

Cultura21 eBooks Series on Culture and Sustainability
Cultura21 eBooks Reihe zur Kultur und Nachhaltigkeit
Vol. / Band 8

Klassik im Club –

Ein neues Konzertformat für ein neues Publikum?

Malene Hill

cultura²¹

Dieses Werk wurde als Masterarbeit im Studiengang Betriebswirtschaftslehre des Studiengangs Angewandte Kulturwissenschaften an der Leuphana Universität Lüneburg von Malene Hill vorgelegt.

Gutachter:

Dr. Sacha Kagan

Prof. Dr. Egbert Kahle

ISBN: 978-3-945253-12-0

© Malene Hill, 2013

Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Germany Lizenzvertrag lizenziert. Um die Lizenz anzusehen, gehen Sie bitte zu <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/de/> oder schicken Sie einen Brief an Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Cultura21 eBooks Series on Culture and Sustainability
Sacha Kagan and Davide Brocchi, editors

Cultura21 eBooks Reihe zu Kultur und Nachhaltigkeit
Sacha Kagan und Davide Brocchi, Herausgeber

Vol. / Band 8

The Cultura21 eBooks Series on Culture and Sustainability presents findings from inter- and trans-disciplinary perspectives in research and practice. The eBooks are published openly online by Cultura21 Institut e.V. in order to support broad dissemination and to stimulate further debates in civil society and further action-research in the field.

All volumes in the series are available freely at:
<http://magazin.cultura21.de/piazza/texte>

Die Cultura21 eBooks Reihe zu Kultur und Nachhaltigkeit stellt Befunde aus inter- und transdisziplinären Perspektiven von Forschung und Praxis vor. Die eBooks werden durch Cultura21 Institut e.V. online veröffentlicht, um eine umfassende Verbreitung zu unterstützen und Debatten in der Zivilgesellschaft sowie weitere anwendungsbezogene Forschung in diesem Feld zu fördern.

Alle Ausgaben dieser Reihe sind frei verfügbar auf:

<http://magazin.cultura21.de/piazza/texte>

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	8
Foreword.....	9
Einleitung.....	11
1 Das klassische Konzert.....	17
1.1 Der Begriff der Klassik.....	17
1.2 Der Begriff des Konzerts.....	18
1.3 Die Geschichte des klassischen Konzerts.....	20
1.3.1 Zunehmende Musikzentrierung.....	20
1.3.2 Anfänge des Konzertwesens: Von funktionaler zu autonomer Musik.....	21
1.3.3 Etablierung eines bürgerlichen Konzertwesens im 19. Jahrhundert.....	23
1.3.4 Stagnation und Innovation im 20. Jahrhundert.....	31
2 Das klassische Konzertwesen in der Krise?.....	35
2.1 Problematik des alternden und schrumpfenden Konzertpublikums.....	35
2.1.1 Beschreibung der Problematik.....	35
2.1.2 Studien zum Klassikpublikum in Deutschland.....	38
2.1.3 Tendenz zu Überalterung und Publikumsschwund...	43
2.2 Zunehmende Publikumsorientierung und Bemühungen um ein neues Publikum.....	44
2.2.1 Publikumsorientierung im Kulturbetrieb.....	44
2.2.2 Publikumsorientierung im Konzertwesen.....	47
3 Publikumsproblematik: Ursachen und Lösungsansätze.....	50
3.1 Der publikumsbezogene Ansatz.....	50
3.2 Der institutionsbezogene Ansatz.....	52
3.3 Der Anachronismus des klassischen Konzerts.....	56
3.3.1 Stagnation des klassischen Konzerts.....	56
3.3.2 Gesellschaftlicher Wandel.....	58
3.3.3 Musikhistorische Entwicklung des 20. und frühen 21. Jahrhunderts.....	60
3.3.4 Wandel der sozialen Funktion des klassischen Konzerts und der Bedürfnisse des Publikums.....	64

3.4 Die notwendige Aktualisierung des klassischen Konzerts	75
4 Klassik im Club-Konzerte	79
4.1 Die Idee von ‚Klassik im Club‘	79
4.2 Ein bewährter Ansatz: Konzerte außerhalb des Konzertsaals	81
4.3 Club und Clubkultur	83
4.3.1 Der Begriff des Clubs	83
4.3.2 Die Geschichte der Clubkultur	85
4.4 Konzertsaal vs. Club: zwei gegensätzliche Welten des Musikerlebens	97
4.5 Die Klassik im Club-Landschaft in Deutschland und darüber hinaus	104
4.5.1 Auswahl der Beispiele	104
4.5.2 Die Yellow Lounge als Vorreiterin	105
4.5.3 Weitere Klassik im Club-Konzertformate in Deutschland	108
4.5.4 Klassik im Club-Konzerte in Großbritannien und den USA	110
4.6 Kritische Stimmen zum Klassik im Club-Konzertformat	111
5 Fragestellungen	115
5.1 Gestaltung des klassischen Konzerts im Clubkontext	115
5.2 Das Publikum von Klassik im Club-Konzerten	116
6 Das Ensemble Resonanz und die Konzertreihe Urban String	119
6.1 Das Ensemble Resonanz	119
6.2 Die Konzertreihe Urban String im Hamburger Schanzenviertel	121
7 Gestaltung eines klassischen Konzerts im Clubkontext	125
7.1 Vorgehensweise und Methodik	125
7.2 Die Gestaltung des Urban String-Konzerts	128
7.2.1 Raum	128
7.2.2 Programm	131
7.2.3 Musiker	135
7.2.4 Publikum	136
7.2.5 ‚Klassik‘ und ‚Club‘ im Urban String-Konzert	137

8 Das Publikum eines Klassik im Club-Konzerts.....	140
8.1 Vorgehensweise und Methodik.....	140
8.2 Das Publikum des Urban String-Konzerts.....	148
8.2.1 Soziodemographische Charakteristika.....	148
8.2.2 Klassische Musik und klassische Konzerte im Leben der Besucher.....	155
8.2.3 Musikalische und kulturelle Vorlieben und Aktivitäten der Besucher.....	161
8.2.4 Motivation zum Urban String-Besuch und Bewertung des Konzerterlebnisses.....	167
8.2.5 Einschätzung zukünftiger Aktivitäten im Bereich der klassischen Musik.....	171
8.2.6 Zusammenfassung der Ergebnisse zum Urban String- Publikum.....	173
Fazit und Ausblick.....	177
Literaturverzeichnis.....	186
Anmerkungen.....	193

[Anhang – online verfügbar](#)

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Bevölkerungsanteile 1993/94, 2004/05 und 2011 nach Altersgruppen, die mindestens einmal innerhalb der vergangenen zwölf Monate E-Musikkonzerte besuchten.....	42
Abbildung 2: Darstellung der Omnivore Thesis in zwei gegensätzlichen Pyramiden.....	71
Abbildung 3: Klassisches Konzert im traditionellen Konzertsaal vs. Club – Gegenüberstellung der wichtigsten Parameter.....	104
Abbildung 4: Eindrücke vom Urban String-Konzert im Kulturhaus III&70 am 9. September 2011.....	130
Abbildung 5: Vorder- und Rückseite des Urban String-Flyers..	133
Abbildung 6: Schema zur Entwicklung der Interviewfragen....	146
Abbildung 7: Die Altersstruktur des Urban String-Publikums..	149
Abbildung 8: Zusammenfassende Charakterisierung der interviewten Urban String-Besucher.....	155
Abbildung 9: Das Urban String-Publikum nach Anzahl der Besuche klassischer Konzerte in den letzten zwölf Monaten....	156
Abbildung 10: Das Urban String-Publikum nach Häufigkeit des Hörens klassischer Musik außerhalb von Konzerten.....	157
Abbildung 11: Das Urban String-Publikum nach aktueller eigener musikalischer Aktivität.....	159
Abbildung 12: Beliebte und Lieblingsmusikrichtungen des Urban String-Publikums.....	161
Abbildung 13: Das Urban-String Publikum nach Anzahl der Besuche anderer als klassischer Konzerte in den letzten zwölf Monaten.....	162

Vorwort

Auf den ersten Blick dürfte die Veröffentlichung dieses Werkes den regelmäßigen Leser der Cultura21 eBook–Reihe überraschen. In ihrer Arbeit beschäftigt sich die Autorin mit einer typischen kunstsoziologischen Untersuchung der Gründe sowie möglichen Lösungsansätzen für die Krise einer Kunstform, die Gefahr läuft, ihre Publikumsbasis zu verlieren: die klassische Musik. Für den LeserIn, der besonders daran interessiert ist, wie Kultur und Kunst zu einer gesellschaftlichen Transformation hin zu einer nachhaltigeren Zukunft beitragen können, mag das Überleben einer Form von elitärer “hoher Kunst” als eine triviale oder themenferne Fragestellung erscheinen. Ich denke jedoch, dass dies nicht der Fall ist, und zwar aus folgenden Gründen:

Erstens gehört die reiche Tradition der klassischen Musik in Europa zu unserem Kulturerbe und das Überleben eben dieses Kulturerbes stellt einen Aspekt der kulturellen Dimension von Nachhaltigkeit dar. Eine Gesellschaft, die ihre kulturelle Vielfalt und kulturelle Vitalität pflegt, kann nicht einfach wegschauen, während ein wichtiger Bereich der Livemusikpraxis Gefahr läuft, irrelevant zu werden aufgrund seiner relativen Nicht-Attraktivität für einen Großteil der Bevölkerung (hierzu der Hinweis, dass das Argument der “relativen Nicht-Attraktivität”, wie in diesem Band diskutiert, nur für traditionelle Aufführungsformate klassischer Musik und nicht für Aufnahmen klassischer Musik gilt).

Zweitens veranschaulicht diese Arbeit die Frage, was kulturelle Nachhaltigkeit für die Produktion und den Konsum von Kultur – und allgemeiner für kulturelle Praktiken - bedeutet. Kulturelle Nachhaltigkeit ist weder die Leugnung sozialen Wandels und sozialer Transformation

aufgrund einer konservativen Denkweise, noch die unkritische Akzeptanz jedes sozialen Wandels oder sozialer Transformation unter dem Deckmantel des "Fortschritts". Daher sollte die Sicherung von kultureller Vielfalt und von lebendigem, immateriellen Kulturerbe nicht die starre Konservierung eingefrorener kultureller und künstlerischer Praktiken bedeuten. Vielmehr sollte sie die Erhaltung der Resilienz solcher kultureller und künstlerischer Praktiken meinen und somit ermöglichen, dass diese in der zeitgenössischen Kultur relevant bleiben und innerhalb ko-evolvierender sozialer, (inter-)kultureller, politischer, ökonomischer und ökologischer Kontexte evolvieren.

Vor dem Hintergrund dieser zwei Argumente wird deutlich, dass die Arbeit von Malene Hill zu "Klassik im Club" von großer Bedeutung für die zeitgenössische Frage der kulturellen Nachhaltigkeit im europäischen Kontext ist.

Dr. Sacha Kagan (übersetzt ins Deutsche von Nikolai Huckle)

Foreword

The publication of this work may come to the regular reader of the Cultura21 eBooks series as a surprise, at first sight. In her work, the author engages in a typical art-sociological inquiry into the causes of, and some possible solutions to, the crisis of an art form which is at risk of losing its audience base: classical music. To the reader who is especially interested in how culture and the arts may contribute to a civilizational transformation towards a more sustainable future, the question of the survival of a form of elitist "high art" may seem trivial or off-topic. However, I would like to suggest that this is not the case, for a

number of reasons:

Firstly, the rich tradition of classical music in Europe belongs to our cultural heritage, and the survival of this cultural heritage constitutes one aspect of the cultural dimension of sustainability. A society caring for its cultural diversity and cultural vitality cannot just look away, while one major area of live musical practice is at risk of falling into irrelevance, because of its relative non-attractiveness to a large part of the population. (Note that the “relative non-attractiveness” argument, as discussed in this volume, applies to traditional formats of live classical music, and not to recorded classical music.)

Secondly, this work illustrates the question of what cultural sustainability means for the production and consumption of culture – and more generally for cultural practices. Cultural sustainability is neither the denial of social change and social transformations under a conservative mindset, nor the uncritical acceptance of any social change or social transformation under the guise of 'progress'. Therefore, the safeguarding of cultural diversity and of living, intangible cultural heritage should not mean the inflexible conservation of frozen cultural and artistic practices. Rather, it should mean the preservation of the resilience of such cultural and artistic practices, allowing them to stay relevant in contemporary cultures and to evolve within co-evolving social, (inter-)cultural, political, economic and ecological contexts.

With these two arguments in mind, it becomes apparent that the work conducted by Malene Hill on “Klassik im Club” is highly relevant to the contemporary question of cultural sustainability in the European context.

Dr. Sacha Kagan

Einleitung

Wie ist es um die Zukunft des klassischen Konzerts bestellt? Diese Frage wird seit einigen Jahren in Konzertwesen, Wissenschaft, Medien und Politik heftig diskutiert. Im Zentrum steht dabei die Sorge um das zukünftige Konzertpublikum. So widmet z. B. die Zeitschrift *Musikforum* ihre aktuelle Ausgabe dem Thema „Schwindsucht im Parkett – Die Zeit läuft“ (4/2011). Klassische Konzerte sprechen seit jeher eine ältere und überdurchschnittlich gebildete Klientel an. Jüngere Studien prognostizieren eine problematische Verstärkung dieser Tendenz, nämlich eine zunehmende Überalterung und Intellektualisierung des Publikums sowie langfristig einen Publikumsrückgang.

In der deutschen Klassiklandschaft wird derzeit Einiges in Bewegung gesetzt, um diesen Entwicklungen entgegen zu wirken und ein neues und breiteres Publikum anzusprechen: Musikvermittlung ist für Orchester und Ensembles mittlerweile obligatorisch geworden; klassische Konzerte finden in Einkaufszentren, Planetarien, Scheunen, auf Flughäfen und Open Air statt; es gibt Lunch- und After Work-Konzerte, Nachtkonzerte (bei denen das Publikum tatsächlich im Liegen zuhört!), eine zunehmende Vielzahl an Musikfestivals u. v. m.

Ein aktuell zu beobachtender Trend im Bereich der alternativen Konzertformate sind so genannte ‚Klassik im Club‘-Konzerte oder auch ‚Klassik Lounges‘, die klassische Musik in einem Club (im Sinne von Diskothek) oder einem clubartigen Raum präsentieren.^{[1][2]} Auf den Vorreiter, die *Yellow Lounge* der Deutschen Grammophon (seit 2001), folgten u. a. die *rbb-Klassik-Lounge*, *WechselBar – Die Klassiklounge im U* des Konzerthauses Dortmund, *Klassik im Club* in München sowie im Juni 2011 die *Urban String*-Reihe des Ensemble Resonanz in

Hamburg. Jüngstes Beispiel ist die neue Reihe *Klassik & Lounge* der BMW-Events im Dezember 2011 im Auditorium der BMW-Welt in München. Auch der Fernsehsender ARTE sendet einmal im Monat unter dem Motto „Classic goes Clubbing“ das Late-Night-Format *ARTE Lounge* aus dem Berliner Techno-Club Maria am Ostbahnhof. Angesichts dieses Klassik im Club-Trends wurde die neue *Opera Lounge* der Deutschen Oper Berlin im November 2010 auf Zeit Online folgendermaßen begrüßt:

Und noch eine Klassik-Lounge. Die Deutsche Oper zieht sich Nachwuchs heran. Mit der *Opera Lounge* greift die Deutsche Oper das konventionelle Klassik Lounge-Konzept auf: Im Foyer führen junge Opernkünstler ein junges Publikum in die Welt der Oper ein. [...] Im Anschluss, wer hätte das gedacht, darf bei Drinks und DJs gefeiert werden. (Heinevetter 2010: 231)

Das Konzept von Klassik im Club (KIC)-Konzertformaten ist, klassische Musik in dem – vielen jungen Leuten vertrauten – Kontext des Clubs oder eines clubähnlichen Raumes zu präsentieren und Elemente der Clubkultur zu adaptieren, wobei ein bewusster Bruch mit (einigen) Konventionen des traditionellen klassischen Konzerts erfolgt. Ziel ist es, klassische Musik einem breiteren, insbesondere jüngeren Publikum näher zu bringen, welches sonst vielleicht den Besuch im Konzertsaal scheut.

Während das Konzertpublikum sowie die zukünftige Entwicklung des klassischen Konzerts in den letzten Jahren zunehmend in den Fokus der Forschung gerückt sind, liegt nach Recherche der Verfasserin bisher wenig Literatur vor, die schwerpunktmäßig das KIC-Konzertformat behandelt.^[3] Diese Art des Konzerts stellt somit ein junges, weitgehend unerforschtes Feld dar, welches interessante musikwissenschaftliche, musiksoziologische und kulturökonomische

Fragestellungen aufwirft.

Gegenstand dieser Arbeit sind die folgenden zwei Forschungsfragen:

(1) Klassik im Club-Konzerte bringen mit ‚Klassik‘ und ‚Club‘ zwei mutmaßlich gegensätzliche ‚Welten‘ des Musikerlebens zusammen. Wie also kann ein klassisches Konzert im Clubkontext konkret gestaltet sein? – Wie sehen die räumliche Gestaltung und die Programmgestaltung aus? Wie verhalten sich die beteiligten Musiker und das Publikum? Führt die Kombination von ‚Klassik‘ und ‚Club‘ möglicherweise zu Spannungen?

(2) Können Klassik im Club-Konzerte tatsächlich eine Brücke zwischen klassischem Konzert und einem breiteren und jüngeren Publikum schlagen? Sprechen sie ‚neue‘ Besucher an?^[4] Wie lässt sich das Publikum soziodemographisch charakterisieren und wie sieht es im Vergleich zum ‚normalen‘ Klassikpublikum aus?

In einem theoretischen Teil (Kapitel 1 bis 5) werden die beiden vorgestellten Forschungsfragen herausgearbeitet, die in einem anschließenden empirischen Teil (Kapitel 6 bis 8) beantwortet werden sollen. Auf eine kurze Zusammenfassung der Entwicklung des klassischen Konzerts zu seiner heutigen Form (Kapitel 1) folgt eine nähere Beleuchtung der Problematik des Zuschauerschwundes, zu der mehrere Publikumsstudien herangezogen werden (Kapitel 2). Gegenstand von Kapitel 3 sind die unterschiedlichen diskutierten Ursache und Lösungsansätze für die Publikumsproblematik. Der Schwerpunkt liegt hier auf dem häufig kritisierten Anachronismus des klassischen Konzerts, d. h. dem Auseinanderdriften von stagnierendem klassischem Konzert und der sich wandelnden Lebenswelt des (Nicht-) Publikums, in dem Wissenschaftler wie Martin Tröndle und Hans

Abbing die Ursache für die Publikumsproblematik sehen. Hier spielen der allgemeine gesellschaftliche Wandel, musikhistorische Entwicklungen des 20. und frühen 21. Jahrhunderts sowie eine möglicherweise veränderte soziale Funktion des klassischen Konzerts hinein.

Den Anachronismus überwinden und eine Brücke zwischen klassischem Konzert und neuen Publikumsgenerationen schlagen sollen KIC-Konzerte, welche schließlich in Kapitel 4 im Fokus stehen. Das Format folgt dem bewährten Ansatz, klassische Konzerte außerhalb des Konzertsaals zu veranstalten, um ein breiteres Publikum anzusprechen. Ein Blick auf die Geschichte des Clubs und der Clubkultur sowie eine Gegenüberstellung von traditionellem Konzertsaal und Club veranschaulichen die Gegensätzlichkeit dieser beiden Kontexte des Musikerlebens und das Spannungspotential von ‚Klassik‘ im ‚Club‘. Mehrere Beispiele von KIC-Konzerten vermitteln einen Eindruck von der aktuellen KIC-Landschaft in Deutschland und darüber hinaus. Die Ableitung der Forschungsfragen aus den theoretischen Überlegungen leiten in Kapitel 5 zum empirischen Teil der Arbeit über.

Zur Beantwortung der vorgestellten Forschungsfragen wird ein praktisches Beispiel herangezogen – die neue *Urban String*-Konzertreihe des Ensemble Resonanz, welche im Juni 2011 im Kulturhaus III&70 im Hamburger Schanzenviertel Premiere feierte (Kapitel 6).^{[5][6]} Gegenstand der Erhebung ist das zweite Konzert der Veranstaltungsreihe am 9. September 2011, bei der mehrere Methoden zum Einsatz kommen: In einer teilnehmenden Beobachtung wird die Gestaltung des Urban String-Konzerts – insbesondere die Parameter Raum, Programmgestaltung, Verhalten von Musikern und Publikum –

unter die Lupe genommen (Forschungsfrage 1). Eine Befragung des (möglichst) gesamten Publikums durch einen standardisierten, weitgehend geschlossenen Fragebogen sowie leitfadengestützte Interviews mit zehn einzelnen Konzertbesuchern sollen Erkenntnisse zu Charakteristika, Erfahrungen und Einstellungen des Urban String-Publikums liefern (Forschungsfrage 2). In den Kapiteln 7 und 8 folgt auf eine Vorstellung der Methodik und Vorgehensweise jeweils die Darstellung der Ergebnisse zur Gestaltung des Konzerts bzw. zum Urban String-Publikum.

Die Ergebnisse dieser Arbeit sind erste Schritte in dem wissenschaftlich weitgehend unerschlossenen Feld des KIC-Konzertformats. Sie können Anstoß geben für weitere Fragen, die im Rahmen dieser Arbeit nicht behandelt werden können. Im Fokus der Arbeit stehen erstens die Gestaltung des Konzerts, also die Präsentationsform von Musik, sowie zweitens das Konzertpublikum. Für ein umfassenderes Bild müssten neben der Publikums- auch die Musiker- und Veranstalterperspektive miteinbezogen werden. Spezifische musikalische Aspekte des Konzertformats wie z. B. die Annäherung von zeitgenössischer klassischer Musik und elektronischer Clubmusik stellen ein weiteres Forschungsfeld dar.

In der Praxis können die Ergebnisse der Arbeit für das Management und die Musiker des Ensemble Resonanz aufschlussreich sein. Zum einen mögen Rückmeldungen des Publikums zu dem neuen Format als Anregung für die zukünftige Gestaltung der Konzerte dienen. Zum anderen stellt sich heraus, ob die anvisierte Zielgruppe – „junge und jung gebliebene, kulturell vielseitig interessierte, aktive Erwachsene, die den Besuch eines klassischen Konzertsaals möglicherweise vor allem aufgrund der Rahmenbedingungen des dortigen Angebots scheuen“

(Ensemble Resonanz 2011d) – mit dem Urban String-Format tatsächlich erschlossen wird.

1 Das klassische Konzert

1.1 Der Begriff der Klassik

Gegenstand dieser Arbeit ist ein mit dem Überbegriff ‚Klassik im Club‘ bezeichnetes Format des klassischen Konzerts. Deswegen gilt es zunächst, die Begriffe ‚Klassik‘ bzw. ‚klassisch‘ sowie den Begriff des Konzerts näher zu umreißen und ihr Verständnis für die Verwendung im Folgenden zu klären.

Die Begriffe ‚Klassik‘ und ‚klassisch‘ sind in der Kunst-, Literatur- und Musikwissenschaft sowie in der Umgangssprache geläufig, werden jedoch mit unterschiedlicher Bedeutung verwendet; zudem kann ihre Bedeutung je nach kulturellem Kontext verschieden sein. So kann man z. B. eine Skulptur, ein Drama oder eine Symphonie als klassisch bezeichnen, spricht jedoch auch von Filmklassikern oder einem klassischen Stil bei bestimmten Sportarten oder Modeartikeln (vgl. Finscher 1996: Sp. 224; Scherliess 1998: 19).

In seinem Kern bezieht sich alles Klassische auf die griechische und römische Antike und die Kunstwerke dieser Epochen, die *exempla classica*. Klassik kann zum einen ein Epochenbegriff für „eine einmalige, herausgehobene Epoche“ und zum anderen ein normativer Qualitätsbegriff für „das qualitativ Herausgehobene schlechthin“ sein, wobei „[b]eide Aspekte [...] in der Begriffsgeschichte immer wieder ineinander[fließen]“ (Finscher 1996: Sp. 224).

In der Musikwissenschaft steht der Klassikbegriff im engeren Sinne für die Epoche der Wiener Klassik, welche vor allem mit dem Dreigestirn Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

und Ludwig van Beethoven (1770-1827) assoziiert wird, jedoch nicht allein auf das Schaffen dieser Komponisten beschränkt ist. Der Epochenbegriff der Wiener Klassik etablierte sich in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Musikalische Klassik im weiteren Sinne ist eng verknüpft mit der Idee einer Überzeitlichkeit, bezieht sich also auf Musik von herausgehobener Qualität und überzeitlicher Geltung (vgl. Finscher 1996: Sp. 228).

Im allgemeinen Sprachgebrauch umfasst klassische Musik die gesamte Kunstmusik in Abgrenzung zu Populärer Musik oder Volksmusik. Im Zusammenhang mit der in Konzertwesen, Rundfunk und Plattenindustrie gängigen Unterscheidung von ‚ernster‘ (E-) Musik und ‚unterhaltender‘ (U-) Musik steht Klassik für den gesamten Bereich der E-Musik, von der älteren Musik bis zur Moderne (vgl. Bruhn/Rösing 1998: 11-13; Finscher 1996: Sp. 224; Scherliess 1998: 19).^[4] Auch in der für diese Arbeit herangezogenen Literatur wird der Begriff Klassik in der Regel als Synonym für E-Musik gebraucht. Deswegen soll im Folgenden – der generellen Problematik von musikalischen Genreinteilungen sowie der starken Vereinfachung bewusst – Klassik bzw. klassische Musik als Überbegriff für die verschiedenen der E-Musik zurechenbaren Epochen und Strömungen verstanden werden.

