

Das Journal #Publikum

Akiko Ahrendt / Tilmann Claus / Annette von Eichel /
Anna Goeke / Jana Griess / Simon Halsey / Arnold
Jacobshagen / Louisa Kaltenbach / Christina C. Messner /
Ulrike Nestler / Rainer Nonnenmann / Dorothee
Oberlinger / Jono Podmore / Sandra Reitmaier / Heike
Sauer / Anna Steinkamp / Barbara Streil / Steven Walter

Heft 5 | Dezember 2022



Das Journal #Publikum

ZUR SACHE! - DAS THEMENHEFT

- 04 Wer, wie, was? - Gedanken zum Thema »Publikum« in DAS JOURNAL #5
von Rainer Nonnenmann

DISKUSSION - MUSIK UND GESELLSCHAFT

- 06 »Wir haben kein Produktproblem, aber...« - Der Intendant des Beethovenfests Bonn Steven Walter
im Gespräch mit Rainer Nonnenmann

GLOBALE KULTUR - GEDANKEN UND ERFAHRUNGEN

- 12 »Fair Cooperation« in der internationalen Zusammenarbeit von Anna Steinkamp
15 Die eigene Stimme zum Klingen bringen - Dekolonisierende Aushandlungsräume im Tanz
von Ulrike Nestler

MEDIAMORPHOSE - PERSPEKTIVEN UND VISIONEN

- 18 Formatierungen von Musik - Von der Schellackplatte zum Streaming von Jono Podmore
22 Herzlich willkommen, liebe Leser:innen, liebe Bubble! von Akiko Ahrendt

WIE TICKT KÖLN? - STREIFZÜGE DURCH DIE MUSIKSTADT

- 26 »Aufeinander zugehen und aufeinander hören« - Der Kreativdirektor des WDR-Rundfunkchors
Simon Halsey im Gespräch mit Anna Goeke
30 Brennen zeitgenössische Lücken eigentlich vielfältig? - Initiativen des freien Musiktheaters in Köln
und anderswo von Christina C. Messner und Sandra Reitmaier

AUS DER PRAXIS - LEHRE UND BERUF

- 34 Publikumsverwöhnung? - Angebot und Nachfrage in der musikalischen »Hochkultur«
von Arnold Jacobshagen
36 Austausch von Energie - Wie kommuniziert man mit dem Publikum? von Annette von Eichel

AUF DEM PRÜFSTAND - ANALYSE UND WERTURTEIL

- 40 »Vollkasko-Mentalität schadet der Kunst« - Ein Streichquartett geht seinen Weg von Barbara Streil
44 Eine Bühne des Übergangs - Tanz im Museum von Jana Griess

GESTERN UND HEUTE - ALUMNI ERINNERN SICH

- 46 »Auf der Bühne eine Magie erzeugen« - Die Blockflötistin Dorothee Oberlinger im Gespräch
mit Louisa Kaltenbach

BEMERKENSWERT - MENSCHEN UND AKTIONEN

- 50 Wir müssen das Konzert ändern, um es zu erhalten - Ein Plädoyer für eine neue
Aufführungskultur von Heike Sauer
54 Das Publikum kommt nicht mehr zu uns? - Dann gehen wir zu ihm! von Tilmann Claus

- 58 Impressum

Wer, wie, was?

Gedanken zum Thema »Publikum« in DAS JOURNAL #5 von Rainer Nonnenmann

Wie erreichen Musikerinnen und Tänzer ihr Publikum? Wie erfahren und gestalten sie ihren Auftritt? Wie verwandeln sie sich von der Garderobe zur Bühne? Wie stellen sie Präsenz her? Wie schlägt eine Geigerin ein volles oder auch halb leeres Konzerthaus in Bann? Wie kommuniziert ein Tänzer? Wie strahlt eine Pianistin am Klavier? Warum hängt man einem Sänger an den Lippen? Welche Rolle spielen neben dem Hören die anderen Sinne? Wie wichtig sind Körperhaltung, Bewegung, Gestik, Mimik, Kleidung, Frisur? Welchen Einfluss haben Ort, Datum, Uhrzeit, Beleuchtung, Raumtemperatur und Eintrittspreis sowie die Anzahl der Mitwirkenden auf der Bühne und im Saal? Was ist mit Bildung, Einkommen, Alter, Geschlecht, Wohnort, Mobilität? Welche Faktoren entscheiden noch darüber, ob Menschen eine Aufführung besuchen und wie sie sich davon angesprochen fühlen, mitschwingen, resonieren, applaudieren – oder eben nicht. Und wie verbinden sich diese vielen Einzelerfahrungen schließlich zu einem Gemeinschaftserlebnis?

Wie die Weltpolitik und Weltwirtschaft befindet sich das Kunst- und Kulturleben im Umbruch, sowohl medial und institutionell als auch ideell, programmatisch und demographisch. Vor allem die Digitalisierung verändert die Produktion, Distribution und Rezeption von Klängen, Bildern, Texten, Informationen. Zu Zeiten ohne Reproduktionstechnologien fand Musik ausschließlich live im Hier und Jetzt statt. Doch inzwischen konkurrieren Konzert und Oper längst mit zahlreichen linearen und sozialen Medien, mit Rundfunk, Fernsehen, Internet, Datenträgern, Computergames und Streamings. Immer mehr Menschen wollen flexibel entscheiden, wann und wo sie etwas sehen und hören. Daher fällt es an Ort und Zeit gebundenen Veranstaltungen immer schwerer, Publikum zu mobilisieren. Dieser Trend wurde durch Corona nur verstärkt. Auch ohne pandemische Einschränkungen bleiben immer mehr Menschen lieber zu Hause und lassen sich das Gewünschte liefern, sei es Kunst, Kultur, Musik, Bücher, Unterhaltung, Filme oder Kleidung, Getränke, Essen ...

Während der Lockdowns 2020 und 2021 erhielten Kunst- und Kulturschaffende durch Politik und Gesellschaft unmissverständlich die Quittung, nicht »systemrelevant« zu sein, wie viele dennoch trotzig behaupteten. Kunst gehört nun einmal nicht zur überlebenswichtigen »kritischen Infrastruktur«, die auch in Krisenzeiten prioritär aufrechtzuerhalten ist. Doch gerade weil Kunst frei von alltäglichen Bedürfnissen, Instanzen, Geboten und Verboten ist, zudem noch vieldeutig, ist sie womöglich unentbehrlich? Die Regisseurin und einstige Intendantin des Kölner Schauspielhauses Karin Beier brachte diese Paradoxie in ihrem Buch »Den Aufstand proben!« (2013) griffig auf den Punkt: »Theater erlaubt sich das lächerliche Scheitern, wo nichts scheitern darf. Sein Überflüssigsein ist sein Überfluss, seine Aufgabe. Darin erwächst sein Potential der Freiheit, sein unersetzbares Privileg, das eine große zivilisatorische Errungenschaft ist. Die heroische Geste ist nur möglich, weil sie in einem ewigen Kindergarten stattfindet.«

Die provokative »Nutzlosigkeit« von Theater, Musik und Tanz verbürgt eben jenen Kunst- und Rätselcharakter, der idealerweise viel zu fühlen und denken gibt, ohne jemals vollständig entschlüsselt und für bestimmte Zwecke in Dienst genommen werden zu können. Dennoch gibt es zahlreiche Wechselwirkungen zwischen Kunst und Gesellschaft. Auf unterschiedliche Weise kommunizieren die Künste mit dem Einzelnen und der Gesellschaft. Wie aber ist das Verhältnis von Ansprache und Resonanz? Die Gleichung Kunst + Vermittlung = Resonanz scheint nur aus Unbekannten zu bestehen. Trotz Umfragen, Statistiken und Studien bleibt das Publikum ein großes Geheimnis: Wer besucht wann, wo und warum welche Veranstaltungen mit was für Erlebnissen und welchen Auswirkungen für mögliche künftige Besuche? Ist jedes Ereignis gleichermaßen für alle gedacht? Oder braucht es passgenauer auf bestimmte Bevölkerungsgruppen und Interessen zugeschnittene Inhalte und Informationskanäle? Wie kommunizieren Veranstalter ihre Programme? Womit sprechen Oper, Philharmonie, Schauspielhaus, Clubs, Spielstätten und Festivals Menschen mit internationaler Familiengeschichte an?

In Köln leben gegenwärtig 1,08 Millionen Menschen. Vierzig Prozent haben Wurzeln in 180 verschiedenen Nationen. Die Hälfte davon hat ausschließlich eine ausländische Staatsangehörigkeit. Viele kommen aus EU-Ländern, ebenso viele aus der Türkei, dem Iran, Irak, Syrien, Serbien, Russland, Ukraine, China... Nur wenige finden jedoch Zugang zu den kommunalen und privatwirtschaftlichen Kultureinrichtungen der Stadt. Warum nicht? Ist

Vor allem die Digitalisierung verändert die Produktion, Distribution und Rezeption von Klängen, Bildern, Texten, Informationen.

das Kulturangebot nicht reich und vielfältig genug? Fehlt es an Diversität? Warum gibt es nicht mehr Teilhabe? Müssen wir uns womöglich vom lang gehegten klassischen Ideal verabschieden, Kunst und Musik seien universale Ausdrucksformen? Trägt der Humanismus der europäischen Aufklärung womöglich kolonialistische Züge, weil er mit der Betonung des Allgemein Menschlichen bestehende Unterschiede vorschnell zugunsten des eigenen Menschenbilds und Kulturbegriffs ausblendet? Wie sehr identifizieren sich Menschen mit ihrer jeweiligen Herkunft, Hautfarbe, Sexualität, Sprache, Religion, Gesundheit, Generation, Familie, Sozialisation, Erwerbstätigkeit, Freizeitbeschäftigung...? Und wie sehr emanzipieren sie sich als einzigartige Persönlichkeiten von solchen gruppenspezifischen Prägungen?

Wie kann man eine auf kulturellen und individuellen Differenzen beruhende Diversität wertschätzen und zugleich Sprachgrenzen und Berührungängste überwinden? Wie zielen Identitätspolitik, Empowerment und Wokeness auf Gleichberechtigung, Partizipation, Vielfalt? Und wo wirken solche identifizierenden Festschreibungen illiberal und durch die daraus abgeleitete »Cancel Culture« sogar kunst-, geist- und menschenfeindlich? Ist Kulturaustausch bloß ein imperialistisches Hirngespinnst oder nötiger denn je? Welchen Beitrag leistet die Vermittlung von Erfahrung und Wissen in Gesellschaft und Kunst? Wie profitieren Akteure und Rezipienten von Erkenntnissen über Traditionen, Gattungen, Kontexte, Sozial-, Kultur-, Rezeptions- und Wirkungsgeschichte von Musik und Tanz? Wie gelingt der Wissenstransfer zwischen Theorie und Praxis, Spielen und Hören, Tanzen und Sehen? Und kann man Musik dennoch – wie der griechische Komponist Iannis Xenakis hoffte – voraussetzungslos wie eine Naturgewalt unmittelbar existentiell erleben, als handle es sich um einen Sonnenaufgang, Donner Schlag oder bodenlosen Abgrund?

Auch jenseits konventioneller Orte und Formate entwickeln Veranstalter und Musikschaaffende neue Präsentationsformen. Es gibt inszenierte und multimediale Konzerte, interdisziplinäre und partizipative Arbeiten, kokreative Prozesse, Crossover von alter und neuer Musik, Jazz, Klassik, Pop et cetera sowie alternative Schauplätze und Interaktionen im öffentlichen Raum. Hinzu kommen Edukationsprogramme, Vorträge, Gespräche, Schulprojekte, Mitsingchöre, Flashmobs und anderes mehr. Zudem wird verstärkt Werbeaufwand getrieben, mit Webseiten, Social Media, Podcasts, Newslettern, Flyern, Annoncen, Vorberichten, Plakaten, Leuchttafeln, Fahnen, Aufstellern, Giveaways.

Dennoch scheint es, als vermag all dieses »Audience Development« den schleichenden Publikumschwund nicht aufzuhalten.

Höchste Zeit für DAS JOURNAL der Hochschule für Musik und Tanz Köln, im Themenheft 5 »Publikum« genauer nachzufragen: Warum fühlen sich viele Menschen trotzdem nicht eingeladen? Wie kann man neu für Musik und Tanz begeistern? Was sind Beispiele für gelungene Ansprachen des Publikums und warum sind andere Präsentationsformen gescheitert? Wie können die Künste die reale Lebenswirklichkeit ansprechen und Menschen gleichzeitig zu neuen Erfahrungen, Gedanken und Begegnungen animieren? Schließlich haben wir gegenwärtig kaum etwas nötiger als Kreativität und Verständigung, um die vielen drängenden Probleme zu lösen: Klimawandel, Energiekrise, Artensterben, Hunger, Totalitarismus, Seuchen, Kriege...

Es gibt viel Grund zur Sorge – und auch zur Hoffnung!

Rainer Nonnenmann



Der Musikwissenschaftler Prof. Dr. Rainer Nonnenmann ist Dozent an der HfMT Köln und Chefredakteur von DAS JOURNAL. Schwerpunkte seiner Forschung und Lehre liegen auf der Musik, Ästhetik und Kulturgeschichte des 19. bis 21. Jahrhunderts. Er ist Autor zahlreicher Aufsätze und Bücher, zudem Herausgeber der Zeitschrift für neue Musik »MusikTexte« sowie freier Musikjournalist in diversen Printmedien und Radio.

Beethovenfest Bonn

»Wir haben kein
Produktproblem,
aber...«

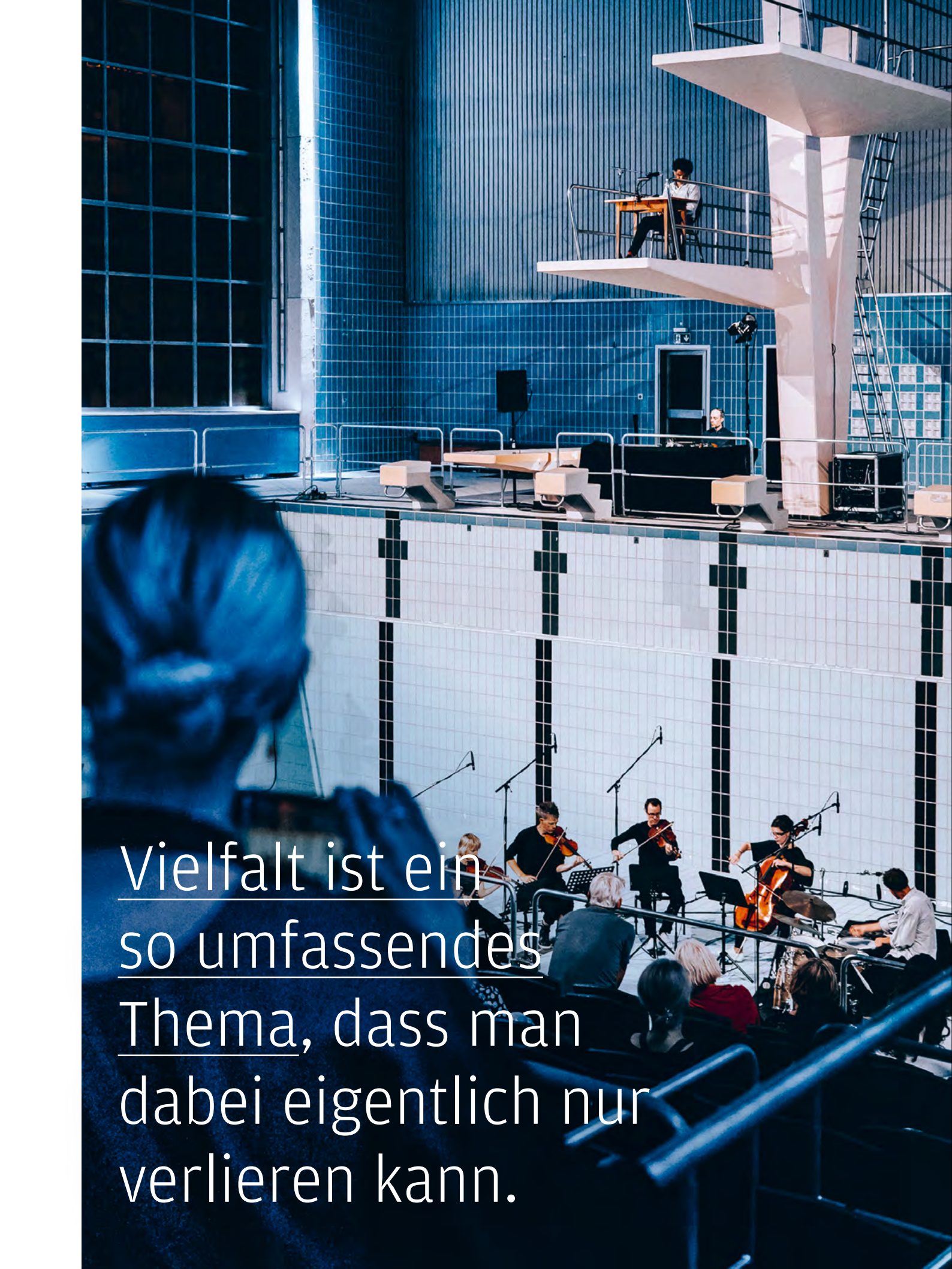
Der Intendant des Beethovenfests Bonn Steven Walter im Gespräch mit Rainer Nonnenmann

Das erste Beethovenfest Bonn unter Ihrer Leitung stand unter dem Motto »Alle Menschen«. Auf das Publikum bezogen ist das ein immenser Anspruch. Haben sie alle erreicht?

Hybris gehört zu Beethoven: die humanistische Emphase, Großes zu verändern, Menschen zu bewegen, die Vielfalt der Welt zu umarmen. Daran kann man sich nur verheben. Aber es dennoch zu versuchen, ist wichtig. Beim Beethovenfest haben wir im Wissen um die Unmöglichkeit den Versuch unternommen, mit Kommunikations-, Format- und Programmvietel Angebote zu machen, die zwar nicht alle überall Anschluss finden, aber als Mosaik die Vielfalt unserer Zeit abdecken können. Selbstverständlich haben wir nicht »alle Menschen« erreicht, aber alle Menschen waren gemeint. Es ist für ein Klassikfestival wichtig, dass man versucht, alle Hürden außerhalb der Musik – und das sind viele – abzubauen, ohne dabei die Musik selbst zu verniedlichen oder zu vereinfachen.

Beethoven ist – verkaufstechnisch gesprochen – eine weltweit bekannte Marke. Sehen Sie darin mehr Chancen oder Probleme?

Beides zugleich. Einerseits ist Beethoven ein unglaublicher Türöffner, weil sich international fast jeder darunter etwas vorstellen kann und die Konnotationen auch sehr positiv und inspirierend sind. Beethoven als der Original-Punk, der die Idee des selbständigen Künstlers in die Musikwelt eingebracht hat, bietet zweifellos Chancen. Die Hypothek liegt wohl auf der Berühmtheit und der maskottchenhaften Einverleibung dieser Figur, die zu Klischees verkommt und allzu sehr aufs Podest gehoben wirkt, wodurch sie weit weg und historisch wirkt. Das steht meinem Ansatz von Zeitgenossenschaft im Weg, also der Frage, wie uns diese Person und Musik hier und heute angehen, berühren, bewegen kann.



Vielfalt ist ein
so umfassendes
Thema, dass man
dabei eigentlich nur
verlieren kann.



Beethoven kann auch exklusiv und einengend wirken, sonst hätten Sie mit dem »WHITE PAPER zur Vielfalt bei klassischen Musikfestivals« keinen entsprechenden Diskussions- und Handlungsbedarf angemeldet. Welche Absicht steckt dahinter?

Wir wollten mit dem diesjährigen Festival nicht nur einmalig und symbolisch Vielfalt signalisieren, sondern es geht uns darum, eine Strategie zu Diversität, Partizipation und Nachhaltigkeit zu entwickeln. Dazu haben wir uns mit Menschen unterschiedlicher Gesichtspunkte beraten, mit dem Komponisten Sandeep Bhagwati, der Kuratorin Elisa Erkelenz, die sich dem Thema Transkulturalität widmet, und der Musikerin Derya Atakan. Das daraus entstandene »WHITE PAPER« ist kein Manifest, sondern eine lebendige Grundlage für die Gestaltung der Parameter: Vielfalt der Ausdrucksformen auf der Bühne sowie Vielfalt der Kommunikation über unterschiedliche Wege an verschiedene Öffentlichkeiten, um damit ein vielfältigeres Publikum zu erreichen. Das ist kulturpolitisch extrem wichtig und auch künstlerisch eine Herausforderung.

Vielfalt gibt es hinsichtlich Herkunft, Sprache, Kultur, Religion, Hautfarbe, Geschlecht, Sexualität, Bildungsgrad, Wohnort, Einkommen... Welchen Aspekt möchten Sie betonen?

