. Wer beschenkt wen?

Gelingensbedingungen und Spannungsfelder

Der Ansatz der Kollaboration erfordert den Mut, sich auf Unvorhergesehenes einzulassen: »Die beschriebene Herangehensweise birgt das Risiko, ab und an in eine grosse Verwirrung zu stürzen und die Kontrolle zu verlieren. Diese Momente sind notwendig und setzen auf der Seite der Profis die Bereitschaft voraus, das eigene Monopol aufzugeben und sich verändern zu lassen. Insofern benötigt Teilhabe auch Teil-Gabe.« (Terkessidis 2019: 85) Auf Seiten der Vermittler*innen und Orchestermusiker*innen sind es Qualitäten wie Neugierde auf Klänge und auf Menschen und ihre Geschichten, Ergebnisoffenheit und die Fähigkeit, wertfrei zuzuhören. Den eigenen Redeanteil zu reduzieren, Stille zuzulassen, schafft oft Platz für die Beteiligung und Aktivität der Schüler*innen und vermittelt ihnen, dass von den Profis nichts gewollt wird, sondern sie frei sind, selbst zu entscheiden. Das braucht Vertrauen auf unterschiedlichen Ebenen: zwischen Vermittler*innen und Lehrer*innen, dass die jeweiligen Kernkompetenzen respektiert werden und Toleranz gegenüber den unterschiedlichen Arbeitsweisen herrscht. Zwischen Musiker*innen und Vermittler*innen, dass die Musiker*innen in Situationen, für die sie kein pädagogisches Handwerkszeug haben, nicht sich selbst überlassen werden. Und natürlich zwischen Teilnehmenden und Vermittler*innen, dass das, was sie von sich zeigen, wertschätzend und respektvoll entgegengenommen wird.⁸ Dieses Vertrauen aufzubauen, braucht Zeit. Immer wieder gab es im Musikwagen auch Projektwochen mit sehr kurzen Zeitgefäßen und eher unverbindlichen Begegnungen. Als geeignet hat sich aber eine Projektwoche mit täglich vier bis sechs Lektionen und Abschlussaufführung am Freitag herausgestellt. Ein oder zwei kurze Impulstreffen zwischen Vermittler*innen und Schüler*innen im Vorfeld geben die Möglichkeit für die Reifung von Ideen

8 Cathy Milliken hebt die Notwendigkeit eines Vertrauensvorschlusses hervor und spricht von »ethics of projects«, also einem »besonderen Bedarf an Aufrichtigkeit und Wahrheit im Umgang miteinander« vor dem Hintergrund, dass die Teilnehmenden sich auf Unbekanntes einlassen (Milliken 2018: 10). Das ist umso entscheidender vor dem Hintergrund, dass Kinder und Jugendliche aus Schulen und anderen Institutionen nicht freiwillig am Projekt teilnehmen.

und den Beziehungsaufbau. In Zukunft sollen deshalb weniger Standorte angefahren werden, um Wiederbegegnungen und künstlerische Vorhaben, die über einen längeren Zeitraum reifen dürfen, zu ermöglichen.