1.2 Der Begriff des Konzerts

Der Terminus ‚Konzert‘ geht zurück auf das lateinische Verb *concertare*, welches sowohl mit „wetteifern, kämpfen, streiten, disputieren“ als auch mit „mit jemandem zusammenwirken“ übersetzt werden kann (Scherliess/Forchert 1996: Sp. 628). Der Begriff bezieht sich zum einen auf „Musik, die durch ein heterogen besetztes Ensemble aufgeführt wird“ (ebd.) und bezeichnet in diesem Zusammenhang ein

musikalisches Werk, eine Form oder eine Gattung (im Englischen: *concerto*). Zum anderen steht der Begriff für eine musikalische Veranstaltung (im Englischen: *concert*) (vgl. ebd.), als welche das Konzert im Folgenden verstanden werden soll.

Heister definiert das Konzert als „Realisierungsort autonomer Musik“ (Heister 1983: 42), wobei die Realisierung drei Dimensionen umfasst: (1) Produktive Realisierung ist die Verwirklichung von Musik als ästhetisches Ereignis, das Wechselspiel von Komposition (Produktion) und Aufführung/Interpretation (Reproduktion). (2) Rezeptive Realisierung meint den Aneignungsprozess durch den Hörer, d. h. „Wahrnehmungs- und Verstehenstätigkeiten, durch die sich der Musikprozess erst vollendet“ (Heister 1996: Sp. 687). (3) Außerdem ist Realisierung, „ökonomisch akzentuiert, die Verwirklichung der speziellen Tätigkeit Musizieren als gesellschaftlich-material anerkannter Sachverhalt“ (ebd.); die Dienstleistung Musizieren oder die Ware Musik in Form von Noten oder Tonträgern wird gegen Geld getauscht.

Als Realisierungsort *autonomer* Musik zeichnet sich das Konzert durch eine radikale Musikzentrierung aus, die es von anderen musikunspezifischen (z. B. Fest, Kirche oder Gaststätte) und musikspezifischen Orten (z. B. Oper oder Hausmusik) unterscheidet. Die Beteiligten kommen (zumindest vorgeblich) „um der ‚reinen‘ Musik willen“ zusammen; in gleichzeitiger Reproduktion und Rezeption wird Musik ideologisch angehaucht als autonome Kunst realisiert (ebd.).

Im Laufe seiner Entwicklung wurde das Konzert zur allgemeinen Form der Musikrealisierung, z. B. auch im Pop- und Rockbereich, in der das Element einer autonomen Musik nicht mehr konstitutiv ist (vgl. ebd.: Sp. 688). So definiert Salmen (1988: 7) das Konzert auch allgemeiner als

eine Versammlungs- und Veranstaltungsform, eine Institution mit ästhetischen, sozialen und ökonomischen Aspekten, die dem Performativen Spielraum bietet und als geplantes Ereignis zumeist an Programme gebunden ist. Es ist die umfassendste Form der profanen Vermittlung von Musik auf einem in Distanz zum Zuhörer befindlichen Podium [...], auf dem autonom gesetzte wie auch jegliche andere Musik, vordem zweckverhaftet oder funktional determiniert erklingen kann.

Die Institution des Konzerts ist eng mit politischen, ökonomischen, gesellschaftlichen und ästhetischen Faktoren verwoben. Das Konzert ist – selbst bei der Vermittlung *autonomer* Musik – nie ein rein musikalisches, sondern immer auch ein soziales Ereignis und kann unterschiedliche gesellschaftliche oder ideologische Funktionen für die beteiligten Akteure erfüllen.

Die Summe aller Konzerte und Konzerttypen sowie die an der „Realisierung“ beteiligten Akteure – Musiker, Komponisten, Publika, Veranstalter, Agenturen, Kritikern usw. – bilden das Konzertwesen, welches in einem gegebenen zeitlichen sowie örtlichen Kontext erscheint (vgl. Heister 1996: Sp. 686).

1.3 Die Geschichte des klassischen Konzerts

1.3.1 Zunehmende Musikzentrierung

Das klassische Konzert in seiner heutigen Form mag als selbstverständliche Form der Präsentation klassischer Musik erscheinen. Es ist jedoch das Ergebnis einer Jahrhunderte langen Entwicklung, in die unterschiedliche Faktoren und Interessen hineingespielt haben. Wie und warum also wurde das klassische Konzert zu dem, was es heute ist?

Ein roter Faden, der sich von den Anfängen des Konzertwesens in der Renaissance über seine Blütezeit im 19. Jahrhundert bis ins 21. Jahrhundert zieht, ist eine zunehmende Musikzentrierung. In einem ersten Schritt wurde die Musik autonom, d. h. sie emanzipierte sich von ihren religiösen oder zeremoniellen Funktionen, bevor sie – nun als Kunst – im Konzert immer weiter in den Mittelpunkt rückte. So definiert Heister das Konzert schließlich als „Realisierungsort autonomer Musik“, der sich durch eine radikale Musikzentrierung auszeichnet (1983: 42) (siehe 1.2). Tröndle (2003) beschreibt die Geschichte des Konzertwesens als „[e]ine Geschichte der Aufmerksamkeit“ und erkennt in der Aufmerksamkeit bzw. dem Fokus auf die Musik die formende Kraft für die Gestaltung des Konzerts und dessen Entwicklung.

Der Prozess einer zunehmenden Musikzentrierung und die Etablierung von (bestimmter) Musik als hoher Kunst muss wie oben angedeutet im Zusammenhang mit den politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnissen der jeweiligen Zeit betrachtet werden. Welche Funktionen erfüllten klassische Musik und das Konzert für welche Akteure mit welchen Interessen?

Im Folgenden wird die Entwicklung des klassischen Konzerts in seinen zentralen Parametern – Raum, Programm, Musiker und Publikum – von der Vorgeschichte über seine Blütezeit im 19. Jahrhundert bis zu seiner heutigen Form nachvollzogen.^[8]

1.3.2 Anfänge des Konzertwesens: Von funktionaler zu autonomer Musik

Im Mittelalter erfüllte das Musizieren in der Regel eine bestimmte Funktion. In der Kirche, bei Hofe, in Gaststätten und auf öffentlichen Plätzen diente Musik als Begleitung von Liturgie und Zeremonien,

wurde gebraucht zu Repräsentationszwecken oder erklang bei bestimmten Anlässen im Hintergrund, z. B. als Tafelmusik. Musikalische Gestalt und Tätigkeit waren eng an diese Funktionen gebunden; die Komposition und Aufführung von Musik wurden nicht als Kunst, sondern als Handwerk angesehen (vgl. Salmen 1988: 12).

Die historischen Anfänge des Konzerts sind in der (Spät-) Renaissance zu finden, in der in höfisch-aristokratischen Darbietungsformen sowie in den italienischen Accademien und ihren deutschen und französischen Nachfolgeformen ein langsamer Wandel von einer Funktions- zu einer autonomen Musik einsetzte (vgl. Heister 1996: Sp. 693; Salmen 1988: 12-13).

Das Konzertwesen bildete sich aus der Synthese dreier Grundstränge des Konzerts heraus: Ab etwa 1600 traf man sich in bürgerlichen und studentischen Kreisen zum haus- und kammermusikalischen Musizieren. Im Laufe des 17. Jahrhundert öffnete sich dieser Bereich der *Umgangsmusik* allmählich einem hörenden und zahlenden Publikum. Zeitlich parallel entwickelte sich das professionelle Konzert, von vornherein *Darbietungsmusik*. Hierzu gehörten aristokratische oder bürgerliche Haus- oder Privatkonzerte, von Musikern selbst initiierte hauskonzertartige Veranstaltungen oder Abendmusiken. Zudem entstanden im *Gaststättenwesen* Ansätze eines Konzertwesens; Beispiele sind die seit den 1660er Jahren in London eingerichteten Vergnügungsparks bzw. Konzertgärten („pleasure gardens“) oder die als „music houses“ hergerichteten Tavernen (vgl. Heister 1996: Sp. 691-695; Salmen 1988: 13-18).

Nach 1700 festigte und breitete sich das Konzertwesen auf regelmäßige Veranstaltungen von einer gewissen Fülle und Vielfalt aus.

Eine entscheidende Rolle spielte hierbei ein wachsendes Interesse des Bürgertums. Liebhaber und Geldgeber schlossen sich zu Vereinen zusammen und wurden als Konzertveranstalter tätig; zahlreiche Konzertreihen und Musikfeste wurden gegründet (vgl. Heister 1996: Sp. 695-696; Salmen 1988: 20).

Die Entwicklung des Konzerts als Realisierungsort autonomer Musik setzte deren Entfunktionalisierung voraus. Durch das Interesse und die Unterstützung von Gönnern konnte sich die Musik langsam von ihren religiösen und sozialen Funktionen emanzipieren und rückte selbst in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit (vgl. Salmen 1998: 18; Tröndle 2003: 18).

1.3.3 Etablierung eines bürgerlichen Konzertwesens im 19. Jahrhundert

1.3.3.1 *Die Rolle des Bürgertums*

Die Entwicklung des klassischen Konzerts war eng verwoben mit der zunehmenden gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Macht des aufsteigenden Bürgertums im Mittel- und Westeuropa des 19. Jahrhunderts. Dessen gewachsene Autonomie gegenüber Kirche und Aristokratie spiegelte sich symbolisch in einer De-Aristokratisierung, Ent-Sakralisierung und Verbürgerlichung des Konzertwesens wider (vgl. Kirchberg 2009: 157; Neuhoff 2008: 1).

Vision war die Heraushebung des Konzerterlebnisses aus dem Alltag, das Schaffen einer „Welt für sich selbst“ (Heister 1996: Sp. 688). Das Publikum als „imaginär-reale Gemeinschaft freier, gleicher und brüderlicher Menschen“ sollte einer autonomen, von jeglichen Realitätsbezügen befreiten ‚reinen‘ Musik lauschen (ebd.: Sp. 688-689).

Der der klassischen Musik zugeschriebene positive Effekt auf Bildung und intellektuelle Entwicklung des Individuums spielte ebenfalls eine Rolle. Dieses Ideal, das im Gegensatz zum eher beiläufigen und unterhaltungsorientierten Musikgenuss des Adels stand (vgl. Ross 2008), bildete die Grundlage für eine „neue, bürgerliche ‚Sakralisierung‘ von Musik, Komponisten und [...] Ort“ im Konzertwesen des 19. Jahrhunderts (Kirchberg 2009: 157).

Von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit war man im Konzertwesen realiter jedoch weit entfernt. Dem Bürgertum, das sich gewissermaßen in „doppelter Frontstellung“ befand, diente das Konzert nämlich nicht nur zur Distinktion vom Adel, sondern auch von den unteren Klassen (Heister 1996: Sp. 699). Der kontemplative, intellektuell anspruchsvolle und erhebende Genuss klassischer Musik war einer gehobenen gesellschaftlichen Schicht vorbehalten. Das für eine ‚angemessene‘ Musikrezeption ohnehin als zu ungebildet befundene Volk hielt man durch materielle Barrieren und verschärfte Konventionen bezüglich Verhalten und Kleidung außen vor (vgl. Heister 1996: Sp. 699; Salmen 1988: 7). Der Konzertbesuch war für das Bürgertum also kein rein musikalisches Erlebnis, sondern diente der gesellschaftlichen Identifikation und symbolisierte Zugehörigkeit zu einer gehobenen gesellschaftlichen Schicht. Das Konzert als soziales Forum wurde zu einem zentralen Ort bürgerlicher Repräsentation (vgl. Holm 2009: 46-47).

Angesichts der sozialen Funktion, die das klassische Konzert für das Bürgertum erfüllte, drängt sich die Frage auf, inwieweit es sich beim Konzert tatsächlich um die Realisierung einer *autonomen* Musik handelte (vgl. Kirchberg 2009: 158). Hierbei müssen zwei Ebenen unterschieden werden: Im Konzert selbst fand – ermöglicht durch die

Gegebenheiten in den eigens zu diesem Zweck errichteten Konzertsälen – eine klare Musikzentrierung statt; dennoch war mit der Institution des Konzerts „keineswegs ein völlig zweckfreies Instrumentarium entwickelt worden“ (Salmen 1988: 7). Das Konzert erfüllte eine gesellschaftliche Funktion, die jedoch „die Musikzentrierung im Konzert [nicht] verhindert[e]“ (Holm 2009: 14).

1.3.3.2 *Raum*

Die unterschiedlichen Aufführungsorte und -räume von Musik im Laufe der Jahrhunderte spiegeln eine zunehmende Fokussierung auf die Musik als solche sowie die Entwicklung ihrer sozialen Funktionen wider.

^[9] Im Mittelalter wurde Musik vornehmlich im Rahmen von Gottesdiensten, Festakten und Zeremonien in Versammlungsräumen wie Kirchen, Ritter- oder Rathaussälen gespielt. Eigens der Präsentation von Musik gewidmete Räumlichkeiten wie Musiksäle in Schlössern und Palästen entstanden überhaupt erst nach 1470. Anfang des 18. Jahrhunderts fanden Konzerte noch überwiegend in Räumlichkeiten der Zünfte, in Gaststätten oder Privathäusern statt. Im Laufe des Jahrhunderts wurden Konzert- und Vortragssäle dann zunehmend stände- und gebrauchsspezifisch gestaltet: Ball- und Musiksäle in Schlössern wurden festlich und mit musikalisch inspirierten Gemälden und Stuckreliefs dekoriert; Pleasure Gardens für Freiluftkonzerte, Konzerthallen für Abonnementkonzerte sowie kleinere Räumlichkeiten für eine exklusivere Hörerschaft wurden errichtet (vgl. Salmen 1988: 21-23).

Im 19. Jahrhundert schließlich entstanden, angetrieben vom „großbürgerliche[n] Pathos und Ehrgeiz“, „der symphonischen Hochkunst gewidmete[...] Prunkstätten“ wie z. B. das Gebäude der

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (geöffnet 1870), die Royal Albert Hall in London (geöffnet 1871) oder das Neue Gewandhaus in Leipzig (geöffnet 1884) (Salmen 1988: 26). Diese tempelartigen Prachtbauten gehörten neben Theater-, Opern- und Rathaushäusern zu den Renommierobjekten einer Stadt und wurden zu ihrem musikalischen Zentrum (vgl. Tröndle 2003: 19).

Auch innerhalb der Konzertsäle fand eine architektonische Zentrierung auf die Musik statt. Es setzte sich ein frontal auf ein erhöhtes Podium gerichtetes Raumkonzept durch, welches die Musizierenden und das Publikum deutlich voneinander trennte (vgl. Salmen 1988: 22). Das Parkett und eventuell erhöhte Logen im hinteren oder seitlichen Bereich des Saals waren mit durchgehenden Reihen bestuhlt. Eine gewaltige Konzertorgel krönte – wie der Altar im Sakralbau – in der Regel die Stirnseite des frontal ausgerichteten Konzertsaals (vgl. ebd.: 27). Zudem ermöglichten neuere Erkenntnisse im Bereich der Akustik und deren bauliche Umsetzung eine „gesteigerte ästhetische Wirkung des Hörerlebnisses“ (Tröndle 2009: 29).

Seinen Zenit erreichte der nach Kirchbergs Typologie der Konzertstätten (2009) „traditionell-gewöhnliche Konzertsaal“ um die Jahrhundertwende, als erste Kritik an der Institution des Konzerts und den überladenen Konzertbauten laut wurde. Einerseits wurde z. B. in der Zeitschrift *Die Musik* eine „neuerliche Konzentration auf die Musik“, etwa durch Abdunkelung des Raumes und die Verdeckung des Orchesters, gefordert. Andererseits versuchte man, mit Mehrzweckbauten auf die Erfordernisse der Massenkultur eingehen (Salmen 1988: 38-39).

1.3.3.3 Programm

In der Entwicklung der Konzertprogramme lässt sich ebenfalls eine zunehmende Musikzentrierung ausmachen (vgl. Tröndle 2009: 30). Bis Mitte des 19. Jahrhunderts war das Konzert in der Regel ein „gemischtes Allerlei“ (Salmen 1988: 80):

Gewöhnlich ertrug man nicht einmal eine „absichtlich“ aus Sätzen „zusammengesetzte Symphonie“, sondern „nur einen Satz“, dem sich instrumentale wie vokale Darbietungen anzuschließen hatten, die zuweilen von „tableaux vivants“ (lebenden Bildern), gemeinsamem Singen, Rezitationen und Deklamationen, Reden, Predigten oder Gebeten unterbrochen wurden.

Ein Symphoniekonzert setzte sich typischerweise zusammen aus einem einleitenden Orchesterwerk, einem begleiteten Gesangssolo, einem Satz aus einem Instrumentalkonzert, Liedern oder Arien, einem Instrumentalsolo sowie einem größeren Orchesterwerk, unterbrochen von einer „Conversations“-Pause und oft gefolgt von einem Ball (vgl. ebd.: 80-81).

Mit dem bürgerlichen Ideal einer autonomen Musik ging um 1850 eine „zunehmende Dichotomisierung des Musiklebens“ einher (Tröndle 2003: 20). Die Idee von einer ästhetisch und intellektuell wertvollen Kunstmusik einerseits und einer trivialen, weniger gehaltvollen populären Musik andererseits findet sich in der Trennung von E- und U-Musik wieder und prägt bis heute das Musikleben und Konzertwesen (vgl. Salmen 1988: 80; Burkholder/Grout/Palisca 2006: 944; Tröndle 2003: 32). So unterlief die Programmgestaltung von Konzerten um die Mitte des 19. Jahrhunderts deutlichen Veränderungen: Es setzte sich eine Trennung von „heiter“ und „ernst“, von „triviale Kompositionen darbietenden Veranstaltungen“ und „den mit Pathos und

Bildungsanspruch behafteten philharmonischen Programmen“ durch (Salmen 1988: 82).

Im ‚ernsten‘ klassischen Konzert erfolgte zudem eine Standardisierung und Historisierung der Programme. Die Programmdauer wurde von durchschnittlich 3 Stunden auf 90 Minuten gesenkt, das Programm reduziert und auf die Standardabfolge Ouvertüre – Solokonzert – Symphonie normiert, die auch heute noch als Grundstruktur vieler Symphoniekonzerte dient. Diese Straffung des Ablaufs erleichterte die Konzentration des Publikums auf die Musik. Der im 19. Jahrhundert zunehmende Hang zur Historisierung förderte weiterhin die Herausbildung eines begrenzten Kanons. Für Konzertveranstalter war die Aufführung bekannter und anerkannter Werke der Vergangenheit, die geringe Probenzeiten erforderten und zuverlässigen Publikumszulauf versprachen, ohnehin lukrativer. Mit dem Aufkommen des Repertoireprinzips rückte anstelle aktueller Musik „das Wohlbekannte in immer neuen Interpretationen in den Mittelpunkt des Musiklebens“ (Tröndle 2003: 20-21).

1.3.3.4 Musiker

Das Musikleben im 19. Jahrhundert war geprägt von einer zunehmenden Professionalisierung und Aufspaltung der beteiligten Akteure in Ausführende und Hörende – professionelle Musiker einerseits und das Publikum andererseits – sowie Konzertveranstalter, Konzertdirektionen und Agenten (vgl. Heister 1996: Sp. 695-696; Tröndle 2003: 21-22). Mitte des Jahrhunderts hatten sich größere stehende Konzertorchester von Berufsmusikern außerhalb des höfischen Bereichs etabliert (vgl. Heister 1996: 696), der mitmusizierende Kapellmeister des 15. bis 18. Jahrhunderts entwickelte

sich zur zentralen Figur des souveränen Dirigenten und der Solist bzw. Virtuose emanzipierte sich aus seiner der Aristokratie dienenden Position (vgl. Salmen 1988: 49-53). Mit der Entfunktionalisierung von Musik und der Konzentration auf das rein Musikalische gingen beim Musizieren wie auch beim Hören sich verschärfende Qualitätsstandards und Normen einher (vgl. Heister 1996: Sp. 689-690).

Neben den musikalischen Ansprüchen bildeten sich Konventionen für das Verhalten der Musiker heraus, die im Großen und Ganzen auch heute noch gültig sind. Musiker im klassischen Konzert sind in der Regel einheitlich in schwarzer Abendgarderobe gekleidet, d. h. Frack oder schwarzer Anzug für die Männer, schwarzes Kleid o. Ä. für die Frauen. Ausgenommen hiervon sind heutzutage Dirigenten und Solisten, die – entsprechend ihrer hervorgehobenen Position – oft einen individuelleren Kleidungsstil an den Tag legen. Die Aufstellung von Orchestern oder kleineren Ensembles richtet sich in der Regel nach einigen üblichen Anordnungen, z. B. der ‚deutschen‘ oder (nach 1945) der ‚amerikanischen‘ Sitzordnung (vgl. Mahling 1997: Sp. 829).

Im Konzert soll die Musik ganz für sich allein sprechen. Musiker verhalten sich deswegen ruhig und unauffällig und halten sich an die standardisierte „walk-on, bow, play, bow, walk-off sequence“ (Dewberry 2005: 28). Die Kommunikation mit dem Publikum beschränkt sich auf ein Minimum. Es findet in der Regel keine direkte Ansprache des Publikums statt; Informationen zum Programm sind meist dem Programmheft oder einer Einführungsveranstaltung zu entnehmen (ebd.: 27-29).

1.3.3.5 Publikum

Mit der Professionalisierung des Musiklebens und der Trennung der Einheit zwischen Spielenden und Hörenden formten sich neue Verhaltensnormen für das nun in eine passive Rolle gedrängte Publikum aus (vgl. Tröndle 2003: 21-22). Bis Mitte des 19. Jahrhunderts war eine eher beiläufige Rezeption durch das Publikum durchaus üblich: „Die Zuhörer [...] saßen oder standen, liefen umher, nippten an ihrem Glas und verließen ja nach Laune und Interesse des Saal, um vielleicht nach einem Spaziergang wieder zuzuhören“ (ebd.: 20).

In der zweiten Hälfte und verstärkt mit den Konzertsaalreformen gegen Ende des 19. Jahrhunderts verschärften sich die Verhaltensregeln. Im Zentrum des Konzertbesuchs stand nun die Konzentration auf den ‚reinen‘ Musikgenuss, die geradezu demütige, kontemplative Versenkung in das Werk. Zu diesem Zweck saß das Publikum für die gesamte Dauer des Konzerts still auf seinen Plätzen; auf intersubjektive Kommunikation wurde während des Konzerts verzichtet; jegliche Störgeräusche wie z. B. Husten oder zu spätes Erscheinen wurden vermieden bzw. unterbunden. Der Beifall erfolgte nach bestimmten Regeln; nicht mehr zwischen den Sätzen, sondern erst am Ende eines gesamten Werks durfte das Publikum applaudieren. Der gesellige Teil des Konzerts – Konversation, Trinken, Umherlaufen – wurde in die Pause verlegt. Zudem legte man Wert auf feierliche Kleidung und vornehmes Benehmen (vgl. Dewberry 2005: 26-27; Heister 1996: Sp. 690, 699; Tröndle 2009: 31).

In der Verstärkung der rezeptiven Energien erkennt Heister eine Kompensation des Verzichts auf das eigene aktive Musizieren (vgl. Heister 1996: Sp. 690). Die ausdifferenzierten Verhaltensnormen

erfüllten zudem eine identifikatorische Funktion für das Bürgertum; die Kenntnis des Kodexes symbolisierte Zugehörigkeit zur gehobenen, kultivierten Gesellschaftsschicht (vgl. Tröndle 2003: 22).

1.3.4 Stagnation und Innovation im 20. Jahrhundert

Seinen Kulminationspunkt erreichte das bürgerliche Konzertwesen in Deutschland kurz nach 1900 (vgl. Heister 1996: Sp. 687). Nach 1917/18 gingen die Opern- und Konzertorchester in staatliche, zumeist kommunale Trägerschaft über; das Konzertwesen bot – zumindest tendenziell – einen gleichberechtigteren Zugang für alle gesellschaftlichen Schichten (vgl. Heister 1996: Sp. 699; Neuhoff 2008: 1).

Mit den gesellschaftlichen und musikalischen Umbrüchen der aufkommenden Moderne ging eine Spaltung des klassischen Musiklebens in einen traditionalistischen und progressiven Strang einher. Der Großteil des bürgerlichen Publikums beharrte auf der herkömmlichen Programmgestaltung und Aufführungspraxis; Konsequenz ist eine weitgehende Stagnation des bürgerlichen Konzertwesens ab 1910. Abseits des regulären Konzertbetriebs bildeten sich Vereine und Konzertinitiativen, die sich der Aufführung und Vermittlung Neuer Musik widmeten wie z. B. der 1918 von Arnold Schönberg in Wien gegründete Verein für musikalische Privataufführungen. Diese Avantgarde suchte bewusst den Bruch mit den Konventionen des bürgerlichen Konzertwesens und nahm dafür das Desinteresse des breiten bürgerlichen Publikums in Kauf. Seit den 1980er Jahren haben sich Ensembles und Festivals der Neuen Musik zunehmend im Konzertbetrieb etabliert und stoßen bei einem größeren, auch jüngeren Publikum auf Interesse (vgl. Kirchberg 2009: 158-159;

Tröndle 2003: 23-25).

Im Großen und Ganzen hat sich das klassische Konzert – seien es Symphonie- oder Kammerkonzerte – seit dem 19. Jahrhundert bis heute nicht grundlegend verändert. Bis auf neuere Entwicklungen im Bereich der alternativen Konzertformate ist das klassische Konzert in seiner heutigen Form dem Konzert des 19. Jahrhunderts in Raum, Programm, Musiker- und Publikumsverhalten immer noch sehr ähnlich (vgl. Tröndle 2009: 21).