Vielfalt ist ein so umfassendes Thema, dass man dabei eigentlich nur verlieren kann. Aber man verliert am meisten, wenn man gar nichts tut. Es gibt ein paar leicht zu behebbende Missstände, die von außen betrachtet frappierend sind. Wenn man davon ausgeht, dass es keinen biologischen Grund dafür gibt, warum Männer besser dirigieren sollten als Frauen, dann muss man irgendwann sehen, dass sich auch beim Führungspersonal von Orchestern annähernd paritätisch zusammensetzt. Es gibt tausend Gründe, auch systemische, warum das heute noch nicht der Fall ist, aber man muss sich die Mühe machen und als Veranstalter das auch einfordern, sonst ändert sich gar nichts.

Wir leben in einer zunehmend migrantisch geprägten Gesellschaft. Mit welchen Angeboten versucht das Beethovenfest Menschen verschiedener kultureller Hintergründe anzusprechen?

Über die gezielte Community-Arbeit unserer kollaborativen Reihe »Beethovenfest Inside« versuchen wir, verschiedene Öffentlichkeiten zu erreichen. Dieses Jahr gab es beispielsweise ein Projekt am Brüser Berg, einem Stadtteil von Bonn, wo über fünfzig Prozent der Bevölkerung einen Migrationshintergrund hat. Das geht aber nur über langwierige konstante Prozesse. Um über Monate hinweg Netzwerke aufzubauen, haben wir den Bereich Vermittlung auch personell stark aus-

gebaut. Dadurch ist es dann möglich, mit einem Konzert im Stadtteilzentrum ein ganz anderes Publikum zu haben. Ein anderes Beispiel: Konzerte des vision string quartet fanden in totaler Dunkelheit statt und richteten sich an Blinde und Sehbehinderte, was eine schöne Verbindung zwischen der Lebensrealität dieser Menschen und dem künstlerischen Format herstellte.

Wie kann das Konzertleben »aufregend, herausfordern und ja: manchmal auch sexy gestaltet werden«, wie Sie es im diesjährigen Programmheft forderten?

Das betrifft zwei Bereiche: Zum einen die Kommunikation und den Aufmerksamkeitsmarkt, Menschen für unseren bestimmten Inhalt zu begeistern, damit sie sich ein Ticket kaufen und ins Konzert gehen. Wie über klassische Musik kommuniziert wird, ist oft unhinterfragt. Das hat viel mit mangelnder Diversität zu

Aber man verliert
am meisten, wenn man
gar nichts tut.

tun, weil wir in unseren Musikinstitutionen alle aufeinander hocken und schon total drinnen und sozusagen »christlich« sind in den vielen Annahmen, die wir über Musik haben. Es muss uns aber gelingen, Musik anders anzuteasern. Eine wichtige Funktion dabei haben Multimedialität, Social Media und andere Formen der Konzertankündigung. Wir möchten also nicht über Bildungsinhalte, sondern über die Erlebnisebene anteaern, was wir im Festival zu bieten haben. Der andere Bereich ist das Erlebnis selbst: Mein großes Thema ist Konzertdesign. Wie können wir das Konzert als ein Ereignis auratisch aufladen, ohne es billig zu eventisieren. Am klassischen Konzertwesen ist vieles sehr standardisiert, ritualisiert und unhinterfragt. Über verschiedene Ebenen wie Körperlichkeit, Synästhesie und Immersivität arbeiten wir daran, dass ein Konzert ein außergewöhnliches Erlebnis wird.

Es braucht also keine Popularisierung auf Kosten des Kunstanspruchs?

Die größten Fehler sind »Klassik light« und andere Formen der Verniedlichung. Das bringt uns nicht weiter. Sehr nahe liegt mir dagegen eine Öffnung zu popkulturellen Inhalten oder deren Gegenüberstellung mit Beethovens Musik und das Kuratieren von Programmen über Genrengrenzen hinweg.

In den kommenden Jahren wollen Sie sich beim Beethovenfest mit Diversität, Nachhaltigkeit und Partizipation auseinandersetzen. Das sind große Querschnittsthemen unserer Zeit, die auch viel mit dem Was, Wer, Wo und Warum von Musik zu tun haben.



Ich bin kurzfristig pessimistisch und langfristig optimistisch. Daher denke ich, dass wir nach einer schwierigen Zeit wieder eine gute erleben werden.

- • • Alles hat mit Nachhaltigkeit zu tun, weil sich die Erkenntnis durchsetzt, dass es uns als Spezies gelingen muss, eine nachhaltige Lebens- und Wirtschaftsform zu finden.

Wenn man als gesetzt nimmt, dass es so wie bisher nicht weitergehen kann, dann hat das auch massive Auswirkungen auf die Art und Weise wie wir arbeiten. Das ist erst einmal keine künstlerische Frage, sondern eine betriebsökologische, ganz praktisch und profan: Wie kann Green Touring aussehen? Oder kann es das Tourneen-Geschäft so ohnehin nicht mehr geben? Und was heißt es für uns, wenn die Stadt Bonn bis 2035 CO₂-neutral werden will? Sollten wir dann nicht vielleicht sogar etwas früher damit dran sein, wo wir als Kultureinrichtung den Anspruch haben, Dinge zu gestalten und vorwegzugehen? Und was hieße das für das Beethovenfest Bonn konkret? Diese Fragen wollen wir in den nächsten Jahren stellen und auch Antworten darauf finden. Darüber hinaus ist das Verhältnis Mensch-Natur auch ein Urthema der Künste und der Musik, das sich in Programmen niederschlagen wird.

In Elternhäusern, Kitas, Schulen, Vereinen sowie linearen und sozialen Medien spielt klassische Musik eine immer geringere Rolle. Wo können Sie da als Leiter eines Festivals von Musik des 18. und 19. Jahrhunderts ansetzen?

Das ist mein großes Thema. Ich wollte eigentlich Musiker werden, bin es auch geworden und habe Cello studiert. Doch ich habe mir immer mehr die Frage gestellt, wie es angesichts der gegenwärtigen Publikumsstruktur und Arbeitsweisen weitergehen soll? Wie viele Talente es in meiner Alterskohorte gibt, aber wie wenig deren Arbeit in unserer Generation präsent ist? Wir laufen auf eine demographische Klippe zu, die das ganze klassische Musikleben gefährdet.



Genau diese Einsicht hat mich angestachelt: Wie können wir mehr Menschen für Musik begeistern und auch das Konzert als künstlerische Plattform neu denken? Ich erlebe immer wieder, dass das gelingen kann und das Erlebnisversprechen von Musik eingelöst wird. Das war dieses Jahr zum Beispiel im Post-Tower der Fall, den wir vom Erdgeschoss bis in die 35. Etage an sieben verschiedenen Stationen, bespielt haben, mit vielen kleinen Sets von jeweils einer halben Stunde hauptsächlich mit neuer Musik, ziemlich anspruchsvollen Dingen und abgefahrenen Sachen. Das Publikum, immerhin fünfhundert Personen und ausverkauft, konnte sich das frei zusammenstellen. Oben einen tollen Sonnenuntergang genießen und dann nach unten fahren. Das hat prima funktioniert und auch ganz andere Leute angezogen.

Was gibt Ihnen die Hoffnung, dass auch in zehn oder zwanzig Jahren noch Menschen – vielleicht sogar wieder mehr – Konzerte klassischer Musik besuchen werden?

Schlicht und ergreifend die Tatsache, dass wir einen so wahnsinnig guten Inhalt haben. Der ist jedoch kein Selbstläufer, denn es genügt nicht, zu sagen, Beethoven ist toll, und dann kommen schon alle. Wir haben aber kein Produktproblem, wie andere, die ihre Produkte jedoch viel besser verkaufen. Im Moment ist eine Generation am Werk, die vielmehr für Fragen der Kommunikation und Vermittlung sensibilisiert ist als noch vor zwanzig Jahren. Es gibt viel mehr Krisenbewusstsein und Engagement. Ich bin kurzfristig pessimistisch und langfristig optimistisch. Daher denke ich, dass wir nach einer schwierigen Zeit wieder eine gute erleben werden.

Die »schwierige Zeit« für das Musikleben sehen Sie in der pandemischen Situation sowie in der prognostizierten wirtschaftlichen Rezession und den folglich sinkenden kommunalen Mitteln für Kultur?

Ja. Wir werden finanziell eine schwierige Zeit haben und es gibt – das berichten alle Veranstalter – einen Schwund des Publikums. Es ist schwieriger geworden, die Leute zu aktivieren. Aber die Corona-Pandemie hat diesen Prozess nicht ausgelöst, sondern nur beschleunigt. Nachdem es in manchen Kreisen bisher eine gewisse Sättigung und auch Dekadenz gab, wird es zu einer Konsolidierung kommen, die für viele auch schmerzhaft wird. Doch langfristig werden wir gestärkt und inspiriert mit neuer Energie hervorgehen.

Ich danke Ihnen für diesen realistisch-zuversichtlichen Blick.



Steven Walter ist ein Kurator, Konzertgestalter und Intendant der Beethovenfeste Bonn. Er war Initiator, künstlerischer Leiter und Geschäftsführer von PODIUM Esslingen, das für zahlreiche Innovationen ausgezeichnet wurde. Zudem war er Kurator des Fellowship-Programms #beethoven anlässlich des Beethoven-Jubiläumsjahres 2020. Er studierte Violoncello in Oslo und Detmold und konzertierte in verschiedenen Formationen als Kammermusiker im In- und Ausland.



»Fair Cooperation« in der internationalen Zusammenarbeit

Von Anna Steinkamp

Kulturelle Beziehungen werden immer dichter und auch schnellerlebiger, und sind in die Komplexität und Unsicherheit unserer Welt eingewoben. Mit dem Ende des Kalten Krieges, der ursprünglichen Gründung der Europäischen Union und ihrer anschließenden Erweiterung wurden die Beziehungen zwischen den europäischen Ländern gestärkt, was zu einem wachsenden Interesse an Demokratie und gleichberechtigter Zusammenarbeit führte.

Gleichzeitig haben die schnelle Industrialisierung und Globalisierung in Verbindung mit der digitalen Transformation die Ungleichheiten vertieft und kulturelle Vielfalt und Biodiversität auf Kosten des Globalen Südens beeinträchtigt. Die globalen Herausforderungen, wie sie in den Zielen für nachhaltige Entwicklung (Sustainable Development Goals – SDG) der Vereinten Nationen angesprochen und von aktuellen globalen Bewegungen für Menschenrechte, Antidiskriminierung, Geschlechtergleichstellung und Klimawandel thematisiert werden, ist in vielen Geschichten und Weltanschauungen verankert. Internationale Instrumente wie das UNESCO-Übereinkommen zur Vielfalt kultureller Ausdrucksformen von 2005 haben dazu beigetragen, einige dieser Herausforderungen anzugehen und so zu einer fortschrittlichen Entwicklung internationaler Beziehungen beigetragen. Die Europäische Union hat in diesem sich ständig verändernden Kontext ein gesteigertes Bewusstsein für ihre

sich ändernde Position in der Welt bewiesen und kulturellen Beziehungen neue Beachtung geschenkt.

Die Covid-19-Pandemie hat die Ungleichheiten und Verwerfungen in den Gesellschaften verschärft und beschleunigt. Entsprechend gibt es heute mehr denn je einen Bedarf an neuen Erzählungen, neuen Modellen der Zusammenarbeit und Prozesse, die darauf abzielen, Werte der globalen Zusammenarbeit zu überdenken. Ein Ansatz hierfür ist das Konzept »Fair Cooperation«, welches aus oben genannten Gründen vor allem in Europa viel diskutiert wird.

Ein Blick auf das Konzept »Fairness«

Dieses Konzept basiert auf der gemeinsamen Arbeit eines Expertenteams, zu dem neben der Autorin auch Matina Magkou, Cristina Farinha, Avril Joffe, Kateljin Verstrate und Sudebi Thakurata gehören. Das Team wurde 2021 vom European Union National Institutes for Culture (EUNIC) beauftragt, einen Leitfaden für faire Zusammenarbeit in kulturellen Beziehungen zu entwickeln (www.eunicglobal.eu/news/eunic-fair-collaboration). Für den Kultursektor ist dieses Konzept – eingebettet in unausgewogene, unsichere wirtschaftliche, ökologische und politische Verhältnisse – nicht ganz neu. Neu ist, dass unfaire Praktiken im Kultursektor immer häufiger angesprochen, sichtbar

••• und öffentlich gemacht werden – auch dank der immer stärker vernetzten und ermächtigten Gesellschaften und Gruppen. Dies ist Ausdruck eines Diskurses beziehungsweise verschiedener Diskurse, die endlich die Vielfalt der Stimmen, Interessen und Bedürfnisse von bisher ungehörten und/oder marginalisierten Gruppen berücksichtigen.

Es wird an dieser Stelle keine Definition von Fairness geben. Es werden Gedanken in Form von Schlüsselkonzepten und Werten vorgestellt, die als besonders relevant erachtet werden und Bestandteile des Konzepts »Fairness« sind: Fairness ist ein ganzheitliches Konzept. Es wird daher unter vier Gesichtspunkten betrachtet: Kultur, Ökologie, Wirtschaft und Gesellschaft. Diese vier Perspektiven führen zu weiteren, umfassenden Konzepten und Werten wie Ethik, Menschenrechte, nachhaltige Entwicklung, Gegenseitigkeit, Gleichheit, Vielfalt und Inklusion, Solidarität und Gerechtigkeit, Klimagerechtigkeit, kollaborative Prozesse für Partnerschaften, Dekolonisierung und Antirassismus, soziale Gerechtigkeit und Mitverantwortung, digitale Inklusion und Pflege als Praxis. Diese Konzepte und Werte können als konzeptionelle Parameter oder Wegweiser dienen, wenn es darum geht, zu verstehen, was Fairness bedeutet.

Fairness kann auch als eine Haltung betrachtet werden – eine Haltung des Bewusstseins: sich der eigenen Voreingenommenheit(en), Machtfragen, Zentrismen, der globalen Ungleichgewichte und insbesondere der kulturellen Vielfalt bewusst zu sein.

Zusammenarbeit

Wenn es um faire Zusammenarbeit geht, ist es wichtig, das Konzept der »Zusammenarbeit« und der »internationalen Zusammenarbeit« zu hinterfragen: Wer arbeitet mit wem zusammen? Warum kooperieren wir? Wann und wo? Handelt es sich bei der Zusammenarbeit um Partnerschaften oder eher um Förderbeziehungen?

Im Bereich der internationalen Kooperation sind Zeit und Aufmerksamkeit für Kommunikation und zwischenmenschliche Beziehungen entscheidend für eine faire Zusammenarbeit. Selbst wenn es sich bei dem, was die Menschen zusammenbringt, um berufsbezogene Angelegenheiten handelt, ermöglichen gemeinsam partnerschaftlich gestaltete Prozesse häufig tiefere, belastbarere Verbindungen, die über den rein beruflichen Kontext hinausgehen und sich mit sozialen und persönlichen Überzeugungen und Ideen vermischen. Kunst- und Kulturschaffende versuchen in internationalen Kontexten dem, was sie hören, sehen und fühlen,

einen Sinn zu geben, damit sie den neuen Input kohärent behandeln, interpretieren und verarbeiten können, auch wenn sie die sprachlichen oder kulturellen Codes nicht teilen. Diese Fähigkeit, die Dinge aus der Perspektive eines anderen zu sehen und eine Vielzahl von Blickwinkeln zu betrachten, die so genannte Perspektivenübernahme, beruht auf Fähigkeiten wie Einfühlungsvermögen, Flexibilität, Dezentrierung, Aufgeschlossenheit und wiederum dem Umgang mit Mehrdeutigkeit. In diesen Situationen muss der Mangel an gegenseitigem Vertrauen durch andere soziale Kompetenzen wie Führung, Verhandlung, Konfliktmanagement, Toleranz und Anpassungsfähigkeit ausgeglichen werden.

Schließlich ist eine kritische Haltung gegenüber politischen und wirtschaftlichen Agenden, die die Förderung der Zusammenarbeit zum Ziel haben, wichtig. Es ist von entscheidender Bedeutung, eine systematische, eingehende Analyse und Debatte über die Ursachen, Bedingungen und Folgen von Kooperationen zu entwickeln, da sie dazu beitragen können, den Markt neu zu definieren. Für eine fruchtbare Interaktion im Sinne einer fairen Zusammenarbeit müssen – bewusst oder instinktiv – der/die Andere und seine/ihre Andersartigkeit in Bezug auf einen selbst anerkannt werden können. Parallel dazu erfordert dieser Prozess die Entwicklung eines eigenen Selbstbewusstseins. Dieser Schritt ist nicht selbstverständlich, da wir noch zu häufig durch unsere eigenen ethnozentrischen Perspektiven und Visionen von der Welt »geblendet« werden.

Was bedeutet dies für die Ansprache eines Publikums?

Unabhängig davon, in welcher Form Kunst- und Kulturschaffende heutzutage Publikum ansprechen – live und analog, live und digital oder durch Streaming-Formate – ist es im Sinne des Konzepts »Fairness« in erster Linie wichtig, sich seiner eigenen Position, Privilegien oder Marginalisierung und seiner Rolle bewusst zu sein – und dies je nach Kontext – immer wieder neu zu tun und gegebenenfalls auch zu kommunizieren (zum Beispiel bei Gastspielen oder Tourneen). Gleichzeitig bedeutet es auch, ein diversitätssensibles, gegebenenfalls zu kontextualisierendes, Angebot zu machen. Es bedeutet auch zielgruppengenaue, flexible Vermittlungsformate zu designen, die auf tiefgründigen Recherchen basieren, um eine bestmögliche Ausgangssituation für Resonanz zu schaffen.



Anna Steinkamp ist seit über 15 Jahren in der internationalen Kulturzusammenarbeit tätig. Sie spezialisiert sich als freiberufliche Beraterin auf Netzwerke und begleitet die Umsetzung von internationalen Kultur- und Austauschprojekten. Aktuell ist sie Teil der Geschäftsführung des Bundesverbands Freie Darstellende Künste. Zuvor war sie für die Deutsche UNESCO-Kommission tätig. Sie studierte Public Policy und Kulturwissenschaften.

Die eigene Stimme zum Klingen bringen Dekolonisierende Aushandlungsräume im Tanz

Von Ulrike Nestler

Wie gestaltet sich die eigene Suche – als Mensch und als Künstler*in? Wie sich mit dem eigenen Körper in der Welt verorten? Wie anderen Körpern – menschlichen und solchen more-than-human – begegnen und sich sowohl zu ihnen als auch zu unseren jeweiligen von Kolonialismen und Hegemonien dominierten geteilten Historien in Beziehung setzen? Welche Beiträge können innerhalb des Tanzstudiums zwischen performativer Praxis, Vermittlung und Tanzwissenschaft geleistet werden? Welchen Themen und Herausforderungen stellen sich Studierende und Lehrende gemeinsam? Wie können wir uns zu übergeordneten gesellschaftlichen und planetarischen Aspekten und dringlichen Fragen verhalten?

Die Workshopteilnehmenden nehmen eine ihnen jeweils angenehme Haltung im Tanzstudio ein. Manche legen sich bäuchlings auf den Boden. Einige verbleiben in hockender Haltung, die Beine eng an den Oberkörper geschlungen. Sie schließen die Augen. Ihre Übungspartner*innen legen behutsam die Hände auf die ruhenden Körper und sachte übermittelt sich die Körpertemperatur über diese entstandene Kontaktfläche. Nun beginnen sie mit individuellen Erzählungen imaginärer Landschaften. Es entwickelt sich ein Murmeln zahlreicher sich überlagernder Stimmen.

Das innere Auge der Erzähler*innen streift über Wiesen, Wälder, Gesteins-, Sand- und Eisformationen, Flüsse, Seen und Meere bis hin zu Höhlen, flachen Hügeln, Tälern und mächtigen Felsberge-

bungen. Manche der Landschaften sind belebt durch mannigfaltige Flora und Fauna, andere wiederum entleert und trist. Immer spielerischer finden die Teilnehmenden Worte für ihre Assoziationen und entführen ihre Übungspartner*innen detailgenau in sich teils transformierende Landschaften. Die Stimmen ebbend ab. Die körperliche Berührung wird sanft und langsam gelöst, während die gemeinsame räumliche Präsenz weiterhin bestehen bleibt und in einem tragenden, fürsorglichen Begleiten der Einen und einem Begleitet-Werden der Anderen nachschwingt. Die mit dieser stimmlichen Sounddusche bedachten Körper spüren dem Erlebten nach. •••



Diese künstlerischen Entwicklungsprozesse benötigen besondere Aufmerksamkeit und Sensibilität.

Vermeintliche Universalismen und kanonische Grenzbeziehungen sind in Möglichkeitsräume für individuelle Persönlichkeitsbildungen in einem globalen Kontext umzuwandeln, um die sich auf intensiver Suche befindende Studierendenschaft darin zu begleiten und zu unterstützen.

Es ist weiterhin ein anspruchsvolles Unterfangen, diese offenen Räume zu generieren und zu moderieren, Unlearning zu praktizieren, so dass diese wichtigen neuen Stimmen die darstellenden Künste und gesamtgesellschaftlichen Diskurse kritisch bereichern können.