Zentral für das Gelingen von kollaborativen Prozessen ist eine gute und offene Kommunikation. Die Arbeitsweise unterscheidet sich an manchen Orten wesentlich vom täglichen Lehren und Lernen in der Schule. Deshalb werden Reflexionszeiten in den Stundenplan eingebaut, in denen es Gelegenheit gibt, die verschiedenen Perspektiven zu teilen. Wichtiger Bestandteil von Vorgesprächen und Planungstreffen ist die Klärung gegenseitiger Erwartungen. »Das Luzerner Sinfonieorchester kommt zu uns«, heißt es an vielen Orten, gerade im ländlichen Raum in größerer Distanz zur Stadt Luzern mit leichtem Stolz in der Stimme. Daran ist die ausgesprochene oder unausgesprochene Erwartung geknüpft, dass das Luzerner Sinfonieorchester etwas Tolles, Unvergessliches bringt. Zwischen dieser Erwartungshaltung und unserem Ansatz der Kollaboration gibt es ein Spannungsfeld, das es immer wieder aufs Neue zu thematisieren gilt. Wir erläutern unseren Vermittlungsansatz, erzählen von Erfahrungen und betonen den Auftrag, den wir uns gegeben haben: das Hören zu vertiefen und Zusammenspiel ohne Vorkenntnisse zu ermöglichen – Letzteres in Abgrenzung zu anderen Institutionen. Dass im Wagen zum Beispiel keine Orchesterinstrumente mitgebracht werden, ist eine bewusste Entscheidung. Gleichzeitig schaffen wir, wo immer möglich, Berührungspunkte mit Musikschulen vor Ort, bei denen die Instrumentalausbildung und Angebote wie Instrumenten-Parcours angesiedelt sind. Wertvoll ist es, wenn bei den Vorgesprächen von Anfang an nicht nur die Schulleitung, sondern eine Projektgruppe aus dem Kollegium involviert ist. Die Lehrer*innen sind es, die die Idee des Projekts weiterkommunizieren. Immer mehr Schulen machen im Vorfeld der Projektwochen von einer Impulsveranstaltung Gebrauch, in der die Vermittler*innen, die die Workshops mit den Klassen durchführen, bereits Inhalte praktisch vermitteln und gemeinsam mit den Lehrpersonen die Frage nach den Rollen klären können.

In den Projektwochen selbst genügen oft kleine Transfers, um das kreative Schaffen der Schüler*innen in einen Kontext zu stellen. An der Innenwand des Musikwagens hängt die Zeichnung *Orchesterwohnung* der Illustratorin Kerstin Rupp.⁹ Sie dient als Anlass, über das Phänomen Orchester als Klangkörper und die Rollen der einzelnen Instrumente ins Gespräch zu kommen.

9 Zu sehen auf der Homepage der Künstlerin: <http://www.kerstinrupp.com/de/illustrations//luzerner-sinfonieorchester> (02.05.2021).

Die Klasse bildet während der Projektwoche ebenfalls einen Klangkörper, in dem die individuellen Stimmen zueinander in Beziehung gesetzt und organisiert werden müssen. Ausgehend von der eigenen Erfahrung, eine Stimme in einem Ganzen zu spielen, werden gemeinsam Aufnahmen von Orchesterstücken angehört, besprochen und in Bezug zum Musizieren der Kinder gesetzt. Auch außermusikalische Themen aus dem sozialen Alltag der Schüler*innen wie gegenseitige Rücksichtnahme, Führen und Folgen, gemeinsames Aushandeln von Entscheidungen und vieles mehr sind Anknüpfungspunkte, die das Arbeiten eines Orchesters oder Ensembles zur eigenen Lebenswelt in Beziehung setzen.

Es war ein Lernprozess, einzugestehen, dass es Rahmenbedingungen gibt, die ungeeignet sind für einen partizipativen Ansatz. Gerade wenn die Zeit zu knapp bemessen war, um Vertrauen aufzubauen, oder die Gruppe sich untereinander gar nicht kannte, sind Versuche, gemeinsam zu improvisieren oder experimentell tätig zu sein, auf Unverständnis und Scham gestoßen und gescheitert. Dort nehmen wir inzwischen bewusst Abschied vom Gedanken der Kollaboration. Bei einem Gastspiel des Wagens auf einem Markt beispielsweise kann es neben einem Konzert durchaus Workshopformate geben, diese sind dann aber begrenzt auf ca. 15-30 Minuten, folgen einer Dramaturgie und haben ein Ergebnis.

Exkurs: Ist das Kunst?