Das klassische Konzertwesen spielt sich auch heute noch vorwiegend in den nach Kirchbergs Typologie „traditionellen Konzertsälen“ des 19. Jahrhunderts ab oder aber in neueren „über-gewöhnlichen Konzertsälen“ vom Typus der Elbphilharmonie Hamburg, die sich „durch eine ins Spektakuläre getriebene Über-Konventionalität aus[zeichnen]“ (2009: 160). Andererseits gibt es ein wachsendes Angebot an Konzerten an außergewöhnlichen Konzertstätten wie Planetarien, Einkaufszentren, städtischen Problembezirken usw. (siehe 4.1).

In der Programmgestaltung dominieren weiterhin die Werke der alten Meister des 18. und 19. Jahrhunderts wie Bach, Mozart, Beethoven, Brahms oder Mahler in immer neuen Interpretationen; Werke zeitgenössischer Komponisten sind stark unterrepräsentiert (Kulturausschuss der Kultusministerkonferenz 1996). Die Standardabfolge von Ouvertüre - Solokonzert - Symphonie ist auch heute noch Grundlage vieler Symphoniekonzerte.

In ihrem Auftreten folgen Musiker klassischer Ensembles den alten Konventionen. Der Dresscode mag in einzelnen Konzerten leicht gelockert sein, dennoch überwiegt der Auftritt in Frack oder schwarzem

Anzug. Der Ablauf von ‚Aufgang, Verbeugung, Spielen, Verbeugung, Abgang‘ folgt einem althergebrachten Schema. Eine verbale Kommunikation mit dem Publikum findet in der Regel nicht statt.

Auch das Verhalten des Publikums ist weiterhin von den Regeln, wie sie oben beschrieben wurden (siehe 1.3.3.5), bestimmt. Allerdings sind diese Konventionen heutzutage auch Gegenstand von Diskussionen und werden durchaus mit einem Augenzwinkern betrachtet. So bietet der britische Geiger Daniel Hope mit *Wann darf ich Klatschen? einen Wegweiser für Konzertgänger*, welcher in der Kolumne *Das Streiflicht* (2011) der Süddeutschen Zeitung wie folgt aufgegriffen wurde:

Diesem Mangel [der Spannungsarmut, die sich daraus ergibt, dass vor Gott und der Kunst alle gleich sind] abzuhelpen, ist nichts geeigneter als das Klatschen an der falschen Stelle. Die Homogenität des Opern- und Konzertpublikums, die durch feierliche Gesichter und eine festliche Garberobe vermeintlich baumfest gesichert ist, wird dadurch aufgebrochen [...]. Das ist das eine. Das andere ist der nicht hoch genug einzuschätzende Genuss, den die Kenner (in dem Fall wohl besser: die Connaisseure) daraus ziehen, dass sie die Satzabfolge aller wichtigen Werke intus haben und aus diesem Wissen heraus empört „Pst!“ machen, sich suchend umdrehen oder jedenfalls verzweifelt den Kopf schütteln können, wenn so ein Unseliger wieder mal seiner durch keine Bildung gebremsten Begeisterung freien Lauf lässt. (o.V. *Das Streiflicht*)

Die bisherigen Betrachtungen bezogen sich auf den deutschen und europäischen Kontext, aus dem heraus sich das Konzert entwickelte. Das klassische Konzert des 19. Jahrhunderts avancierte zur Universalform und wurde im Zuge der „Europäisierung der Welt“ ab dem späten 18. Jahrhundert in bereits höher entwickelte Länder und Kolonien und auch selbstständige Staaten wie z. B. Japan exportiert (Heister 1996: Sp. 700). So ist das klassische Konzert in seiner

Grundform überall gleich – ob in Berlin, London, New York, Tokyo oder Minsk – „for it is an international ceremony“ (Small 1998: 18).

Im 20. Jahrhundert wurde das Modell des Konzerts auch im Bereich der Populärmusik aufgegriffen, angepasst und etabliert. So hat sich das Konzert, als „die dem jetzigen Zeitalter angemessenste Weise des Vermittelns von komponierten Werken und von ungeschriebenen Musizierpraktiken“ durchgesetzt (Salmen 1988: 9).

2 Das klassische Konzertwesen in der Krise?

2.1 Problematik des alternden und schrumpfenden Konzertpublikums

2.1.1 Beschreibung der Problematik

Dass das klassische Konzert als in einer ‚Krise‘ befindlich – in einer „Entscheidungssituation [...] einer für ein System gefährlichen, sich schon seit längerem latent oder manifest zuspitzenden Entwicklung“ (Schmidt-Ott 1998: 12) – beschrieben wird, ist zunächst einmal nichts Neues. So ist das Konzertwesen nach Heister „[n]ach einem Kulminationspunkt kurz nach 1900 [...] im 20. Jh. einer zunehmenden Konkurrenz zumal der technischen Medien [...] ausgesetzt und befindet sich spätestens seit den 1920er Jahren in einer (Dauer-)Krise“ (1996: 687).

Seit einigen Jahren wird in Medien, Wissenschaft und Kulturpolitik verstärkt eine Krise des klassischen Konzertwesens hinsichtlich einer ‚Überalterung‘ und Intellektualisierung sowie eines Schrumpfens des Publikums thematisiert. Folgende Schlagzeilen vermitteln einen Eindruck der aktuellen Diskussion:

Schwindsucht im Parkett. Die Zeit läuft. [...] Wer gewinnt den Wettlauf um den letzten Konzertbesucher? (Musikforum 2011)

Klassik in der Krise? Einer neuen Studie zufolge stirbt das Theater- und Opernpublikum aus. (Friedrich 2010)

Klassische Musik in Deutschland – in der Krise? (Pollmann 2006)

Musikliebhaber mit Hörgerät. Das Klassik-Publikum wird immer älter – und immer gebildeter. (Brembeck 2005)

Vergruftungsgefahr. Im etablierten Kulturbetrieb dominieren immer mehr die Alten. (Koch 2002: 43)

Das typische Publikum klassischer Konzerte zeichnet sich seit jeher durch ein überdurchschnittlich hohes Alter sowie hohes Bildungsniveau aus (vgl. Kreuzt et al. 2003: 8; Neuhoff 2008: 5). Ist das klassische Konzertwesen jedoch tatsächlich von einer Verstärkung dieser Charakteristika, also einem Altern des Publikums und einem damit verbundenen Publikumsrückgang betroffen? Von welcher Entwicklung ist in naher und ferner Zukunft auszugehen?

„Das“ Klassikpublikum in Deutschland ist eine schwierig zu erfassende Größe. Für eine Annäherung werden im Folgenden die Ergebnisse einiger Publikumsstudien vorgestellt, die jeweils einen Ausschnitt des (Nicht-) Konzertpublikums klassischer Musik beleuchten und in der Summe eine Tendenz erkennen lassen.

Bei der Untersuchung der Problematik müssen neben einmaligen Querschnittsuntersuchungen auch Längsschnittanalysen, also Vergleiche von mindestens zwei möglichst gleich gestalteten, zeitlich auseinander liegenden Erhebungen einbezogen werden, da nur diese Aussagen über die Entwicklung der strukturellen Zusammensetzung des Konzertpublikums machen können (vgl. Neuhoff 2001: 66). Sämtliche Studien bestätigen die gängige Metapher des ‚Silbersees‘ für das ergraute ältere Publikum klassischer Konzerte: Während die Altersgruppen über 50 in der Regel stark überrepräsentiert ist, sind die

jüngeren Altersgruppen schwach vertreten. Entscheidend für die zukünftige Entwicklung von Publikumsgröße und -zusammensetzung ist jedoch, ob das Klassikpublikum überwiegend einem Alters-/lebenszyklischen Effekt oder einem Kohorten-/Generationseffekt unterliegt (vgl. Hamann 2005: 11-12).

Der *Alterseffekt* bezeichnet Änderungen von (Verhaltens-) Merkmalen, die sich auf das biologische Alter zurückführen lassen, z. B. altersbedingte Schwerhörigkeit oder Immobilität. Ein *lebenszyklischer Effekt* liegt bei Verhaltens- oder Merkmalsänderungen vor, die mit bestimmten Lebensphasen einhergehen, z. B. der Geburt des ersten Kindes oder dem Eintritt ins Berufsleben. So würden jüngere Menschen, in deren Leben klassische Musik keine wichtige Rolle spielt, aufgrund sich ändernder Wertvorstellungen und Bedürfnisse mit dem Alter in die Wertschätzung und das Hören klassischer Musik ‚hineinwachsen‘ und den älteren Generationen im Konzertsaal nachrücken. Der prozentuale Anteil von Konzertgängern innerhalb der verschiedenen Alterklassen wäre über die Zeit hinweg konstant (vgl. ebd.).

Kohorten- oder Generationseffekte hingegen beziehen sich auf Verhaltensweisen und Merkmale von Personen einer Alterskohorte oder Generation, die diese aufgrund prägender zeitgeschichtlicher Verhältnisse und Ereignisse ausgebildet haben. So würden jüngere Menschen, die klassischer Musik keine große Bedeutung zuschreiben, auch mit dem Alter kein gesteigertes Interesse an klassischer Musik entwickeln und der Publikumsnachwuchs bliebe aus. Die Anteile der Konzertgänger in den verschiedenen Altersklassen würden sich mit der Zeit nach hinten verschieben (vgl. ebd.)

Bei der Betrachtung der Altersstruktur von Konzertpublika und deren Entwicklung muss außerdem der demografische Wandel der Bevölkerung berücksichtigt werden. Wenn – wie in Deutschland der Fall (Bundeszentrale für politische Bildung 2006) – die Gesamtbevölkerung altert, altert das Konzertpublikum in gleichem Maße. Altert das Konzertpublikum allerdings schneller als die Gesamtbevölkerung, unterliegt das Publikum einer Überalterung.

2.1.2 Studien zum Klassikpublikum in Deutschland

2.1.2.1 *ARD-E-Musikstudie (2005)*

Die ARD-E-Musikstudie untersucht den Stellenwert und das Image von klassischer Musik in der bundesdeutschen Bevölkerung. Die Aufgeschlossenheit gegenüber klassischer Musik sowie deren Nutzung im Radio, auf Tonträgern und im Konzertsaal wurde in einer telefonischen Repräsentativbefragung von insgesamt 6096 Personen ab 14 Jahren auf Basis einer bundesweiten Zufallsstichprobe ermittelt (vgl. Mende/Neuwöhner 2006: 246). 53 Prozent der Befragten erweisen sich als E-Musikoffene, die restlichen 47 Prozent als Nicht-E-Musikoffene.^[10] Die Affinität zu klassischer Musik ist größer, je älter die Menschen sind: 64 Prozent der 50- bis 64-Jährigen und sogar 71 Prozent der über 65-Jährigen zählen zu den E-Musikoffenen, während mehr als 70 Prozent der 14- bis 29-Jährigen nicht E-Musikoffen sind (vgl. ebd.).

Ein ähnliches Bild liefert die Altersstruktur des weiten und engen Besucherpotentials^[11] (vgl. Eckhardt/Pawlitza/Windgasse 2006): Das Durchschnittsalter des weiten Besucherpotentials liegt mit 53,4 Jahren knapp sieben Jahre über dem Durchschnittsalter der

Gesamtbevölkerung von 46,6 Jahren; mit 59,4 Jahren ist das Durchschnittsalter des engen Besucherpotentials noch höher. Die Altersgruppen unter 50 Jahren sind im Vergleich zur Gesamtbevölkerung im weiten Besucherpotential deutlich unterrepräsentiert, die Altersgruppen 50 und älter hingegen stark überrepräsentiert. Im engen Besucherpotential sind noch weniger Personen unter 50 Jahre und mehr ab 50 Jahre vertreten (vgl. ebd.: 274-275). Bei der ARD-E-Musikstudie handelte es sich um eine Momentaufnahme; sie liefert – anders als die folgenden Studien – keine Informationen über die Entwicklung der Altersstruktur über einen längeren Zeitraum.

2.1.2.2 Berlin-Studie (1999), Köln-Studie (1979/80)

In der so genannten Berlin-Studie von 1999 wurden 20 Berliner Publika mit einem repräsentativen Sample aus allen großen Stilbereichen (Klassik, Jazz, Rock/Pop, Dance, Schlager/Volksmusik) zu musikbezogenen Themen sowie zu Einstellungen im Bereich handlungsstrukturierender Werte und sozialer Selbstbeurteilung befragt (vgl. Neuhoff 2007: 67). Das Durchschnittsalter der Berliner Klassikpublika (Klassische Musik/Oper) beträgt etwa 50 Jahre. Die Gruppe der um die 60-Jährigen (Altersgruppen in Fünfjahresschritten) ist mit ca. 17 Prozent am größten. Die Altersstruktur im Bereich der Neuen Musik ist insgesamt jünger; die drei Altersgruppen um 30, 35 und 40 Jahre haben die höchsten Anteile am Konzertpublikum. Im Vergleich mit den Publika anderer Stilbereiche weist das Publikum der klassischen Musik die breiteste altersmäßige Streuung auf, „keine andere Musikart vermag also so viel altersmäßige Verschiedenheit im Konzertsaal zu vereinigen wie die klassische Musik“ (Neuhoff 2008: 5-6).

Um Aussagen über die Veränderung der altersstrukturelle Zusammensetzung von Konzertpublika im Zeitverlauf machen zu können, vergleicht Neuhoff die Ergebnisse der Berlin-Studie in einer Längsschnittanalyse mit denen der sogenannten Köln-Studie von 1979/80, einer vergleichbaren Befragung von 13 Konzertpublika (insgesamt 2011 befragte Besucher) in Köln (vgl. Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk 1986). Neuhoff stellt die Publika der Kategorien „Symphonische Besetzung“, „Kleine Besetzung“ und „Oper“ der beiden Studien einander gegenüber. Zwischen dem Durchschnittsalter der Klassik-Gruppen der Berlin-Studie (49,4 Jahre) und der Köln-Studie (40,2 Jahre) besteht eine Differenz von 9,2 Jahren. Auch bei Einbeziehung der Alterung der Gesamtbevölkerung in diesem Zeitraum (3,4 Jahre) spräche diese Ergebnis für einen starken Kohorteneffekt (vgl. Hamann 2005: 13).

Neuhoff argumentiert jedoch, dass die Differenz in Wirklichkeit wahrscheinlich weniger als fünf Jahre beträgt, da bei der Köln-Studie bei älteren Publika von einer Verzerrung der Mittelwerte nach unten auszugehen sei (vgl. 2001: 79). Die somit geringe Alterung und Konstanz der Alterstruktur zwischen 1979 und 1999 spräche für einen schwachen Kohorteneffekt, die breite altersmäßige Streuung der Klassikpublika verweise auf starke Alterseffekte (vgl. ebd.: 81). Mit dem Alter steige das „Bedürfnis nach Ruhe, Ordnung und Harmonie“ und damit die Zuwendung zu klassischer Musik; „[d]ie Rekrutierung von Besuchern klassischer Musik verläuft daher kontinuierlich durch alle Altersgruppen und nimmt mit steigendem Alter immer mehr zu“ (Neuhoff 2008: 5).

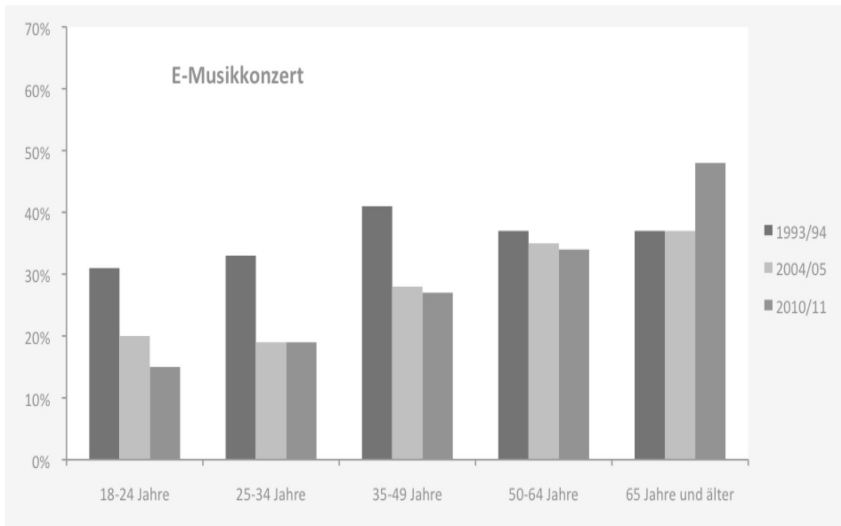
Neuhoffs Vorbehalte gegenüber der Vergleichbarkeit der Ergebnisse von Köln- und Berlin-Studie sind jedoch lediglich Vermutungen. Selbst

wenn die Alterungsrate geringer ist als die errechneten 9,2 Jahre in 20 Jahren, könnte dennoch ein – wenn auch nicht ganz so deutlicher – Kohorteneffekt vorliegen.

2.1.2.3 8. und 9. Kulturbarometer (2005, 2011)

Das Kulturbarometer ist eine seit 1990 regelmäßig erhobene Repräsentativumfrage des Zentrums für Kulturforschung, welche Entwicklungen von kulturellen Aktivitäten und Einstellungen der deutschen Bevölkerung, u. a. in den Bereichen Orchester und Musiktheater, abbildet. Der im 8. Kulturbarometer (2005) erstmals seit 20 Jahren festgestellte Publikumsrückgang für Musiktheater und klassische Konzerte ließ manch einen vom „Untergang des Abendlandes“ sprechen (Keuchel 2006).^[12] Auch Hamanns Prognose, dass „[o]hne proaktive Maßnahmen im Verbund von Bildungspolitik, Kulturpolitik und Kulturträgern [...] die Nachfrage nach Live-Aufführungen klassischer Musik in den nächsten dreißig Jahren um circa 36 Prozent zurückgehen“ werde, verhiß wenig Gutes für die Zukunft des klassischen Konzerts (2005: 10).

Laut dem 9. Kulturbarometer (2011) konnte dieser Abwärtstrend gestoppt werden: Hatten in der Spielzeit 2004/2005 42 Prozent der bundesweiten Bevölkerung jährlich eine Musiktheateraufführung und/oder ein klassisches Konzert besucht, waren dies in der Spielzeit 2010/11 wieder 44 Prozent.^[13] Nachdem der Anteil der Befragten, die innerhalb eines Jahres mindestens einmal ein klassisches Konzert besucht hatten, zwischen 1993/94 und 2004/05 von 36 auf 30 Prozent zurückgegangen war, nahm er 2010/11 nicht weiter ab, sondern verbesserte sich leicht auf 31 Prozent (vgl. Keuchel 2011: 1).



ZfKf/Infas 1994; ZfKf/GfK 2005; 2011

Abbildung 1: Bevölkerungsanteile 1993/94, 2004/05 und 2011 nach Altersgruppen, die mindestens einmal innerhalb der vergangenen zwölf Monate E-Musikkonzerte besuchten

Quelle: Keuchel 2011: 3

Wie üblich steigt der Anteil der Klassikbesucher tendenziell mit der Altersgruppe an. Während circa 15 Prozent der 18- bis 24-Jährigen 2010/11 in den letzten 12 Monaten ein klassisches Konzert besucht hatten, waren dies bei der Altersgruppe 65+ fast 50 Prozent. Vergleicht man diese Daten mit denen aus den Jahren 2004/05 und 1993/94, zeigt sich, dass der Besuch klassischer Konzerte bei den jüngeren und mittleren Bevölkerungsgruppen zudem immer weiter an Attraktivität einbüßt und allein in der ältesten Gruppe zulegt. Der im 9. Kulturbarometer festgestellte Aufwärtstrend bei Besuchen klassischer Konzerte ist vor allem auf die 65-Jährigen und Älteren zurückzuführen (vgl. ebd.: 2-3). Während das Interesse für klassische Konzerte in den höheren Altersgruppen also durchaus noch zunimmt (Alterseffekt),

lassen die Ergebnisse auf einen eindeutigen Kohorteneffekt in den jüngeren und mittleren Altersgruppen schließen. Außerdem ist der Anteil der Befürworter des unbedingten Erhalts von Musiktheater und Orchestern mit 30 Prozent bei den 50-Jährigen und Älteren fast dreimal so hoch wie der unter den 25-Jährigen (vgl. ebd.: 12). Diese Ergebnisse lassen darauf schließen, dass viele junge Menschen mit zunehmendem Alter bei unveränderten Bedingungen kein größeres Interesse an klassischen Konzerten entwickeln werden.

2.1.3 Tendenz zu Überalterung und Publikumsschwund

Die vorgestellten Studien bestätigen allesamt die Metapher des ‚Silbersees‘ für das ältere Publikum klassischer Konzerte: Höhere Altersgruppen über 50 Jahre sind im Vergleich zur Gesamtbevölkerung stark überrepräsentiert. Nach Neuhoff sprechen klassische Konzerte altersmäßig jedoch ein vergleichsweise heterogenes Publikum an (vgl. 2008: 5-6). Längsschnittvergleiche zeigen, dass das Publikum insgesamt altert. Während die Ergebnisse des 8. und 9. Kulturbarometers auf einen Kohorteneffekt hindeuten, macht Neuhoff bei seinem Vergleich der Köln- und Berlin-Studie – trotz einem Anstieg des Durchschnittsalters von knapp 10 Jahren – eher Alterseffekte in der Entwicklung der Altersstruktur aus.

Alters- und Kohorteneffekte können auch zeitgleich auftreten und sich gegenseitig überlagern und sind bei demografischen Analysen nicht leicht voneinander zu trennen (vgl. Hamann 2005: 11-12). Es ist wahrscheinlich, dass bei der Entwicklung der Altersstruktur von Konzertpublika sowohl Kohorten- auch als Alters- bzw. Lebenszykluseffekte vorliegen. Einerseits spielt klassische Musik in der musikalischen Sozialisation junger Menschen heutzutage

möglicherweise eine geringere Rolle als noch bei den älteren Generationen (siehe Kapitel 3). Es ist davon auszugehen, dass viele junge Menschen auch mit zunehmendem Alter nicht mehr in das Interesse an klassischer Musik hineinwachsen. Das Alter kann den Zugang zu klassischer Musik dennoch durchaus öffnen oder vertiefen. Das Interesse der jüngeren Generationen (<50 Jahre) an klassischer Musik wird also mit zunehmendem Alter wohl steigen, jedoch nicht bis auf das Niveau der heute älteren Generationen (>50 Jahre) (vgl. Mende/Neuwöhner 2006: 247).

In naher Zukunft wird das ältere Publikum voraussichtlich zahlreicher werden und die Besucherzahlen stabilisieren. Spätestens ab 2030, wenn die heutigen zahlenmäßig nicht so starken und weniger klassikaffinen Generationen ins „Hauptnutzungsalter klassischer Musik“ vorrücken, ist dann ein Strukturwandel zu erwarten (Neuhoff 2008: 23). Auf lange Sicht ist bei unveränderten Bedingungen also mit einer Überalterung des Klassikpublikums und einem Publikumsschwund zu rechnen.

2.2 Zunehmende Publikumsorientierung und Bemühungen um ein neues Publikum

2.2.1 Publikumsorientierung im Kulturbetrieb

Traditionell spielen das Kulturpublikum und seine Bedürfnisse in öffentlichen Kulturinstitutionen (die ja einen Großteil des Konzertwesens ausmachen) und der Kulturpolitik in Deutschland – zumal im Vergleich zu Ländern wie den USA oder England – eine eher untergeordnete Rolle. Leitlinie der Kulturpolitik in Deutschland ist die im Grundgesetz, Art. 5, Abs. 3 verbriefte Freiheit der Kunst, welche durch

staatliche Zuwendungen (momentan ca. 8 Milliarden Euro pro Jahr) gesichert werden soll. Kunst soll sich frei entfalten können, ohne der Nachfrage auf dem freien Markt ausgesetzt zu sein. Unter diesem angebotsorientierten Ansatz geriet der Rezipient zuweilen aus dem Fokus der Kulturbetriebe und der Vermittlung von Kunst an ein breites Publikum kam nunmehr eine nachrangige Bedeutung zu (vgl. Mandel 2009: 21-22).

Seit Mitte der 1990er Jahre ist ein gesteigertes Interesse am Kulturpublikum zu beobachten, das „auffallend in das Rampenlicht der Aufmerksamkeit von Kulturpolitik, Kulturmanagement, [...] kultureller Bildung“ und Wissenschaft gerückt ist (Glogner/Föhl 2009: 9). Tagungen und Konferenzen – wie z. B. der Bundeskongress der Kulturpolitischen Gesellschaft zum Thema ‚publikum.macht.kultur‘ im Jahre 2005 – drehen sich um das Kulturpublikum ebenso wie zahlreiche Publikationen zu Besucherorientierung und Kundenbindung, zur neuen Bedeutung des Kulturpublikums und der Kulturnutzung der Bevölkerung (vgl. ebd.).

Das Kulturmarketing erfährt „in seinen vielfältigen Ausprägungsformen eine wachsende Akzeptanz und auch Relevanz“ (Bekmeier-F Feuerhahn/Ober-Heilig 2011: 1). In der Praxis setzen Kulturinstitutionen sich zunehmend mit ihrem Publikum auseinander. Es besteht ein steigender Bedarf an Schulungen und Beratungen zu Marketing und Marktforschung und fast 50 Prozent der öffentlichen Kultureinrichtungen haben zwischen 2002 und 2006 eigene Besucherforschungsprojekte durchgeführt (Zentrum für Audience Development 2007: 35, 39). Im wissenschaftlichen Bereich hat sich das Kulturmarketing mit einer Vielzahl von neuen Studiengängen als eigene Disziplin und Forschungsgebiet etabliert (vgl. Bekmeier-

Feuerhahn/Ober-Heilig 2011: 1). 2007 wurde das Zentrum für Audience Development (ZAD) an der Freien Universität Berlin eröffnet, welches sich mit „den konzeptionell-organisatorischen Voraussetzungen zur Gewinnung, Bindung und Entwicklung der Kulturpublika von heute und morgen“ beschäftigt (Zentrum für Audience Development 2012).