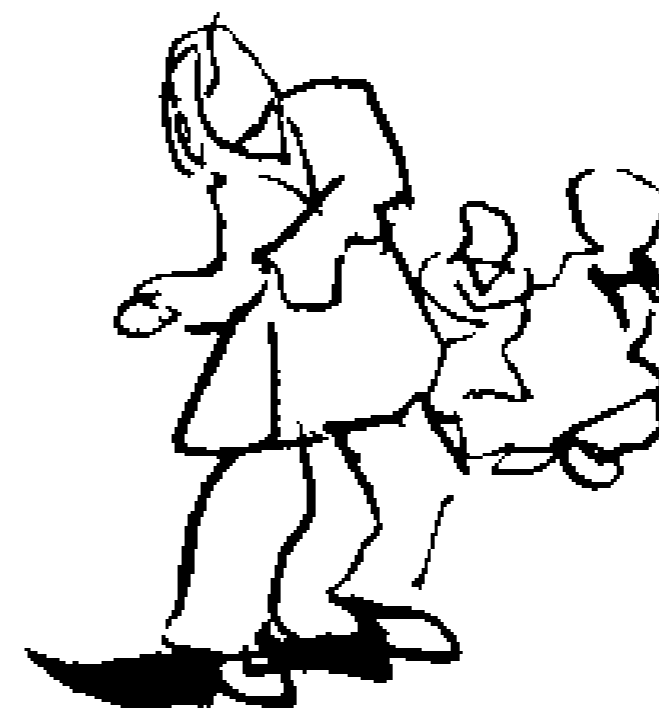
Ulrike Nestler studierte Ethnologie und Afrikanistik an der Universität zu Köln, lehrt und forscht als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Zeitgenössischen Tanz der HfMT Köln im Bereich Tanzwissenschaft und promoviert über zeitgenössischen Tanz in

Südafrika (Johannesburg) unter Einbeziehung seiner (trans-)kontinentalen Verflechtungen. Sie leitete und kuratierte von 2011 bis 2014 die Reihe TanzKulturen der Welt im Kölner Rautenstrauch-Joest-Museum und ist Mitglied im Kölner Tanzbeirat.

handeln postmigrantische, transnationale, queer-feministische und anti-ableistische künstlerische Positionen einen radikal anderen Umgang miteinander. Diese Tendenzen griff ein tanzwissenschaftliches Seminar unter Leitung der Autorin auf und thematisierte sowohl koloniale Verflechtungen und deren Nach- und Auswirkungen als auch widerständige Praktiken im Bereich der performativen Künste und des Diskurses um die deutsche Kolonialvergangenheit.

Die internationale Gruppe von Tanz- und Tanzwissenschaftsstudierenden diskutierte unter anderem im Austausch mit dem Tänzer Zora Snake aus Kamerun, dem Co-Leiter des kinkollektiv Fabian Lettow, dem Performer David Guy Kono und dem zu den Auswirkungen der Sklaverei in Kamerun forschenden Historiker Ricardo Márquez García diverse Erfahrungen, Perspektiven und Haltungen zu De- und Postkolonialität im Kontext von Theater und musealer Repräsentationen.

Genuin performative Aspekte kamen ebenso zur Sprache wie machtkritische Perspektiven auf die Produktionsbedingungen internationaler Gastspielförderungen in den darstellenden Künsten. Die beteiligten Künstler nutzten zudem die Gelegenheit der unmittelbaren Ansprache der jungen Studierenden und deren Perspektiven auf künstlerisches Wirken. Da Zora Snake in seiner Performance »Les Masques Tombent« die Debatte um Restitution von Kulturgütern und Raubkunst thematisiert, fand sich ein gemeinsamer Gesprächsraum über die performative Verwendung und Bedeutungsschichten von Masken. Schon in der Arbeit mit Amanda Piña hatten einige Studierenden Erfahrungen hinsichtlich der Arbeit mit Masken aus dem amerindischen Raum gemacht und sich darüber hinaus auf die Suche eigener biografischer Fragen gemacht.



tains in Resistance«, eine Recherche über den Verlust kultureller und biologischer Vielfalt des Planeten. Diese Arbeit versteht sich als »eine Schule des Verlernens« eines modernen beziehungsweise kolonialen Denkens, das »den Menschen als losgelöst von seiner Umwelt betrachtet«. Es wird eine Beziehungsaufnahme und -gestaltung mit unserer Umwelt – verstanden als Mit-Welt angeregt. Auf eindrucksvolle Weise führte die Künstlerin die Studierenden innerhalb ihres mehrtätigen Workshops in ihre Arbeitsweise ein, welche somatische Praktiken und indigene amerindische Wissenszugänge miteinander verbindet.

Solche Arbeiten stoßen bei der aktuellen Generation der Tanzstudierenden auf besonderes Interesse. So lud auch der Abschlussjahrgang 2022 des Bachelorstudiengangs Tanz die Tanzkünstlerin ein, ihr choreografisches und künstlerisches Wissen mit ihnen zu teilen. So erlernten und präsentierten die Studierenden eine Adaption von »Bodies of Mountains« im Rahmen der diesjährigen 8. Biennale Tanzausbildung in Stuttgart. Sie tauchten ein in eine künstlerische Arbeitsweise, die ihre eigenen klimaaktivistischen, queer-feministischen und diversitätskritischen Denkansätze und Überzeugungen positiv unterstützt.

Mit der zurückgenommenen Ästhetik des Stücks, das Langsamkeit auf ungewöhnlich lange Sequenzen ausdehnt und somit Sehgewohnheiten bricht, wird zugleich auf lang andauernde geologische Transformationsprozesse und deren Vulnerabilität angesichts übermäßigen Ressourcenabbaus verwiesen.

Wie können diese um Dekolonisierungsprozesse im Kunst-, Alltags- und Hochschulbereich bemühten Ansätze mehr Raum einnehmen? In diversen Hochschulen haben sich Arbeitsgruppen zu De- und Postkolonialität und diskriminierungskritischer Praxis herausgebildet und im internationalen Festivalkontext ver-



- • • Welche Assoziationen und kinästhetischen Wahrnehmungen wurden angeregt? Welche Erinnerungen sind verblieben? Die Teilnehmenden spüren minutiös den Einzelheiten, den Gerüchen, den Farben und Formen, den Klängen, den Überraschungen und den wahrgenommenen Freuden aber auch teils gefährvollen Momenten nach. Dieses Nachspüren ist nach außen kaum sichtbar, nur in ersten Ansätzen erahnbar. Unter den aufmerksam beobachtenden, forschenden und schützenden Blicken ihrer Übungspartner*innen transformieren sich ihre Körper langsam im Nachklang dieser Landschaftsschilderungen.

Die vorangehende Darstellung schildert die kurze Sequenz eines Workshops mit der zwischen Wien und Mexiko tätigen mexikanisch-chilenisch-österreichischen Künstlerin Amanda Piña. Die Tänzerin, Choreografin und Kulturaktivistin wiederholte diese Übung täglich leicht abgewandelt im Rahmen eines Rekonstruktionsworkshops im Wintersemester 2021/22 am Zentrum für Zeitgenössischen Tanz (ZZT) der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Als Einführung in die künstlerische Arbeitsweise ihrer Langzeitrecherche »Endangered Human Movements« war Piña zu einem Workshop mit den Studierenden des ZZT eingeladen worden. Im Fokus stand ihre aktuelle Arbeit »Moun-

Forma- tierungen von Musik

Von der Schellackplatte zum Streaming

Von Jono Podmore

Musiker und Komponist*innen sind oft versucht, zu glauben, dass ihre Arbeit immateriell sei. Selbst wenn die Orchester gefüllt sind mit Holz, Messing, Häuten und Kabeln, Musikstudios und Musikschulen aus Ziegelsteinen und Mörtel gebaut sind, Berge von Platten, CDs und Kassetten (und die Geräte, um sie abzuspielen) sich in unseren Häusern stapeln, glauben wir immer noch irgendwie, Musik würde in einem Raum jenseits dieser irdischen Belange schweben. Musik kann uns auf »den sichtlosen Flügeln der Poesie« flattern lassen, wie schon John Keats in seiner »Ode an eine Nachtigall« (1819) über den Vogelgesang schreibt. Und so hält dieser romantische Wahn der Immaterialität an und hat in der Rede von der »Cloud« (Wolke oder Schwade) des zeitgenössischen Online-Streamings einen vielleicht bewusst irreführenden Ausdruck gefunden.

Musik war schon immer Teil und Antwort auf unsere physische Welt. Da die lang vorhergesagten Folgen der zügellosen Zerstörung der Umwelt durch die Menschheit nun zur täglichen Realität wurden, liegt es in unserer Verantwortung, die Auswirkungen der Überschneidungen von Musik und physischer Umgebung zu identifizieren und zu korrigieren, wenn diese Auswirkungen sich als negativ herausstellen.

Die klassische Musik war ein Produkt des europäischen Imperialismus des 18. Jahrhunderts und darauf folgend war die Musik der Romantik ein Produkt der

Die LP leitete auch die Idee des Konzeptalbums ein, eines Werks, das komponiert wird, um die kreative Position eines Künstlers zu einem bestimmten Zeitpunkt durch das Medium und seinen Raum zu definieren.



● ● ● industriellen Revolution. Populäre Musik, wie wir sie heute verstehen, ist auch ein Produkt des globalen Handels und der Industrie. Der globale Handel hat uns die »interkulturelle und transnationale Formation des »Black Atlantic« beschert (Paul Gilroy, »The Black Atlantic. Modernity and Double-Consciousness«, Cambridge 1993). Diese Struktur erstreckt sich von Westafrika über Südamerika, die Karibik, die USA und Europa und ist ein Produkt des transatlantischen Sklavenhandels und seiner Gräueltaten. Diese neue Struktur brachte mit neuen kulturellen Werten und Motivationen tatsächlich auch eine gänzlich neue Musik hervor. Industrialisierung und Technologie haben uns die Kommodifizierung der Musik als physische Objekte (vom Wachsylinder bis zum Streaming) sowie neue Mittel des Musizierens (vom Klavier über die E-Gitarre bis zum Laptop) beschert.

Methoden der Aufzeichnung und Wiedergabe von Ton mit Medien wie Bienenwachs oder sogar Käse gab es bereits, als 1895 eine Formel aus Schellack und mineralischen Füllstoffen entdeckt wurde, die die Massenproduktion und den weltweiten Versand von Schallplatten ermöglichte. Vor einigen Jahren habe ich einen Grammophonspieler und eine Sammlung von 78er-Schellackplatten geerbt, die Skifflemusik und Balladen, Songs aus Hollywood-Musicals und klassische Platten umfasste, Aufnahmen, die bis in die 1920er Jahre zurückreichen: Verdi, Ardit, Caruso. Diese klassischen Stücke sind für ein Format arran-

giert und bearbeitet, das nur etwa fünf Minuten pro Seite zuließ. Dagegen war die Musik des »Black Atlantic« neu und flexibel genug, um eigens für das Format komponiert zu werden. Dean Martins »Memories Are Made of This« und Nat King Coles »Mona Lisa« springen in die Rillen einer 78er-Schallplatte mit ihrer ganzen sentimentalischen Pracht, wie es Formate niemals könnten, die nie dafür komponiert, abgestimmt oder aufgeführt wurden

Die wirtschaftlichen Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs veranlassten die Hersteller, nach einer Alternative zu Schellack zu suchen. Die Kosten für das Harz waren um über tausend Prozent gestiegen, da man dieses (zusammen mit dem Stahl, der für die Nadeln zum Abspielen der Scheiben verwendet wurde) für militärische Anwendungen benötigte. Bereits seit den 1920er-Jahren gab es eine Reihe von Vinylharzen, »doch erst nach 1948, als Columbia Records die Langspielplatte (LP) einführte (...), begann die Schallplattenindustrie, das Plastikzeitalter vollständig anzunehmen und voranzutreiben « (Devine, »Decomposed«, S. 95).

Vinyl wird aus Polyvinylchlorid (PVC) hergestellt, einem Kunststoff, der direkt aus Rohöl gewonnen wird. In reiner Form ist PVC instabil und erzeugt beim Erhitzen das hochgiftige Gas Chlorwasserstoff. Um es zum Pressen von Schallplatten verwenden zu können, muss es mit anderen, oft ebenso giftigen Verbindungen, gemischt werden, um Stabilität zu erhalten. Diese Stabilisatoren gelangen in die Umwelt, wenn das Vinyl entsorgt wird. PVC hat endlose Anwendungsmöglichkeiten, von Fußböden über Rohre bis hin zu Spielzeug. Aber die anspruchsvollen Standards, die erforderlich sind, um eine hohe Audioqualität zu liefern, waren ein wichtiger Antrieb bei der Entwicklung von Kunststoffen. »Musik ist nicht nur ein passiver Beobachter des Plastikzeitalters. Es ist ein aktiver Beitrag zum Petrokapitalismus, ein Akteur der Petrokultur.« (Devine, »Decomposed«, S. 100)

Ein Ziel bei der Entwicklung der LP war, das klassische Musikrepertoire verfügbar zu machen, und zwar so, wie es vorlag und geschrieben wurde. Daraus ergab sich als Format, dass eine Seite mindestens der Länge des ersten Satzes von Beethovens »Eroica« entsprechen sollte: also 17 Minuten. In den 1960er Jahren war es möglich, dass eine LP-Seite bis zu 22 Minuten fassen konnte. Die populäre Musik lotete dies aus, begann mit Medleys (Charles Mingus, The Beatles), um in den ausladenden, abenteuerlichen und durchkomponierten Stücken von Pink Floyd, Miles Davis, Kraftwerk und Donna Summer zu gipfeln. Die LP leitete auch die Idee des Konzeptalbums ein, eines Werks, das komponiert wird, um die kreative Position eines Künstlers zu einem bestimmten Zeitpunkt durch das Medium und seinen Raum zu definieren. In meiner Rolle als Produzent sehe ich die Kunst auch weiterhin darin, den Flow und die Ausgewogenheit eines Albums zu schaffen, dies ist immer noch von entscheidender Bedeutung, obwohl Vinyl selbst zu einem Nischenformat geworden ist.

Die Entwicklung der digitalen Audiotechnik in den 1970er Jahren führte 1982 zum ersten digitalen Verbraucherformat, der CD. Frei vom Oberflächenrauschen der analogen Formate konnten CDs Mu-

sik in einem deutlich verbesserten Dynamikbereich wiedergeben. Wieder wurde Beethoven bestimmend, denn es wurde eine Laufzeit von bis zu 74 Minuten vereinbart, da die längste aufgenommene Fassung von Beethovens 9. Symphonie 74 Minuten betrug.

Problematisch war die inhaltliche Wirkung der CD. Nur wenige Künstler konnten 74 Minuten Musik auf dem Niveau von Beethovens 9. Symphonie schaffen, daher finden sich viele CDs mit zwei oder drei Hits am Anfang, gefolgt von bis zu einer Stunde aus fragwürdigem Material. Die sauberere Audioqualität verbarg zudem weitere Probleme (Aliasing, Dither, Clock-Ungenauigkeiten), die zu einer harten und unerbittlichen Klangqualität führten. Aber der größte Einfluss war kommerzieller Natur. Die Plattenfirmen konnten ihr gesamtes Musikangebot in einem neuen Format veröffentlichen und mit einem Aufpreis verkaufen, obwohl es billiger zu produzieren war. Die Einkünfte waren enorm. Doch es wurde nicht in die Musikproduktion, Bildung oder Aufführungspraxis investiert. Der Profit war so groß, dass die Plattenfirmen, als das nächste Format auftauchte und digitale Dateien direkt im Internet teilbar wurden, versuchten, diese neue digitale Form zu verbieten. Währenddessen komponierten Künstler in der DJ-Kultur von Hip-Hop und Tanzmusik immer noch für Vinyl, insbesondere für den erweiterten Dynamikbereich der 12-Zoll-Single bei 45 Umdrehungen pro Minute. Die Vitalität des Remix aus dieser Zeit als Kompositionsform behält immer noch ihre Relevanz und kommerzielle Überlebensfähigkeit.

Trotz der frühen Gegenbewegungen der Plattenfirmen ist Streaming mittlerweile das mit Abstand erfolgreichste Format der Musikproduktion; 2021 wurden 83 Prozent der Einnahmen durch Musik in den USA durch digitale Produkte gewonnen. Aufgrund der Streamings hat das Musikgeschäft heute einen größeren CO₂-Fußabdruck als zur Blütezeit des Vinyls in den 70er Jah-

Trotz der frühen Gegenbewegungen der Plattenfirmen ist Streaming mittlerweile das mit Abstand erfolgreichste Format der Musikproduktion; 2021 wurden 83 Prozent der Einnahmen durch Musik in den USA durch digitale Produkte gewonnen.

ren (Ellen Peirson-Hagger und Katharine Swindells, »How environmentally damaging is music streaming?«, tinyurl.com/3d9wvky7). Die Infrastruktur hinter »The Cloud« ist umfangreich und bedarf sehr, sehr viel Energie und Rohstoffe. Als Verbraucher*innen übersehen wir gerne die riesigen Rechenzentren, das enorme Netzwerk von Tiefsee- und Erdkabeln, Millionen von Kilometern PVC-isoliertem Kupfer und stromfressenden Klimaanlagen (Jono Podmore, »Addicted To Plastic? Eco-Vinyl And The Impact Of Our Listening Habits«, tinyurl.com/2p977b8v).

Die Auswirkungen des Streamings auf die Inhalte waren ebenfalls tiefgreifend. Als die Plattenfirmen gegen die bloße Existenz des Formats ankämpften, füllten Datenunternehmen ohne Musikkenntnisse das Vakuum. Folglich ist der Anteil, den die Künstler*innen durch das Streaming bekommen lächerlich gering, was wiederum zu Produktionen von fraglicher Qualität führt. Die nichtlineare Natur des Formats ermöglicht es den Zuhörer*innen, innerhalb von Sekunden nach Beginn eines Stücks weiterzuspringen, wenn es ihnen nicht sofort gefällt. Als Reaktion darauf überladen Künstler*innen nun die ersten paar Sekunden ihrer Stücke mit den attraktivsten Elementen, was zu verzerrten Arrangements führt, die unsere Aufmerksamkeit rasch verlieren. Einzelne Tracks, die als Playlists zusammengestellt werden, haben das Album ersetzt. Doch diese Trends erweisen sich als lästig und Kenner kehren zu Vinyl und CD zurück, und einige haben es tatsächlich nie verlassen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Musik natürlich nie isoliert von der physischen Welt, der Wirtschaft und allem, was sie mit sich bringt, existiert hat. Wir alle sind uns der kulturellen Vorteile von Musik bewusst, aber wir sollten die Wechselwirkungen unserer Arbeit in ökologischer, sozialer und wirtschaftlicher Hinsicht ebenso im Auge behalten.

Übersetzung aus dem Englischen von Swantje Lichtenstein



Jono Podmore ist Professor für Populärmusik an der HfMT Köln. Seine eigene Praxis umfasst mehrere Veröffentlichungen, Live-Auftritte und Musik für Film, während er so unterschiedliche Künstler wie Can und Jhelisa Anderson produziert. Er schreibt regelmäßig Beiträge für Musik- und Kulturmagazine. Jono lebt mit seinen Synthesizern in London, wo er Tai Chi unterrichtet.



Herzlich
willkommen,
liebe Leser*innen,
liebe
Bubble!

Wie erreicht euch dieser Text?

Ist euch DAS JOURNAL zufällig in die Hände gefallen oder habt ihr schon lange darauf gewartet?

Gehört ihr im weitesten Sinne zur Familie der Hochschule für Musik und Tanz Köln?

Seid ihr Studierende, die mit Musik ihr Geld verdienen wollen?

Seid ihr Lehrende, die mit Musik ihr Geld verdienen?

Seid ihr diejenigen, die an einem Hebel sitzen und den Hochschulen Geld geben?

Macht ihr Musik, hört ihr Musik?

Geht ihr oft in Konzerte, seid ihr Publikum?

Oder trifft nichts von alledem auf euch zu?



● ● ● Uns alle verbindet jedenfalls in diesem Moment, dass wir diese Zeilen lesen, und wir sind insofern Publikum, da es um Öffentlichkeit geht. Es ist zwar keine Musik, die wir gerade hören, aber wir hören auch etwas: die gelesenen Worte in unserem inneren Ohr. Ihr habt die Freiheit, jetzt nicht weiterzulesen, ohne dass es andere bemerken. Aus einem Konzert unbemerkt rauszugehen, ist schwieriger. Und dass die Ohren sich heimlich schließen, so wie die Augen, hat der menschliche Körper noch nicht gelernt.

Kürzlich im Rahmen eines renommierten Festivals für Neue Musik führte ich gemeinsam mit einem in der Szene namhaften Composer-Performer in der Fußgängerzone einer Kleinstadt sein Stück auf: eine Eins-zu-eins-Performance á zehn Minuten in Strandkörben mit Blick aufs Meer. Geplant waren zirka dreißig Aufführungen an zwei Tagen – mit Voranmeldung. Es hatte sich genau eine Person angemeldet.