Auch beim Publikum – Eltern, Großeltern, Tanten, Onkel, Lehrer*innen der beteiligten Kinder – gibt es Erwartungen, die unter Umständen in totalem Gegensatz zu dem stehen, was es in den Abschlusskonzerten zu hören bekommt. Das kann zu sichtlicher Irritation führen. Ist das Musik? »Die kollaborative Kunst, die Kunst der Teilhabe, besitzt heute aus ästhetischen Gründen die höchste Zeitgenossenschaft« (Terkessidis 2019: 84), konstatiert Terkessidis und fordert eine entsprechende Anerkennung und einen neuen Qualitätsbegriff für die Rezeption und Bewertung von »Soziokunst« (vgl. Terkessidis 2019: 83). Die Herausforderung, mit der im Musikwagenprojekt wie in vielen Teilhabeprojekten umgegangen werden muss, ist die der doppelten Zielgruppen, die eine ›Vermittlung der Vermittlung‹ nötig macht. Wenn das Publikum Zeuge wird, wie die Kinder einer Klasse im 350-Einwohner-Dorf Sisikon hintereinanderher durch die Turnhalle laufen und Autogeräusche machen, kann das natürlich zum Urteil verleiten, die Kinder hätten musikalisch

ruhig etwas mehr gefordert werden dürfen. Wie könnte es da gelingen, dass Eltern und Verwandte mithören, dass das Stück *Axenstrasse* eine körperlich-performative Auseinandersetzung mit der eigenen Lebenswirklichkeit ist, in der der Kontrast zwischen der Schnellstraße auf der einen und einem atemberaubenden Blick auf Berge und Vierwaldstättersee auf der anderen Seite des Schulhauses allgegenwärtig ist? Wie könnte das Ohr des Publikums so feinfühlig werden, dass es »die ganze enorm anrührende Zartheit des kollaborativen Akts« hört (Terkessidis 2015: 263)? Hier liegt noch großes Potenzial, durch zusätzliche Aktivitäten dem Publikum der Werkstattaufführungen zu vermitteln, wovon das Gehörte Ausdruck ist, wie durch Kunst übergeordnete Themen wie Unberührtheit der Natur oder wachsende Geschwindigkeiten verhandelt werden können.

Brückenschlag: Vom Musikwagen in den Konzertsaal

2017: Jugendliche, die nach dem Schulabschluss keine Lehrstelle gefunden oder eine Lehre abgebrochen haben und im Brückenangebot »SEMO Jobhouse« der Stiftung Dreipunkt ein sogenanntes Motivationssemester machen, nehmen an einem viertägigen Musikprojekt im Musikwagen teil. Unter der Leitung von Philipp Hutter, Solo-Trompeter des Luzerner Sinfonieorchesters, analysiert eine Gruppe ihre eigenen Lieblingssongs, spielt Motive auf Keyboards und Ableton Push nach, produziert daraus Loops und fügt sie zu neuen Songs zusammen. Am dritten Tag ist ein Streichquartett des Orchesters zu Gast und spielt zuerst die neu komponierten Spuren der Jugendlichen mit ihnen zusammen und später einen Satz aus einem klassischen Streichquartett. Nach dem Vortrag analysiert Philipp Hutter spontan den Aufbau des Satzes, lässt seine Kolleg*innen Motive einzeln vorspielen und bietet Deutungsmöglichkeiten an, indem er die musikalischen Aussagen der Motive in Sprache übersetzt. Anschließend spielt das Quartett den Satz noch einmal zusammenhängend. Einer der Jugendlichen hört sichtlich konzentriert zu, sein Blick wandert mit den musikalischen Motiven von Instrument zu Instrument. Es scheint, als habe die ihm fremde Musiksprache an Kontur gewonnen, als höre er Schichten und Zusammenhänge.