Die Gründe für die zunehmende Bedeutung des Musik- und Kulturpublikums und das wachsende Interesse an diesem lassen sich auf die wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Veränderungen zurückführen, mit denen (öffentliche) Kulturbetriebe, die Kulturpolitik und die Kulturförderung aktuell konfrontiert werden. Die Überlastung der öffentlichen, insbesondere der kommunalen Haushalte, die für einen Großteil der Kulturaufgaben zuständig sind (vgl. Söndermann 2008), führt zu einer Stagnation oder einem Rückgang öffentlicher Fördermittel. Hieraus ergeben sich ein verschärfter Wettbewerb um Fördermittel und ein steigender Legitimationsbedarf von öffentlich geförderten Kulturanbietern gegenüber Politik und Öffentlichkeit. Im Gegenzug für die Förderung soll das kulturelle Angebot schließlich der Gesellschaft bzw. einem breiten Teil der Bevölkerung zu Gute kommen. Bei sinkender oder stagnierender öffentlicher Förderung müssen zudem die Eigeneinnahmen durch Eintrittsgelder, Gastronomie etc. erhöht werden, um die Ausgaben zu decken. Erschwerend hinzu kommt die zunehmende Konkurrenz um Publika durch ein erweitertes und differenziertes Kultur- und Freizeitangebot (vgl. Glogner/Föhl 2009: 10-14).

Im Kulturbetrieb in Deutschland werden das Publikum und eine Orientierung an dessen Bedürfnissen zwar vereinzelt immer noch mit Ambivalenz betrachtet:

[Das Kulturpublikum] wird verachtet für seine banalen Unterhaltungsbedürfnisse, es wird benutzt als Legitimationsfaktor für öffentliche Kulturförderung, umworben und gefeiert als Quotenbringer, gefürchtet für seine zunehmende Unberechenbarkeit, teilweise ignoriert und möglicherweise verkannt in seinen Motiven und Bedürfnissen in Bezug auf Kunst und Kultur. (Mandel 2009: 21)

Bis heute [...] bestehen Berührungssängste zwischen künstlerischen und marktorientierten (publikums-) strategischen Überlegungen; bis heute ist die Forderung nach mehr Nähe zum Publikum in der Kultur mit der Angst einer vermeintlichen Verflachung, einer Kommerzialisierung verbunden. (Schmidt-Ott 2009: 68)

Dennoch hat der größte Teil der Kultur- und Musikinstitutionen inzwischen erkannt, dass eine Auseinandersetzung mit dem Publikum und die Miteinbeziehung seiner Bedürfnisse in die Gestaltung ihres Angebots so gut wie unerlässlich geworden sind (vgl. Bekmeier-Feuerhahn/Ober-Heilig 2011: 1).

2.2.2 Publikumsorientierung im Konzertwesen

Zusätzlich zu den Herausforderungen, denen alle Kulturinstitutionen gegenüber stehen, ist speziell das klassische Konzertwesen von einem unsicheren Publikumsnachwuchs und auf lange Sicht einem Publikumsschwund betroffen (siehe 2.1). Mit der Sorge um die (zukünftigen) Besucher klassischer Konzerte nimmt im Konzertwesen auch die Orientierung am und Bemühung um das Publikum zu. So haben Veranstalter und Ensembles in den letzten Jahren Einiges bewegt, um der prognostizierten Entwicklung entgegen zu wirken.

Immer wichtiger wird der Bereich der Musikvermittlung. Dieser umfasst konzertpädagogische Konzepte (für Kinder und Jugendliche), verbale

Musikvermittlung für Erwachsene wie z. B. Konzerteinführungen oder moderierte Konzerte sowie Musikdramaturgie, die von den standardisierten Abläufen im Konzert abweicht oder auch andere Kunstformen einbezieht (vgl. Tröndle 2005: 24). Es scheint, als habe Musikvermittlung inzwischen Einzug in die Aktivitäten nahezu aller klassischen Orchester und Ensembles gehalten. Innerhalb der letzten fünf Jahre haben die Orchester „deutliche Anstrengungen unternommen [...], mehr Vermittlungsangebote für Kinder und Jugendliche einzurichten“ (Keuchel 2011: 9). Laut dem Deutschen Musikinformationszentrum (2011) ist die Anzahl der musikpädagogischen Veranstaltungen deutscher Kulturorchester (Kinder- und Jugendkonzerte, Schülerkonzerte und Workshops in Schulen) zwischen den Spielzeiten 2003/04 und 2009/2010 von 2141 auf 4069 gestiegen, hat sich also fast verdoppelt. Bei Sinfoniekonzerten hingegen war im selben Zeitraum ein leichter Rückgang von 6027 auf 5902 Veranstaltungen zu verzeichnen.

Ein Vorreiter im Bereich der Musikvermittlung sind die Berliner Philharmoniker mit ihrem Education-Programm, das „Menschen aller Altersstufen, unterschiedlicher sozialer und kultureller Herkunft und Begabung für eine aktive und schöpferische Auseinandersetzung mit Musik begeistern“ soll (Berliner Philharmoniker 2012). Wohl am bekanntesten ist das mehrfach ausgezeichnete Projekt *Rhythm is it!* aus dem Jahre 2003, bei dem 250 Berliner Kinder und Jugendliche aus 25 Nationen zu Strawinskys *Le Sacre du Printemps* tanzten.

Um neue und mehr Besucher für das klassische Konzert zu gewinnen, wird im Konzertwesen außerdem auf Aktivitäten im Bereich des Audience Development gesetzt. Audience Development ist ein „ganzheitliches, [...] die gesamte Institution [...] erfassendes und

durchdringendes Konzept“ (Siebenhaar 2009: 8), das sich in seinem Kern um (potentielles) Publikum für Kunst und Kultur dreht (vgl. Mandel 2009: 21). Dabei stehen Themen des Marketing im Vordergrund (Tröndle 2009: 10). Als Best Practice Beispiele nennt Siebenhaar u. a. die Konzertreihe *KlangKulturen*, eine „Klangreise zwischen Orient und Okzident“ der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH in Berlin und dem Konservatorium für Türkische Musik oder die Kinderoper Köln in der Yakult Halle, das „weltweit erste Opernhaus eigens für Kinder“. Mandel führt eine „aufsehenerregende, Erwartungen an die Konventionen im Kontext von klassischer Musik unterlaufende Plakatkampagne“ der Jungen Philharmoniker Frankfurt an, die die Aufmerksamkeit junger, klassikferner Zielgruppen erzeugen sollte (2009: 19).

Im Bereich der alternativen Konzertformate ist z. B. das 2006 gegründete Radialsystem V – Space for the Arts and Ideas in Berlin zu nennen, welches u. a. choreographische Konzerte und Opern, Nachtmusiken, Barock Lounges und Konzertinstallationen im Programm hat.

Insgesamt hat sich im klassischen Konzertwesen in Deutschland in den letzten Jahren Einiges getan. Eine intensivierete Vermittlungs- und Nachwuchsarbeit, Experimente mit neuen Konzertformaten und neue Marketingstrategien haben zu einer größeren Vielfalt in der Konzertlandschaft beigetragen, die inzwischen weit mehr bietet als traditionelle klassische Konzerte.

3 Publikumsproblematik: Ursachen und Lösungsansätze

3.1 Der publikumsbezogene Ansatz

Wie in Kapitel 2 dargestellt, ist das klassische Konzertwesen aktuell und in Zukunft von einer Überalterung des Publikums und einem Publikumsschwund betroffen. Wie im gesamten Kulturbetrieb hat auch im klassischen Konzertwesen eine zunehmende Publikumsorientierung eingesetzt; Veranstalter und Musiker versuchen auf unterschiedliche Weise, der diagnostizierten Entwicklung entgegenzuwirken. Die verschiedenen Maßnahmen sind im Wesentlichen zwei Ansätzen zuzuordnen – einem publikumsbezogenen und einem institutionsbezogenen Ansatz – die auf unterschiedlichen Annahmen bezüglich Ursache und Lösung der Problematik beruhen (vgl. Holm 2009: 36).

Nach dem publikumsbezogenen Ansatz ist die Ursache der Problematik in einem mangelnden Interesse und einem unzureichenden (geistigen) Zugang des Publikums zu der im Konzert präsentierten klassischen Musik zu finden. In der Diskussion um die Entwicklung einer Klassikaffinität wird immer wieder die Bedeutung der musikalischen Sozialisation, insbesondere im Kindes- und Jugendalter, betont. Diese habe, so heißt es in einem Bericht zur ARD-E-Musikstudie 2005, „erhebliche Bedeutung für die Herausbildung und Differenzierung des musikalischen Geschmacks“, da „in dieser Zeit [...] die musikalischen Interessen, ihre Stabilität sowie bestimmte Rezeptionsmuster maßgebend geprägt [werden]“ (Mende/Neuwöhner 2006: 247). Laut Hamann erfolgt „die Entwicklung der grundlegenden

musikgeschmacklichen Orientierung [...] während einer Sozialisationsphase in der Kindheit und Adolszenz“, nach deren Abschluss die präferierten Musikgenres für das weitere Leben feststehen und eine Weiterentwicklung des Musikgeschmacks sich nur noch innerhalb der bevorzugten Musikgenres vollzieht (2005: 13).

Entscheidend in der musikalischen Sozialisation sind zum einen die Musikrezeption, sei es über Aufnahmen oder in Konzerten, und zum anderen das eigene aktive Musizieren. Diese Aktivitäten werden stark vom familiären und sonstigen sozialen Umfeld beeinflusst. Des Weiteren spielen die Auseinandersetzung mit Musik im Schulunterricht oder in der Musikschule sowie die Medien (Tonträger, Radio, Internet usw.) eine wichtige Rolle (vgl. Mende/Neuwöhner 2006: 247-248; Hamann 2005: 13-14; Kreutz et al. 2003: 15-17).

Verantwortlich für Überalterung und Schwund des Klassikpublikums seien nun die zurückgehende Bedeutung klassischer Musik in der musikalischen Sozialisation und somit auch ein abnehmendes Interesse und ein schlechterer Zugang vieler (junger) Menschen zu klassischer Musik. Kreutz et al. beklagen die „gegenwärtige musikalische Bildungsmisere“ (2003: 19) und die Vernachlässigung des Musikunterrichts an Schulen. Außerdem würden Jugendliche seit dem Aufkommen des Rock'n'Roll in den 1950er Jahren während ihrer musikalischen Sozialisationsphase vorwiegend pop- und rockmusikalisch geprägt (vgl. Hamann 2005: 14) und wüchsen „mit einer mit dem traditionellen Konzertwesen nahezu unvereinbaren Musikkultur auf“ (Kreutz et al. 2003: 19). Diese Entwicklung ist selbstverstärkend; wenn klassische Musik in einer Generation keine besonders große Rolle spielt, ist davon auszugehen, dass sie dies auch in der musikalischen Sozialisation ihrer Kinder nicht tun wird usw.

(Kohorteneffekt).

Viele Maßnahmen, die dem publikumsorientierten Ansatz zuzuordnen sind, setzen also an der Verbesserung des geistigen Zugangs zu klassischer Musik an. Insbesondere junge Menschen sollen im Rahmen ihrer primären musikalischen Sozialisation verstärkt an klassische Musik herangeführt werden (vgl. Hamann 2005: 14). Hierzu setzt man v. a. auf den Bereich der Musikvermittlung, also auf konzertpädagogische Konzepte (für Kinder und Jugendliche), verbale Musikvermittlung für Erwachsene sowie ungewöhnliche Musikdramaturgie (vgl. Tröndle 2005: 24). Ein Beispiel in diesem Bereich sind die Elfi-Babykonzerte im Programm der Elbphilharmonie in Hamburg, die sich an Schwangere und Eltern mit ihren Kindern bis ein Jahr richten.

3.2 Der institutionsbezogene Ansatz

Nach dem institutionsbezogenen Ansatz ist das klassische Konzert selbst die Ursache für das älter und geringer werdende Publikum. Nicht an einem vermeintlich mangelnden Zugang des Publikums zu klassischer Musik, sondern an der Institution des Konzerts, der Präsentationsform klassischer Musik, muss angesetzt werden.

Für diesen Ansatz zentral ist die Kritik am Anachronismus des ‚aus der Zeit gefallenen‘ klassischen Konzerts. Dieses hat sich in seiner Form und seinen Konventionen seit dem 19. Jahrhundert bis heute nicht wesentlich verändert (siehe 1.3.4). Die Lebenswelt des (potentiellen) Publikums hingegen hat in dieser Zeit einen tiefgreifenden Wandel erfahren. Die Konsequenz ist eine Entfremdung von Konzert und Publikum; das Angebot einerseits und die Nachfrage, d. h. die

Bedürfnisse des Publikums andererseits passen nicht mehr zusammen.

Zwei Vertreter des institutionsbezogenen Ansatzes sind Martin Tröndle und Hans Abbing, die ein radikales Neudenken und Umkrempeln des klassischen Konzerts fordern, um den Fortbestand des klassischen Konzertwesens zu sichern. In *Das Konzert. Neue Aufführungsformate für eine klassische Form* propagiert Tröndle die Entwicklung einer neuen Aufführungskultur, um der sinkenden Relevanz des klassischen Musikereignisses als ästhetische und soziale Institution entgegenzuwirken. Anders als Konzepte der Musikvermittlung oder des Audience Development, die die Form des Konzerts im Grunde unangetastet lassen, setzt „das Konzept der Aufführungskultur [...] weniger am Publikum als an den Ritualen, der Form und der Ökonomie des Konzerts selbst an“ um mehr und neue Besucher für das Konzert zu gewinnen (Tröndle 2009: 9).

Tröndle begreift das Konzertwesen als „das sichtbar gewordene Produkt der strukturellen Koppelung des Publikums und des Konzerts“, welche durch den „Kit [sic!]“ Aufmerksamkeit zusammengehalten würden (ebd.: 26). So hätten sich in der Entwicklung des Konzerts über die Jahrhunderte diejenigen Konzertformate durchgesetzt, die am meisten Aufmerksamkeit an sich binden konnten, sodass in der Evolution des Konzerts eine stetige Aufmerksamkeitssteigerung zu erkennen sei (vgl. ebd.: 26-27). Die Krise des klassischen Konzerts sei nun Ausdruck eines mangelnden „Fits“ (ebd.: 34) zwischen Konzert und Publikum – die stagnierende Institution des Konzerts habe die Anschlussfähigkeit an die stetig sich verändernde Lebenswelt des Publikums verloren. Um das Konzert ‚fit‘ für das 21. Jahrhundert zu machen und die Aufmerksamkeit des gegenwärtigen Publikums zurückzugewinnen, sei eine Aktualisierung und Pluralisierung der

Aufführungskultur des Konzerts dringend notwendig. Vermeintliche Selbstverständlichkeiten von der Raumsituation über die Programmgestaltung und Verhaltenskonventionen bis hin zur Organisation des Konzerts sollten neu gedacht werden. Man müsse „das Konzert verändern, um es zu erhalten“ (ebd.: 34-38).

Zu einem ähnlichen Schluss kommt Abbing in seinem Vortrag *From High Art to New Art* (2006).^[14] Die Argumentation baut auf Zahlen des Kulturpublikums in den Niederlanden auf, mit einer ebenfalls relativ hohen staatlichen Unterstützung des Konzertwesens und einer zunehmenden Sorge um den Zuschauernachwuchs ist die Situation in Deutschland jedoch durchaus ähnlich. Ursache für ein alterndes und schrumpfendes Konzertpublikum sind laut Abbing nicht sinkendes Interesse an oder ein fehlender (geistiger) Zugang zu klassischer Musik, sondern die Verhaltenskonventionen des klassischen Konzerts, mit denen viele Menschen heutzutage nichts mehr anfangen könnten. Seit den 1950er Jahren habe die westliche Gesellschaft einen tiefgreifenden Informalisierungsprozess durchlaufen (vgl. Wouters 2007); die Verhaltenskonventionen des klassischen Konzerts hingegen seien noch formeller geworden. Viele (junge) Leute fühlten sich deswegen in der von ihnen als elitär und steif empfundenen Konzertatmosphäre nicht wohl und bevorzugten informellere Konzerte im Populärmusik-Bereich, die ihrer Vorstellung vom gemeinsamen Musikerleben eher entsprächen (vgl. Abbing 2006: 1).

Wie Tröndle hält auch Abbing für das Überleben des klassischen Konzerts grundlegende Veränderung für notwendig. Für die zukünftige Entwicklung des Konzertwesens in den Niederlanden prognostiziert er die Entstehung von neuen Formaten für klassische Konzerte, die ohne staatliche Unterstützung auskommen werden; eine Lockerung von

Verhaltenskonventionen und eine weniger traditionelle Programmgestaltung sowie ein größeres Interesse an zeitgenössischer Musik – von aktueller Klassik bis Techno – und an dem Überschreiten von Genre Grenzen (vgl. ebd.: 18-22).

Steven Walter argumentiert (2011) – aus der Musikerperspektive – ebenfalls für einen kollektiven Aufbruch im klassischen Konzertwesen:

Welche Krise der Klassik? Ich sehe keine Krise der Sinfonien Beethovens oder des Streichquintetts von Schubert. Bach hat keine Krise und auch Haydn nicht. Wir, die wir den Klassikbetrieb verantworten, haben eine Krise. Weil wir borniert und fantasielos waren. Weil uns die Rituale des Konzertbetriebs und die feinen Unterschiede der bürgerlichen Abgrenzung wichtiger wurden als das, worum es doch gehen muss: das Erlebnis, das ewig Aktuelle, das unendlich Aufrüttelnde guter Musik. [...] Wir brauchen unbedingt einen neuen Umgang mit Kunstmusik, neue Verbindungen in unsere Zeit, eine neue Aufführungskultur jenseits der noch immer vorherrschenden Klischees des 19. Jahrhunderts, die in unserer heutigen pluralen Gesellschaft schlicht nicht mehr ziehen. Wir müssen aufhören mit der elitären Eckensteherie, die unmöglich aus der Musik selbst zu rechtfertigen ist.

Aus Sicht des institutionsorientierten Ansatzes ist die Krise des klassischen Konzerts also weniger eine Krise der Musik oder des Zugangs des Publikums, sondern vielmehr eine ihrer Darbietungsform, des Konzerts selbst (vgl. Tröndle 2009: 21). Diese Krise liegt im Wesentlichen begründet in dem Anachronismus des klassischen Konzerts – der Stagnation des Konzerts einerseits und die rasante Weiterentwicklung der Gesellschaft andererseits –, welcher im Folgenden noch einmal ausführlicher dargestellt wird.

3.3 Der Anachronismus des klassischen Konzerts

3.3.1 Stagnation des klassischen Konzerts

Obwohl es heutzutage neue Ansätze im Bereich der Musikvermittlung, Experimente mit neuen Konzertformaten und neue Marketingstrategien gibt (siehe 2.2.2), dominiert das Konzert, wie es sich im 19. Jahrhundert herausgebildet hat, bis in die Gegenwart das klassische Konzertwesen; Konzertort, Programmgestaltung sowie Verhaltenskonventionen für Musiker und Publikum haben sich nicht wesentlich verändert (siehe 1.3.4) (vgl. Tröndle 2009: 21). Einige Rahmenbedingungen und Konventionen, z. B. das stille Verhalten des Publikums, begünstigen nach wie vor das reine Hören klassischer Musik, die in ihrer Gestalt und traditionell unverstärkten Darbietung für eben diesen Kontext geschaffen ist. Andere Konventionen wie z. B. die standardisierte Kleidung der Musiker oder die Nicht-Kommunikation zwischen Musikern und Publikum hingegen wirken sich nicht so unmittelbar auf das rein musikalische Erlebnis aus. Das Schaffen möglichst optimaler Bedingungen für das Hören klassischer Musik kann also nicht die einzige Erklärung für das Verharren in traditionellen Mustern sein.

Als ein Grund für die Trägheit des klassischen Konzerts wird immer wieder die öffentliche Förderung angeführt. Bei mehr oder weniger erfolgsunabhängiger Unterstützung könnten die Verantwortlichen im Konzertbetrieb sich auf dem Status quo ausruhen ohne auf eventuell veränderte Besucherbedürfnisse einzugehen (vgl. Abbing 2006: 19; Tröndle 2009: 37, 2003: 27; Walter 2011). Es mag durchaus einen Zusammenhang zwischen Subventionen und einer gewissen Trägheit des Konzertwesens geben, die Situation stellt sich jedoch komplexer

dar. Knappe öffentliche Kassen und Fördertöpfe setzen Orchester und Kultureinrichtungen allgemein zunehmend unter Rechtfertigungsdruck. Im Gegenzug für die Förderung sollen sie für die kulturelle Bereicherung eines möglichst großen und breiten Publikums sorgen, agieren somit keineswegs vollkommen erfolgsunabhängig. Bei stagnierenden oder sinkenden Fördergeldern müssen zudem höhere Eigeneinnahmen erwirtschaftet werden, um die Ausgaben zu decken (vgl. Glogner/Föhl 2010: 13). Für tendenziell am Limit wirtschaftende klassische Orchester und Ensembles ist es somit naheliegend, auf Bewährtes zu setzen und nicht unbedingt Neues zu wagen, das Investitionen erfordert und Risiken birgt: Es wird auf ein standardisiertes Repertoire zurückgegriffen, das von spezialisierten Dirigenten und Solisten mit Orchestern auf der ganzen Welt in wenigen Proben erarbeitet werden kann und ein traditionell orientiertes Stammpublikum zuverlässig in die Konzertsäle zieht (vgl. Tröndle 2003: 21).

Die Trägheit des klassischen Konzertwesens rührt also nicht allein von einer vermeintlich erfolgsunabhängigen öffentlichen Förderung her. Das klassische Konzert mit seiner 100 Jahre alten Aufführungskultur ist in den Institutionen des Konzertwesens „durch ihre Architektur, ihren Gestus, ihre Produktions- und Organisationsform sowie die den Häusern eingeschriebenen Rituale[...]“ institutionalisiert (Tröndle 2009: 37).

Laut Tröndle findet das Experimentieren mit und Entwickeln von neuen Präsentationsformen – anders als im Bereich des Theaters oder der Bildenden Kunst – im klassischen Musikbetrieb kaum statt. Die Musikwissenschaften beschäftigen sich mit der „Erforschung von Vergangenenem und Bestehendem“, Forschung zu neuen

Aufführungsformaten findet kaum statt; Musikdramaturgen arbeiten für gewöhnlich mit traditionellen Aufführungskontexten; Experimente der Komponisten des 20. Jahrhunderts mit neuen Aufführungsformaten hatten kaum Rückwirkung auf den Klassikbetrieb; die Ausbildung von Musikern basiert größtenteils auf historischem Material und dessen perfekter Ausführung und Interpretation, während „sowohl der Aufführungsrahmen in seiner ästhetischen und rituellen Form als auch seine soziale und kulturelle Funktion [...] selten thematisiert [werden]“ (2009: 21-23).

Da das klassische Konzert sich bereits seit gut einem Jahrhundert in seiner Aufführungskultur nicht wesentlich verändert hat, mag es in dieser Form als ‚natürlich‘, als selbstverständlich erscheinen (dass dem nicht so ist, wurde in Kapitel 1.3 dargestellt). So mag schlicht die Macht der Gewohnheit das Denken des klassischen Konzerts in anderen Formen lähmen.

3.3.2 Gesellschaftlicher Wandel

Während das klassische Konzert in seiner Entwicklung weitestgehend stagnierte, unterlief die Gesellschaft im 20. Jahrhundert, insbesondere in dessen zweiter Hälfte, einen tiefgreifenden Wandel. Dieser kann hier nicht in größerem Umfang und in all seiner Komplexität dargestellt werden und wird lediglich mit den wichtigsten Stichwörtern kurz umrissen:

Strukturelle Veränderungen in der Gesellschaft wie ein tendenzieller Wohlstandsschub, eine Bildungsexpansion, eine zunehmende soziale Mobilität, der Anstieg der Frauenerwerbsquote, eine Freizeitvermehrung sowie eine Erhöhung der durchschnittlichen

Lebenserwartung führen zu einer allgemeinen Verbesserung der Lebensbedingungen in der westlichen Welt (vgl. Schönauer 2004: 27; Neuhoﬀ 2008: 1). Vor diesem Hintergrund findet eine Individualisierung und Pluralisierung von Lebensstilen statt. Nach Beck (1986) und Schulze (1992) ist die Gesellschaft nicht mehr durch die pyramidenartige bürgerliche Klassenhierarchie strukturiert, sondern setzt sich aus eher heterogenen sozialen Gruppen mit ähnlichen Lebensstilen zusammen.

Im Zuge der Globalisierung wächst die Welt immer weiter zusammen, sowohl auf politischer, wirtschaftlicher, gesellschaftlicher und kultureller Ebene. Von zentraler Bedeutung ist hier der zunehmende technische Fortschritt, insbesondere durch das Internet in der jüngsten Vergangenheit, das eine zunehmende Vernetzung der Welt ermöglicht.