So beschlossen wir, uns unser Publikum von der Straße zu holen – eine sehr spannende und herausfordernde Arbeit, die ungeplant zu einem sehr wesentlichen Teil der Performance wurde: die Werbung um das Publikum. Wir sprachen unbekannte Menschen an, die zufällig vorbeiflanierten.

Die meisten waren eher älter und im Urlaub, und wir versuchten, sie mit kleinen Tricks und verbaler Virtuosität als Publikum zu gewinnen. (Wir hatten sogar kurz überlegt, frei nach Ivo Dimchev, der in seinem »P PROJECT – paid public participation« sein Publikum bezahlt, allen spontanen Zuhörer*innen als Dank noch ein Eis obendrauf zu spendieren.) Denn das Interesse hielt sich in Grenzen und obwohl die meisten genug Zeit hatten, war das Misstrauen groß:

»Experimentell?

Was für Experimente?

Ihr experimentiert mit uns?«

»Ein Zehn-Minuten-Konzert

mit neuen Klängen?

Was soll das sein – neue Klänge?«

»Und was kostet der Spaß?

... kostenlos?! ...

Aber wo ist der Haken?«

Für uns gab es keinen Haken: Wir waren überzeugt von der Arbeit und wurden vom Festival angemessen dafür entlohnt. Vielen Dank, wir hatten Spaß, uns geht es wirklich gut!

Diese Situation scheint mir sinnbildlich für viele Konzerte der Neuen-Musik-Szene. Sie ist derzeit (noch) sehr gut subventioniert und damit nicht auf Eintrittsgelder des Publikums angewiesen. Goldene Zeiten für die Neue Musik. Aber, Geld beiseite: Wer ist eigentlich unser Publikum, wenn es denn in unsere Konzerte kommt? Wer hat keine Angst vor Neuer Musik?

Seien wir ehrlich: Menschen außerhalb unserer überschaubaren Bubble zögern oft, Neue-Musik-Konzerte zu besuchen. Und unsere Bubble? Die hadert nicht selten mit dem Begriff der Neuen Musik, umschreibt ihn, und alle, die im weitesten Sinn Teil der Blase sind, spüren dieses Hadern, auch wir, das Ensemble Garage.

Aber warum hadern wir?

Vielleicht, weil unter den Begriff Neue Musik mittlerweile auch Werke fallen, die mit plus minus einhundert Jahren nicht mehr wirklich neu sind?

Weil unser Publikum, genau wie wir, älter wird? (natürlich!) Weil wir die Neue Musik gern etwas populärer und hipper hätten, als wir sie wahrnehmen? Weil unser Publikum eine kleine überschaubare Blase aus Friends, Nerds, Studierenden und Lehrenden Neuer Musik und Förderern ist? Weil sie nach wie vor sehr im akademischen Betrieb beheimatet ist, in Musikhochschulen entsteht und damit überwiegend vom und für das weiße Bildungsbürgertum in den reicheren Ländern der Erde kultiviert wird?

Weil Neue Musik institutionell gefördert wird, es zum »guten Ton« gehört, dass sie in den Programmheften großer Häuser auftaucht und somit ihren einst avantgardistischen, vielleicht rebellischen oder zumindest kritischen Charakter etwas eingebüßt hat? Weil in der Neuen Musik, im Vergleich zu anderen Kunstformen wie Theater, Bildender Kunst und Performance Art, die wirklich brennenden Fragen unserer brennenden Gegenwart nicht relevant verhandelt werden (können)?

Weil die Kunst selbst eine Blase ist?

Hand aufs Herz: Das Ensemble Garage will, wie viele andere Gruppen in der Szene, das Label »Neue Musik« irgendwie ablegen, aber ist doch mittendrin. 2009 an der Hochschule für Musik und Tanz Köln ins Leben gerufen war das Ensemble qua Geburtsort zunächst für einige Zeit dort zu Hause und hat vor allem instrumentale Kompositionen fleißig einstudiert und interpretiert. Von Anfang an aber war bei Garage auch Rebellion gegen den institutionalisierten Musikbetrieb spürbar: die vergleichsweise frühe Einbindung von Multimedia, eine SM-Performance im Lack-outfit, Konzertsorte wie baufällige Hallen und weitere ungewohnte Elemente mischten sich unter konventionell notierte und aufgeführte Kammermusik für »klassisches« Neue Musik Ensemble.



Die Experimentierfreude, das Schräge und Unerwartete, das Einbinden von neuen Medien, Dramaturgie und Szene – damit hat Brigitta Muntendorf das Ensemble Garage viele Jahre lang künstlerisch geformt. Seit sie 2019 die künstlerische Leitung von Garage abgegeben hat, um sich als Professorin für Komposition an der HfMT Köln mehr der Lehre und der eigenen Arbeit zu widmen, änderte sich zwangsläufig die Struktur des Ensembles. Neue Verantwortlichkeiten und Gruppendynamiken entstanden – Entscheidungen und die künstlerische Richtung werden nun von mehreren getroffen. Vielleicht hat sich auch die Zusammensetzung des Publikums etwas verändert, was mit den bespielten Orten, aber auch mit den Inhalten zu tun haben könnte.

Zwei Beispiele: Beim Konzertabend »intim« haben wir ein leer stehendes, dem Abriss geweihtes Haus in der Kölner Severinstraße von oben bis unten bespielt. Jede*r von uns hat sich ein Zimmer im Haus ausgesucht, eingerichtet und mit Musik eigener Wahl bespielt. Am Ende musizierten wir im gesamten Treppenhaus eine eigene, zarte Version eines kölschen Liedes von Trude Herr und es gab Kürbissuppe und Getränke in einer wiederbelebten Küche. Das sehr durchmischte Publikum spazierte teilweise spontan von der Straße herein, aufgrund von Aufstellern vor dem Haus oder angelockt durch die Musik, die durch die offenen Türen und Fenster klang. Die Besucher*innen wandelten durchs Haus und konnten uns in »unseren« Zimmern besuchen und unserem Spiel somit sehr nahe sein.

Oder der Abend »X« im alten Pfandhaus mit queeren und trans Composers unter der Regie von Heinrich Horwitz im Rahmen von f*mn (Frau Musica Nova). »X« sorgte neben einem diversen Publikum – nicht nur aus der Neuen-Musik-Szene, sondern zum Beispiel auch aus der queeren community – im Anschluss für kontroverse Diskussionen.

Wir denken, dass diese in den 1980er-Jahren ins Leben gerufene wegweisende Initiative, Frauen in der Neuen Musik sichtbar und hörbarer zu machen, mittlerweile erweitert werden sollte auf alle Menschen, die aufgrund ihres Genders diskriminiert werden, also für alle Personen, die sich unter der Abkürzung FLINTA* (Frauen, Lesben, intersexuelle, nichtbinäre, trans und agender Personen) wiederfinden. Die künstlerische Arbeit mit dem queeren Team war für die meisten von uns im Ensemble sehr bereichernd; nicht nur

auf der künstlerischen, sondern auch auf der menschlichen Ebene. Die Künstler*innen von »X« haben eine Einteilung in die binären Mann/Frau-Kategorien für sich abgelegt und dafür ein sehr viel offeneres, durchlässigeres Verständnis von Gender, das sie auch leben. Diese Überzeugung und die in der queeren Szene oft anzutreffende spürbare Solidarität, die Zärtlichkeit und das Kümmern umeinander haben uns zum Reflektieren über unser eigenes Denken und Leben in Normen angeregt. Diese Verletzlichkeit, Nachdenklichkeit und Offenheit von Seiten der queeren Künstler*innen auch auf die Bühne zu bringen, haben wir als sehr mutig, wertvoll und wichtig empfunden.

Denn es braucht Mut, Grenzen zu verwischen oder sogar aufzulösen: Grenzen zwischen Gender, zwischen Kunstformen, Formaten oder zwischen Blasen. Es braucht Mut, neue Orte zu betreten – öffentlichen Raum, die Natur, vielleicht sogar verbotenes Terrain – neue Orte, auch im übertragenen Sinn.

Und es braucht gegenseitiges Vertrauen, gemeinsam neue Wege zu erkunden, um vielleicht Risse in unserer gemütlich gewordenen Blase zu finden. Risse, aus denen etwas austritt; durch die etwas in unsere Blase eintritt; Risse, durch die andere Blasen oder deren Umgebungen zu erkennen sind.

Wir sind gespannt, wer mitkommt und wohin. Akiko Ahrendt für das Ensemble Garage



Akiko Ahrendt arbeitet als Musikerin und Performerin. Sie entwickelt Formate, die die klassische Bühnensituation hinterfragen, gerne in kollektiver Arbeitsweise oder in kleine Gruppen delegiert, und sucht dabei Schnittpunkte von politischem Aktivismus und Kunst.

Sie studierte Violine und Medienkunst, ist Mitglied von Contrechamps, des Rundfunkanzorchesters Ehrenfeld und seit 2013 beim Ensemble Garage.



»Aufeinander zugehen und aufeinander hören«

Der Kreativdirektor des
WDR-Rundfunkchors Simon
Halsey im Gespräch mit
Anna Goeke

Lieber Herr Halsey, vielen Dank, dass Sie sich heute für dieses Gespräch über die Bedeutung der Integrierung des WDR-Rundfunkchores in das heutige Kölner Stadtleben Zeit genommen haben. Wie würden Sie die Funktion des WDR-Rundfunkchores für die Kölner*innen beschreiben?

Zunächst einmal möchte ich vorwegnehmen, dass ich meine Position beim WDR-Rundfunkchor erst seit kurzem inne habe und mich daher bezüglich meiner Einschätzung für Köln noch bedeckt halten möchte, da ich hier erst Erfahrungen sammeln muss. Gerne möchte ich aber über meine Erfahrungen in anderen Städten berichten: Ich habe immer geglaubt, dass Rundfunkchöre als international renommierte Ensembles auf der einen Seite dafür da sind, Musik auf sehr hohem Niveau sowie sehr gute Programme unter sehr guten Gegebenheiten zu präsentieren. Auf der anderen Seite sind sie aber auch dazu da, Neue Musik, die Laienchöre häufig beispielsweise aus besetzungstechnischen Gründen nicht aufführen können (zum Beispiel das Requiem von Ligeti), aufzuführen. Rundfunkchöre können das und haben durch die Ausbildung der Sänger*innen beispielsweise auch keine Probleme mit fremden Sprachen. Heutzutage sind sie zudem wahnsinnig vielseitig und professionisiert, in jeder Epoche gut aufgestellt und man könnte sie als multiprofessionelle Chöre bezeichnen, die durch die Institution Rundfunk die Chance haben, neue Projekte zu realisieren.

Meine Aufgabe ist es, immer wieder frischen Wind in das Chorleben zu bringen und neue Beziehungen zu schaffen.



denke, wir müssen über die Themen von heute singen und uns damit arrangieren. Auch wenn natürlich zum Beispiel das Requiem von Johannes Brahms immerzu relevant bleibt, brauchen wir Oratorien, die aktuelle Texte vertonen, wie zum Beispiel die amerikanische Oper »The Death of Klinghoffer« von John Adams. Unser Programm für den CSD in Köln ist wie ein Kaleidoskop, welches die klassische Musik mit heutigen Musikstilen vereint. Es ist die »Every Day American Experience«, die besungen wird. An der Aufführung werden neben Opernsänger*innen auch Musical- und Blues-sänger*innen beteiligt sein.

Mit welcher Zielsetzung sind Sie in anderen Städten vorgegangen, um den Chor in das Stadtleben zu integrieren?

Ein Profichor ist sehr schnell im Erlernen eines neuen Stücks und natürlich gibt es das Standardrepertoire für Chor, welches allen Sänger*innen bekannt ist. Ich denke, es ist nicht gut genug, zu sagen »wir kennen das Stück«. Dafür habe ich beispielsweise eingeführt, dass der Chor manche Projekte auswendig singen soll. Der Effekt war, dass der Chor mehr Augenkontakt zum Publikum hatte, wodurch ein Gefühl von »Der Chor spricht zu uns« entstehen konnte. Darüber hinaus konnten wir dadurch die Idee des »Human Requiem« umsetzen, wo der Chor das Requiem von Johannes Brahms halbszenisch aufgeführt hat.

Sie sagten eben, Sie seien für »Crazy programmes« bekannt. Wie ist der Mut zu derartigen Konzepten entstanden?

Das hat in Berlin begonnen, wo ich Chefdirigent des Berliner Rundfunkchores war. Wir dachten, wir brauchen ein neues Publikum. Dafür haben wir neue Konzertsäle und neue Konzertzeiten gesucht. Unser Ziel war es, nicht nur mehr Publikum zu ge-

● ● ● Beim WDR-Rundfunkchor sind Sie nun Kreativdirektor. Wie würden sie ihre Aufgabe beschreiben?

Mein Job hier ist es, ein neues Publikum zu erreichen, eine neue Lebendigkeit zu finden und Sonderprojekte zu realisieren. Der Chor arbeitet mit vielen verschiedenen Dirigent*innen für die unterschiedlichen Projekte, die dann Spezialist*innen für ihr jeweiliges Programm sind. Dies kann schwierig sein, da der Chor sich oft neu einstellen und sehr flexibel sein muss. Es braucht zudem eine neue Mischung, ein neues Repertoire und Gleichberechtigung und vor allem auch mehr Einbeziehung von Komponistinnen. Das Problem von klassischer Musik kann sein, dass das Publikum im Konzert das Gefühl bekommt, nicht zugehörig zu sein. Meine Aufgabe ist es, immer wieder frischen Wind in das Chorleben zu bringen und neue Beziehungen zu schaffen.

Am Wochenende des 9. Juli findet in Köln der Christopher Street Day statt. Welche Idee steckt hinter dem Konzert, bei dem Sie »Considering Matthew Shepard« von Craig Hella Johnson zur deutschen Erstaufführung bringen?

Wenn es ein Festival in der Stadt gibt, muss der WDR-Rundfunkchor dabei sein und im Stadtbild repräsentiert sein. Ich

winnen, sondern auch ein Gefühl von Stadtzugehörigkeit für die Chorsänger*innen zu schaffen. Zwei kleine Beispiele sind die »All-Night-Vigil« von John Tavener oder Mitsingkonzerte in Diskotheken, die restlos ausverkauft waren. In Köln hatten wir vor wenigen Tagen ein Filmprojekt im Sion Sommerkino, wo wir den Film »Unsere Herzen – Ein Klang« gezeigt haben. Es war keine große Veranstaltung, aber es kamen ungefähr zweihundert Leute, die sonst nicht kommen. Profichöre werden dadurch die »Spitze einer Pyramide, die verbunden ist«. Ein weiteres Beispiel sind Meisterkurse. Auch da kann der Chor sich zugehörig und verantwortlich fühlen: wir trainieren die nächste Dirigent*innengeneration. Man muss die Türen öffnen, nicht privat bleiben, sondern alle herzlich willkommen heißen. Es ist alles eine Frage der gegenseitigen Wahrnehmung.

Wie können wir auch Kinder und Jugendliche innerhalb einer Stadt erreichen?

Educationarbeit mit dem Chor ist für mich das Arbeiten in Schulen und Universitäten. Zu Beginn meiner Karriere vor etwa vierzig Jahren waren solche Projekte undenkbar und es ging einfach nur darum, klassische Konzerte zu machen. Heute muss man jeden Tag verrückte Dinge machen und das Interesse der Leute wecken, indem man sie selbst zum Musikmachen bringt. Man muss den Menschen mit Begeisterung in kleinen Schritten viele Schlüssel mit auf den Weg geben, damit sie verstehen, was an der Musik und am Musikmachen besonders ist. Das Gewinnen neuer Leute dauert manchmal lange, man muss sehr viel Geduld haben, aber am Ende zahlt es sich aus.



Welchen »Schlüssel« würden Sie den Menschen, die normalerweise nicht die klassischen Konzertsäle, wie Philharmonien, Konzert- und Opernhäuser und Kirchen besuchen, an die Hand geben?

Eine Chance für moderne Konzerthäuser kann sein, das Publikum nicht nur zu den Konzerten, sondern darüber hinaus auch in den Backstage-Bereich einzuladen, um dort zu singen und in den persönlichen Kontakt mit den Künstler*innen treten zu können. Wenn ich dort Kontakte knüpfe und Freund*innen finde, sehe ich es beim nächsten Konzertbesuch als »mein« Konzerthaus und leiste mir gerne Tickets.

Man muss die Türen öffnen, nicht privat bleiben, sondern alle herzlich willkommen heißen. Es ist alles eine Frage der gegenseitigen Wahrnehmung.

Haben Sie auch Erfahrungen, wie Studierende für diese Themen sensibilisiert werden können?

Aus meiner Erfahrung an der Juilliard School of Music kann ich sagen, dass die Studierenden dort sehr viele Kurse zum Thema Networking besuchen. Oft ist mein Eindruck, dass Studieren bedeutet, viele Stunden am Tag mit Üben zu verbringen. Gleichzeitig sollte man aber gerade im Chorleitungsstudium genauso viel den Umgang mit Menschen trainieren. Man muss lernen, die Menschen zu verstehen und etwas auf die Beine zu stellen. Darüber hinaus sollte man schauen, was für den jeweiligen Ort gerade relevant ist. Zum Beispiel ist die Diversity-Frage in jeder Stadt und jedem Land ganz anders. Jedes Publikum reagiert anders. Ich denke, es braucht das gegenseitige aufeinander zugehen und aufeinander hören, um auf das Gegenüber reagieren zu können.



Simon Halsey ist ein weltweit gefragter Chor-dirigent, dessen aufsehenerregende Mitmachprojekte in der klassischen Musik einzigartig sind. Er erhielt mehrere Auszeichnungen und für seine Verdienste um die Chormusik in Deutschland 2011 das Bundesverdienstkreuz

1. Klasse. Seit 2020 ist er Kreativdirektor des WDR Rundfunkchores. Zu den bisherigen Höhepunkten in Köln zählen die Mitsing-Projekte »Haydns Schöpfung« und »Mendelssohns Lobgesang«, sowie das Musical-Oratorium »Considering Matthew Shepard«.



Anna Goeke hat Kirchenmusik studiert und lernt gegenwärtig Chorleitung an der HfMT Köln bei Prof. Florian Helgath. Bis 2022 war sie musikalische Assistentin des Kölner Domchores und Mädchenchores am Kölner Dom. Sie leitet den Kammerchor Nykläng in Essen und das von

ihir begründete Ensemble cantus suavis coeln. Sängerbische Erfahrungen machte sie im EuroChoir 2022, Deutschen Jugendkammerchor, Kammerchor der HfMT Köln, Vokalensemble Kölner Dom und im Stuttgarter Kammerchor.



Brennen zeitgenössische Lücken eigentlich vielfältig?

Initiativen des freien Musiktheaters in Köln und anderswo

Von Christina C. Messner
und Sandra Reitmayer

Once upon a time in Cologne:
In den 1960er Jahren wurde Köln zu einem Magneten für Komponist*innen, Interpret*innen und Künstler*innen aus aller Welt. Institutionen wie der WDR oder die Oper vergaben umfangreiche Aufträge. Es konnte geforscht, diskutiert, weiterentwickelt, gerungen und auf den Weg gebracht werden, weil es Strukturen gab, die genau dies förderten. Auch und gerade im Bereich des Neuen Musiktheaters fanden an der Oper und der Hochschule für Musik Ereignisse und Entwicklungen statt, die meilensteinartig in die Musikhistorie eingingen: Die Uraufführungen von Bernd Alois Zimmermanns Oper »Die Soldaten« oder Karlheinz Stockhausens Happening »Originale« und natürlich Mauricio Kagels Mitentwicklung des Instrumentalen Theaters inklusive seiner Hochschulklassen für Neues Musiktheater im legendären Raum 001.

Musiktheater ist mit seiner umfassenden Sinnlichkeit das Genre, um Publikumsszenen zu vermischen, um neue Zuschauer*innen und Hörer*innen zu generieren.

● ● ● In den letzten Jahrzehnten suchte man allerdings vergeblich nach nachhaltigen und substantiellen Strukturen und Plattformen dieser Art. Von den aktuell in Köln lebenden professionellen Künstler*innen der Freien Szene, konnten die wenigsten ihre Arbeiten vor Ort realisieren, vor allem, wenn es sich um umfangreiche Werke des experimentellen Neuen Musiktheaters handelte. Aber nicht nur die Künstler*innen und Macher*innen, sondern auch das potentielle Publikum, die Menschen, die frisch komponiertes, aktuell entwickeltes, zur Uraufführung gebrachtes Musiktheater rezipieren, erleben und genießen möchten, mussten sich großteils auf den Weg machen: nach Berlin, nach München, ins Ruhrgebiet ...

Strahlen musiktheatrale Plattformen endlich rosarot?