Mit dieser Szene soll gezeigt werden, dass sich mit der geschärften Wahrnehmung der Teilnehmenden Verständnisräume für andere Hörerfahrungen öffnen können. Wo diese stattfinden, ist nicht entscheidend. Die Musiker*innen können eine Gegeneinladung in den Konzertsaal aussprechen, um wie-

derum ihr Zuhause, ihren Alltag und ihre Leidenschaft für sinfonisches Repertoire zeigen zu können und die Beziehung weiterzuführen, die im Wagen geknüpft wurde. Es ergibt sich nicht oft, dass eine Klasse im Anschluss an die Projektwoche ein Konzert oder eine Probe besucht, aber wenn es gelingt, können sich die Schüler*innen ein Bild davon machen, wovon die Musiker*innen im Musikwagen erzählt haben. Sie sind Teil des anonymen Publikums und unterscheiden sich doch in einem Punkt von vielen anderen: Eine persönliche Beziehung verbindet sie mit den Musiker*innen auf der Bühne und macht sie zu Involvierten. Vor dem Konzert versuchen wir, eine kurze Begrüßung durch die Musiker*innen zu organisieren, die die Kinder und Jugendlichen aus der Projektwoche kennen. Sie erzählen zum Beispiel, was für sie an diesem Abend besonders spannend/aufregend/schwierig ist, wo sie genau sitzen, worauf die Schüler*innen achten können. Manche verabreden ein geheimes Zeichen, einen Gruß, unmerklich für das restliche Publikum. Nicht nur die Kinder und Jugendlichen fühlen sich in diesem Moment als Verbündete, auch das Bewusstsein der Musiker*innen verändert sich. Sie haben Adressat*innen im Sinn und hören sich möglicherweise mit deren Ohren oder sehen sich mit deren Augen.

Im Musikwagen konnten in den vergangenen Jahren immer wieder musikalische Begegnungen auf Augenhöhe gelingen. Das Publikum wurde zu Involvierten, die durch ihre Perspektive den Blick der Profis verändert haben. Gemeinsam wurden flüchtige Musikstücke entwickelt, die untrennbar mit den Begegnungen und den Orten, an denen diese stattgefunden haben, verbunden sind. Dass die Perspektivwechsel nicht für sich stehen bleiben, dass die Co-Autorschaft mit den Menschen vor Ort auch für Zuhörer*innen ohrenöffnend werden kann, dass auch im Konzertsaal eine Ansprache gelingt, die es ermöglicht, Beziehungen weiterzuführen, das ist die bleibende Aufgabe.

Das französische »hôte« bedeutet zugleich Gastgeber und Gast. Die Suche nach dieser Verschmelzung von Geben und Nehmen, nach Teilhabe und Teilgabe begleitet uns weiter – unterwegs und zuhause.

Literatur

- BFS – Bundesamt für Statistik (2020): Bilanz der ständigen Wohnbevölkerung nach Kanton, 1991-2019, online, <http://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/bevoelkerung/stand-entwicklung/bevoelkerung.assetdet ail.13707332.html> (24.01.2021).
- Lehnert, Diana (2012): *Projektdokument: LSO Musik-Fahrzeug (Arbeitstitel)*, unveröff. Manuskript des Luzerner Sinfonieorchesters.
- Lehnert, Diana/Ludwig, Johanna (2015): *Partnertreff Schweiz. LSO Musikwagen*, unveröff. Manuskript des Luzerner Sinfonieorchesters.
- Milliken, Cathy/Rebstock, Matthias (2018): Partizipative Musik als Kunstform, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 31 (115), S. 7-10.
- Terkessidis, Mark (2015): *Kollaboration*, Berlin: Suhrkamp.
- Terkessidis, Mark (2019): Kulturelle Teil-Gabe. Das Prinzip der Kollaboration, in: *Kulturelle Teilhabe – Ein Handbuch*, hg. von Nationaler Kulturdialog, Zürich: Seismo, S. 79-85.

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

Das Konzertpublikum der Zukunft

Forschungsperspektiven, Praxisreflexionen und Verortungen
im Spannungsfeld einer sich verändernden Gesellschaft

[transcript]

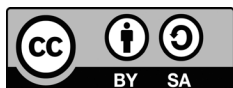
Wir danken dem Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern HKB für die Unterstützung bei der gleichnamigen Tagung und der HKB für den Druckkostenbeitrag an die vorliegende Publikation.



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

Korrektur: 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