Abbing weist in seiner Argumentation für ein Neudenken des klassischen Konzerts auf eine weitere gesellschaftliche Entwicklung hin, nämlich die zunehmende Lockerung von Verhaltensnormen in der westlichen Welt insbesondere seit den 1950er Jahren (2006: 1, 10-11). Wouters hat diesen Ende des 19. Jahrhunderts einsetzenden Prozess der Informalisierung als eine wellen- oder spiralenförmige, sich tendenziell verstärkende Entwicklung beschrieben. Jede Informalisierungswelle – das *Fin de Siècle*, die ‚wilden Zwanzigern‘ sowie die kulturelle Revolution der 1960er und 70er Jahre – geht Hand in Hand mit der Emanzipation und Integration von immer mehr sozialen Gruppen (vgl. 2007: 167-196):

To a large extent, the spiral process of informalization can be understood from alternating accelerations and decelerations in the emancipation and integration of increasingly wider social groups [e. g. working class, women, homosexuals] – their representation in the centres of power and its good society. (ebd.: 181, 184)

Wie sich die gesellschaftlichen Veränderungen des 20. Jahrhunderts auf die Musikkultur und die sozialen Funktionen des klassischen Konzerts ausgewirkt haben, wird in den folgenden zwei Abschnitten dargestellt.

3.3.3 Musikhistorische Entwicklung des 20. und frühen 21. Jahrhunderts

Die Musikkultur des 20. und frühen 21. Jahrhunderts ist geprägt von einer zunehmenden Pluralisierung und Diversifizierung von Musikrichtungen und -stilen sowie einem durch technische Medien erleichterten Zugang zu Musik und veränderten Rezeptionsweisen. Diese Entwicklungen sind eng mit dem gesellschaftlichen und kulturellen Wandel sowie den technologischen Entwicklungen der Zeit verknüpft (vgl. Neuhoff 2008: 1).

Durch steigenden Wohlstand und Freizeitvermehrung haben Menschen in der westlichen Welt immer mehr Zeit für Kunst und Unterhaltung zur Verfügung; die Bildungsexpansion und ein höheres allgemeines Bildungsniveau erleichtern zudem den geistigen Zugang vieler Menschen zu Musik und Kultur (vgl. Burkholder/Grout/Palisca 2006: 895). Mit einer Individualisierung und Pluralisierung der Lebensstile gewinnen der kulturelle Konsum und die Identifikation mit kulturellen und musikalischen Strömungen an Bedeutung, da sie Zugehörigkeit zu bestimmten sozialen Gruppen symbolisieren (vgl. Schulze 1992; Neuhoff 2008: 1-2). Durch die Globalisierung wächst die Welt auch

musikalisch weiter zusammen; musikalische Ideen und Produkte werden weltweit ausgetauscht. Insbesondere die musikalischen Neuerungen aus der neuen Weltmacht USA, von denen viele ihren Ursprung in den urbanen afroamerikanischen Subkulturen haben, strahlen wie die gesamte amerikanische Kultur nach Europa und in die Welt aus (vgl. Burkholder/Grout/Palisca 2006: 764).

Die neuen Massenmedien des 20. Jahrhunderts machen Musik immer mehr Menschen zugänglich und führen zu einer allgemeinen Ausweitung des Musikkonsums. Während Musik zuvor nur live gehört oder in Notenschrift festgehalten werden konnte, machen Schallplatten (Anfang des Jahrhunderts), Radio (Mitte der 20er Jahre) und später Kassetten (1963), Compact Discs (1983) sowie seit den 90er Jahren das Internet Musik immer leichter verfügbar und ermöglichen neue Rezeptionsweisen (vgl. ebd.: 947).

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts setzt eine zunehmende Diversifizierung der Musikkultur ein. In den USA entwickelt sich das neue Genre des Jazz, dessen Tradition von den Anfängen in den 1910ern über die Swing Ära bis hin zum Free Jazz reicht (vgl. ebd.: 769-70, 851-58, 905-908). Das neue Genre Musical, eine Melange aus Theater, Tanz und Liedern, gewinnt an Beliebtheit und die Verbreitung des Tonfilms in den 1930er Jahren eröffnet neue Möglichkeiten im Bereich der Filmmusik (vgl. ebd.: 862-64).

In der zweite Hälfte des Jahrhunderts beschleunigt sich die Diversifizierung der Musikkultur weiter. In den von wirtschaftlichem Aufschwung und Wohlstandszuwachs geprägten 1950er Jahren entdecken Medien und Musikwirtschaft die Jugend als Zielgruppe (vgl. Neuhoﬀ 2008: 1). Rock'n'Roll (später Rock), eine Kreuzung aus

Rhythm and Blues und Country, avanciert zur Kultur der jungen Leute in den USA und bald weltweit. Populärmusik gewinnt an Identifikationsrelevanz und symbolisiert Zugehörigkeit zu bestimmten sozialen Gruppen. In der Folge wird Populärmusik in immer weitere Nischen versplittert, z. B. die Discobewegung der 70er Jahre (siehe auch 4.2.2), die Anti-Bewegung des Punk, Alternative Rock und Grunge der 90er Jahre und viele mehr (vgl. Burkholder/Grout/Palisca 2006: 896-99).

Der Bereich der klassischen Musik ist ebenfalls geprägt von einer Vielfalt an Stilen und Ansätzen. Anfang des Jahrhunderts hat sich ein fester Kanon alter Meister etabliert, der zeitgenössische Komponisten dem Konflikt zwischen Tradition und Neuem aussetzt. Diese Herausforderung sowie zahlreiche weitere Einflüsse, z. B. nationalistische Strömungen und Musik aus fernen Ländern, führen zu einer Vielfalt an unterschiedlichen musikalischen Konzepten – einige weiterhin auf tonalen, andere auf neuen atonalen Pfaden (vgl. ebd.: 757). Radikalere Ansätze von Komponisten der Moderne wie z. B. Arnold Schoenberg und Igor Stravinsky verbreitern den Graben zwischen klassischer und populärer Musik sowie zwischen Musik und Publikum; ein Großteil des Publikums findet keinen Zugang zu dieser oft wenig wohlklingenden und komplexen Musik (vgl. ebd.: 843).

Zu den zahlreichen Strömungen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gehören u. a. die Serielle Musik, der Einsatz neuer Instrumente, die elektronische Musik sowie die Aleatorik (vgl. ebd.: 893). Eine musikalische Strömung, mit der das Publikum wieder mehr anfangen kann, ist seit den 60er Jahren die Minimal Music, in der auf ein Minimum reduziertes musikalisches Material einfache und durchsichtige Entwicklungen durchläuft. Ursprünglich Avantgarde-

Ästhetik wurde Minimal Music zu einer weit verbreiteten Technik und mit Einflüssen aus z. B. Rock, afrikanischer oder asiatischer Musik zum führenden musikalischen Stil des späten 20. Jahrhunderts (vgl. ebd.: 952).

Im Zuge der Pluralisierung und Diversifizierung der Musikkultur im 20. Jahrhundert ist klassische Musik heutzutage nunmehr eine Musikrichtung in einer Vielzahl unterschiedlichster musikalischer Strömungen. Seit den 1970ern spielt insbesondere der Bereich der Populärmusik eine dominante Rolle. Musikrichtungen wie der Jazz oder Rock haben inzwischen ebenfalls eine Tradition und ein Repertoire allgemein anerkannter ‚Klassiker‘ entwickelt, die diese in den Bereich einer Kunstmusik rücken (vgl. ebd.: 940, 944).

Die technischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts haben den Zugang zu Musik fast bis zu einer allgemeinen Verfügbarkeit erleichtert und auch ihre Rezeption wesentlich beeinflusst. Während man früher in den Konzertsaal, die Gaststätte usw. gehen oder selbst musizieren musste, um Musik zu hören, steht heutzutage die Musik nahezu der gesamten (überlieferten) Musikgeschichte und von überall aus der Welt mit wenigen Klicks im Internet zur Verfügung. Musik wird Zuhause, im Auto oder beim Joggen gehört; ganz gezielt oder unfreiwillig, z. B. im Supermarkt oder Fahrstuhl; im Radio, mit der Stereoanlage oder mit speziellen Kopfhörern sogar beim Schwimmen. Der Gang ins Konzert ist zwar weiterhin fester Bestandteil des Musiklebens, das (klassische) Konzert stellt heute jedoch lediglich eine von zahlreichen Möglichkeiten der Musikrezeption dar.

3.3.4 Wandel der sozialen Funktion des klassischen Konzerts und der Bedürfnisse des Publikums

3.3.4.1 *Das Konzert als soziales Ereignis*

Bei einem klassischen Konzert kommen zur produktiven und rezeptiven „Realisierung[...] autonomer Musik“ (Heister 1983: 42) mehrere Akteure zusammen; es ist neben dem musikalischen auch immer ein soziales Ereignis. Im 19. Jahrhundert diente das klassische Konzert dem aufsteigenden Bürgertum als soziales Forum, zur Identifikationsbildung und Abgrenzung von Adel und Klerus sowie niedrigeren gesellschaftlichen Schichten (siehe 1.3.3.1). Wie aber sieht die soziale Funktion des klassischen Konzerts am Anfang des 21. Jahrhunderts aus? Wie wirken sich der oben dargestellte allgemeine gesellschaftliche Wandel und die Diversifizierung und nahezu ubiquitäre Verfügbarkeit der Musikkultur auf die soziale Bedeutung des klassischen Konzerts für die Menschen heute aus?

Der Zusammenhang von musikalischen und kulturellen Vorlieben und Praktiken einerseits und gesellschaftlichen Strukturen andererseits ist Gegenstand zahlreicher soziologischer Studien und Theorien.^[45] In all diesen ist die distinktive Funktion kultureller Praktiken, die Signalisierung sozialer Zugehörigkeit und Abgrenzung nach außen und somit Sicherung sozialer Identität von zentraler Bedeutung (vgl. Schönauer 2004: 18). In Anlehnung an Schönauer (2004) werden im Folgenden die Ansätze von Pierre Bourdieu und Gerhard Schulze einander gegenübergestellt, um die möglichen sozialen Funktionen des klassischen Konzerts heute sowie die Bedürfnisse des gegenwärtigen Publikums herauszuarbeiten.

3.3.4.2 Bourdieus „feine Unterschiede“

Nach Bourdieus *Die feinen Unterschiede*, einer empirischen und theoretischen Studie im Frankreich der 1960er Jahre, basieren kulturelle Unterschiede nicht auf naturgegebenen ‚guten‘ oder ‚schlechten‘ Geschmäckern, sondern sind zugleich Ergebnis und Mittel zur Reproduktion gesellschaftlicher Ungleichheiten (vgl. Schönauer 2004: 17).

In der Theorie der Kapitalsorten unterscheidet Bourdieu (1987) *ökonomisches Kapital* (materielle Ressourcen), *soziales Kapital* (soziale Kontakte) und *kulturelles Kapital* (Bildung). Ausgehend von seiner sozialen Position verfügt der Mensch über eine Grundausrüstung an Kapital und einen bestimmten *Habitus*, d. h. Wahrnehmungsmodi und Verhaltensweisen, die die Grundlage für die Herausbildung unterschiedlicher Geschmäcker und Lebensstile sowie deren Reproduktion bilden (vgl. Schönauer 2004: 22-23). Die Theorie des sozialen Raumes veranschaulicht den Zusammenhang von sozialer Position und Lebensstil: Im sozialen Raum und seinen Teilräumen, den so genannten *Feldern* (z. B. Politik, Wirtschaft, Musik) ist die Position der Akteure abhängig von Kapitalvolumen und Kapitalstruktur (Zusammensetzung der verschiedenen Kapitalsorten) des Feldes und ihrer eigenen Kapitalausstattung. Kapitalvolumen und -struktur des Feldes sowie das Kräfteverhältnis der Akteure können sich jedoch ändern, was zu der spezifischen Dynamik des sozialen Raums im Zeitverlauf führt (vgl. ebd.: 23-24).

In diesem Gefüge spielt der Geschmack für die dominanten Akteure, die eine Stabilisierung und Reproduktion der aktuellen Verhältnisse anstreben, eine wichtige Rolle zur Distinktion und Sicherung der

eigenen Identität. Die dominanten Akteure definieren, was als wertvolle Kunst erachtet wird, wobei die „legitimen Künste“, insbesondere die abendländische Kunstmusik, als besonders klassifikationswirksam gelten:

Wenn [...] nichts unfehlbarer auch die eigene „Klassenzugehörigkeit“ dokumentiert als der musikalische Geschmack, dann deshalb, weil es auch [...] keine andere Praxis gibt, die annähernd so klassifikationswirksam wäre wie Konzertbesuch oder das Spielen eines „vornehmen“ Instruments [...]. Ihrer gesellschaftlichen Bestimmung nach ist „musikalische Bildung“ etwas anderes als eine bloße Summe von Kenntnissen und Erfahrungen, verbunden mit der Fähigkeit, darüber zu reden: Die Musik verkörpert die am meisten vergeistigte Arbeit aller Geisteskünste. (Bourdieu 1987: 41).

An der Spitze der „hierarchischen Struktur der Geschmäcker“ (Schönauer 2004: 24) steht der legitime Geschmack, die für die obere gesellschaftliche Schicht charakteristische Vorliebe für die so genannte Hochkultur (z. B. Johann Sebastian Bachs *Die Kunst der Fuge*). Der mittlere Geschmack bezeichnet den Geschmack von Mittelklasse und Kleinbürgertum und umfasst minder bewertete Werke der legitimen Kunst (z. B. Gershwin's *Rhapsody in Blue*). Am untersten Ende der Hierarchie steht der populäre Geschmack für triviale, kommerzielle Werke, die Angehörige der unteren Klassen bevorzugen (z. B. Johann Strauß' *An der blauen Donau*) (vgl. Bourdieu 1987: 36-38).

Musikgeschmack und die Präsentation desselben beim Konzertbesuch haben nach Bourdieus Ansatz eine vertikale Distinktionsfunktion (d. h. Abgrenzung von Gruppen auf anderen, zumeist relativ niedrigeren Stufen der gesellschaftlichen Hierarchie). Sie dienen als Ressource, um eine angestrebte soziale Position zu erlangen oder zu verteidigen (vgl. Schönauer 2004: 32).

3.3.4.3 Schulzes „Erlebnisgesellschaft“

Als Reaktion auf gesellschaftliche Veränderungen – eine allgemeine Verbesserung der Lebensbedingungen, eine Individualisierung und Pluralisierung von Lebenslagen (siehe 3.3.2) – entstand in den 1980er Jahren eine neue Diskussion um den Zusammenhang von Lebensstilen und gesellschaftlichen Strukturen, in der nicht mehr von einer vertikalen, sondern einer horizontalen Strukturierung der Gesellschaft jenseits von Klasse und Schicht ausgegangen wird (vgl. ebd.: 19, 27). Vor diesem Hintergrund und mit Blick auf die zunehmende Vielfalt und Verfügbarkeit von kulturellen Angeboten stellt Gerhard Schulze in *Die Erlebnisgesellschaft* (1992) den von Bourdieu vertretenen Zusammenhang von gesellschaftlicher Ungleichheit und kulturellen Unterschieden in Frage; weniger gesellschaftliche Strukturen als vielmehr die subjektive Erlebnisqualität sei für die Ausbildung des persönlichen Geschmacks und die Wahl kultureller Praktiken entscheidend (vgl. Schönauer 2004: 17, 28).

Laut Schulze sind in der modernen Überflussgesellschaft die Primärbedürfnisse der Menschen gestillt und das Streben nach Rang und Macht tritt in den Hintergrund. In Zeiten steigender Lebensstandards, zunehmender Freizeit und ausdifferenzierter Bildungsmöglichkeiten ist die Ausbildung kultureller und musikalischer Vorlieben weniger von Herkunftsmilieu, Beruf oder Einkommen bestimmt und jeder kann sich seine Position im Raum „alltagsästhetischer Schemata“ weitgehend frei aussuchen (Schulze 1992: 207). Statt Statussicherung rücke das Erleben ins Zentrum der Lebensgestaltung und biete Orientierung angesichts der Vielzahl an Entscheidungsoptionen in der modernen Gesellschaft (vgl. Schönauer 2004: 28-29). Antrieb und Maßstab für das Handeln werde das eigene

Innenleben, das Streben nach positiven Erlebnissen, nach Genuss (vgl. Schönauer 2004: 29; Schulze 1992: 39, 108). Als neue Orientierungsmuster dienen „alltagsästhetische Schemata“, bei denen es sich um „kollektive Muster des Erlebens [handelt], innerhalb derer das Individuum seinen Geschmack selbst wählen kann“ (Schönauer 2004: 29). Hier unterscheidet Schulze fünf Milieus oder „ästhetische Deutungsgemeinschaften“: Das Niveaumilieu, das Selbstverwirklichungsmilieu, das Integrationsmilieu, das Harmoniemilieu und das Unterhaltungsmilieu.^[16]

Nach Schulze sind also kulturelle Vorlieben und Praktiken nicht von Statusdenken und vertikaler Distinktion geleitet, sondern von der Erlebnisqualität für den Einzelnen und einer horizontalen Distinktion zwischen den unterschiedlichen Milieus (vgl. Schönauer 2004: 28).

Musikalische Vorlieben sind nach dieser Theorie nur mehr der subjektiven Erlebnisqualität verpflichtet. Geschmacksunterschiede sind, im Gegensatz zur Annahme von Bourdieu, nicht Konsequenz einer sozialen Lage, sondern ein Unterscheidungsmerkmal per se: Sie bilden die Grundlage von Milieus, die quer zur gesellschaftlichen Hierarchie durch die Gemeinsamkeiten der Lebensstile definiert sind. (Gebesmair 2001: 16)

Das klassische Konzert würde nach Schulzes Theorie also weniger mit distinktiven Absichten als vielmehr wegen des subjektiven Musikerlebnisses besucht.

3.3.4.4 Kompromiss: Petersons Omnivore Thesis

Welche soziale Funktion erfüllt das klassische Konzert also heute? Ist Bourdieus Ansatz trotz seiner traditionellen Betrachtungsweise der Gesellschaft und der Annahme eines weitgehend starren Habitus auch für die heutige Zeit noch von Relevanz? Ist das klassische Konzert

noch immer ein Ort der vertikalen Distinktion und Identitätsbildung für die oberen Gesellschaftsschichten? Oder zieht es die Menschen, wie Schulzes Erkenntnisse nahe legen, heutzutage hauptsächlich wegen des Musikerlebnisses und unabhängig von vertikalen gesellschaftlichen Positionierungsbestrebungen in den Konzertsaal?

Bei der Gegenüberstellung der Theorien Bourdieus und Schulzes gelangt Gebesmair zu der Annahme,

[...] dass Geschmack immer weniger an den sozialen Erfahrungsort der Primärsozialisation gebunden ist und zu einem gesellschaftlichen Abgrenzungsmechanismus wurde, der unabhängig von sozialen und ökonomischen Ressourcen zur Stilisierung des Lebens eingesetzt wird. (2001: 183)

Bourdieu's Ansatz stellt laut Gebesmair einen zu starken Zusammenhang zwischen Herkunftsmilieu und kulturellen Vorlieben her, der der Wandelbarkeit von Geschmäckern und kultureller Praxis in der heutigen Gesellschaft nicht gerecht wird. Schulze hingegen kritisiert er „für einen Gesellschaftsentwurf [...], in dem Machtstrukturen, ökonomische und soziale Interessen vernachlässigt werden“ (Schönauer 2004: 34) und damit „[...] Geschmack nur mehr in den Kategorien einer sozial wirkungslosen, subjektiven Wahl beschrieben [wird], ohne seinen Einsatz als kulturelles Kapital mitzudenken“ (Gebesmair 2001: 183).

Einen Kompromiss zwischen den beiden Positionen bieten Studien zu Kulturkonsum und Gesellschaftsstrukturen in den USA, die den Typus des kulturellen „Omnivore“ (Allesfresser) hervorgebracht haben. Richard A. Peterson, Begründer der so genannten Omnivore Thesis, beobachtet in der heutigen amerikanischen Gesellschaft eine Verschiebung von der überkommenen Elite-to-Mass-Statushierarchie

nach Bourdieu'schem Ansatz zu einer Omnivore-to-Univore-Statushierarchie (vgl. 1992).

Aus Daten des 1992 Survey of Public Participation in the Arts zu kulturellen Aktivitäten und musikalischen Vorlieben unterschiedlicher Berufsgruppen schließt Peterson,^[17] „[that] the aesthetics of elite status are being redefined as the appreciation of all distinctive leisure activities and creative forms along with the appreciation of the classic fine arts“ (ebd.: 252). Menschen oberer gesellschaftlicher Schichten haben weniger einen exklusiven als einen breiten Geschmack für eine Vielzahl kultureller Ausdrucksformen – sie sind kulturelle bzw. musikalische Omnivores. Die Univores am unteren Ende der gesellschaftlichen Statushierarchie haben einen tendenziell engeren Geschmack, den sie zur Grenzziehung gegenüber anderen Gruppen, insbesondere denen auf ähnlichem sozialen Niveau, nutzen (ebd.: 253-254). Dabei wird klassischer Musik – ganz im Bourdieu'schen Sinne – immer noch das höchste Prestige zugeschrieben, sie steht an der Spitze der Geschmackshierarchie. Andere Musikrichtungen wie Folk, Jazz, Rock oder Soul werden darunter, aber alle auf ähnlichem Niveau eingeordnet (ebd.). Zusammenfassend schlägt Peterson zwei gegensätzliche Pyramiden vor (Abbildung 2).

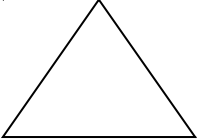
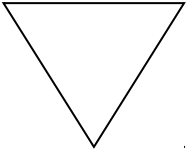
Geschmackskultur		Individuen/Gruppen	
	<p>Angesehenste Geschmackskultur (klassische Musik), kulturelles Kapital nach Bourdieu</p> <p>Zahlreiche alternative Geschmackskulturen auf ähnlichem Niveau</p>		<p>Omnivore: hoher Status durch Vorliebe für und Teilnahme an unterschiedlichen kulturellen Ausdrucksformen</p> <p>Univore: ein bestimmter Geschmack zur Identitätsbildung und Distinktion von anderen Statusgruppen auf dem selben Level</p>

Abbildung 2: Darstellung der Omnivore Thesis in zwei gegensätzlichen Pyramiden

Quelle: Eigene Darstellung nach Peterson 1992: 254-256

Die Omnivore Thesis besagt nicht, dass kultureller Geschmack und Konsumption egalitär und losgelöst von gesellschaftlichen Funktionen sind. Geschmack dient weiterhin als Statusindikator und der Distinktion von anderen gesellschaftlichen Gruppen – aber nach neuen Regeln. Es gibt eine tendenzielle Offenheit gegenüber unterschiedlichen kulturellen Ausdrucksformen, diese ist jedoch nicht willkürlich oder wahllos. Tatsächlich ist es ein bestimmter breiter Geschmack, der als Indikator für hohen Status dient. Während klassische Musik, Jazz oder Latin Music höheres Prestige genießen, werden Rap, Heavy Metal und Country weniger hoch angesehen (vgl. Bryson 1996; Peterson/Rossman 2008). Bryson (1996, 1997) prägte auch den Begriff des „multikulturellen Kapitals“ als neue Währung für den Oberschichtgeschmack, welches Bourdieus Ansatz und eine tendenziell von mehr Offenheit und sozialer Mobilität geprägte moderne

Gesellschaft zusammenbringt.

Die Omnivore Thesis ist nicht unumstritten. So hat sich z. B. der französische Soziologe Bernard Lahire, Verfechter einer „sociology of the social on an individual scale“ (2008: 184), kritisch mit Petersons Methodologie und Interpretation auseinandergesetzt. Um eindeutigere und tiefer gehende Erkenntnisse zur (Nicht-) Existenz des kulturellen Allesfressers zu erhalten, sollten nach Lahire (1) nicht nur Musik, sondern auch andere Kunst- und Kulturformen wie Theater, Literatur, Tanz, Film oder Fernsehen miteinbezogen werden (vgl. ebd.: 181); (2) neben musikalischen bzw. kulturellen Präferenzen auch Aktivitäten berücksichtigt werden, da zwischen diesen beiden nicht selten eine Diskrepanz bestehe und sie bezüglich Bedingungen, Motivation und Intensität unterschiedlich sein können (vgl. ebd.: 181-182) und (3) eine Kombination von quantitativen und auch qualitativen Erhebungsmethoden angewendet werden, die (anders als der SPPA) auf das eigene Erkenntnisinteresse ausgerichtet sind (vgl. ebd.: 184). Der empirische Teil dieser Arbeit, dessen Gegenstand auch das Omnivore-Phänomen ist, wird unter Berücksichtigung der angeführten Kritikpunkte gestaltet.

Des Weiteren muss darauf hingewiesen werden, dass eine direkte Übertragung der Omnivore Thesis auf den deutschen Kontext problematisch ist. Neuhoff (2001) konnte Petersons Typus des Omnivore bei einer Untersuchung deutscher Konzertbesucher (Berlin-Studie 1999; siehe 2.1.2) nicht bestätigen. Ursache könnten vor allem die „kulturelle[n] Unterschiede zwischen alter und neuer Welt“ sein (ebd.: 768). Statushohe Amerikaner hätten zu den statusniedrigen Musikarten ihres Kulturraumes ein weniger distanzierteres Verhältnis als statushohe Musikhörer in Deutschland. Während es in dem ethnisch

und kulturell heterogenen Einwanderungsland Amerika keine gemeinsame kulturelle Tradition gebe, sei klassische Musik in Deutschland fest in der Geschichte und den Institutionen der Gesellschaft verankert (vgl. ebd.: 768-770). Dennoch oder gerade deswegen scheint es sinnvoll, Konzertpublika im deutschen Kontext auf ihre ‚Omnivorousness‘ zu überprüfen, wie dies auch im empirischen Teil dieser Arbeit erfolgt.