Um eine neue Plattform in Köln zu schaffen, machten wir uns ebenfalls auf den Weg, folgten unserer Vision und starteten Ende 2017 eine Initiative, indem wir zunächst unzählige Gespräche mit Künstler*innen, Kenner*innen und Förderern der Szene führten. Über Corona-Hürden hinweg und etliche Förderanträge später führte dies schließlich im April dieses Jahres zur ersten Ausgabe von SPARK 2022, dem Festival für aktuelles Musiktheater in Köln unter der Trägerschaft von ON-Neue Musik Köln. Mit SPARK 2022 wurde demnach ein Festival initiiert,

das direkt dem Herzen der freien Szene entsprang und getragen wurde von immensem Zuspruch freischaffender Künstler*innen unterschiedlicher Genres. »Ja endlich!!« war der wiederholt geäußerte Ausspruch, der mehr als nur Mut machte, sondern bestätigte, dass dieses Festival nicht nur irgendeine Idee von uns war, sondern ein tiefes Bedürfnis oder gar eine überfällige Notwendigkeit.

Brennen nachhaltige Diskurse folglich kritisch?

Interessanterweise entstand unabhängig und zeitgleich eine weitere Initiative: KIM – die Kölner Initiative Musiktheater, ein loser Zusammenschluss Musiktheaterschaffender zur Netzwerkbildung. Im Zentrum des gegenseitigen Austauschs unter dem Motto »Kooperation statt Konkurrenz« steht die Wertschätzung der unterschiedlichen Ansätze und Ansichten mit dem Ziel, heterogene Formen der Zusammenarbeit zu stiften und zu vertiefen. Außerdem ermöglicht die Initiative durch den solidarischen Zusammenschluss vieler Stimmen eine verbesserte Sichtbarkeit des freien Musiktheaters gegenüber der Politik und Öffentlichkeit.

Schimmern kollektive Zündstoffe plötzlich nachhaltig?

Und weiter noch: Während der letzten Jahre entstanden auch in anderen Städten Netzwerke des Neuen Musiktheaters mit denselben oder ähnlichen Zielen – unabhängig von den Festivals für dieses Genre, die, ebenfalls unabhängig voneinander, in den letzten Jahren gewachsen sind. In Berlin wurde 2015 ZMB – Zeitgenössisches Musiktheater Berlin e.V. gegründet. Der Zusammenschluss vereint Akteur*innen aus dem Bereich innovativer und zeitgenössischer Musiktheaterformen in Berlin und fungiert als Dachverband der freien Musiktheaterszene dieser Stadt. Im Sommer 2020 formierte sich unter dem Motto AKTuell / diskURSiv / verNETZend / nachHALLtig in Hamburg der Verein »Stimme X« zu einer umfassenden Initiative, welche als Motor für die zeitgenössische Musiktheaterszene im norddeutschen Raum agiert.

Seit Längerem gibt es einen regelmäßigen Austausch zwischen diesen Musiktheater-Initiativen in Berlin, Hamburg und Köln, der im Herbst dieses Jahres mit drei diskursiven Veranstaltungen in diesen drei Städten unterschiedlicher Art den Grundstein legte für eine in diesem Genre bundesweit einmalige Netzwerkaktivität. Aus der ursprünglichen Triangel ist bereits nach der ersten Veranstaltung eine bunte Synergie geworden, die Fans und Aktivist*innen aus vielen Regionen gewonnen hat. Die Vernetzung der eigenständigen Musiktheaterszene – innerstädtisch, regional, national – bündelt Kräfte, setzt Energien frei, ermutigt, ermöglicht städteübergreifende Kooperationen und schafft die Basis, etwas zu bewegen und Logistiken und Förderstrukturen zu verbessern.

Leuchten spartenübergreifende Visionen tatsächlich gleichwertig?

Dabei geht es, wenn man von einer Szene spricht, nicht nur um werkimmanente Kriterien. Eine Szene entfaltet sich anhand von Proben- und Produktionsformaten, Praktiken des Aufführens, Zuschauens, Zuhörens, des Kommentierens und Kritisierens. Nicht zuletzt sind Szenen soziale Netzwerke, die sich über ein gemeinsames Thema definieren. Zu einer Szene gehören neben den Künstler*innen und ihren Ensembles auch das Publikum und eine Öffentlichkeit mit ihren Vermittlungsorganen und Diskursformen. Musiktheater ist mit seiner umfassenden Sinnlichkeit das Genre, um Publikumsszenen zu vermischen, um neue Zuschauer*innen und Hörer*innen zu generieren.

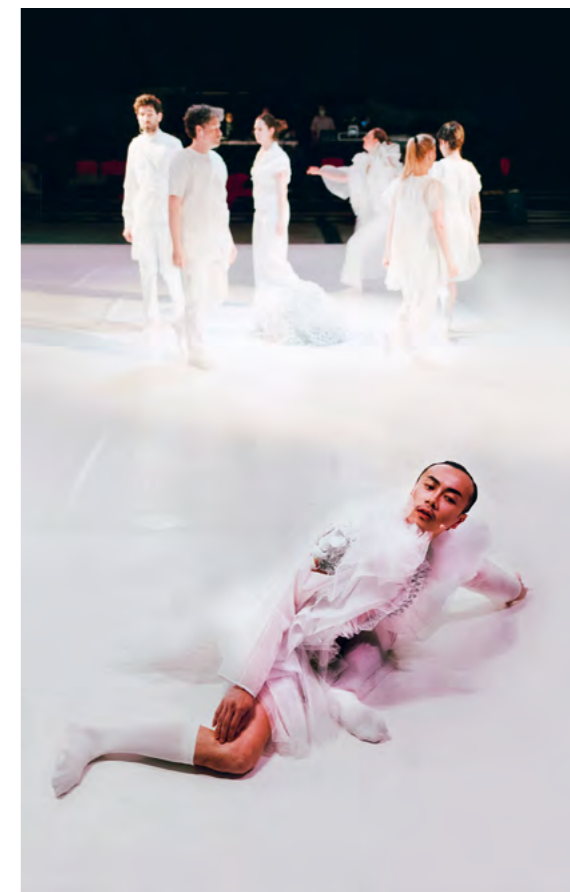
Die interdisziplinären und intermedialen Produktionen sprechen verschiedene Wahrnehmungsebenen an, sie ermöglichen eine ganz persönliche Rezeption, einen individuellen Zugang. Tatsächlich hatten wir bei SPARK 2022 den Eindruck, dass durch die sehr unterschiedlichen Formate eine Durchmischung des Publikums gelungen war, und neue Besucher*innen erschienen sind. Es ist uns wichtig, einzuladen, nicht auf einem hohen Sockel zu sitzen, Verständnis zu zeigen, zuzuhören, Diskussionen anzuregen, miteinander ins Gespräch zu kommen.

Funkeln offene Ohren natürlich intensiv?

Auf alles, was im Moment um uns herum geschieht an Verhärtungen, Kriegen, Ängsten, kann es eigentlich nur diese Antwort und Reaktion geben: sich begegnen, zuhören, eventuell sich zusammmentun. Vielleicht scheint deswegen das Musiktheater in der Luft zu liegen und an der Zeit zu sein. Weil es sich durch kollektives, transdisziplinäres Arbeiten auszeichnet.

Weil es von der gleichwertigen Verknüpfung der Bereiche lebt, von Kräftebündelung und Kooperation. Ohne zuzuhören und aufeinander zuzugehen ist eine enge Verschränkung und ein Arbeiten im Kollektiv nicht möglich: Kooperationen der Künstler*innen untereinander, Kooperation der Szenen und Netzwerke über die Regionen hinweg. Auch durch Kooperationen von Institutionen wie Oper oder Schauspiel mit der freien Szene kann wechselseitig profitiert werden.

Aktuelles Musiktheater zeichnet sich aus durch experimentelle Ansätze, Risikobereitschaft, radikales Denken, durch Innovationskraft und Agilität im Umgang mit aktuellen Themen, sowie mit Raumordnungen, mit unterschiedlichen Formen und Graden an Zuschauerbeteiligung und letztlich durch den experimentellen Umgang mit den eigenen Seh- und Hörordnungen und medialen Konstellationen. Dies kann auch einer Oper ein neues Profil geben.



Kai Chun Chang mit Mitgliedern des Ensembles Musikfabrik bei der Uraufführung von Yiran Zhaos »The feverish nostalgia of the water children« beim Festival SPARK 2022 in der Tanzfaktor Köln

Berühren goldene Visionen endlich neu?

Musiktheater fordert uns heraus, fordert unsere Offenheit und unseren Mut, weil wir mitunter unsere Komfortzone verlassen müssen. Wir können mit diesem Genre lernen, die Vielfalt und Widersprüchlichkeit, die uns in unserer Gesellschaft geradezu zu erdrücken droht, im geschützten Raum der Kunst auszuhalten. Wir halten dieses Genre für relevant und wichtig als Beitrag zu einer offenen, dynamischen und nachhaltigen Kulturlandschaft der Zukunft, und daher für wert, dass es adäquate Plattformen der Produktion und Präsentation bekommt.



Christina C. Messner und Sandra Reitmayer sind die Initiatorinnen und künstlerischen Leiterinnen von SPARK 2022 - Festival für aktuelles Musiktheater in Köln. Messner ist als Komponistin, Violinistin und Performerin der Freien Musiktheater Szene NRW tätig. Reitmayer ist Regisseurin und Teil der Kollektive und Boris- und Steffi sowie Paradeiser Productions.

Publikums- verwöhnung?

Angebot und Nachfrage in der musikalischen »Hochkultur«

Von Arnold Jacobshagen

»Publikumsbeschimpfung« nannte Peter Handke sein berühmtestes Theaterstück. Darin werden die bemitleidenswerten Kulturkonsumierenden unter anderem als Asoziale, Rotzlecker, Herdentiere, Gernegroße, Schrupfgermanen, Mitläufer, Tollhäsler, Ohrfeigengesichter, Untermenschen und Gesinnungslumpen angesprochen – und aus Rücksicht auf die Political Correctness muss hier auf die Wiedergabe weiterer Schmähungen des 2019 mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichneten Dichters verzichtet werden. Handkes Stück stammt aus dem Jahr 1966. Die Lektüre kann dieser Tage aus diversen Gründen nur wärmstens empfohlen werden.

Die Zeiten haben sich offensichtlich geändert in den letzten mehr als fünfzig Jahren. Wer heute Kultur anbieten möchte, tut gut daran, sein Publikum besser nicht zu beschimpfen, sondern zu verwöhnen. Und hierfür sollte man seine Kundschaft möglichst gut kennen. Das gilt für die Musik nicht weniger als für das Theater. Denn das Publikum der einzelnen musikalischen Stilrichtungen und Genres unterscheidet sich in vielfacher Hinsicht: Altersstruktur, Bildungsgrad, Haushaltseinkommen, Lebensstil und Familiensituation sind besonders wichtige, aber keineswegs die einzigen Faktoren, die eine Rolle spielen.

Im Folgenden konzentrieren wir uns ausschließlich auf die sogenannte musikalische »Hochkultur« – ein zugegebenermaßen antiquierter und erklärungsbedürftiger Begriff. Manche mögen damit ein »elitäres« Kunstverständnis, einen »bürgerlichen« Bildungskanon oder einen »reaktionären« Wertehimmel verbinden. Indes haben sich die Diskurse und Kulturbegriffe im Laufe der vergangenen Jahrzehnte erheblich differenziert. Als normativer Gegenbegriff zur sogenannten Populärkultur dürfte die Hochkultur inzwischen weitgehend ausgedient haben. In diesem Beitrag soll darunter ganz pragmatisch diejenige Kultur verstanden werden, die besonders hohe staatliche Subventionen in Anspruch nimmt. Diese Ausgaben werden aus Steuergeldern finanziert und müssen daher gut begründet werden. Im Bereich der Musik gibt es zwei Arten von Institutionen, die den Löwenanteil der öffentlichen Gelder beziehen: Orchester und Opernhäuser. Verglichen damit erhält die so genannte »freie Szene« der Bereiche Neue Musik, Klassik und Jazz nur eine sehr geringe und die Popmusik in der Regel gar keine öffentliche Unterstützung.

Was lässt sich über die Besucher*innen der verschiedenen Musikrichtungen sagen? Während alle Teile der Bevölkerung Musik hören und dabei unterschiedlichste Präferenzen zeigen, ist das Publikum der am stärksten subventionierten Musikangebote zumeist überdurchschnittlich wohlhabend, überdurchschnittlich gebildet und überdurchschnittlich alt. Publikumsbefragungen ermöglichen es, wesentlich präzisere Auskünfte zu erhalten, damit potentielle Besucher*innen gezielt angesprochen und durch maßgeschneiderte Angebote in die Säle gelockt werden können. Konzertveranstalter und Opernhäuser versuchen daneben auch durch stark ermäßigte Eintrittskarten für bestimmte Publikumsgruppen ihre »Auslastung« (die Besucherzahl im Verhältnis zur Anzahl der vorhandenen Plätze) zu erhöhen. Verfügt beispielsweise ein Konzertsaal über 1.200 Plätze, so errechnet sich für eine Vorstellung mit 900 Besuchern eine Auslastung von 75 Prozent. Um die Auslastung zu steigern, muss das Besucherpotenzial möglichst optimal ausgeschöpft werden. Dabei stehen die Kulturanbieter in Konkurrenz mit zahlreichen anderen Veranstaltungsangeboten. Orchester und Musiktheater genießen allerdings – von den großen Metropolen und Ballungsräumen abgesehen – insofern eine Monopolstellung, als es innerhalb ihres Einzugsbereichs in der Regel keine konkurrierenden Klangkörper- und Opernangebote gibt.

Wer heute beispielsweise in der Oper Köln 50 Euro für eine Karte bezahlt, tut dies vielleicht in dem Selbstverständnis, damit einen wichtigen Beitrag zur Unterstützung der städtischen Kultur zu leisten. Doch eher das Gegenteil ist der Fall: Damit der – in unserem Beispiel männliche und »besserverdienende« – Opernbesucher den Abend auch genießen kann, wird sein einmaliges Kulturerlebnis (beziehungsweise seine Eintrittskarte) mit rund 150 Euro aus Steuergeldern bezuschusst.

Tatsächlich können Opernproduktionen aus strukturellen Gründen nicht kostendeckend arbeiten, sondern sind auf hohe Zuwendungen angewiesen.

Vor allem aus dem großen Personalbedarf lässt sich ihr »ökonomisches Dilemma« erklären, zumal »Produktivitätssteigerungen« im künstlerischen Bereich praktisch unmöglich sind. Ein einfaches Beispiel mag dies

veranschaulichen. Die Herstellung eines Schrankes erforderte vor zweihundert Jahren viel mehr Arbeitszeit als heute. Eine Operaufführung hingegen dauerte damals wie heute genauso so lang, und auch die Probenzeit und die Anzahl der Mitwirkenden haben sich keineswegs verringert. Während also in den meisten Wirtschaftsbereichen immense Produktivitätssteigerungen eine rasante Lohnentwicklung ermöglichten, gilt Entsprechendes für die Musik und das Theater ganz offensichtlich nicht. Zwar stiegen auch hier die Löhne, die »Produktivität« aber keineswegs.

Die Zuschüsse, die Orchester und Theater benötigen, werden durch die Erfüllung eines kulturpolitischen Auftrags legitimiert. Die Berechtigung der Länder und Kommunen, diese Finanzierung zu übernehmen, ergibt sich aus der Tatsache, dass eine Deckung der gesellschaftlichen Nachfrage an Konzerten und Theatervorstellungen von hoher Qualität durch nicht-subventionierte Privatbetriebe zu erheblichen Preiserhöhungen und Angebotseinschränkungen führen würde. Auch das Repertoire würde erheblichen Schaden nehmen, da viele Produktionen keinen Markt mehr fänden. Der kulturpolitische Auftrag zielt also sowohl auf die Vielfalt des Angebots als auch auf die Niederschwelligkeit des Konzert- oder Theaterbesuchs.

Ob dieser Auftrag auch tatsächlich erfüllt wird, lässt sich kontrovers diskutieren. Sparzwänge führen dazu, dass überwiegend Besserverdienende an den Kulturangeboten partizipieren und zugleich immer mehr »Mainstream« angeboten wird. Daneben kann das Nachfrageproblem, das sich pandemiebedingt noch erheblich verschärft hat und infolge des demographischen Wandels weiter zunehmen wird, durchaus Schließungen oder Fusionen von Theatern und Orchestern zur Folge haben. Unter der Überschrift »Der Kulturinfarkt« haben Dieter Haselbach, Armin Klein, Pius Knüsel und Stephan Opitz bereits vor zehn Jahren resümiert, dass in Deutschland ein Überangebot an staatlich finanzierter Kultur herrschen würde. Die vier Autoren versuchten, den Mythos vom Kulturstaat zu »entlarven« und gegen die Subventionskultur zu Felde zu ziehen. Das oberste Ziel öffentlicher Kultureinrichtungen sei »nicht etwa Kunst oder Innovation, sondern der schiere Selbsterhalt«.

Im Bereich der Musik zielt auch dieser Vorwurf vor allem auf die Orchester und Opernhäuser. Tatsächlich gibt es nirgendwo so viele Orchester wie bei uns. Zwar hat sich zwischen 1992 und 2020 deren Anzahl in Deutschland von 168 auf 129 verringert, wobei die überwiegende Zahl der Verluste den Osten des Landes betrifft (auch heute noch sind rund ein Drittel aller deutschen Orchesterstellen im Gebiet der ehemaligen DDR angesiedelt, während nur 15 Prozent der Gesamtbevölkerung in Ostdeutschland lebt). Mit anderen Worten: Die Orchesterdichte ist im Osten wesentlich höher als im Westen Deutschlands – und sie ist insgesamt zugleich wesentlich höher als in jedem anderen Land der Welt. Ähnlich sieht es bei der Oper aus. 81 deutsche Städte verfügen über einen ganzjährigen Opernbetrieb. Damit hat Deutschland etwa genauso viele Opernhäuser zu bieten wie der Rest der Welt zusammengenommen.

Damit hat Deutschland etwa genauso viele Opernhäuser zu bieten wie der Rest der Welt zusammengenommen.

Stimmt also die These vom »Kulturinfarkt«? Hier ist Vorsicht geboten. Denn die gesellschaftliche Akzeptanz der Kulturausgaben scheint gerade in Krisenzeiten stark rückläufig zu sein. Und der tatsächliche ökonomische Stellenwert der Kultur wird erst auf dem Wege der Umwegrentabilität erkennbar: Städte mit attraktiven Kulturangeboten verfügen über eine hohe Lebensqualität und ziehen ein kaufkräftiges Publikum an. Auch dies spricht dafür, weiterhin in bedeutendem Maße in Kultur zu investieren. Eine berechtigte Frage ist es jedoch, ob die Ausgaben breiter auf unterschiedliche Angebote und damit diversifizierte Publikumsgruppen verteilt werden sollten.

Die öffentlichen Kulturträger sind allerdings an Bestandsgarantien in Form langfristiger Verträge mit den Beschäftigten der Orchester und Opernhäuser gebunden. Ihr Publikum darf sich freuen: Es wird voraussichtlich auch weiterhin verwöhnt werden.



Prof. Dr. Arnold Jacobshagen unterrichtet Historische Musikwissenschaft an der HfMT Köln. Seine Veröffentlichungen behandeln vor allem die Musik- und Operngeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts. Als Vizepräsident der Gesellschaft für Musikforschung beschäftigt er sich zugleich intensiv mit Strukturfragen des aktuellen Musiklebens.

Austausch von Energie

Wie kommuniziert man
mit dem Publikum?

Von Anette von Eichel

Was passiert mit unserem Publikum in unseren Konzerten? In dem eingangs genannten Zitat der Akademie und Gesundheitszentrum Frauenchiemsee dreht es sich um das Zuhören im Rahmen eines Gesprächs – aber es trifft auch meine Überzeugung mit Blick auf unsere Arbeit als Musiker*innen auf der Bühne und die Rolle unseres Publikums. Zuhören ist für mich ein kreativer Akt, sozusagen das Pendant zu meiner kreativen Tätigkeit als Musikerin auf der Bühne.

Jedes Publikum ist anders. In meiner Ausbildung als Jazzsängerin wurde mir (sicherlich ganz typisch) davon abgeraten, wirklich in die Gesichter meiner Zuhörer*innen zu schauen. Man weiß nie im Vorhinein, was einen in den Gesichtern des Publikums erwartet, nicht wahr? Einmal passierte es mir bei einem Konzert, wo der Zuschauerraum stärker ausgeleuchtet war, aber doch, dass ich versehentlich den Blick eines Zuhörers traf – und dieser mich so glücklich anschaute, dass ich sofort den Faden verlor. Alles ging gut! Aber, man weiß wirklich nicht, was einen in den Gesichtern des Publikums erwartet.

Im Idealfall gebe ich mit meiner Präsenz Energie an mein Publikum und bekomme Energie von meinem Publikum zurück, ...



- • • Jedes Publikum ist anders. Einmal spielte ich mit einer Band, die üblicherweise ihr Publikum immer stark in Bewegung brachte, doch dieses Mal reagierte das Publikum gar nicht so, wie wir es gewohnt waren. Die Leute hörten zu, aber kamen nicht in Bewegung. Meine erste Reaktion in solchen Fällen ist, dass eventuell mit dem Sound etwas nicht stimmt. Ich ging also zum Tontechniker und fragte: »Läuft alles gut?«, er: »Ja, super!«, ich: »Ist alles laut genug und in Balance?«, er: »Ja, alles gut!«. Ich war ratlos. Backstage traf ich meinen Pianisten, der auch unsicher war. Dann kam der Bassist dazu und meinte: »Super Konzert, die Leute lieben es!« Der Pianist und ich waren überrascht. Schließlich kam der Schlagzeuger backstage und meinte, es lief super und alle wären ganz enthusiastisch. Der Bassist und der Schlagzeuger hatten in diesem Club schon öfter gespielt und kannten die »Betriebstemperatur« des dortigen Publikums: hier wurde alles äußerlich etwas ruhiger aufgenommen, aber von innen kochte der Saal wohl! Auf der Bühne versteht man nicht immer, was im Saal passiert.

Wie bereite ich mich auf diese Situationen vor? Wie vermittele ich meinen Studierenden an der HfMT Köln den Umgang mit ihrem Publikum? Wie finden wir Künstler*innen unsere ureigene Art, uns zu präsentieren und mit unserem Publikum umzugehen?

Im Gegensatz zur klassischen Szene gibt es im Jazz, Rock und Pop eine breitere Palette an Möglichkeiten, wie sich Künstler*innen auf der Bühne darstellen können. Hintergrund dieses Umstands ist meines Erachtens zum einen der Ursprung unseres Musikgenres in Club- und Tanzmusik. Zum anderen spielen auch die Entwicklungen der letzten fünfzig Jahre eine Rolle, die immer mehr Möglichkeiten für Bühnenshows bieten, von Licht über Videoprojektionen bis hin zu großen, choreografierten Tanzshows. Es gibt als Bühnentypen die berühmten »Rampensäue«, also Künstler*innen, die ihr Publikum aktiv anheizen. Es gibt aber auch Künstler*innen, die sich eher wie bei der klassischen Auftrittssituation präsentieren und das Publikum auf diese Weise auffordern, sich primär im Zuhören energetisch auf sie zuzubewegen. Der Unterschied, ob man die extrovertierte oder eher zentrierte Spielform für sich wählt – ich sage mit Absicht nicht »introvertiert«, denn das würde nicht den Kern dessen treffen, was hier passiert –, ist interessanterweise unabhängig von der Art der Musik. Man könnte vermuten, dass intensive Pop- und Rockmusik immer extrovertierte Performer*innen hervorbringt. Aber das ist nicht unbedingt der Fall, siehe als Beispiel die britische Sängerin Adele.

Ich selber möchte in der Rolle der Zuhörer*in in Konzerten miterleben, dass die Musiker*innen auf der Bühne in ihrer Musik sind, aber gleichzeitig auch mir als Publikum zugewandt. Dieser Mix ist auch mein persönliches Ziel als Künstler*in: ich möchte mich in meiner Musik frei entfalten, mich öffnen für den kreativen Flow und mich gerade damit meinem Publikum zuwenden. Ich möchte in Kontakt treten, mein Publikum einladen, sich in den kreativen Prozess des Hörens hinein zu wagen und sich dort zu entfalten. Im Idealfall gebe ich mit meiner Präsenz Energie an mein Publikum und bekomme Energie von meinem Publikum zurück, nicht allein durch Applaus, sondern vielmehr dadurch, dass ich auf der Bühne spüre, wie sich das Publikum öffnet. Das ist ein kostbarer Moment unserer Arbeit als Musiker*innen. Und für mich liegt hier auch die politische Relevanz unserer Arbeit.

Damit der Austausch von Energie funktionieren kann, muss ich mich grundlegend wohl fühlen in meiner Musik. Im Idealfall sind für mich im Konzert mein Text, die Musik, meine Stimmbehandlung, die Stimmung und die Botschaft meiner Musik eins. Technik ist das Mittel zur größeren Ausdrucksvielfalt, und Stimmfarben sind letztlich musikalisch gesehen keine Frage von Technik, sondern von Interpretationswillen. Essentiell ist für mich, dass ich auf der Bühne auswendig singen kann. Ich möchte mit meinem Publikum direkt kommunizieren – Noten wären dabei nur ein Hindernis. Auch Ensembles, die auswendig spielen, haben nach meiner Wahrnehmung einen stärkeren Impact auf ihr Publikum. Ich riskiere lieber einen »Textfehler« als dass ich meinen Kontakt zum Publikum riskiere.

Wie bei jedem Gespräch ist es im Kontakt zu meinem Publikum wichtig, dass ich mich ihm auch körperlich zuwende. Dieser Aspekt ist aber eine Frage der Inszenierung. Hätte ich für mich als Bühnenmensch entschieden, dass es die authentischste Form meiner Präsenz auf der Bühne wäre, mich wie Miles Davis mit dem Rücken zum Publikum zu positionieren, dann wäre das die richtige Wahl. Ich will mein Publikum aus der Reserve locken, in Bewegung bringen. Das heißt nicht, dass ich ausschließlich positive Resonanz anstreben muss. Jede Resonanz ist wertvoll! Ihre Reaktion auf die Musik sagt den Zuhörer*innen etwas über sich selbst, über ihre momentane Verfassung, über ihre Komfortzonen und ihre kulturelle Identifikation.



... nicht allein durch Applaus, sondern vielmehr dadurch, dass ich auf der Bühne spüre, wie sich das Publikum öffnet. Das ist ein kostbarer Moment unserer Arbeit als Musiker*innen. Und für mich liegt hier auch die politische Relevanz unserer Arbeit.

Eine der größten Aufgaben in meiner Rolle als Coach für Sänger*innen im Bereich Jazz und Pop sehe ich darin, den jungen Musiker*innen nicht nur zu helfen, kompetente Sänger*innen und erfüllte Musiker*innen zu werden, sondern ihnen auch zu helfen, herauszufinden, was sie für ein Bühnenmensch sind. Möchten sie sich vom Typus her gerne körperlich mehr bewegen oder eher weniger? Was passt zu ihnen und zu der Art von Musik, die sie lieben? Welche Art von Präsenz streben sie an? Möchten sie eine Kunstfigur kreieren wie David Bowie mit Ziggy Stardust in den 1970er Jahren? Oder möchten sie sich ganz nahbar auf der Bühne zeigen wie etwa Dianne Reeves oder Lizz Wright? Wie wollen sie das Publikum ansprechen? Was ist für sie die authentischste Art der Darstellung ihrer Musik und ihrer selbst auf der Bühne? Sind sie in der Lage (und daran interessiert), verschiedene Typen von Bühnenpersönlichkeiten zu verkörpern und damit eventuell ihre musikalische Arbeit breiter anzulegen? Meine Aufgabe ist es nicht, auf alle diese Fragen Antworten zu haben, sondern diese Fragen mit meinen Studierenden zu untersuchen und für sie ein empathischer, ehrlicher und immer zugewandter Spiegel ihrer Ideen und Ansätze zu sein.

Der Weg in die passende Bühnenpersönlichkeit kann unter Umständen länger dauern und auch Wandlungen bedeuten, siehe als Beispiel den zuvor erwähnten David Bowie. Ziel ist nach meiner Meinung immer offener Austausch mit unserem Gegenüber: Bühne und Publikum schaffen eine Verbindung!



Prof. Anette von Eichel studierte Jazzgesang am Royal Conservatoire in Den Haag (NL) bei Rachel Gould und Jeanne Lee, sowie Europäische Expansionsgeschichte an der Rijksuniversiteit Leiden. Sie arbeitet international als Jazzsängerin und Vocal Coach und ist seit 2010 Professorin für Jazzgesang an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Seit 2021 ist sie hier auch Dekanin des Fachbereichs Jazz Pop.

»Vollkasko-
Mentalität
schadet
der
Kunst«

Ein
Streichquartett
geht
seinen
Weg



Von Barbara Streil

Asasello ist eine Romanfigur aus »Der Meister und Margarita« von Michail Bulgakov. Wichtiger als das A am Anfang des Namens war uns die Verbindung über diesen fantastischen Roman, in dem es um nichts weniger als um Wahrheit, Liebe, Gott und den Teufel geht. Als »faustische Thematik« durch Goethe geadelt, sind wir das Asasello-Quartett geblieben, auch wenn es immer wieder Kritik von außen gab, bis hin zur Gewissheit, dass der höllische Name karriereschädigend sei.

- ● ● Klang erzeugen mit Absicht, egal ob alt oder neu. Diese Haltung war uns von Anfang an selbstverständlich und lässt sich am ehesten anhand unserer Aufnahmen nachvollziehen. Für unsere Entwicklung sind sie neben den eigenen Projekten und Kooperationen mit anderen Disziplinen am wertvollsten. Am Besten ist man ja schlussendlich da, wo man wahrhaftig ist.

Erste CD-Eigenproduktionen: wir servieren die Alfred Schnittke gewidmete Komposition unseres Primarius nicht am Katzentisch, sondern setzen sie mutig zu den Frühwerken von Beethoven und Mendelssohn. Live Aufnahme kombiniert mit Studio? Haydn aus der Philharmonie im russischen Kazan mit vielen Störgeräuschen. Spiel aber gewinnend, WEIL wir uns mit dem Publikum angelegt haben, weil wir überzeugen wollten. Eines der ganz wichtigen Konzerterlebnisse. Wir erzählen auf der CD, warum.

Direkt nach dem Studium: Etablierung der XS-Konzertreihe »1:1, Schon gehört?« in Köln. In Kurzkonzerten bringen wir je zwei Werke unvoreingenommen in Verbindung. Ein extrem heterogenes Publikum wird in einem geschützten Rahmen (das Glas Wein danach mit uns ist wichtig) zur verschworenen Gemeinschaft, die Barrieren Neue versus Klassische Musik, »elitärer Kunstbetrieb« et cetera fallen langsam aber sicher. Ergebnis: Unvergessliche Konzerterlebnisse, Preis der Deutschen Konzertdirektionen, ein Stammpublikum aus allen Gesellschaftsschichten.

Als Gegenstück zu 1:1 das Projekt PAYSAGES. Konzertreisen in unsere Heimatländer Russland, Polen, Schweiz, Deutschland, Österreich, Finnland. Ein Quartett – sechs Heimatländer? Die Wahlheimat Deutschland zählt dazu und PAYSAGES wurde am Cello mit Andreas Müller, Schweiz, begonnen, von Wolfgang Zamastil, Österreich, fortgesetzt und mit Teemu Myöhänen, Finnland, beendet. Im Gepäck Werke aus dem klassisch-romantischen Repertoire der besagten Länder und neue Auftragskompositionen. Wir sind alle vier im Frack aufgetreten, was vor allem im Osten für Irritation gesorgt hat. So lernt man sich kennen! Mittlerweile von der Kunststiftung NRW und anderen unterstützt und mit dem Deutschlandfunk als Partner für die Aufnahmen ist das Projekt beim Label Genuin untergebracht.

Besonderheiten gibt es so viele: die Art der Dokumentation, die Präsentation auf der eigenen Website www.listentopaysages.com, die Ästhetik. Dabei wird das Thema Heimat abstrahiert: wir haben zur fotografischen und filmischen Dokumentation der Reisen durch Wolfgang Burat unsere Länder jeweils mit einem Bild aus der Serie »Augenli(e)der« des Malers Michael Growe »porträtiert«, um nicht zu vergessen, dass die Kunst und nicht der Pass uns verbindet.

Zweihundert Jahre Mendelssohn, erste konkrete Anfrage von CAVI music. Wir bestehen darauf, auch das Werk der Schwester Fanny Hensel aufzunehmen. Im Schweizer Radio wird diese Aufnahme viel gespielt, sie hat im Vergleich verschiedener Aufnahmen top abgeschnitten. Besonderheit: letzter Satz Hensel. Wir arbeiteten in einer winzigen Kirche in der Schweiz. Verkrachten uns während der Aufnahme ein bisschen. Wurden von den örtlichen Bauern zum Abendessen eingeladen. Kartoffeln, Käse und natürlich Obstler zum Dessert.

Wir sagten vor lauter Frust über das Nicht-Gelingen-Wollen der Aufnahme auch dem Himbeergeist zu. Die Bäuerin kam nach dem Essen mit und setzte sich in die Kirchenbank. Sie hörte so intensiv zu, wir spielten so beauscht. Und das Resultat ist auf der CD.

»Echtzeit« für Genuin. Es gelingt uns, das komplexe Thema Zeit sowohl mit der Auswahl der Musik als auch in der Gestaltung des Booklets erfahrbar zu machen. Webern gerecht werden: die aufwendige Vinyl-Produktion – mittels reaktiver historischer Analog-Geräte des Deutschlandfunks Köln – für die wenigen Töne der Sechs Bagatellen op. 9 für das Label »Blinker – Marke für Rezent« ist ohne Noten aufgenommen, ohne Schnitt. Die Mittelstimmen tauschten die Rollen, es ist meine einzige überlieferte Tat an der Bratsche.

Endlich die erste integrale Aufnahme: Für die Einspielung der Streichquartette Schönbergs gab es 2016 den Preis der Deutschen Schallplattenkritik und erstmals Lob für das Booklet, obwohl wir Werkbeschreibungen wieder einmal weggelassen haben.

In den Aufnahmen waren/sind wir am meisten zu Hause. Denn die Konzertprogramme bestimmen die Veranstalter, die selber Vorstellungen haben. Unsere eigenen künstlerischen Wünsche widersprachen oft dem, was wir auf die Bühnen bringen durften/sollten.

Ich habe im Studium nicht nur gelernt, Beethovens Tempi als Quelle der Inspiration und der Kraft zu respektieren, ich habe auch die Bühnenangst kennengelernt. Der Tunnelblick auf die Perfektion der Finger hat mich fertig gemacht. Wie wäre es möglich, erfolgreich Streichquartett auf höchstem Niveau zu spielen, in Musik aufzugehen ohne Beklemmung – und als Nebeneffekt entsteht ein spannendes ganzheitliches Ereignis? In meiner Tätigkeit als Dozentin für Kammermusik bin ich dieser Frage auf den Grund gegangen.

Das Ergebnis ist PERFORMusik. Ich habe nach einem Weg gesucht, alles was man als Kammermusiker*in können sollte zusätzlich zum Spielen und Notenlesen, in ein Bühnenergebnis zu integrieren, denn ein gutes Konzert besteht unzweifelhaft aus viel mehr als perfekter Fingerfertigkeit. Musikalische, themenspezifische Recherche, der Gebrauch unserer Stimme (in Tönen und Text), Rollenspiel mit Hilfe von Kostüm und Requisite und die Entfaltung eigener schöpferischer Kraft für das im Team hergestellte Skript stärken das Ensemble und die individuelle Rolle darin. Die Theatermacherinnen Laura Remmler und Aischa-Lina Löbber hatten ähnliche Gedanken, und als Kollektiv haben wir mit den jungen Leuten des Kammermusikzentrums NRW einiges auf die Beine gestellt. Der Inhalt der Geschichten und der Humor haben gepasst, junge Menschen haben andere

junge Menschen auf der Bühne bewundert und beklatscht. Und die Musik konnte sich in derart selbständiger Form kraftvoll entfalten. Kein Schülerkonzert.

Die erste PERFORMusik-Kooperation mit den beiden Theatermacherinnen und den Asasellos war »ORBIT Schönberg«. Die lange und intensive Recherche am Arnold Schönberg Center Wien für den vierteiligen Zyklus hat uns große Freude und Schönberg zum besten Freund und Lehrer gemacht. Über die Wirkung des ersten ORBIT-Abends bin ich immer noch baff. Wir thematisierten den Skandal, welcher Schönbergs erstes Quartett – ein irres einsätziges Epos – in Wien verursacht hatte. Es war geöhlt, gepfiffen, mit Schlüsseln gerasselt worden. Wir dachten, es wäre gut, das einmal nachzuempfinden. Und lösten unsererseits einen Skandal aus: Asasello alias Rosé Quartett wurde mit Pfiffen und Schlüsselrasseln gezielt inszeniert gestört, ein Teil des Publikums ging mit, pfiiff und rasselte, ein anderer Teil konnte sich nicht in das Spiel hineingeben oder verstand nicht und empörte sich lautstark über die unflätigen Störenfriede. Die Stimmung kippte und für unsere Mitstreiterinnen ohne Instrumente war es auf einmal eine unerwartet mühevoll Aufgabe, nicht dem Fluchtreflex nachzugeben. Die Auflösung des Ganzen, die Ruhe nach dem echten Sturm ermöglichte uns im Anschluss, das wirklich lange und heftige Werk mit einer Konzentration und Leidenschaft vorzutragen, die wir in einem »normalen« Konzert nie zustande gebracht hätten.

Fazit: Die Vollkasko-Mentalität unserer Gesellschaft schadet der Kunst. Wenn wir als Interpret*innen und Veranstalter*innen an unsere Grenzen gehen, ist das spürbare Energie. Beethovens »Große Fuge« auswendig, Rücken an Rücken auf einem von einer zarten Performer*in ultra langsam gezogenen Wagen voller Körper zu interpretieren (die Tänzer*innen füllten noch jede kleinste Lücke zwischen uns aus), hat uns dieses Stück erst richtig ganzkörperlich verinnerlicht. Kein noch so fleißiges und ausdauerndes Üben hätte uns so weit gebracht, fast ohne Probe direkt aufnehmen zu können. Die DLF-Aufnahme ist auf YouTube, die inszenierte Version war in »bronze by gold« zu erleben, einer Kooperation mit der Kompanie Mouvoir der Choreographin Stephanie Thiersch. Oder »If then for strings«, die mit Richard Siegal entstandene Choreographie-Komposition für Streichquartett, in welcher wir nochmals ganz anders zusammenspielen, auch kostümtechnisch eine Grenzerfahrung.

Aktuell kümmern wir uns (1:1 gibt es nicht mehr) um »_Neben der Spur«, die kleinen Konzerte als Ergänzung zu »Sputnik DSCH_« mit allen Streichquartetten von Dmitri Schostakowitsch im Zentrum. Wir zwingen uns zu Freiheiten, die sich Schostakowitsch nicht hat nehmen können/dürfen. Wir lassen ihn auch mal mit einem Text zu Wort kommen. Wir spielen, was uns auf der Seele brennt. Auch uns betrifft dieser neueste Krieg unmittelbar. Ein besonderes Publikum findet sich ein.

Live streamen wir dieses Jahr einmal im Monat ein neu einstudiertes Werk. »GO EAST – Fürchtet Euch nicht!« heißt die Reihe, die wir vor einem Jahr geplant haben und die jetzt erst recht sein muss. Wir nehmen uns hauptsächlich Werke vom Anfang bis zur Mitte des 20. Jahr-

Wir zwingen uns zu Freiheiten, die sich Schostakowitsch nicht hat nehmen können/dürfen.

hunderts »aus dem Osten« zu Herzen, die damals weder dort noch hier irgendeine Chance hatten/haben. Auch optisch ein Auftrag zum »nicht fürchten«: eine Mischung aus Sport, Pflegedienst und Splatter mit einer Prise Konzertschuh. Es fehlt noch die richtige Art der Werkeinführung und Publikumsansprache fürs Netz, wir arbeiten daran.

Zu Guter Letzt: »Schwarze Messe«, erschienen Anfang dieses Jahres, mit einer Weltersteinspielung des gleichnamigen Werks von Skrjabin für Streichquartett bearbeitet von Gérard Pesson, dazu Wyshnegradsky, Lourié und Staude. Ist die Platte zu düster? Oder gar politisch nicht (mehr) korrekt? Wahrscheinlich muss der Veranstalter, der uns mit diesem Programm einlädt noch geboren werden. Wir sind geduldig.

Thank you for the music!!!



Barbara Streil ist Geigerin im Asasello-Quartett und Gründerin von PERFORMusik, in Basel und Köln mit Schwerpunkt Kammermusik und Neue Musik ausgebildet. Die langjährige Erfahrung in der Kooperation mit Tanz und Darstellendem Spiel prägen sie als vielseitige Künstlerin und Pädagogin.

Tanz im Museum

Eine Bühne des Übergangs

Von Jana Griess

Sobald ein Museum betreten wird, ändert sich der Schrittrhythmus – man flaniert bedächtig durch die Ausstellung. Besucher*innen umkreisen, betrachten, bewundern Exponate, sie schätzen ein und ordnen zu, entdecken hergestellte Kontexte, die sich durch kuratorisches Zutun ergeben und setzen sich in Beziehung zu Objekten. Die Kunstvermittlung ermöglicht Zugänge über die verschiedenen Sinne, regt dazu an, Kunst auch anders zu erfahren. Museen öffnen sich und lassen, in dem ansonsten auf Bewahren ausgelegten Organismus, Bewegung zu. Die Rolle der Besucher*innen kann sich wandeln. Vielleicht treten sie in ein Museum als Flaneur ein und verlasen es als Publikum. Welche Verwandlung haben sie durchlebt?