3.3.4.5 Die soziale Funktion des klassischen Konzerts und die Bedürfnisse des Publikums heute

Der gesellschaftliche Wandel der letzten Dekaden sowie die musikhistorische Entwicklung scheinen dazu geführt zu haben, dass klassische Musik an vertikalem Distinktionspotential im Sinne Bourdieus eingebüßt hat. Die mit dieser Distinktionsfunktion verschränkte Unterscheidung von ‚legitimer‘ Hochkultur und ‚niederer‘ Populärkultur verliert insgesamt an Bedeutung und die Grenzen innerhalb der Musikkultur verwischen zunehmend (vgl. Schönauer 2004: 36).

Diese Entwicklung bedeutet jedoch nicht, dass Musikgeschmack und die Präsentation dessen in musikalischen Aktivitäten von gesellschaftlichen Strukturen losgelöst sind und keine Distinktionsfunktion mehr erfüllen; die Distinktion funktioniert lediglich auf eine andere Weise. Laut Schulze (1992) nutzen Menschen in der heutigen vertikalen Gesellschaftsstruktur Kultur- und Musikkonsum, also auch klassische Musik, zur horizontalen Distinktion, also zur Identifikation mit verschiedenen Milieus, und nicht zur vertikalen Abgrenzung zu unteren gesellschaftlichen Gruppen. Seit den 1950er Jahren dienen verstärkt Popkultur und Popmusik zur Schaffung

kultureller Identitäten, klassische Musik hingegen hat an identifikatorischer Wirkung eingebüßt (vgl. Tröndle 2009: 32). Nach Petersons Omnivore Thesis hat klassische Musik zwar immer noch einen sehr hohen Prestigewert. In der modernen Gesellschaft ist jedoch der Konsum von klassischer Musik in Verbindung mit einer Vielzahl weiterer (bestimmter) Musikarten und kultureller Ausdrucksformen Zeichen für einen hohen gesellschaftlichen Status.

Insgesamt scheint in der heutigen „Erlebnisgesellschaft“ der Erlebniswert des Konzerts wichtiger zu werden. Dem 8. Kulturbarometer zufolge ist „etwas live zu erleben“ nach „guter Unterhaltung“ der zweitwichtigste Faktor beim Besuch von Konzerten, ^[18] wobei jüngere Leute dem Live-Erlebnis einen noch höheren Stellenwert beimessen als ältere (vgl. Keuchel 2009: 88-90). Der Wunsch nach dem Live-Erlebnis hat dem 9. Kulturbarometer zufolge sogar zugenommen (vgl. Keuchel 2011: 6). In einer Zeit, in der sämtliche Musik nahezu überall und jederzeit verfügbar ist, lässt sich also ein gegensätzliches wachsendes Interesse der Menschen an Live-Konzerten, an dem einzigartigen Moment, beobachten (vgl. Keuchel 2009: 83-84). So wird „[d]ie Entwicklung des Musikhörens im 21. Jahrhundert [...] geprägt sein von der Suche nach dem einzigartigen Erlebnis, wie die Entwicklung des Musikhörens im 20. Jahrhundert geprägt war von der Faszination an Verfügbarkeit“ (Schulze 2009: 52).

Über die gesellschaftliche Distinktion hinaus hat das Konzert für Menschen heute eine immer wichtigere Funktion als soziales Ereignis. Bereits das bürgerliche Konzert des 19. Jahrhunderts diente als soziales Forum. Bei Kulturveranstaltungen Gleichgesinnte mit einem ähnlichen Lebensstil zu treffen gewinnt jedoch zunehmend an Bedeutung, da in einer pluralisierten und individualisierten Gesellschaft

verschiedene Milieus sich noch stärker über bestimmte Lebensstile definieren (vgl. Keuchel 2009: 88; Schulze 1992). Laut Keuchel ist „[d]ie Sehnsucht nach dem Live-Erlebnis immer auch verbunden mit der Sehnsucht nach angenehmer Gesellschaft“ (Keuchel 2009: 88).

Wie Kolb in mehreren Studien in den USA und England herausgefunden hat, ist bei einem Konzertbesuch besonders für junge Menschen die soziale Interaktion untereinander und auch mit den Musikern wichtig: „Since [those born after 1955 and those from ethnic groups] are more interested in socialising with peers than in tradition and authority [...] [orchestras need to] provide the opportunity to socialise in an informal setting and [...] also provide a new, untraditional experience“ (2001: 32). In diesem Bedürfnis nach einem gemeinsamen, interaktiven Erleben von Musik sieht Abbing (2006) einen Grund dafür, warum klassische Konzerte für viele (junge) Menschen, die in einer von zunehmender Informalität geprägten Gesellschaft aufgewachsen sind, nicht besonders attraktiv sind. Eine Studie über „The Experiences of Non-attenders at Live Orchestral Concerts“ von Melissa Dobson (2010) hat gezeigt, dass das Einbeziehen des Publikums durch direkte Ansprache und eine Erläuterung der Musik innerhalb des Konzerts dessen Konzerterlebnis wesentlich bereichern können.

3.4 Die notwendige Aktualisierung des klassischen Konzerts

Die von Tröndle (2009), Abbing (2006) u. a. kritisierte Stagnation des Konzertwesens einerseits und der tiefgreifende gesellschaftliche, musikkulturelle und musiksoziologische Wandels andererseits deuten darauf hin, dass das klassische Konzert und das heutige Publikum in vielerlei Hinsicht nicht mehr zusammenpassen. Das klassische Konzert

verliert im Leben insbesondere der jüngeren Generationen immer mehr an Relevanz.

Maßnahmen, die dem publikumsbezogenen Ansatz zuzuordnen sind, sollen einen besseren Zugang und ein größeres Interesse für klassische Musik schaffen und das Publikum an das klassische Konzert in seiner traditionellen Form heranführen. Der Anachronismus des klassischen Konzerts – das Auseinanderdriften von Konzert und Publikum – aber zeigt, dass auch an der Institution des Konzerts angesetzt werden muss. So gerne auch die Zeitlosigkeit klassischer Musik beschworen wird – das klassische Konzert muss für sein zukünftiges Bestehen – wie Tröndle (2009), Abbing (2006), Kolb (2001) und andere fordern – von Grund auf neu gedacht werden. Zum einen ist eine Aktualisierung notwendig, d. h. die Berücksichtigung der veränderten Lebenswelt und der Bedürfnisse des Publikums heute. Zum anderen erfordert eine von Individualisierung und Pluralisierung geprägte Gesellschaft eine Pluralisierung des Konzertwesens; nur eine Vielfalt an verschiedenen Konzertformen kann den unterschiedlichen Bedürfnissen differenzierter Publika gerecht werden (vgl. Tröndle 2009: 10-11).

Die Aktualisierung und Pluralisierung des klassischen Konzerts kann an unterschiedlichen Parametern des Konzerts ansetzen: Das Konzert kann aus den Konzertsälen, den Musiktempeln, die einen nach außen abgeschlossenen Kosmos für sich bilden, herausgeholt werden und an „außer-gewöhnlichen“ Orten (Kirchberg 2009) stattfinden. Räume, mit denen das Publikum vertraut ist, rücken das Konzert näher in die Alltagswelt der Besucher. Konzerte an exotischen Orten wie z. B. Planetarien, stillgelegte Fabrikanlagen oder Schwimmhallen können dem Konzert allein durch das Ambiente einen besonderen Reiz

verleihen.

Die Programmgestaltung eines klassischen Konzerts bietet mehr Möglichkeiten als die Standardabfolge Ouvertüre - Konzert - Sinfonie und Werke der alten Meister. Möglich und bereits vielfach praktiziert sind z. B. die Einbeziehung anderer Kunstformen wie Literatur, Tanz, visuelle Elemente etc; das Durchbrechen von Genre Grenzen durch die Einbeziehung anderer Musikrichtungen; die verstärkte Präsentation aktueller Werke sowie eine Vermittlung der Dramaturgie des Konzerts durch eine direkte Ansprache des Publikums. Der von Peterson (1992) entdeckte Typus des Omnivore ist ein Indiz dafür, dass das Publikum tendenziell offener gegenüber unterschiedlichen Musikrichtungen und kulturellen Ausdrucksformen wird.

Nach wie vor ist das Konzert für die Besucher als soziales Ereignis wichtig; die Vorstellung davon, was dieses Ereignis ausmacht, dürfte sich im Laufe der letzten 100 Jahre jedoch gewandelt haben. Während die Rolle des Zuhörers im traditionellen klassischen Konzert stark reguliert und vorwiegend passiv ist, ist insbesondere jungen Leuten heutzutage die soziale Interaktion und die aktive Teilnahme am Konzertgeschehen wichtig. Informellere Verhaltensregeln für das Publikum und auch die Musiker, sowie eine verstärkte Kommunikation zwischen diesen beiden Gruppen, könnten das klassische Konzert somit wesentlich attraktiver machen.

Wie auch Walter (2011) konstatiert, ist im Bereich aktualisierter, alternativer Konzertformate bereits vieles in Bewegung:

Klassische Konzerte beginnen, sich von der Sphäre des Konzertsaals zu emanzipieren und in die tatsächlichen Lebensräume der Menschen einzudringen. Warum nicht anspruchsvolle, instrumentale Musik im Club, oder als Jam in einer Bar, oder kombiniert mit anderen Künsten? Eine neue Generation schlauer Programm-Macher beginnen, sich mehr als Musik-Kuratoren zu verstehen. Es wird neuer Wert auf Konzertdramaturgien und programmatische Beziehungsfelder gelegt, anstatt immer dieselben Repertoireabläufe abzuliefern.

Ein alternativer Ansatz, das klassische Konzert im Club, ist Gegenstand dieser Arbeit. Im folgenden Kapitel wird dieses Konzerformat - Idee und Konzept sowie die aktuelle KIC-Landschaft – vorgestellt, bevor sich der zweite Teil der Arbeit einem praktischen Beispiel des KIC-Formats widmet.

4 Klassik im Club-Konzerte

4.1 Die Idee von ‚Klassik im Club‘

Die Idee hinter KIC-Formaten ist, eine Brücke über den beschriebenen Graben (siehe 3.3) zwischen Publikum und klassischem Konzert zu schlagen, wobei das Format an der Form des Konzerts selbst ansetzt und somit dem institutionsbezogenen Ansatz zuzuordnen ist. KIC-Konzert holen klassische Musik aus dem traditionellen Konzertsaal und präsentieren sie in dem alternativen Kontext des Clubs oder eines clubähnlichen Raumes; zudem werden verschiedene Elemente der Clubkultur adaptiert. Hierbei erfolgt ein bewusster Bruch mit (einigen) Konventionen des traditionellen klassischen Konzerts. Ziel ist es, klassische Musik einem breiteren, insbesondere jüngeren Publikum näher zu bringen, welches sonst vielleicht den Besuch im Konzertsaal scheut.

Bei der Betrachtung der Konzertstätte, in diesem Fall des Clubs, kommt dem Raum eine zweifache Bedeutung zu: Es geht zum einen um den Ort, den Standort des Konzerts (Wo?) und zum anderen um die Gestaltung des Raumes (Wie?) (vgl. Kirchberg 2009: 155-156). Der Raum ist ein zentraler Parameter des Konzerts, der Auswirkungen auf die anderen Parameter des Konzerts hat. Der Standort einer Konzertstätte bestimmt, welchen Weg das Publikum zurücklegen und in welche Umgebung es sich dabei begeben muss. Der räumliche Aufbau des Konzertsaals beeinflusst z. B. das Verhältnis von Musikern und Publikum, die Kommunikation der Besucher untereinander.

Nach Kirchbergs Typologie ist der Club den „außer-gewöhnlichen“ Konzertstätten zuzuordnen. „[A]ußer-gewöhnliche, also sich von

hegemonialen Erwartungen, vom kulturellen Kanon abwendende Aufführungsorte“ zeichnen sich durch einen „fremde[n]’, ‚exzentrische[n]’ oder ‚exotische[n]’ Standort und eine ähnliche Raumgestaltung aus (ebd.: 159). An außergewöhnlichen Konzertstätten ist weiterhin typisch ein subkulturelles oder unkonventionelles Verhalten (d. h. entgegen den Verhaltenskonventionen des traditionellen klassischen Konzerts) sowie die Anpassung der Musik an den Raum und das Publikum (vgl. ebd.: 167). Bei Konzerten im Club werden verschiedene Elemente der Clubkultur, u. a. ein an den Raum des Clubs angepasstes Verhalten von Musikern und Publikum, auf unterschiedliche Weise einbezogen, wobei der Bruch mit Konventionen des klassischen Konzerts bewusst angestrebt wird. Auch die musikalische Programmgestaltung weicht in der Regel von der des traditionellen klassischen Konzerts ab.

Clubs und die dort gelebte Clubkultur sind Teil der Lebenswelt insbesondere junger Menschen. Der Kontext des Clubs mag vielen (jungen) Menschen vertrauter sein als der des klassischen Konzertsaals und der Besuch eines Konzerts im Club deswegen als angenehmer und ‚naheliegender’ empfunden werden. Der außergewöhnliche Aufführungsort des Clubs soll eine Verringerung der geographischen sowie der sozialen Distanz bewirken (vgl. ebd.: 159); erstere meint einen leichter zu erreichenden Standort, letztere die Distanz zwischen verschiedenen Milieus oder Szenen mit ähnlichen Geschmacksmustern, denen sich Menschen in der heutigen Erlebnisgesellschaft zuordnen (vgl. Schulze 1992). Ein klassisches Konzert im Club soll also die von jüngeren Menschen möglicherweise empfundenen Barrieren abbauen und das Konzert „so milieukompatibel wie das Kino“ machen (Kirchberg 2009: 159).

Außerdem kann der Veranstaltungsort des Clubs dem klassischen Konzert, das oft als ‚verstaubt‘ und konservativ wahrgenommen wird, ein frischeres, jüngerer Image verleihen; die jugendliche Clubkultur soll auf das klassische Konzert abfärben. So sagt David Canisius, Resident DJ der Yellow Lounge, dass die Veranstaltung „das Ziel [habe], die klassische Musik zu ‚entstauben‘“ (Tröndle 2009: 265). Die Yellow Lounge sei „the place to be“, „cool und hip, wie man auf neudeutsch gerne sagt“ (ebd.: 270); Klassik in der Yellow Lounge sei „cool, szenig und entspannt“ (ebd.: 268).

4.2 Ein bewährter Ansatz: Konzerte außerhalb des Konzertsaals

Der Ansatz des KIC-Formats, an einer außergewöhnlichen Konzertstätte außerhalb des Konzertsaals ein anderes Publikum zu erreichen, ist keineswegs neu. In der Geschichte des Konzertwesens gab und gibt es immer mehr Konzerte an außergewöhnlichen Konzertorten, die durch eine Verringerung der geographischen sowie der sozialen Distanz ein breiteres Publikum erreichen sollen.

Im Bereich der Neuen Musik, der sich spätestens ab dem Ersten Weltkrieg als Alternative zum bürgerlichen Konzertwesen verstand, wurden Konzerte abseits des regulären Konzertbetriebs gespielt, z. B. in privaten Räumlichkeiten oder auch in Sport- und Fabrikhallen. In den 1980er Jahren wanderte die Neue Musik mit ihrer Kanonisierung dann in die Konzertsäle (vgl. Kirchberg 2009: 158)

Heutzutage finden immer mehr klassische Konzerte an außergewöhnlichen Konzertorten wie „Planetarien, Einkaufszentren, Polo-Anlagen [...], Kirchen, Theaterfoyers, Regierungsgebäuden,

Altenheimen, Gefängnissen, Fachhochschulen, Sportstadien ㄨ... ≡ oder Bürgerzentren, Kinder- und Jugendtheatern und Schulen in „städtischen Problembezirken“ statt (ebd.: 160). Das Orchester im Treppenhaus aus Hannover trägt seinen Hang zu außergewöhnlichen Konzertorten sogar im Namen. Durch die Erfindung neuer Aufführungszusammenhänge und Auftritte an für klassische Konzerte untypischen Orten – im Club oder Treppenhaus, in U-Bahn-Tunneln oder Werkshallen – möchte es „klassischer Musik den verstaubten Beigeschmack [...] nehmen“ (Orchester im Treppenhaus 2012). Ein Beispiel aus dem – nur eingeschränkt vergleichbaren – US-amerikanischen Kontext ist das Orchestra X unter der Leitung des Dirigenten John Axelrod, das Konzerte in Einkaufszentren, Planetarien und auf Polo-Anlagen spielt (vgl. Kirchberg 2009: 160).

Ein beliebtes und verbreitetes Format zur Ansprache eines breiten Publikums ist das klassische Open Air Konzert oder auch ‚Klassik Open Air‘. Beispiele sind die jährlich stattfindende Konzertreihe *Klassik am Odeonsplatz* mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und den Münchner Philharmonikern, die bis zu 16000 Besucher anlockt, das *Klassik Open Air* am Berliner Gendarmenmarkt oder das *Classic Open Air* bei der Kieler Woche mit dem Philharmonischen Orchester Kiel und Stars aus Klassik, Rock und Pop.

Musikfestivals präsentieren Konzerte mit Vorliebe an neuen Spielorten, so auch das Schleswig-Holstein Musik Festival, „das – nun schon traditionell – in Scheunen, Firmenhallen, auf Fähren und im Flughafen stattfindet (www.shmf.de)“ (ebd.). Auch die Organisation von Flashmobs, bei denen Menschen kurzfristig für eine bestimmte Aktion an einem Ort zusammenkommen, scheinen immer verbreiteter zu werden: So gab es z. B. einen Flashmob zur Salzburger

Festspieleröffnung 2011 und einen Flashmob des Staatsballetts Berlin am Berliner Hauptbahnhof im März 2011.

Allgemein ist ein Trend zu klassischen Konzerten an außergewöhnlichen Konzertstätten zu beobachten und im Besonderen auch zu klassischen Konzerten im Club. Die Konzertstätte des Clubs und die dort gelebte Clubkultur sowie deren Kombination mit klassischer Musik ist Gegenstand der beiden folgenden Abschnitte.

4.3 Club und Clubkultur

4.3.1 Der Begriff des Clubs

Vor einer weiteren Auseinandersetzung mit KIC soll zunächst einmal der Begriff des Clubs, also des Veranstaltungsortes, näher beleuchtet werden. Der Terminus ‚Club‘ bzw. ‚Klub‘ (in der deutschen Schreibweise) wird unterschiedlich verwendet, z. B. zur Bezeichnung von Vereinen der Freizeitgestaltung (Sportclubs, Automobilclubs, Fanclubs), von Organisationen wie dem Lions Club oder Rotary Club sowie auch von Nachtclubs und Musik- oder Tanzlokalen im Sinne von Diskotheken.

Der Begriff des Clubs ist eines der ersten aus dem Englischen entlehnten Gesellschaftswörter und bezeichnet

eine Vereinigung von Personen mit gemeinsamen Interessen, zum Beispiel Politik, Wirtschaft, Wissenschaft, Sport, Musik, Film, Literatur, Freizeit, Unterhaltung, auch den Raum, das Gebäude oder Lokal für solche Zusammenkünfte. Ursprünglich eine geschlossene Gesellschaft von Männern (bekannt der engl. Herrenclub), sind Einrichtungen und Begriff um Mitte des 18. Jahrhunderts durch Übersetzungs- und Reiseliteratur in Deutschland bekannt geworden [...] Im gastronomischen Bereich wurde der Begriff als ‚Nachtclub‘ übernommen, wobei einige historische Bedeutungsaspekte wie die teilweise regelmäßige Zusammenkunft vorwiegend männlichen Publikums mit ähnlichen Unterhaltungsinteressen (kulturell: Tanz, Musik mit Varietéeinlagen) eingeflossen sind. (Reinhardt 1999: 169, zitiert nach Vogt 2004: 306)

In dieser Arbeit wird der Club als Nachtclub bzw. Musik- oder Tanzlokal begriffen. Ein Club kann in diesem Zusammenhang außerdem eine Veranstaltungsform bezeichnen (vgl. Mühlenhöver 1999: 12; Thornton 1995: 22).

Die mit dem Raum des Clubs und den dort stattfindenden Clubveranstaltungen verbundene Clubkultur bzw. „club culture“ begreift Thornton als „the colloquial expression given to youth cultures for whom dance clubs and their eighties offshoot, raves, are the symbolic axis and working social hub (1996: 3). Mühlenhöver subsumiert „unter ‚Clubkultur‘ alle inneren und äußeren Einflußfaktoren vornehmlich stationärer Discotheken“ (1999: 8). Bei Clubkultur geht es laut Vogt „um mehr als den Ort, an dem sich Jugendliche und junge Erwachsene treffen und unter sich sind“ (2004: 13). In ihrer Untersuchung der Berliner Clubkultur beschreibt sie diese – weitgehend exemplarisch für das Nachtleben auch in anderen Städten – wie folgt:

Sobald es dunkel wird, schlängeln sich Nachtschwärmer durch [die Stadt]. Jede Nacht, jede Woche. Da sind kuschelige Sofas, Lounges und versteckte Tanzflächen und Partygänger, die abhotten und bis in die späten Morgenstunden Cocktails schlürfen. Alle bezeichnen sich irgendwie als Clubber. Das [klingt] spannend. So nach Sub-Kultur: verrucht, geheim, provokant. (ebd.)

Im Folgenden wird die Entstehung und Entwicklungsgeschichte der Clubkultur bis zu ihrer heutigen Form, wie Vogt sie beschreibt, kurz nachvollzogen.

4.3.2 Die Geschichte der Clubkultur

4.3.2.1 Überblick

Die Entstehung und Entwicklung der Clubkultur ist, wie im Folgenden deutlich werden wird, eng mit den oben dargestellten gesellschaftlichen Umwälzungen und der musikhistorischen Entwicklung des 20. Jahrhunderts (siehe 3.3.2 und 3.3.3) verknüpft. Die Geschichte des Phänomens Disco bzw. Club beginnt laut Mühlenhöver mit den ‚Swingern‘ im Deutschland der 1930er Jahre, einer „neue[n] Generation swingbegeisterter Jugendlicher“ (1999: 25), sowie ihrem unter freieren politischen Verhältnissen lebenden französischen Pendant, den Zazous (vgl. ebd.: 25-31). Wesentliche Elemente der späteren Disco- bzw. Clubkultur seien hier bereits vorhanden gewesen: die Wiedergabe von Musikaufnahmen mit dem Grammophon anstelle von Live-Musik; eine Jugendkultur, die ihr Selbstverständnis aus der Unterhaltungsmusik bezieht und dem ‚American Way of Life‘ nacheifert sowie eine von „dubioser Energie“ geprägte Atmosphäre und Exklusivität (vgl. ebd.: 31-34). Im Frankreich der Nachkriegszeit orientierten sich Lokale mangels Geld und verfügbaren Ensembles an der Feierkultur der Zazous und

boten Tanzmöglichkeiten durch Musikaufnahmen. So entstanden ‚les discothèques‘, was übersetzt so viel bedeutet wie „record library“ (Thornton 1996: 67) oder „Scheibenaufbewahrungsort“ (Mühlenhöver 1999: 11). Das Konzept der discothèques breitete sich in die angrenzenden Staaten, Großbritannien und die USA aus, von wo es verbundenen mit der eigenen musikalischen Tradition später als Disco-Hype in die ganze Welt ausstrahlen sollte (vgl. ebd.: 35-37).

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts tanzte man in den USA primär zu Live-Musik; Musikaufnahmen galten der Live-Performance gegenüber als minderwertig und unauthentisch. Ein langsamer Wandel setzte – angetrieben von der Verbreitung des Rock’n’Roll – mit den sogenannten Record Hops der 1950er Jahre ein; dies waren Schulfeste in Aulen, Turnhallen o. Ä., bei denen ein DJ Musik zum Tanz auflegte (Thornton 1996: 28, 52-53). Angelehnt an das französische Vorbild der ‚discothèques‘ entstanden in den 1960s erste Discotheken in New York und bald darauf im ganzen Land, und „zwar an den beiden Eckpunkten gesellschaftlichen Lebens“ (Mühlenhöver 1999: 43) – der High Society sowie der homosexuellen und afroamerikanischen Subkultur (vgl. ebd.: 43-49). Mit einer inzwischen positiver besetzten, ‚exotischen‘ afro-amerikanischen Subkultur assoziiert gewann Disco als Veranstaltungsort, Veranstaltungsform und Musikrichtung Mitte der 1970er zunehmend an Popularität. Schließlich rollte die Disco-Welle – von der weißen Mehrheitskultur adaptiert und befeuert von Filmen wie *Saturday Night Fever* und dem Mythos des Studio 54 in New York – durch die USA und schließlich die ganze westliche Welt (vgl. ebd.: 50-65).

Anfang der 80er Jahre fand der weltweite Disco-Hype ein abruptes Ende. Eine wieder auflebende Anti-Disco-Kampagne („Disco Sucks“)

richtete sich gegen Discos als Inbegriff einer künstlichen und oberflächlichen Musikkultur; in den USA spielten auch rassistische und homophobe Motive in den Diskurs hinein (vgl. Mühlenhöver 1999: 65; Thornton 1996: 43-44). „Disco als Warenetikett, als Jugendbewegung und als Musikstilart verschwand [...] von der Bildfläche“, das Konzept jedoch hatte Fortbestand (Mühlenhöver 1999: 65). Die Diskothek war weiterhin ein populärer Vergnügungsort, sie wurde zum selbstverständlichen Teil der Freizeitkultur wie z. B. das Kino. Das Wort ‚Disco‘ allerdings war derart stigmatisiert, dass die Einrichtung von nun an vermehrt ‚Club‘ genannt und Disco-Musik als ‚Dance Music‘ bezeichnet wurde (vgl. ebd.: 66).