Von September 2020 bis August 2021 fand im Kolumba Museum Köln die Ausstellung »Kunst und Choreografie« statt. In acht aufeinander folgenden Kapiteln füllten sich nach und nach die Räume mit verschiedenen Beiträgen und traten mehr und mehr in einen Dialog, ja in Verhandlung. In den leeren Räumen startete das erste Kapitel mit der Choreografie »Dark Red« von Anne Teresa de Keersmaeker. Von Klängen und Atem und Bewegung sind die Räume gefüllt und scheinen sich selber atmend auszudehnen. Als Besucher*in kann man entscheiden zwischen dem Aufschneiden von Fragmenten im Vorbeigehen und dem Zuschauer*in-Werden, dem Beiwohnen. Während man Soli in Nischen und kleineren Räumen entdeckt, hört man bereits die Bewegung einer größeren Gruppe und verharret nur kurz bei den Soli, um im größten Raum des Obergeschosses zu landen. Hier ist alles in Bewegung. Es kommt zu einem sozialen Akt des Versammelns, wenn sich Besucher*innen setzen, gruppieren, Zeit und Raum teilen, und eine temporäre Bühne etablieren, die nicht durch terminierten Beginn und Ende einer Vorstellung bestimmt wird, sondern in spontaner Reaktion.

Es ist eine Bühne des Übergangs, die selber beweglich ist und konstant neu definiert wird durch die Bezüge zwischen Tänzer*innen, Architektur und Zuschauer*innen.

Nicht nur die Besucher*innen können neue Facetten ihrer körperlichen Präsenz erfahren, auch die Tänzer*innen können zu einer Verlängerung der Architektur werden, zu Menschen, die uns auf Au-

genhöhe begegnen und sich nicht durch eine erhöhte Bühne oder ein extra installiertes Licht besonders abheben und in Distanz agieren. Was macht also Tanz im Museum?

Die Vermischung von Kunst und Choreografie, das tatsächliche Teilen von Zeit und Raum, stellt zu Beginn der Ausstellung auch eine kuratorische Ausgangsfrage: Ist eine Ausstellung eine Choreografie? In diesem Fall stößt Tanz Bewegung an, lässt Choreografie außerhalb theatraler Rahmen anders greifen, formuliert durch seine Präsenz eine Selbstbefragung.

Durch die Zusammenarbeit der Choreografin Anne Teresa de Keersmakers und der Kuratorin Barbara van Flüe wurde ein Rahmen geschaffen, der den musealen Raum zu einem neu definierten Ort für Tanz macht. In der ernsthaften Auseinandersetzung mit Tanz und Museum kann so für beide Kunstformen Raum geschaffen werden, für Um- und Weiterdenken sowie Arbeit an und für die Kunst über alle Ebenen hinweg. Das Kuratieren kann also, als Praxis begriffen, Bewegung anstoßen. Gemeinsames Agieren zwischen Innen und Außen und das Durchqueren verschiedener Ebenen hat das Potential, Bewegung im Apparat der Institution zu provozieren, ein politisches Potential.

Bojana Kunst beschäftigt sich mit einer untrennbaren Verwobenheit künstlerischer Arbeit mit der gegenwärtigen kapitalistischen Lebens- und Arbeitsrealität und richtet einen kritischen Blick auf eine »commodification of the artistic event« (»Kunst« 2015, 24). Ihre Betrachtung schließt in besonderer Weise die Ausführenden ein. Als Verkörperung von Konflikten, die sich an Schnittstellen wie Tanz und Museum in besonderer Weise kondensieren, können Tänzer*innen im Museum so einfach der Aufwertung als Live-Aspekt in einer Ausstellung dienen.

Es hängt also davon ab, wie Museen den Tanz platzieren. »How museums define and address their audiences at this moment – a relation that quantifies through ›programming‹ and is distorted by a deep anxiety about fulfilling audiences' imagined expectations.« (Mauss 2017) Der Künstler Nick Mauss deckt Beweggründe von Museen auf, die durch Tanz in der Ausstellung vermeintliche Erwartungen der Besucher*innen erfüllen wollen. Eine Verzerrung entsteht durch unternehmerisches Denken, durch die Annahme, das Format der Aufführung müsse auch im Museum verfügbar gemacht werden. Tänzer*innen befinden sich dann nicht nur im Konflikt zwischen Ausstellen versus Aufführen, sondern werden auch durch den Zweck, eine Nachfrage des Marktes zu bedienen, objektifiziert. Findet vor der Integration von Tanz in eine Ausstellung keine Auseinandersetzung mit dem Format statt, so lastet das unlösbare Problem der sich widersprechenden Repräsentationsformen auf den Tänzer*innen. Die physische Präsenz bleibt dann in ständigem Widerspruch mit der Historizität des Museums als Ort des Archivierens und Bewahrens. Die Koexistenz von Tanz, als Quasi-Negation von Archivierbarkeit mit hochversicherten Werken, wird unlösbar. Und doch: »Of course, the archival nature of these sites is a source of both, potential and problematics.« (Maltais-Bayda; Henry 2019, 237)

Die Problematik des Orts zeigte sich durch eigene Erfahrung bei der hunderttägigen Aufführung des Stückes »Accumulation« auf der documenta 12 (2007) in Kassel. Das heute als »Signature Piece« betitelte Stück der amerikanischen Choreografin Trisha Brown war während der Öffnungszeiten zu jeder vollen Stunde zu sehen. Sich wiederholende und anhäufende Bewegungen prägten die Choreografie. Ein großes Team an Tänzer*innen, darunter auch ich, konnte während vieler Stunden den Besucher*innen die Performance zugänglich machen.

Doch konnte das einst subversive Stück, das einstige choreografische Experiment, das zum Zeitpunkt seines Entstehens theatrale Normen und Hierarchien befragte, seine Beweggründe in die documenta transportieren? Die Spuren des Experiments mündeten hier vielmehr in einer Historisierung der Choreografie, indem es als »Signature Piece« ausgestellt wurde. Ohne visuelle Grenze – zum Beispiel die Erhöhung einer Bühne – und ohne Leitung des Publikums durch den Raum waren die Tänzer*innen vom individuellen Umgang der Besucher*innen abhängig. Versetze ich mich zurück in das Aufführungsszenario, so gab es bis auf den Ausruf »no flash please!« von unseren Kompliz*innen, den Museumswärter*innen, keine Regelung. In der Choreografie zu bleiben, bedeutete für uns, den Besuchern den Raum zu geben, und sie die Grenzen bestimmen und entscheiden zu lassen: Wie nah bewege ich mich als Publikum an die Tänzer*innen heran? Durchquere ich als Publikum den Performance-Raum? Spreche ich über die Tänzer*innen? Berühre ich sie? Die Behauptung unserer Plätze wurde bisweilen durch die Überzahl und Aufdringlichkeit der Besucher schwierig. Die Statik der Choreografie nagelte uns regelrecht an unsere Plätze, während die Situation oftmals dazu eingeladen hätte, nachzugeben, zu reagieren und die Architektur sowie die Choreografie durchlässig werden zu lassen. Die Dynamiken des Zuschauens waren dabei in einer ständigen Transformation wie ein stilles Navigieren in der Vielfalt der Möglichkeiten. Die Statik, der »performative mode« ließen die Tänzer*innen in einer unbeweglichen Situation zurück, in der ihre verkörperte politische Stimme verloren ging. (Kunst 2015, 42f.)

Das Geflecht der Abhängigkeiten zwischen künstlerischer Arbeit und Institution verbindet alle Kunstformen. Mit einem selbstkritischen Blick auf die Zusammenhänge und mit einem Appell an die Verantwortlichkeit, schließe ich mich Andrea Fraser an, die schreibt: »Moving from a substantive understanding of ›the institution‹ as specific places, organizations, and individuals to a conception of it as a social field, the question of what is inside and what is outside becomes much more complex.« (Fraser 2005)

Könnte dies ein insgesamt beweglicheres System ermöglichen? Ein bewusstes Agieren und Transformieren?

Ja, es liegt ein Potential in dieser Auseinandersetzung, und der Wandel, den Besucher*innen durchleben können, ist eine der vielen Spuren, durch die Tanz im Museum fortgeschrieben wird.

Thumbs and Poppy

What I have danced for one hundred days is inscribed in my physical memory. Rhythmically rotating my lower arms side to side with the thumb extended designing a half circle makes me be a machine of reproduction of a choreographic idea. Once spread into many bodies the idea becomes an organism of ants rotating their arms in unison. Moving feeling stuck.

Being watched, commented, questioned the dancers are resisting a state of exposition. Exhibition of dance? Exhibition of a name? Exhibition of work? Yes we work and they pay us hourly. But are we moving?

Somehow bearing one hundred days and millions of rotations becomes a glue between us dancers. A glue of resistance a rip in choreography a spark of movement leading somewhere else. And finally the poppy blossomed ...



Jana Griess lebt in Köln und arbeitet als Tänzerin und Dramaturgin. Sie studierte Tanz in Essen und Tanzwissenschaft in Köln, arbeitete auf der Bühne im Tanz und Schauspiel, abseits der Bühne im Museum, Film und in alternativen Räumen. Sie war zwei

Jahre Mitglied von Neuer Tanz/VA Wölfl. Enge Kollaborateure sind Mara Tsironi, Gökçe Ogultekin und Luís Antunes Pena (Duo Jour variable). Sie begleitete dramaturgisch verschiedene Projekte und wirkt 2023 bei performing group als ko-künstlerische Leitung mit.

»Auf der
Bühne eine Magie
erzeugen«

Die Blockflötistin
Dorothee
Oberlinger
im Gespräch
mit Louisa
Kaltenbach



... zu Stockhausens
siebzigstem Geburtstag habe
ich sein berühmtes Solo
»In Freundschaft« in der
Aula aufgeführt ...

Wie haben Sie die Hochschule zu Ihrer Studienzeit erlebt und wie war vor allem das Institut für Alte Musik damals aufgestellt?

Als ich das erste Mal in die Musikhochschule kam, für einen Probeunterricht, war es ein sehr heißer Sommertag und ich bin ohnmächtig im Unterricht umgefallen und hab mich dann auf der Toilette wiedergefunden... Die Grüne Wiese, gibt's die noch? Das sagt ihnen nichts? Die Couchs vor der Mensa waren zu unserer Zeit froschgrün. Da hat man sich getroffen und ausgetauscht und ist dann zusammen in die Mensa gegangen. Und zu Stockhausens siebzigstem Geburtstag habe ich sein berühmtes Solo »In Freundschaft« in der Aula aufgeführt, das ist zum Beispiel eine meiner prägenden Erinnerungen.

Ich studierte an der HfMT Köln seit dem Sommersemester 1990 Schulmusik mit Hauptfach Blockflöte (bei Ulla Schmidt-Laukamp) und später Blockflöte IGP, Instrumental-/Gesangspädagogik, und Konzertsfach bei Günther Höller.

Am Institut für Alte Musik gingen damals die älteren Professoren langsam in Pension und es wurden neue Lehrende eingestellt. Unter anderem habe ich im Hearing von Ketil Haugsand selber als Studentin mitgespielt. Etwa zur gleichen Zeit kam auch Rainer Zipperling mit Cello und Gambe, und Gerald Hambitzer wurde dann Leiter dieses Instituts, der organisatorisch die Fäden in der Hand hatte. Konrad Junghänel war zu der Zeit auch noch da und ich hatte oft Kammermusikunterricht bei ihm. Es waren sehr erquickliche Stunden, weil man einfach merkte, dass er von der Kammermusik kommt und tolle Tipps fürs Ensembles hatte.

Köln, Amsterdam und Mailand – das waren Ihre Studienorte. Was hat Sie an den unterschiedlichen Städten fasziniert und was haben diese Ihnen gegeben?

Mein Studium in Köln war der Grundstein zu dem, was ich heute mache. Hier habe ich ein Schulmusikstudium absolviert und es war toll, dass ich mit Germanistik ein zweites außermusikalisches Fach an der Uni studieren konnte. Es war ein fantastisches Studium. Übrigens schreibe ich bis heute alle meine CD-Booklets und viele Programmeinführungen selber, wer weiß, vielleicht deshalb.

Köln ist traditionell eine wichtige Stadt der Alten Musik und historischen Aufführungspraxis. Deswegen wohne ich vielleicht immer noch hier (lacht). Viele legendäre Ensembles, Cantus Cölln unter Junghänel oder Concerto Köln und Musica Antiqua Köln mit Reinhard Goebel haben die europäische Musikszene geprägt und gehörten zu den weltbekanntesten Ensembles, die dafür standen, was sie machten. Heute gibt es das ZAMUS, wo man optimale Probemöglichkeiten hat, ein extrem wichtiger Ort für die Vernetzung der



• • • Alte-Musik-Szene. Von daher sind die Bedingungen in Köln fantastisch. Und die Stadt ist allgemein einfach sehr freiheitsliebend, mit einer florierenden alternativen Szene und freier Luft sozusagen.

Und das noch freiheitlichere Amsterdam ist natürlich auch eine Stadt mit einer großen Tradition, speziell für die Flöte. Frans Brüggem war der »Blockflöten-Guru« und erster Star seit den 60er Jahren. Ich studierte bei seinem Schüler Walter van Hauwe, und sehr viele andere prägende Persönlichkeiten haben dort am Sweelinck Conservatorium unterrichtet, etwa Gustav Leonhardt und Bob van Asperen. Ich habe dort allerdings fast keine Alte Musik mehr gespielt, sondern mich mit unglaublich viel Neuer Musik beschäftigt. Und in Mailand habe ich dann das Gegenteil gemacht und bei Pedro Memelsdorff ins Mittelalter geschaut und die ganz frühe Musik kennen gelernt.

Inwiefern haben Sie sich von der Hochschule gut auf das Berufsleben vorbereitet gefühlt? Oder was hätten Sie sich noch gewünscht?

Im Schulmusikstudium gibt's ja sehr viele sehr wissenschaftliche pädagogische Fächer, von denen ich später erst verstanden habe, wie wichtig sie sind, weil man als Musiker später eigentlich immer als Pädagoge arbeitet. Als junge Professorin wurde ich in die neue Rolle quasi unausgebildet so »reingeworfen«.

Man unterrichtet mit großer Verantwortung lebenslang junge Musiker*innen, die man zum Teil bis zu zehn Jahre lang aufbauend begleitet, falls noch ein Precollege vorangeht. Dieser Beruf hat solch anspruchsvolle psychologische und pädagogische Facetten und ist so vielschichtig, dass man wirklich ausbildungsmäßig das Grundzeug dazu braucht. Und ich bilde größtenteils Freelancer-Musiker*innen aus, die müssen gut vorbereitet werden, damit ihnen beim Eintritt ins selbständige Berufsleben klar ist, was das bedeutet, später sein eigener Unternehmer oder seine Unternehmerin zu sein. In meiner Lehrtätigkeit habe ich über die Jahre durch »learning by doing« viele Erfahrungen gesammelt und würde behaupten, ich bin heute die bessere Lehrerin.

Wie ist es möglich, mit dem Repertoire der Blockflöte, das ja aus ganz neuer und ganz alter Musik besteht und dem breiten Publikum nicht so bekannt ist, eine große Zuhörerschaft zu gewinnen?

Hm, manche Sachen müssen doch gar keine riesengroße Zuhörerschaft haben, finde ich (lacht). Die Musik, die ich spiele, gehört ursprünglich ja meist sowieso zu einem großen Teil in die Kammer. Eine Händel-Sonate, die ist wahrscheinlich bei Händel zu Hause in der Brook-Street im ersten Stock gespielt worden und da waren dann vielleicht zufällig noch ein paar Gäste dabei.



Aber tatsächlich spiele ich heutzutage sogar auch mal eine Händel-Sonate in einer größeren Konzerthalle oder Philharmonie, was eigentlich widersinnig ist. Die Blockflöte ist und bleibt natürlich eine Orchidee und wird als solche nie den riesigen Stellenwert im sogenannten Mainstream-Klassik-Repertoire der großen Häuser bekommen. Sie ist aber ein sehr populäres Instrument, das viele kennen oder mal gespielt haben.

Ich hatte immer einen fast missionarischen Anspruch, zu zeigen, welch ein fantastisches Instrumente die Flöte ist, wenn sie gut gespielt wird. Und da habe ich einfach nicht locker gelassen und habe mir Werke schreiben lassen, mit den verschiedensten Ensembles gearbeitet, das Repertoire erweitert, viele Einspielungen konzipiert und versucht, in den Medien das etwas angekratzte Image der Flöte gerade zu rücken. Und nicht nur ich, viele wunderbare Kolleg*innen haben das stetig getan! So hat das Instrument heute vielleicht eine etwas größere positive öffentliche Wahrnehmung.

Sehen Sie Parallelen zwischen Alter und Neuer Musik? Und wenn ja, welche?

Die Alte Musik hat einen sehr hohen improvisatorischen Anteil, sodass sie nie gleich erklingt, allein durch den Basso Continuo, dessen Bezifferung improvisiert wird. Auch durch die Ornamentik der Oberstimmen, die hoffentlich spontan passiert, entsteht diese Frische, die auch heute an der Alten Musik so geliebt wird. Und diesen Aspekt kann es in der Neuen Musik auch geben, weil sie je nach Konzept der Interpretin auch viel Freiheit lässt. Und Neueste Musik ist eben auch frisch aus der Feder und wird im Moment der Premiere neu aus der Taufe gehoben.

Diese Frische des »neu«-Hörens ist weit weg von der Konserve und das hat die Alte Musik auch. Oft wird gesagt, Alte Musik habe eine große Parallele zum Jazz, wo man über den Harmonien improvisiert- oder zum Pop. Das stimmt vom Grubgedanken, aber die Welt und Tonsprache ist ansonsten eine komplett andere.

Ich hatte immer einen fast missionarischen Anspruch, zu zeigen, welch ein fantastisches Instrument die Flöte ist, wenn sie gut gespielt wird.

Als Blockflötenlaie bin ich neugierig – Wie viele unterschiedliche Instrumente spielen und haben Sie?

Die Blockflöte ist eine Familie und dadurch hat man sowieso schon mal sehr viele Größen von Instrumenten. Ich spiele Modelle aus dem Mittelalter, der Renaissance, dem Barock und Neuentwicklungen. Von der Geschichte her war die Blockflöte auch ein wichtiges Consort-Instrument, der englische König Heinrich VIII hatte über hundert Blockflöten.

Von daher besitzt man als Blockflötistin von der ganz kleinen Flöte, die nicht größer als mein Finger ist, bis zur Subkontrabassflöte alles. Zudem sind es Instrumente verschiedene Stimmtöne, zum Beispiel 466 Hz in der Renaissance, 440 oder 444 heute, dann 415 Hz im Barock, dort auch 392 in Paris, Rom oder Neapel oder 406 bei Händel – also sehr viele Zwischengrößen.

Sie sind ja auch pädagogisch sehr aktiv. Haben Sie Tipps, was eine gute Vermittlungsarbeit ausmacht?

Mir ist es wichtig, die Studierenden auf den Alltag vorzubereiten, ihnen also klar zu machen: Du musst als Flötistin Netzwerkerin sein, du musst über den Tellerrand schauen. Es reicht nicht, dass du jede Stunde hier mit deiner Bach- oder Händel-Sonate aufschlägst, sondern du musst dein Spezialgebiet finden – sei es Improvisation, Neue Musik oder Kammermusik –, wo man sein Ensemble gründet, vielleicht mit einer ungewöhnlichen Besetzung. Oder man lernt noch ein zweites verwandtes Barockinstrument, um sein Spektrum zu erweitern. Mit den Jahren sollte man sein eigenes Profil schaffen und sich im Klaren sein, mit was man sich später auf dem Markt präsentiert.

Noch eine Frage zum Thema dieses JOURNALS: Wie schaffen Sie in Ihren Konzerten eine Verbindung zu Ihrem Publikum?

Man spürt im Konzert sofort, ob man die volle Aufmerksamkeit und eine besondere Verbindung mit dem Publikum hat. Man muss dazu gar nicht sprechen und die Zuhörer*innen noch nicht mal

dazu anschauen, man merkt sofort, ob es knistert, alle kollektiv den Atem anhalten und ob man eine Stecknadel fallen hören könnte – dann hat man jedenfalls was richtig gemacht. Oder die Leute sind unruhig und knistern mit Programmzetteln und Bonbonpapier – dann hat man sie nicht für sich gewonnen.

Ich versuche, auf der Bühne eine Magie zu erzeugen, das Publikum vom ersten bis zum letzten Ton zu fesseln. Zum Beispiel als Gauklerin, Priesterin, Nonne, Zauberin oder Tänzerin. Denn das ist doch der Moment, der nicht nachzumachen ist mit einem Zoom-Konzert oder mit einer Aufnahme.