Heutzutage gibt es bezüglich Raum, Musik und Publikum unterschiedlichste Clubveranstaltungen, sodass es problematisch ist, allgemeingültige Aussagen über *den* Club oder *die* Clubkultur zu machen. Dennoch haben sich einige wesentliche Charakteristika herausgebildet; die Entwicklung der wichtigsten Parameter wird im Folgenden dargestellt.

4.3.2.2 *Raum*

Während die Record Hops der 1950er Jahre noch in weitgehend unveränderten schulischen Gebäuden, Tanzsälen und Jugendclubs stattfanden, setzte mit den Diskotheken der 1960er Jahre eine gezielte Veränderung der räumlichen Gestaltung ein. In betonter Abgrenzung von der aristokratisch-konservativen Ballsaalgestaltung und als Spiegel der Jugendkultur zeichneten sich diese „young urbane dancing establishments“ durch ein experimentelles, psychedelisch angehauchtes Spiel mit Farben in Dekoration und Licht aus (Thornton 1996: 54). Die Discos der 1970er schließlich waren „maze[s] of shiny

futuristic surfaces, chrome party palaces of mirrors and glitter balls“ (ebd.: 55). In den 1980er Jahren dominierten schlichtere, in schwarz oder grau gehaltene Clubs. Die Raves der späten 80er fanden – wendet man Kirchbergs Typologie der Konzertstätten (2009) auf den Bereich des Clubs an – an außergewöhnlichen Veranstaltungsorten wie Industriebrachen oder in ländlichen Gegenden statt (vgl. Thornton 1996: 55). Heutzutage ist eine große Vielfalt an Veranstaltungsorten und deren räumlicher Gestaltung zu beobachten. Es gibt Veranstaltungen in kleinen oder großen, schlicht oder auch aufwändig dekorierten Clubs, Raves unter freiem Himmel und in entlegenen, nur in mehrstündigen Wanderungen zu erreichenden Gegenden u. v. m.^[19] Wesentliche räumliche Elemente aller Clubveranstaltungen sind die (in der Regel zentrale) Tanzfläche und das DJ-Pult, außerdem eine Bar sowie eventuell Sitzgelegenheiten. Clubs bieten diese Elemente in einem Raum oder verteilt auf mehrere Räume (z. B. unterschiedliche Dancefloors, ‚Chill Out‘-Bereich) an.

Treibende Kraft bei der Entwicklung des Raums war und ist laut Thornton der Bruch mit gesellschaftlichen Konventionen und die Befreiung von Regeln und Einschränkungen (vgl. ebd.). Zudem dient die räumliche Gestaltung des Clubs der Kompensation des Live-Erlebnisses, da hier keine Live-Band die Aufmerksamkeit des Publikums bindet. Dies geschieht insbesondere durch den Einsatz visueller Reize, die die Musik begleiten und ergänzen: buntes Licht, Laser, Stroboskop-Licht, die Projektion von Bildern und Videos u. v. m. (vgl. ebd.: 56-57).

Zentrales Element der Clubkultur ist seit den Diskotheken der 1960er Jahre das Schaffen einer „complete sensual experience“ in einem Raum, in dem Traum und Realität miteinander verschmelzen (ebd.: 57).

Der Club stellt einen in sich abgeschlossenen (in der Regel fensterlosen) Kosmos dar, eine dem Alltagsleben ferne Parallelwelt:

Clubs [...] offer other-worldly environments in which to escape; they act as interior havens with such presence that the dancers forget local time and place and sometimes even participate in an imaginary global village of dance sounds. Clubs achieve these effects with loud music, distracting interior design and lighting effects. (ebd.: 21)

'Club worlds' are markedly divorced from the work world outside. Door restrictions sharply divide inside from outside, while long corridors, inner doors and stairways create transitional labyrinths. (ebd.: 57)

Weiterhin vom Alltagsleben distanziert den Club der Zeitraum, in dem Veranstaltungen dort stattfinden: Sie beginnen in der Regel spätabends, dauern durch die Nacht bis in die Morgenstunden und können bei den so genannten ‚Afterhours‘ sogar darüber hinaus gehen. Neben der räumlichen Gestaltung und dem Zeitraum dient auch die Gestaltung der weiteren Parameter – Programm, Verhalten von Musikern und Publikum – dazu, die Besucher in eine Parallelwelt zu entführen.

4.3.2.3 Programm

Zunächst einmal ist das musikalische ‚Ausgangsmaterial‘ im Club ein anderes als bei einem Konzert. Es gibt keine von Instrumentalisten oder Vokalisten dargebotene Live-Musik im traditionellen Sinne, sondern ein DJ legt Musik auf oder spielt live. Die Entwicklung des Clubs steht in engem Zusammenhang mit dem Wandel von Platten und Musikaufnahmen allgemein von einer sekundären zu einer primären Form. Ursprünglich hatten Aufnahmen die Funktion der bloßen Wiedergabe von Live-Performances. Mit der Entstehung des

Rock'n'Roll, der Verlagerung der Komposition ins Studio im Bereich der Populärmusik, dem zunehmenden Einsatz von Magnetband in den 1960ern und neuen Instrumenten wie Synthesizern und Samplern in den 1970er und 80er Jahren wurde die Aufnahme selbst zum Original (vgl. Thornton 1996: 27, 67). Musikaufnahmen kam in der Musikkultur nach und nach eine immer prominenter Rolle zu: „[Records] moved from the private to the public sphere, from background accompaniment to specially featured entertainment, from minor occasions to momentous events, from modest locations to prominent places“ (ebd.: 34-35). In der Club- und Ravekultur sind Platten ein authentisches Musikinstrument, mit dem der DJ seine Sets gestaltet (vgl. ebd.: 29); heutzutage kommen auch CDs und MP3s zum Einsatz (vgl. ebd.: 63-64).

Charakteristisch für Musik in Clubs sind eine hohe Lautstärke, die durch oft umfangreiche Musikanlagen ermöglicht wird, sowie ein ununterbrochener musikalischer Fluss. Bereits die Diskotheken der 1960er Jahre setzten mit lauter, durchgehender Musik auf eine verstärkte akustische Atmosphäre (vgl. ebd.: 58).

Clubmusik, also in Clubs aufgelegte Musik, umfasst potentiell alle möglichen Musikrichtungen (vgl. Mühlenhöver 1999: 9). Tendenziell ist Clubmusik zum Tanzen ausgelegt, d. h. dem rhythmischen Element, insbesondere dem Bass als ‚Puls‘ der Musik kommt eine zentrale Bedeutung zu (vgl. Thornton 1996: 60). In Diskotheken, Discos bzw. Clubs war im Laufe ihrer Entwicklung eine große Bandbreite an Musik zu hören: vorwiegend afroamerikanische oder afrokaribische Genres wie R'n'B und Soul in den 1960ern; Funk, Disco (benannt nach der Diskothek) und Reggae in den 70ern; Hip-Hop, House und Garage (die beiden letzteren benannt nach zwei legendären Clubs, dem Warehouse

in Chicago und der Paradise Garage in New York) in den 80ern; Ragga, Dancehall und Jungle in den 90ern; außerdem Genres, die eher in einer ‚weißen‘ Tradition stehen wie Rock’n’Roll, Elektro Pop, Gay- und Euro-Disco, New Wave, Hi-NRG, Acid House oder Techno (vgl. ebd.: 71-72). Dance-Musik in den Spielarten Techno und House differenziert sich bis in die Gegenwart immer weiter aus, wobei „die technologiebasierte hohe Produktivität in dem Bereich [...] die Diversifizierung [begünstigt]“ (Neuhoff 2008: 12).

4.3.2.4 Musiker

Im Club ist in der Regel keine Live-Musik im traditionellen Sinne zu hören, sondern Musik vom Plattenteller; anstelle von Instrumentalisten oder Sängern sorgt der DJ – Abkürzung für Discjockey – für die Musik. Diese Berufsbezeichnung wurde den Discjockeys des US-amerikanischen Radios entlehnt und setzt sich zusammen aus den Wörtern ‚disc‘, also Platte oder Scheibe, und jockey, was übersetzt soviel wie ‚Handlanger, Fahrer‘ bedeutet (vgl. Poschardt 2001: 41).

Die Rolle und der Status des DJs hat sich mit der Entwicklung der Clubkultur wesentlich verändert – vom ungelerten Plattenaufleger zum gefeierten Künstler. In den 1940er und 50er Jahren wurden den DJs, die Musik bei öffentlichen Tanzveranstaltungen spielten, keine größeren technischen Fähigkeiten, geschweige denn Kunstfertigkeit zugeschrieben. In den 60ern entdeckte die Plattenindustrie DJs zunehmend als Experten für Tanzmusik und ihre Märkte. Ab den 70er Jahren stiegen DJs unter jungen Leuten zu „leaders and local celebrities“ (Thornton 1996: 62) auf, zu Trendsettern mit eigener Gefolgschaft (vgl. ebd.: 60-63).

Die originäre und essenzielle Funktion des DJs war es, Platten bzw.

Musikaufnahmen zur Verfügung zu stellen. Bis heute zeichnen sich DJs in der Regel durch eine umfangreiche und aktuelle Musiksammlung aus (vgl. ebd.: 61). Als Musiker anerkannt wurden DJs jedoch erst durch das ‚Mischen‘ von Musik; „[a]s ‚turntable musicians‘ [...] DJs created new music in the process of mixing“ (ebd.: 63).

Auch wenn DJs heute in ihren Szenen und teilweise darüber hinaus gefeierte Superstars sind – ein aktuelles Beispiel ist Paul Kalkbrenner – steht im Mittelpunkt des Clubs immer noch die tanzende Menschenmenge auf der Tanzfläche. Der DJ nimmt zwar „gegenüber der Masse der Raver eine ungeheure Machtposition ein, stellt sich aber trotzdem nur selten selber in den Mittelpunkt der Party“ und agiert eher im Hintergrund (Mühlenhöver 1999: 94). Worauf es in der Clubkultur ankommt, ist nicht so sehr – wie bei einem Konzert – eine einzigartige Performance des DJs, sondern vielmehr der ‚Vibe‘, die Atmosphäre, die in der Interaktion von DJ und Menschenmenge entsteht. Der DJ reagiert auf und steuert mit seiner Musik die Energie des Publikums und gestaltet auf diese Weise das musikalische Erlebnis (vgl. Thornton 1996: 29, 65). Das Verhältnis zwischen DJ und Publikum im Club ist somit interaktiv.

4.3.2.5 Publikum

Als soziale Institution ist der Club von einem Paradoxon geprägt: Einerseits verkörpert er die Utopie der ewigen Jugend, die Befreiung von gesellschaftlichen Konventionen, die Überwindung von sozialen (Klassen-) Grenzen, andererseits sind Segregation und Exklusivität zentrale Elemente der Clubkultur (vgl. Thornton 1996: 56).

„[T]he discotheque is an institution which caters for neither individual nor mass consumption, but the collective consumption of the small group. Rather than homogenizing tastes, dance clubs nurture cultural segmentation. (ebd.: 34)

Clubs ermöglichen die Versammlung von Menschen mit ähnlichen Vorlieben – Musik, Kleidung oder die sexuelle Orientierung betreffend. Die Selektion erfolgt zum einen durch die Informationskanäle, über die eine Veranstaltung bekannt gemacht wird (was früher hauptsächlich über Flyer und Mund-zu-Mund-Propaganda lief, findet heute auch in Internetforen, Gruppen in sozialen Netzwerken usw. statt); die musikalische und sonstige Ausrichtung des Clubs und der Veranstaltung sowie in letzter Instanz durch die Türsteher, die entscheiden, wer (nicht) dazugehört. Diese Zugangsbeschränkung kann die Attraktivität eines Clubs steigern, sie ist „arguably the precondition for that oft-celebrated experience of social harmony, the thrill of belonging afforded by clubs“ (ebd.: 22-24).

Das zentrale Zugangskriterium zur Clubkultur ist das Alter. Bei ihrer Studie über die Clubkultur britischer Jugendlicher stellt Thornton fest, dass „[g]oing out dancing crosses boundaries of class, race, ethnicity, gender and sexuality, but not differences of age“ (ebd.: 15). Die Entstehung und Entwicklung der Clubkultur ist eng verwoben mit den Lebensweisen junger Menschen; Clubkultur ist Jugendkultur (vgl. ebd.: 3).

Schon die Record Hops der 1950er Jahre waren ganz auf die neu entdeckte Zielgruppe der Jugendlichen ausgerichtet und wurden zum Symbol der neuen Jugendkultur (vgl. ebd.: 53). Auch die ersten Diskotheken der 1960er Jahre sollten die Kultur der Jugendlichen aufgreifen und mussten sich immer wieder neu erfinden „in order to

appeal to an ever-shifting market of youth“ (ebd.: 55). Mühlenhöver geht sogar so weit zu sagen, dass „[k]eine andere Örtlichkeit [...] so starken Einfluß auf die Jugend [nimmt]“ (1999: 7). Die Diskothek bzw. der Club sei – wie mehrere Studien z. B. des Instituts für kirchliche Sozialforschung oder des Jugendwerks der deutschen Shell belegten – eine populäre und feste Institution der jugendlichen Freizeitgestaltung. Für Außenstehende insbesondere älterer Generationen sei Clubkultur hingegen oft nur schwer zugänglich (vgl. ebd.: 8-9).

Die Berlin-Studie von 1999 (siehe 2.1.2) bestätigt das Bild von Clubkultur als Kultur vornehmlich junger Leute: Dance-Konzerte (Befragung bei je einem Konzert von Carl Craig und den Chicks on Speed) werden zum größten Teil von Besuchern zwischen 20 und 30 Jahren besucht, wobei die Altersgruppe um die 20 Jahre am größten ist. Die Altersstreuung ist besonders gering, woraus Neuhoﬀ schließt, dass sich „[i]n den House und Techno-Clubs [...] eine Alterskohorte mittels Musik (und anderen Zeichen) exklusiv gegen ihre Umwelt ab[schottet]“ (2008: 12). Nach Beobachtungen der Verfasserin liegt das ‚Haupt-Clubbingalter‘ etwa zwischen 20 und 30 Jahren, Besucher über 40 sind in den meisten Clubs seltener anzutreffen. Es gibt jedoch auch Veranstaltungen, die sich speziell an Leute bestimmter Altersgruppen richten (Ü 30- oder Ü 40-Parties, Abiparties etc.).

Thornton vermutet bezüglich des jungen Publikums von Clubs einen klaren Lebenszykluseffekt: Clubbing diene der Abgrenzung vom Elternhaus, dem Ausleben von Unabhängigkeit sowie dem Experimentieren mit Aktivitäten wie „flirtation, sex, drink and drugs“. Mit dem Eintritt in feste Partnerschaften und ein geregeltes Arbeitsleben verliere der Besuch von Clubs tendenziell an Attraktivität (1996: 16).

Der Club wird gerne als ein Raum der Befreiung von gesellschaftlichen Konventionen und Einschränkungen begriffen (vgl. ebd.: 55). Abbing (2006) würde den Club vermutlich als einen von Informalität geprägten Raum bezeichnen. Der Club ist jedoch kein konventionsfreier Raum; es gibt dort – wie auch im klassischen Konzert – bestimmte Konventionen bezüglich Kleidung, Verhaltensweisen etc.

Zentrale Elemente der Clubkultur sind das Rauscherlebnis im ‚Kosmos‘ des Clubs sowie der Clubabend als gemeinschaftliches Erlebnis. Die räumliche Gestaltung des Clubs sowie auch die musikalische Interaktion zwischen DJ und tanzender Menge schaffen einen in sich abgeschlossenen Raum. In einigen Clubs ist es sogar untersagt, Fotos zu machen, die das Geschehen im Club nach außen tragen könnten.

In der „other-worldly environment[...]“ des Clubs spielen Ekstase und Rauscherlebnis eine wichtige Rolle; „dancers forget local time and place and sometimes even participate in an imaginary global village of dance sounds“ (Thornton 1996: 21). Bereits in der vermutlich ersten Studie über Diskotheken in den 60er Jahren beschreibt Blum den „delirious sense of freedom“, den „state of complete thoughtlessness“ und das Ausbrechen der „present day reality“ der tanzenden Menge (Blum 1966, zitiert nach Thornton 1996: 57). Dem Club haftet seit jeher ein „lose yourself‘ and ‚let the rhythm take control‘ ethos“ an (Thornton 1996: 2), der zuweilen, wie etwa beim Disco-Hype der 1970er Jahre, bis ins Religiöse übersteigerte Züge annehmen kann (vgl. Mühlenhöver 1999: 7, 64, 98-100). Über die bereits beschriebene laute Musik, die räumliche Gestaltung und Lichteffekte hinaus werden Rausch und Ekstase auch von Alkohol und anderen Drogen, die bereits seit den Anfängen ihren festen Platz in der Clubkultur haben, hervorgerufen oder verstärkt (vgl. Thornton 1995: 57, 21).

Außerdem ist der Clubabend für die Besucher als gemeinschaftliches Ereignis wichtig. In *Lost and Sound*, einer neueren Beschreibung der Berliner Clubszene, benennt Tobias Rapp die Einflüsse, die den DJ Ricardo Villalobos zu einer herausragenden Figur der Clubkultur gemacht haben:

Eine Vorstellung von Musik, die den Loop favorisiert, die Dauer, das Sich-Verlieren im Groove. Die nicht auf die Hymne setzt, auf den direkten Euphoriestoß. Die auf das Glücksversprechen des House zielt, auf die Tanzfläche als utopischen Ort. Und [...] auf eine Idee von Clubmusik als gemeinsamer Unternehmung, als Freundschaftsband. (2009: 114-115)

Die Kommunikation zwischen den Clubbesuchern findet – u. a. aufgrund der hohen Lautstärke – oft nonverbal statt, z. B. beim Tanzen, der zentralen Ausdrucksform im Club. Die Tanzfläche ist der Mittelpunkt des Clubs und dient gewissermaßen als Bühne. Neben dem eigenen Erleben geht es darum, zu sehen und gesehen zu werden (vgl. Mühlenhöver 1999: 57; Thornton 1996: 65).

Konzerte sind dazu da, zu sehen und zu hören, in Clubs geht es genauso sehr darum, gesehen zu werden. Clubbesucher fühlen sich als Mitglieder und sind Akteure auf der großen Bühne, die jeder Laden bereitstellt. Clubkulturen sind Partizipationskulturen. Die Restrealität ist die dazu passende Partizipationsöffentlichkeit. (Rapp 2009: 191)

Die Ergebnisse der Berlin-Studie (siehe 2.1.2) bestätigen die Suche vieler Clubbesucher nach Eskapade und sozialen Kontakten:

Für die House- und Techno-Gänger steht beim Veranstaltungsbesuch nicht das Live-Erlebnis der Musik oder der Künstler des Abends im Vordergrund. Sie sind vor allem gerne unter vielen Leuten – Leuten gleichen Lebensstils –, mit der Chance, jemanden kennenlernen, sich ausagieren und „abschalten“ zu können. Wichtigste allgemeine Funktion von Musik sind die physische Stimulation und die Eskapade, während Musik als Mittel zur Kontemplation abgelehnt wird. (Neuhoff 2008: 14)

Diese Einschätzung Neuhoffs sowie die Beschreibung der Parameter Raum, Programm, Musiker und Publikum im Clubkontext deuten auf grundlegende Gegensätze zwischen Klassik und Club hin. Bei der Platzierung des klassischen Konzerts in den Kontext des Clubs treffen zwei unterschiedliche Welten des Musikerlebens aufeinander, deren Unterschiede und auch Gemeinsamkeiten im folgenden Abschnitt dargestellt werden.

4.4 Konzertsaal vs. Club: zwei gegensätzliche Welten des Musikerlebens

Ein Vergleich der Parameter Raum, Programm, Musiker und Publikum von traditionellem Konzertsaal und Club zeigt, dass viele Unterschiede, aber auch einige Gemeinsamkeiten zwischen diesen beiden unterschiedlichen Kontexten des Musikerlebens bestehen. Das Erleben von Musik ist natürlich eine höchst persönliche und subjektive Erfahrung, die von Person zu Person unterschiedlich sein kann und nicht fest an bestimmte Räumlichkeiten gebunden ist. So kann man nicht fest an bestimmte Räumlichkeiten gebunden ist. So kann man nicht davon ausgehen, dass alle Zuhörer Musik im klassischen Konzert auf eine bestimmte Weise erleben und im Club auf eine andere Weise. Der Konzertsaal und der Club sind jedoch auf eine bestimmte Rezeptionsweise ausgelegt und werden mit einer idealtypischen Art

des Musikerlebens assoziiert; um diese soll es im Folgenden gehen. Die Gegenüberstellung von traditionellem Konzertsaal und Club ist in ihren zentralen Punkten in Abbildung 3 zusammengefasst.

Raum

Der traditionell gewöhnliche Konzertsaal befindet sich zumeist an zentralen und repräsentativen Plätzen einer Stadt; Beispiele sind die Laeiszhalle am Johannes-Brahms-Platz in Hamburg, das Konzerthaus am Gendarmenmarkt in Berlin oder der Herkulessaal am Münchner Odeonsplatz. Clubs hingegen sind oft in so genannten Szenevierteln wie z. B. im Hamburger Schanzenviertel angesiedelt.

Sowohl im Konzertsaal als auch im Club herrscht eine räumliche Trennung zwischen Musikern und Publikum. Im Konzertsaal befinden sich die Musiker auf einer erhobenen, vom Publikum abgesetzten Bühne, auf die der gesamte Saal durch Bestuhlung und Beleuchtung ausgerichtet ist; die Bühne bildet das Zentrum des Konzertsaals. Im Club hingegen steht die Tanzfläche im Mittelpunkt des Geschehens. Der DJ ist am Rande der Tanzfläche oder auf einer Bühne platziert, ist jedoch in der Regel weniger exponiert. Im klassischen Konzertsaal nimmt das Publikum in festen, durchgehenden Sitzreihen Platz; im Club bewegen sich die Besucher (je nach Dichte der Menschen mehr oder weniger frei) im Raum und tanzen auf der Tanzfläche. Während die Beleuchtung im klassischen Konzertsaal schlicht gehalten ist und zweckmäßig die Bühne erhellt, ist es in Clubs dunkler und verschiedene Effekte wie buntes Licht, Discokugeln, Stroboskoplicht, Nebelmaschinen oder Projektionen wirken auf die Besucher ein. Der Konzertsaal ist relativ gepflegt und sauber; in Clubs ist es aufgrund von Alkohol- und manchmal Zigarettenkonsum sowie der Transpiration der

(tanzenden) Besucher tendenziell dreckiger und stickiger.

Eine Gemeinsamkeit von Club und Konzertsaal ist, dass beide einen von der Außenwelt abgeschlossenen Raum darstellen und eine Welt für sich schaffen. Ohne Fenster und durch Zwischenräume wie Foyers oder lange Gänge abgetrennt dringt weder Licht noch Klang von außen nach innen und andersherum.

Das klassische Konzert findet zumeist am Abend statt; oft erklingt der erste Ton um Punkt 20 Uhr. Ausnahmen sind spezielle Formate wie Lunch- oder After Work-Konzerte oder auch Matineen. In Clubs hingegen wird spätabends (oft beginnen Clubnächte erst um 0 Uhr) und nachts bis in den nächsten Morgen gefeiert.

Programm

Im klassischen Konzert treten Instrumentalisten und Vokalisten auf; bei einer Clubnacht legt ein DJ auf oder spielt live. Klassische Musik im Konzertsaal wird im Normalfall nicht verstärkt; der DJ beschallt den Club über eine oft recht umfangreiche Soundanlage. Das Programm eines klassischen Konzerts steht vor Konzertbeginn fest, oft bereits Monate im Voraus. Ein DJ hat in der Regel einen bestimmten Stil und gegebenenfalls eigene Stücke, die er spielen wird. Er reagiert jedoch spontan auf die Stimmung des Publikums und es findet eine musikalische Interaktion statt. Im Konzertsaal geht es eher um das bewusste Zuhören, während im Club das Tanzen im Vordergrund steht und basslastige Musik das rhythmische Moment betont.

Musiker

Im klassischen Konzert treten Ensembles, Solisten und Dirigenten auf; diese halten bestimmte Konventionen des Konzerts bezüglich Kleidung,

Verhalten, Ablauf usw. ein. Der DJ im Club ist oft nicht ganz so exponiert, dennoch gibt es auch in diesem Bereich übliche Verhaltensweisen und äußere Erscheinungsbilder. Man stelle sich z. B. einmal einen klassischen Musiker im Frack am DJ-Pult vor – dieses Bild veranschaulicht, dass auch im Club bestimmte, wenn auch informellere Konventionen herrschen. Sowohl klassische Musiker als auch DJs werden in ihren – wie Bourdieu sie nennen würde – unterschiedlichen Feldern als Künstler anerkannt.

Die einzelnen Orchestermusiker treten weitestgehend anonym auf, manchmal werden sie namentlich im Programmheft aufgeführt. Um Orchester, Solisten und Dirigenten wird oft ein mehr oder weniger großer Starkult betrieben. Die Person des DJs steht im Club grundsätzlich nicht so stark im Vordergrund, einen ‚Hype‘ um die Stars der Szene es gibt jedoch auch hier. Im klassischen Konzert findet kaum Kommunikation, zumindest keine verbale, zwischen Musikern und Publikum statt. Auch der DJ spricht das Publikum eher selten direkt an, er interagiert jedoch auf musikalischer Ebene mit dem Publikum und erzeugt im Idealfall den ‚Vibe‘, der das Cluberlebnis ausmacht.