Die Blockflötistin Dorothee Oberlinger legte den Grundstein für ihre Karriere in den 1990er Jahren an der HfMT Köln, wo sie nach einem Schulmusik- und Germanistikstudium ein Studium im Konzertfach Blockflöte aufnahm. Heute ist sie musikalische Leiterin der Musikfestspiele Potsdam Sanssouci und der Arolser Barock-Festspiele. Neben ihrer Tätigkeit als Operndirigentin und Blockflötistin ist sie Professorin und Leiterin des Bläserdepartments am Mozarteum Salzburg, wo sie das Institut für Alte Musik zehn Jahre lang geleitet und aufgebaut hat. Neben zahlreichen internationalen Preisen wurde ihr 2021 das Bundesverdienstkreuz für ihre Verdienste an der Musik- und Kulturvermittlung verliehen.



Louisa Kaltenbach studiert im Master Barockcello und Musikpädagogik an der HfMT Köln. Zudem spielt für sie die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik eine wichtige Rolle. Für ihre instrumentalpädagogischen Arbeiten gewann sie Preise beim Hochschulwettbewerb Musikpädagogik und bei der Deutschen Gesellschaft für Musikphysiologie und Musikmedizin.



Wir müssen das Konzert ändern, um es zu erhalten

Ein Plädoyer für eine
neue Aufführungskultur

Von Heike Sauer

Bei dem Projekt »Create« des London Symphony Orchestra (LSO) machen die Musiker*innen gemeinsam Musik mit Menschen, die normalerweise keinen Zugang zu klassischer Musik und klassischen Konzertformaten haben. Dafür gehen sie in Krankenhäuser, Gefängnisse, Schulen, zu behinderten Menschen ... Im großen Becken des stillgelegten Viktoria-Schwimmbads in Bonn singt der Tenor Benedikt Kristjánsson beim Beethovenfest Bonn 2022 Franz Schuberts bekannten Liederzyklus »Die Winterreise« als 24-Stunden-Sing-Marathon, um den außergewöhnlichen Konzertraum anschließend zu verlassen und während der ganzen Nacht auf dem Weg durch die Stadt weiter zu singen. Die Kammerphilharmonie Frankfurt geht raus und gibt sonntags Miniatur-Konzerte für die Nachbarschaft. Düsseldorfer Studierende des Instituts für Musik und Medien entwickeln das Projekt »away from stage«, ein Online-Videoformat, in dem klassische Kammermusik und Solorepertoire unter moder-

Gerade zu Zeiten der Corona-Pandemie ... wurden erfolgreich Formate erprobt, die Musik und Tanz dorthin bringen, wo sich die Menschen in ihrem Alltag aufhalten.



Bildunterschrift zum Beethovenorchester im Schwimmbad

• • • nen, unkonventionellen Bedingungen produziert und präsentiert wird. Ort des Geschehens ist nicht die Bühne, sondern zum Beispiel das Café um die Ecke, eine Buchbinderei oder eine Fahrradwerkstatt.

Prof. Dr. Claudia Meyer von unserer Hochschule setzt mit Studierenden das Projekt Pop-up Elementare Musikpädagogik um. Mithilfe eines elektrischen Lastenanhängers für Fahrräder können bis zu 150 Kilogramm schwere »EMP-Module«, die für und mit Zielgruppen gestaltet wurden mit dem Fahrrad in einer Reichweite von hundert Kilometern an jeden gewünschten Ort zu jeder Zeit transportiert werden. Damit wird Elementare Musikpädagogik unabhängig von Institutionen zugänglicher, partizipativer, inklusiver und damit letztlich zukunftsfähiger. Und die Literatur-

oper Köln, ebenfalls ein Projekt der HfMT Köln, führt an ungewöhnlichen Orten – angepasst an das jeweilige Thema der Produktion – ihre Stücke auf: in der Pathologie der Universität, einem Konferenzraum der Deutschen Bank oder in einem alten Lokschuppen.

Diese beispielhaft ausgewählten Projekte haben eines gemeinsam: Sie entwickeln neue Kommunikationsformen zwischen Musiker*innen und Publikum, bespielen ungewöhnliche Räume, lösen Genre-grenzen auf und denken Konzerte und Projekte grundsätzlich neu. Nicht hohe Budgets entscheiden über das Gelingen der neuen Formate, sondern die kreative Idee, die Bereitschaft Neues zuzulassen und sich auf die Lebensverhältnisse und das heutige Freizeitverhalten des Publikums einzulassen. Musikprojekte in Verbindung mit einer anderen Kunstform (Video, Elektro-sound, Performance und Lichteffekte) oder verschiedenen Musikstilen finden zunehmend Platz in Konzerthäusern oder alternativen Spielstätten.

Parallel zum »normalen« Hochschulbetrieb entwickeln auch Studierende unserer Hochschule immer wieder neue Formate, bilden Ensembles, die genreübergreifend ihre Kunst präsentieren und sich nicht allein am Gedanken orientieren, ein Werk möglichst perfekt spielen zu wollen. Gerade zu Zeiten der Corona-Pandemie, als das Publikum nicht mehr in die konventionellen Spielstätten kommen konnte, wurden erfolgreich Formate erprobt, die Musik und Tanz dorthin bringen, wo sich die Menschen in ihrem Alltag aufhalten.

In der Hochschule selber entstehen solche Formate allerdings noch viel zu wenig. Zu stark ist man noch Konventionen verpflichtet. Ein Beispiel hierfür ist der Ablauf eines klassischen Konzerts: Beginn mit einer Ouvertüre, dann folgt ein Instrumentalkonzert, im Anschluss geht das Publikum in die Pause, danach folgt ein großes sinfonisches Werk. Im Saal herrscht andächtiges Schweigen und man sitzt in Reihen frontal zur Bühne. Klatscht versehentlich einmal jemand zwischen den Sinfonie- oder Konzertsätzen, wird dies mit Kopfschütteln bestraft, zeugt dieser Fauxpas doch von Unkenntnis. Bereits hier könnte man ansetzen und die Form des Konzerts, die seit dem 19. Jahrhundert unverändert abläuft, durchbrechen. Dafür gibt es zahlreiche Möglichkeiten. Sie reichen von der Sitzanordnung des Publikums über die Zusammenstellung des Programms und die Art der Präsentation bis zum Veranstaltungsort. Um neue Publikumsschichten zu gewinnen und nach Corona »alte« Publikumsschichten wieder zu interessieren, ist es wesentlich, Freiräume zu schaffen, in denen man experimentieren kann, Gewohnheiten in der Konzertpraxis zu hinterfragen, Plattformen zu schaffen, auf denen man sich über Erfolge und Misserfolge neuer Formate austauscht und Qualitätsstandards entwickelt.

Ein Schritt in die richtige Richtung ist hier der Wettbewerb der Deutschen Musikhochschulen D-bü. In einem Interview des Deutschlandfunks formulierte dessen künstlerischer Leiter Sebastian Nordmann, Intendant am Berliner Konzerthaus: »Es geht den 24 deutschen Musikhochschulen darum, neben der Exzellenz, wer spielt am besten Geige, gleichzeitig den anderen Musiker vorzustellen, der neue, innovative Konzertformate vorstellt. Das sind zwei völlig verschiedene Richtungen im 21. Jahrhundert an einer Hochschule. Es bilden sich Ensembles, genreübergreifend, die einen unheimlichen Drang haben, das auf die Bühne zu bringen und die nicht nur sagen, ich will die beste Interpretation eines Beethovenkonzertes spielen.«

Das Ensemble »the HEADS« der HfK Bremen gewann bei D-bü 2022 mit seinem Beitrag »Katabasis« den ersten Preis für Originalität. Die künstlerische Arbeit der erst 2021 gegründeten Formation ist geprägt durch die Verbindung von Alter Musik mit performativen Elementen und einer Infragestellung von klassischen Aufführungsformaten. Verknüpft wird der Klang des historischen Instrumentariums und Gesangs mit elektronischen Elementen und Soundinstallationen. Der Preis für Publikumserfolg ging an die »Oneironauten« der HfM Nürnberg. Ihr Vorhaben ist es, das klassische Konzert aus seinem Dornröschenschlaf zu wecken und gemeinsam mit dem Publikum neue mu-

An den Hochschulen sollten solche Konzepte und Experimente mehr Raum finden, um Studierende in der Entwicklung neuer Formate zu unterstützen.

sikalische Traumlandschaften zu entdecken. Dabei bewegen sich die vier Instrumentalist*innen mit schlafwandlerischer Sicherheit durch verschiedene Epochen und Stilistiken, ohne Scheu, diese zu verbinden, um ganz neue Seiten der Musik zum Vorschein zu bringen.

Auch Studierende der Hochschule für Musik und Tanz Köln (HfMT) sind erfolgreich, wenn es um die Entwicklung neuer Konzertformate geht. So konnte das Team »TRI:UTOPIE«, ein Zusammenschluss von Studierenden der HfMT Köln und der Universität Potsdam, den diesjährigen Wettbewerb Hugo gewinnen, den internationalen Studierendenwettbewerb für neue Konzertformate der »Montforter Zwischentöne«. Mit Teilnehmenden von rund vierzig Musikhochschulen aus Österreich, Deutschland und der Schweiz ist dieser Wettbewerb eine der umfangreichsten Experimentier- und Reflexionsplattformen für neue Konzertformate im deutschsprachigen Raum, die Studierenden eine prozesshafte Auseinandersetzung mit neuen Präsentationsformen ermöglicht.

Diese zuletzt genannten Beispiele zeigen das Engagement von Studierenden in der Auseinandersetzung mit innovativen Konzertformaten, um Menschen für alle Genres von Musik oder zeitgenössischem Tanz zu interessieren. Auch an den Hochschulen sollten solche Konzepte und Experimente mehr Raum finden, um Studierende in der Entwicklung neuer Formate zu unterstützen und zu fördern. Wo, wenn nicht hier gibt es die Freiräume, Neues auszuprobieren, zu entwickeln und zu reflektieren.



Die Musikwissenschaftlerin Dr. Heike Sauer leitet das Dezernat für Kommunikation und Veranstaltungen an der HfMT Köln und ist Pressesprecherin der Hochschule. Als Vorsitzende der Jeunesses Musicales, der Landesarbeitsgemeinschaft Musik und stellvertretende Vorsitzende der Landesvereinigung Kulturelle Jugendarbeit NRW engagiert sie sich in der kulturellen Jugendarbeit.

Das Publikum kommt nicht mehr zu uns?

Dann
gehen
wir zu
ihm!



Von Tilman Claus

Wie ein roter Faden zieht es sich durch zahlreiche Untersuchungen: die Besucherzahlen klassischer Kultureinrichtungen gehen zurück. Ob Konzerte, Opern oder Tanzaufführungen, Museumsbesuche oder anderes: wenn es nicht Eventveranstaltungen mit großen Stars und entsprechenden Eintrittspreisen sind, dann fehlt das Publikum oder es »überaltert«, so der meist einhellige Tenor.



Impressionen aus der letzten Stadtteil-Oper

● ● ● Hier ist nicht der Ort, um sich mit diesen Untersuchungen im Einzelnen auseinanderzusetzen. Ich bekenne aber, ich bin durchaus ein Freund dieser klassischen Konzertsituation: in einem Saal sitzend, mit hoher Konzentration einer Aufführung zuhören und zuschauen, möglichst ohne Husten, Tuscheln oder anderen Störungen drumherum. Ich brauche dann auch kein Programmheft oder eine Konzerteinführung.

Aber natürlich bin ich in einem hohen Maße privilegiert, weil ich mir diese Konzertgänge leisten kann und weil sie mich seit frühester Jugend begleiten. Gar nicht auszudenken, wenn das in meinem Leben fehlen würde.

Wenn aber das Publikum mehr und mehr ausbleibt, also nicht mehr zu den »klassischen« Aufführungs-orten kommt, welche Maßnahmen müssen wir ergreifen? Ein Ansatz ist es, mit Musik und Tanz vermehrt zum Publikum zu gehen. Mit dieser Umkehr von Kommen und Gehen entwickeln sich neue Möglichkeiten, mit Kunst, Musik, Tanz oder Theater unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen zu begegnen, neue Orte und Räume zu erschließen und Schwellen abzubauen. Exemplarisch seien drei Projekte genannt.

Die Konzerte finden an Orten statt, die dem gewohnten Musikbetrieb fern sind: Krankenhäuser, Behinderten-, Alten- und Pflegeheime, Hospize und auch Strafanstalten.

Live Music Now

Das sicher bekannteste ist Live Music Now. Es ist dem Geiger Yehudi Menuhin zu verdanken, dass er mit seiner Weitsicht und seinem Engagement dieses Projekt schon 1977 initiiert hat. Seiner tiefen Überzeugung nach ist Musik eine Kraft- und Inspirationsquelle, die die Fähigkeit besitzt, den sozialen Zusammenhalt von Menschen zu stärken. Menuhin war allerdings auch bewusst, dass eine große Anzahl von Menschen diese Eigenschaften von Musik gar nicht erfahren können, da sie aus unterschiedlichsten Gründen von einer Teilhabe ausgeschlossen sind, weil die Hürden für sie zu hoch sind. Daher war es sein Anliegen, das Prinzip umzudrehen: Musik und Kunst wollte er zu jenen bringen, die eben nicht in Konzerte gehen (können), aus welchen Gründen auch immer. Seinen hohen künstlerischen Anspruch verband er mit dem Konzept, junge und besonders begabte Musikerinnen und Musiker zu fördern und ihnen Konzerterfahrungen in neuen, teils ungewohnten Umgebungen zu ermöglichen.

In Zusammenarbeit mit der HfMT Köln werden dazu jährlich Studierende ausgewählt, die sowohl den künstlerisch-musikalischen Erwartungen gerecht werden, als auch in der Lage sind, ihre Konzertprogramme zu moderieren – und das zielgruppengerecht, wie man das nennt. Rund 150 Konzerte allein im Raum Köln/Aachen werden so organisiert und durch private Spenden finanziert. Die Konzerte finden an Orten statt, die dem gewohnten Musikbetrieb fern sind: Krankenhäuser, Behinderten-, Alten- und Pflegeheime, Hospize und auch Strafanstalten.

Die ausgewählten Studierenden erhalten für die Dauer des Stipendiums eine begleitende finanzielle Förderung. Darüber hinaus erfahren sie jedoch viel mehr: Sie spüren, wie ihre Kunst Menschen anrührt, sie erfahren, wie Musik körperlich und seelisch Kranken oder sozial benachteiligten Menschen nicht nur eine Freude bereiten, sondern ihnen einen Blick in eine andere Welt ermöglichen kann.

Diese Erfahrung führt sehr häufig zu einem klareren Bewusstsein darüber, wie in einem späteren Berufsalltag das eigene Tun eine besondere gesellschaftliche Relevanz erhalten kann.

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen

Ähnlich, aber unter ganz anderen Voraussetzungen, geht die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen mit dem »Verlust« des Publikums um. Das hochprofessionelle Orchester entstand aus der Jungen deutsche Philharmonie und firmiert seit seiner Umsiedlung nach Bremen 1993 unter diesem neuen Namen. Hier hat man früh erkannt, wie wichtig eine vielschichtige Ansprache der Zuhörerschaft ist. Mit dem Umzug der Kammerphilharmonie in einen sogenannten »Problemstadtteil« begann die Zusammenarbeit des Orchesters mit der dortigen Gesamtschule Bremen-Ost. Nicht nur befindet sich das Probenomizil des Orchesters im Komplex der Schu-

le. Über die Jahre ist mit Schülerinnen, Schülern und Lehrkräften sowie mit der Bevölkerung des Stadtteils eine intensive Zusammenarbeit entstanden. Seit über fünfzehn Jahren wirken Orchester, Schule und Stadtteil im »Zukunftslabor« zusammen. Orchestermitglieder, Schüler und Schülerinnen, Lehrkräfte, Eltern, sowie die multinationale Nachbarschaft des von Hochhäusern geprägten Viertels begegnen sich in unterschiedlicher Weise in vielfältigen Projekten.

Mit der Stadtteil-Oper entsteht regelmäßig eine partizipativ entwickelte Musiktheaterproduktion, die alle eineinhalb Jahr stattfindet und mittlerweile überregionale und internationale Beachtung gefunden hat. In den bisher acht Stadtteil-Opern haben sich jeweils über sechshundert Personen aktiv beteiligt. Das Aufgabenspektrum reicht von Schauspiel, Gesang, Instrumentalklassen, Tanz, Kunst und Bühnenbild, Kostüme, Maske bis hin zu Catering und Betreuung.

Im Format »Melodie des Lebens« präsentieren Kinder und Jugendliche eigene Songs vor großem Publikum und geben Einblicke in das, was sie bewegt. Nicht viele Singer-Songwriter können bei Auftritten auf ein Orchester von Weltrang zurückgreifen. Für den »Club 443 Hz« lädt das Orchester Schülerinnen und Schüler, Lehrkräfte, Menschen aus dem Stadtteil und Künstlerinnen und Künstler aus aller Welt ein, gemeinsam zu experimentieren und zu musizieren. Insbesondere in diesem von Teilhabe geprägten Format werden die Interessen der Jugendlichen aufgenommen oder, wie es im Selbstverständnis des Clubs heißt: »Im »Club 443 Hz« bekommen die Zwischentöne, Neukombinationen und Klangabenteuer ihren glanzvollen Auftritt!«

DYNAMO – Junge Tanzplattform NRW

Ein weiteres beispielhaftes Projekt für Kinder und Jugendliche ist das Festival DYNAMO – Junge Tanzplattform NRW. Jedes Jahr lädt das nrw landesbuero tanz Kinder und Jugendliche ein, in Workshops neue Tanzstile kennen zu lernen und eigene Tanz-

stücke vor Publikum zu präsentieren. Die Vielfalt der Ausdrucksformen und Gestaltungsmöglichkeiten zeigt das enorme kreative Potential von Kindern und Jugendlichen. An dem dreitägigen Programm nehmen zirka 150 Teilnehmer und Teilnehmerinnen aus NRW teil. Diese können auf die professionellen Arbeitsbedingungen von PACT Zollverein zurückgreifen und werden von Tanzvermittlerinnen und Tanzvermittlern begleitet. Ein Werkstattprogramm, das parallel stattfindet, bietet nicht nur Gelegenheit zum Austausch, sondern es entsteht eine Plattform, auf der partizipative Prozesse angestoßen werden und Räume für neue Ideen entstehen.

Als Hochschule müssen wir uns der Frage stellen, wie wir das Zugehen auf das Publikum vermehrt zu einem möglichen Gegenstand des Studiums machen können.

Beispielhaft geschieht dies im Fachbereich 7 Zentrum für zeitgenössischen Tanz (ZZT). In dem neuen Studiengang MA Tanzvermittlung werden gezielt Einblicke in verschiedene Vermittlungskonzepte gegeben. Neben den wissenschaftlich-theoretischen Grundlagen liegt ein Schwerpunkt auf der praktischen Erprobung in verschiedenen Gesellschafts- und Bildungskontexten. Dies ist sicher einer von vielen möglichen Wegen, wie Kunst gezielt auf das Publikum zugehen kann und wie andere Orte für Aufführungen als Chance begriffen werden können, um ausgetretene Bahnen zu verlassen und Neues auszuprobieren.



Prof. Tilmann Claus studierte instrumentale Komposition in München, Köln und Mailand, sowie elektronische Komposition und Musiktheorie in Köln. Ab 1997 lehrte er als Professor für Tonsatz an der Musikhochschule Detmold, 2004 wurde er an die HfMT Köln berufen.

Hier war er ab 2013 Prorektor für Studium, Lehre und Forschung. Seit dem 1. Oktober 2021 ist er Rektor der Hochschule.

Herausgeber

Der Rektor der Hochschule für Musik und Tanz Köln
Prof. Tilmann Claus

Chefredaktion

Prof. Dr. Rainer Nonnenmann

Koredaktion/Bildredaktion/Internet

Dr. Heike Sauer

Redaktionsbeirat

Prof. Dr. Corinna Vogel

Prof. Tilmann Claus

Fotos, Abbildungen und Illustrationen

Titel: Niclas Weber

Seite 2: Paul Leclair

Autorenfotos und Seite 05/11/14/15/17/
21/25/41/44/49/43: privat

Seite 06-08/48: Michael Staab

Seite 10: Andreas Kühlken/Deutsche Post DHL Group

Seite 12/13: Illustration privat

Seite 18/19: Roney FM (K3 Media)

Seite 20: Jono Podmore

Seite 22/23: Frederike Wetzels, Akiko Ahrendt

Seite 25: Gerrit Bender

Seite 26/27: Ben Knabe

Seite 28: Mathias Heyde

Seite 29: Nicola Oberlinger

Seite 30/31/33: Sophia Hegewald

Seite 33: Nina Gschlößl

Seite 35/44/46/47/50/51: Christian Nielinger

Seite 36/37: Martin Rottenkolber

Seite 39: Hermann und Clärchen Baus / Regina Hügli

Seite 42: Johannes Ritter

Seite 44: Johannes Berger

Seite 53: Jörg Sarbach / DYNAMO/nrw

landesbuero tanz, Sabine Große-Wortmann


Gestaltung

cream-design.de

Druck

purpur.com



 Alle Hefte von
DAS JOURNAL der
HfMT Köln gibt es als
PDF-Datei zum Download.