Publikum

Clubs werden meist von einer jüngeren, altersmäßig engen Klientel frequentiert (siehe 4.3.2.5). Die Besucher klassischer Konzerte sind im Durchschnitt wesentlich älter, die altersmäßige Streuung ist jedoch breiter (siehe 2.1.2). Gemeinsam ist Konzertsaal und Club, dass sie dem Publikum eine in sich abgeschlossene Welt des Musikerlebens bieten. Die idealtypische Musikrezeption in diesen beiden Kontexten ist jedoch höchst unterschiedlich. In beiden spielen zwar die von Musik hervorgerufenen Emotionen, das Berührtwerden von der Musik, eine

wichtige Rolle. Im klassischen Konzert soll das Musikerleben kontemplativ – nach innen – erfolgen, im Club hingegen ist es mit Ekstase und Sich-gehen-lassen verbunden, wird also nach außen getragen. Das traditionelle klassische Konzert ist auf ein emotionales und gleichzeitig verstehendes Hören ausgerichtet, der Club auf ein ‚körperliches‘ Hören, d. h. die physische Stimulation durch Musik und den unmittelbaren Ausdruck dieser in Bewegung.

Diese unterschiedlichen Arten des Hörens prägen das jeweilige Rezeptionsverhalten: Besucher im Konzertsaal sind dazu angehalten, während der gesamten Dauer des Konzerts ruhig zu sitzen und sich so still wie möglich zu verhalten; Konversation und der Konsum von Getränken ist untersagt. Der Applaus erfolgt nach festgelegten Regeln ausschließlich am Ende eines Stückes. Im Club reagiert das Publikum durch Tanzen, Jubeln usw. direkt auf die Musik; Unterhaltungen (soweit bei lauter Musik möglich) und der Konsum von Getränken sind üblich.

Ein Unterschied zwischen Konzertsaal und Club betrifft den Zugang zu den dortigen Veranstaltungen. Obwohl klassische Konzerte mitunter den Ruf haben, Angelegenheit einer gehobenen gesellschaftlichen Schicht zu sein, sind sie grundsätzlich allen zugänglich. Der Kauf einer Eintrittskarte berechtigt jeden zum Zugang, egal ob in Abendkleid oder Jeans und Sneakers (individuell empfundene soziale Barrieren einmal außen vor gelassen). Clubs hingegen funktionieren durch Selektion und Exklusivität, in sie muss man eingelassen werden. Clubabende finden, anders als das Konzert, in einer Art „Halböffentlichkeit“ statt (Rapp 2009: 191).

In vielen Aspekten sind die traditionelle Präsentation klassischer Musik im Konzertsaal und Clubabende sehr unterschiedlich, geradezu

gegensätzlich. Wie also können Klassik und Club zusammengebracht werden? Welche Spannungen ergeben sich aus der Kombination von Klassik und Club? Welche Konventionen des traditionellen klassischen Konzerts und des Clubabends setzen sich bei KIC-Veranstaltungen durch?

Der empirische Teil der Arbeit widmet sich ausführlich diesen Fragenstellungen. Zuvor werden im folgenden Abschnitt einige KIC-Veranstaltungen und deren Umsetzung von KIC kurz vorgestellt, um einen Eindruck von der aktuellen KIC-Landschaft in Deutschland und darüber hinaus zu vermitteln.

	klassisches Konzert im traditionellen Konzertsaal	Club
Standort	zentraler, repräsentativer Platz	„Szeneviertel“
Raum- gestaltung	räumliche Trennung von Musikern und Publikum	räumliche Trennung von Musikern und Publikum
	räumliches Zentrum: Bühne	räumliches Zentrum: Tanzfläche
	feste Bestuhlung in Reihen	Tanzfläche, Raum für Bewegung
	schlichte, zweckmäßige Beleuchtung	Dunkelheit, Lichteffekte
	in sich abgeschlossener Raum	in sich abgeschlossener Raum oder Räume
Zeitraum	meist abends	spätabends, nachts, morgens
Programm	Live-Musik im traditionellen Sinne	DJ legt auf oder spielt live
	keine Verstärkung	Soundanlage
	festes Programm	flexible musikalische Gestaltung, Reaktion auf Publikum
	Musik zum Zuhören	rhythmus-, bassbetonte Musik zum Tanzen
Musiker	Ensemble, Solisten, Dirigenten	DJ
	Konventionen bzgl. Kleidung, Ablauf, Verhaltensweisen	Konventionen bzgl. Kleidung, Ablauf, Verhaltensweisen
	Künstlerstatus	Künstlerstatus
	keine verbale Kommunikation; keine Interaktion mit dem Publikum	keine bis kaum verbale Kommunikation; musikalische Interaktion mit dem Publikum
Publikum	Kontemplation, verstehendes Hören, nach innen	Ekstase, Rausch, körperliches Hören, nach außen

	Bewegungs- und Geräuschlosigkeit, kein Konsum von Getränken etc.	Bewegungsfreiheit, Tanzen, Kommunikation, Konsum von Getränken etc.
	Applaus nach bestimmten Regeln	unmittelbare Reaktion auf die Musik
	öffentlicher Zugang durch Eintrittskarte	halböffentlicher Zugang durch Einlass

Abbildung 3: Klassisches Konzert im traditionellen Konzertsaal vs. Club – Gegenüberstellung der wichtigsten Parameter

Quelle: Eigene Darstellung (vgl. Abschnitte 1.3, 4.3, 4.4)

4.5 Die Klassik im Club-Landschaft in Deutschland und darüber hinaus

4.5.1 Auswahl der Beispiele

Wie eingangs erwähnt ist in Deutschland seit einigen Jahren ein Trend zu KIC-Konzerten zu beobachten und so gibt es inzwischen ein Vielzahl zumeist noch recht junger Konzertformate unterschiedlicher Initiatoren und Veranstalter. Im Folgenden wird anhand einiger ausgewählter KIC-Veranstaltungen ein Eindruck von der aktuellen KIC-Landschaft in Deutschland vermittelt; außerdem werden einzelne Beispiele aus Großbritannien und den USA vorgestellt.

Ausgangspunkt dieser Zusammenstellung war eine Internetrecherche zu den Begriffen ‚Klassik‘ und ‚Club‘ bzw. ‚Lounge‘; es wurden also nur Veranstaltungen bzw. Veranstaltungsreihen erfasst, die einen Internetauftritt haben. Von einigen der Konzert (-reihen) wie der Yellow Lounge und der kulturradio Klassik-Lounge des rbb konnte sich die Verfasserin bei einem Besuch einen eigenen Eindruck verschaffen. Die Auswahl der Beispiele erfolgte ohne Anspruch auf Repräsentativität. Es

werden Veranstaltungen in möglichst unterschiedlichen Regionen Deutschlands vorgestellt, um die KIC -Landschaft in ihrer geographischen Breite zu erfassen.

Außerdem soll mit möglichst verschiedenen Ansätzen die Vielfalt an Gestaltungsmöglichkeiten von klassischen Konzerten im Club aufgezeigt werden. So gibt es Konzerte in Clubs, aber auch in anderen Räumen, in denen durch Beleuchtung usw. gezielt ein clubähnliches Ambiente geschaffen wird. Elemente der Clubkultur werden unterschiedlich stark einbezogen: In der Regel ist neben einem klassischen Ensemble oder Solisten ein DJ für die musikalische Gestaltung des Abends verantwortlich. Die Annäherung und Verschmelzung von klassischer Musik und Clubmusik wird bei den Konzertformaten jedoch unterschiedlich stark verfolgt. Zumeist wird in der Vorstellung der Veranstaltungen die lockere Atmosphäre und die Abgrenzung von den Konventionen des klassischen Konzertsaals betont, außerdem die räumliche Nähe von Musikern und Publikum und ein damit verbundenes unmittelbareres musikales Erlebnis.

4.5.2 Die Yellow Lounge als Vorreiterin

Das vielleicht bekannteste KIC-Format ist die Yellow Lounge, eine Veranstaltungsreihe und dazugehörige CD-Reihe der Deutschen Grammophon/Universal Classics. Die erste Yellow Lounge fand im Jahr 2001 in Hamburg statt, seitdem gibt es regelmäßig Yellow Lounges in Berlin, meist in den Clubs Berghain oder cookies, seit 2004 auch in Dresden und Frankfurt.

Die Grundidee: klassische Musik begeistert auch außerhalb des Konzertsaals, gut gelaunt und völlig entspannt im Club. Das Konzept: DJs legen klassische Musik auf. Alles von Bach bis Ligeti, wohl ausgesucht und durch raffinierte Übergänge miteinander verbunden. Gute Getränke, kommunikative Stimmung. Der Höhepunkt einer jeden Yellow Lounge ist der Live-Act: Hélène Grimaud, Emerson String Quartett, Daniel Hope, Magdalena Ko  en  , Hilary Hahn, Andreas Scholl und Albrecht Mayer uvm. waren schon [zu Gast] und haben auf der Yellow Lounge musiziert. (Yellow Lounge 2012)

Zu den DJs, die bisher ihre Klassik-Sets in der Yellow Lounge vorgestellt haben, gehören u. a. Matthew Herbert, Moritz von Oswald und Carl Craig. VJs – Visual Jockeys – fügen der Veranstaltung mit Projektionen von Videosequenzen oder abstrakten Bildern ein visuelles Element hinzu (vgl. ebd.).

Im Gespräch mit Martin Tröndle erläutert David Canusius, Mitglied im Deutschen Kammerorchester Berlin und seit 2003 Resident-DJ und musikalischer Begleiter der Yellow Lounge, das Konzept der Veranstaltung (vgl. Tröndle 2009: 265-270). Canusius begreift die Yellow Lounge als eine Party, als ein „eigenes Format gehobener Abendunterhaltung“ (ebd.: 269), das Elemente der Clubkultur adaptiert; die Veranstaltung sei kein klassisches Konzert, sondern das klassische Konzert Teil der Yellow Lounge.

Die Yellow Lounges finden in verschiedenen Städten und Clubs statt, in Berlin u. a. in bekannten Clubs wie dem Berghain oder dem cookies. Die Live-Acts musizieren auf einer nur leicht erhöhten Bühne, die nicht durch den üblichen Graben vom Zuschauerraum abgetrennt ist. Das Publikum steht oder sitzt auf Sofas oder auf dem Fußboden.

DJs legen Klassik in Clublautst  rke auf, oft nur einzelne Teile von Stücken und ohne Rücksicht auf thematische und epochale

Zusammenhänge, doch meist unverfälscht ohne eingebaute Beats und/oder Bässe. Höhepunkt der Veranstaltung ist der Live-Act, der zwei Sets á 25 Minuten frei gestalten kann; zum Schluss folgt noch einmal ein längeres DJ/VJ-Set bis in die frühe Nacht. Der DJ übernimmt die Moderation und Begrüßung der Gäste, die allermeisten Musiker nutzen ebenfalls die Gelegenheit, zum Publikum zu sprechen.

Die Veranstaltungsreihe wird vom Publikum sehr gut angenommen, je nach Club sind es zwischen 600 und 800 Besucher. Die Yellow Lounge wird kaum beworben und nur durch einen Newsletter und wenige Flyer angekündigt. Karten (für 6 €) gibt es ausschließlich an der Abendkasse. Es bilden sich lange Schlangen vor der Tür und oft gibt es wegen Überfüllung nach einer Stunde sogar einen Einlassstop. Das Publikum sei das, „welches alle haben möchten“: zwischen 20 und 40 Jahre alt, zum Großteil sehr gebildet, berufstätig und gut verdienend, viele mit kreativen Berufen aus den Bereichen Mode, Medien, Internet, Musik, Architektur. Die meisten seien kulturell interessiert und gebildet, jedoch keine klassischen Konzertgänger (ebd.: 267).

Der besondere Reiz der Yellow Lounge liegt laut Canusius in der räumlichen Nähe und dem direkten Austausch zwischen Künstlern und Publikum. Das Publikum säße dem Künstler förmlich auf dem Schoß und könne sehen, „wie eine Schweißperle an der Nase des Musikers mit dem Herabfallen ringt“; die Musiker auf der anderen Seite könnten „die Faszination, das direkte Staunen oder die Emotionalität in den Augen der Besucher ablesen“ (ebd.: 268).

4.5.3 Weitere Klassik im Club-Konzertformate in Deutschland

4.5.3.1 *kulturradio Klassik-Lounge des rbb*

Eine der Yellow Lounge ähnliche Konzertreihe veranstaltet der rbb (Rundfunk Berlin-Brandenburg) mit seiner kulturradio Klassik-Lounge ca. alle zwei Monate im Watergate Club am Spreeufer in Berlin Kreuzberg. Das Kuss Quartett und wechselnde andere Ensembles spielen mit unterschiedlichen Gästen – zu Gast waren bisher z. B. der Cellist Adrian Brendel, die Sopranistin Mojca Erdmann, das Gesangstrio Mediavel – drei Live Sets, dazwischen legen wechselnde DJs auf.

Auch das Kuss Quartett betont bei seiner Beschreibung des Projekts die Nähe und Unmittelbarkeit zwischen Musikern und Publikum, die das Konzert – neben der außergewöhnlichen Programmgestaltung – zu einem besonderen Erlebnis machen:

Außerhalb des kanonisierten Erlebnisraums Konzertsaal lädt das Kuss Quartett gemeinsam mit Gästen zu Abenteuerreisen in die klassische und zeitgenössische Klangwelt ein, die in dieser Zusammenstellung im normalen Konzertprogramm undenkbar wären. Die Distanz zwischen Musikern und Publikum wird fast völlig aufgehoben, wenn sich die Quartettmitglieder im Raum verteilen und mitsamt ihren Instrumenten den dicht gedrängt sitzenden Zuhörer im wahrsten Sinne des Wortes zum Greifen nah sind – eine Herausforderung und eine spannende Begegnung für beide Seiten. (Kuss Quartett 2012)

Der außergewöhnliche Rahmen des Clubs und die damit verbundenen Elemente der Clubkultur stellen dabei laut dem Kuss Quartett kein Problem dar: „Dass dabei ab und zu eine auf dem Boden abgestellte Bierflasche geräuschvoll umkippt, bringt weder die Musiker noch die überaus gespannt-aufmerksamen Zuhörer aus dem Konzept“ (ebd.).

4.5.3.2 *KLASSIK IM CLUB (München)*

Unter dem Leitspruch „Klassik auf dem Weg in eine neue Ära“ finden an unterschiedlichen Orten in München, z. B. dem Bobbeaman Club oder der Glockenbachwerkstatt, alle paar Monate Konzerte der Reihe Klassik im Club statt. Initiiert von der Münchner Pianistin Maria Nguyen-Nhu a.k.a. DJ Dan-Thanh und in Zusammenarbeit mit dem Kulturkreis Gasteig e.V. bringt die Veranstaltungsreihe

klassische und experimentelle Musik dorthin, wo man sonst zu elektronischen Klängen tanzt. Außerhalb des Konzertsaals begeistert die Musik auch ein neues Publikum in entspannter und kommunikativer Atmosphäre. [...] DJs legen Klassik-Platten aus der gesamten Musikgeschichte auf, elegant verbunden durch raffinierte Übergänge. Als Höhepunkt eines Abends treten herausragende junge Künstler auf. (Klassik im Club 2012)

4.5.3.3 *Barock Lounge (Hamburg und Berlin)*

„Barock meets Elektro“ in der Barock Lounge Konzertreihe, die das Barockensemble Elbipolis zusammen mit wechselnden Elektrokünstlern im RADIALSYSTEM V in Berlin und auf Kampnagel in Hamburg spielt. „In entspannter Lounge-Atmosphäre“ geht es um den Dialog zwischen Barockmusik und Elektro,

der musikalische Strukturen und Rhythmen mal verstärkt und pointiert, mal verfremdet und ironisiert, um doch immer wieder zum Kern zukommen [sic!]: Fugen, Cadenzen und Kontrapunkte finden im Elektrorhythmus ihren kongenialen Widerpart. Ein unerhörtes, spontanes Musikerlebnis, das mit einer ganz eigenen Dynamik neue Horizonte eröffnet und die Zwischentöne zwischen Konzert- und Clubkultur zum Hochgenuß erhebt. (Uhde & Harckensee 2012)

4.5.3.4 LINIE ZWEI // Klassik Lounge (Freiburg)

Das SWR Sinfonieorchester spielt ca. alle zwei Monate im EWERK oder Güterbahnhof mehr oder weniger unkonventionelle Programme, z. B. eine Gegenüberstellung von Schostakowitsch' 2. Cellokonzert und 10. Streichquartett mit der Cellistin Sol Gabetta oder „Experimentelles und Elektronisches von Boulez, Cage und anderen“ mit Live-Elektronik-Einspielungen von Moritz Oswald zwischen den Stücken. Die Klassik Lounge im Anschluss an die Konzerte bietet „Publikum und Künstlern Gelegenheit zum Gespräch und zu weiteren Hörerlebnissen mit klugen Arrangements aus Aufnahmen klassischer Musik. Klangexperten mit Mut zum Grenzübertritt legen auf“ (Linie Zwei // Klassik Lounge 2012).

4.5.4 Klassik im Club-Konzerte in Großbritannien und den USA

4.5.4.1 NONCLASSICAL (London)

Auch außerhalb Deutschlands haben sich bereits verschiedene KIC-Konzertreihen etabliert. Die von dem Komponisten Gabriel Prokofiev 2003 ins Leben gerufene Clubnacht (und das gleichnamige Plattenlabel) NONCLASSICAL in London steht nach eigener Aussage an der Spitze einer jungen Bewegung, die die Regeln klassischer Musik neu definieren und aus den Zwängen des traditionellen Konzertsaals ausbrechen möchte. Neben den monatlichen Clubabenden in unterschiedlichen Londoner Clubs gibt es seit 2011 Ableger von NONCLASSICAL in Paris und South West England sowie Auftritte bei der South by Southwest Music Conference in Texas und Moskau.

The audience represents a young generation of music lovers who are searching for the latest exciting developments in music. At each event, innovative and virtuosic classical musicians blow away audiences with their incredible musicianship and new compositions. The success of the night partly stems from the fact that it presents Classical as if it were Rock or Electronic music. Bands play through the pub's PA, everyone has a pint in their hand and perhaps most importantly there are DJs playing throughout the night. Even the most sceptical visitors to the club can't help but be stimulated by being so close to the high-quality musicianship presented at NONCLASSICAL. Classical music can be part of everyone's lives and this night is part of rediscovering its relevance. (Nonclassical 2012)

4.5.4.2 *Le Poisson Rouge (New York City)*

Ein weiteres internationales Beispiel sind die Konzerte klassischer und/oder zeitgenössischer klassischer Musik im Le Poisson Rouge, einem „multimedia art cabaret“ in New York, das sich der „fusion of popular and art cultures in music, film, theater, dance, and fine art“ verschrieben hat. Im Januar 2012 gab es z. B. Konzerte des Juilliard String Quartett mit Werken von Haydn und Elliott Carter oder von Claire Chase mit dem International Contemporary Ensemble zu hören, außerdem ein Konzert anlässlich des 75. Geburtstags von Philip Glass mit zahlreichen Gästen (vgl. Le Poisson Rouge 2012).

4.6 Kritische Stimmen zum Klassik im Club-Konzertformat

KIC-Konzerte – in ihrer im Einzelnen unterschiedlichen Gestaltung – erfreuen sich beim Publikum in der Regel großer Beliebtheit. So berichtet David Canisius von langen Besucherschlangen vor den Yellow Lounge-Veranstaltungen, bei denen oft auch ein Einlassstop erfolgen müsse (vgl. Tröndle 2009: 266-267). Die Barock Lounge spielt nach

eigenen Angaben vor einer stetig steigenden Zuhörerschaft in Hamburg und Berlin (vgl. Uhde & Harckensee 2012). Auch nach eigenen Beobachtungen der Verfasserin, z. B. bei der kulturradio Klassik Lounge des rbb am 21. Februar 2011 in Berlin, wird das Format von einem zahlreich erscheinenden Publikum sehr gut angekommen.

Dennoch gibt es auch kritische Stimmen zum KIC-Konzertformat. In *Die Leichtigkeitlüge: über Musik, Medien und Komplexität* schreibt Holger Noltze über die Yellow Lounge:

Als Marketinginstrument zur Erschließung dringend zu findender neuer Zielgruppen hat sich die Yellow Lounge wohl bewährt. Als Vermittlungskonzept muss sie sich dann an der Frage messen lassen, in welcher Richtung die Anpassungsprozesse laufen. Ob die Öffnung der Grenzen der Werkintegrität(en) also tatsächlich »etwas Neues« generieren oder doch bloß das gute alte Potpourri im modischen Teaser-Gewand. Ist hier wirklich etwas zu entdecken oder läuft es auf die zum Sofortverzehr kompilierten schönen Stellen hinaus? Passen nur gutaussehende junge Musiker in den Club oder auch hässliche alte? – Es ist ein Langzeitversuch, und er läuft noch. (2011: 221-222)

Noltze stellt den musikalischen Gehalt und das Innovationspotential des Konzertformats in Frage; er befürchtet eine Oberflächlichkeit und Trivialisierung der ‚wahren‘ Musik durch die häppchenweise Reichung der „kompilierten schönen Stellen“ (ebd.). Als Marketinginstrument würden KIC-Konzerte wohl neue Zielgruppen ins Konzert ziehen, eine langfristige und nachhaltige Entwicklung eines neuen Klassikpublikums jedoch zweifelt Noltze an.

Marketingkalkül und fragwürdige Langfristigkeit kritisiert ebenfalls Christoph Vratz (2009): In Konzerten mit Event-Charakter für junge Zielgruppen – u. a. KIC-artigen Veranstaltungen wie tonhalleLATE der Tonhalle Zürich unter dem Slogan „classic meets electronic“ – sieht er

eine „Gratwanderung zwischen notwendiger Anpassung und Anbiederung an den Zeitgeist“, zwischen „Innovation und Banalisierung“. Ob die Bemühung um ein Konzertpublikum von morgen durch den Bruch mit den steifen Ritualen des traditionellen klassischen Konzerts erfolgreich sind, sei derzeit nicht absehbar: „Noch haben die neuen Konzepte Experimentier-Status, und ein gewisses marketingträchtiges Kalkül ist ihnen nicht abzusprechen. Knallige Farben sind eben attraktiver als Einheits-Dämmergelb, zumindest kurzfristig“. Ausschlaggebend für den Erfolg sei, „inwieweit Besucher der neuen Konzert-Events überhaupt Appetit bekommen, traditionell ‚klassische‘ Konzerte zu besuchen“. Das Konzert-Event, so auch KIC, soll nach Vratz also als ‚Appetizer‘ für das traditionelle Konzert dienen und wird nicht als vollwertige Form des klassischen Konzerts angesehen.

Dass bei KIC-Konzerten – entgegen der betonten Loslösung von den steifen Konventionen des Konzertsaals – die ungeschriebenen Gesetze des traditionellen klassischen Konzerts weiterhin Bestand haben, irritiert Clemens Matuschek (2009) bei einem Besuch der Yellow Lounge: „In der Yellow Lounge trifft Klassik auf Club-Kultur – da ist Schluss mit locker. Denn das junge Publikum ist konservativer als erwartet“.

Dann wird der Liveact des Abends [Edin Karamazov] angekündigt. Schlagartig herrscht Stille im Raum. Fast. »Kannst du nicht mal die Klappe halten?«, zischt mich ein Mädchen von links an, das gebannt verfolgt, wie Karamazov seine Instrumente auspackt. Ganz so locker scheint es auch in der Klassiklounge nicht zuzugehen. Bei jeder Bierflasche, die an diesem Abend klirrend umfällt, drehen sich Köpfe, schießen böse Blicke – ganz wie in der Oper, wenn eine alte Dame mit zittrigen Fingern knisternd ihr Hustenbonbon auspackt. (ebd.)

Der Musikgeschmack der „hippen Lounger [ist] ebenso konservativ wie der älterer Operngänger. Mit der gemäßigt modernen Musik Leo Brouwers, die Karamazov zunächst auf der E-Gitarre vorträgt, können jedenfalls die wenigsten etwas anfangen“ (ebd.).

Das Club Contemporary Classical Festival: C3 widmet sich der Verschmelzung von zeitgenössischer Klassik und elektronischer Clubmusik. Laut dem Veranstalter stellen ‚herkömmliche‘ KIC-Konzerte Klassik und Clubkultur lediglich nebeneinander ohne tatsächlich neue musikalische Entwicklungen hervorzubringen:

Es gibt erfolgreiche Veranstaltungsreihen in denen Klassik aller Epochen im Club gespielt wird. Solche Veranstaltungen haben allerdings häufig wenig mit aktuellen musikalischen Entwicklungen zu tun. Sondern verbinden sich Clubmusik und Klassik oft oberflächlich und stehen nebeneinander, anstatt zu verschmelzen und sich gegenseitig zu befruchten, um auf diese Weise neue Kunst hervorzubringen. (Club Contemporary Classical 2012)

Diese neue Kunst stehe im Fokus des C3-Festivals, welches „neue Musik, die in der Grauzone zwischen zeitgenössischer Klassik und elektronischer Musik liegt“, präsentiert.

Die Kritikpunkte betreffen also unterschiedliche Aspekte des KIC-Formats: Ein vermeintliches Marketingkalkül ohne eine nachhaltige Vermittlung von Musik und ohne die langfristige Entwicklung eines ‚neuen‘ Publikums; das Beibehalten von Konventionen des traditionellen klassischen Konzerts trotz der Lossagung von gerade diesen sowie einen Mangel an musikalischen Innovationen, die im Rahmen von KIC-Veranstaltungen entwickelt würden.

5 Fragestellungen

5.1 Gestaltung des klassischen Konzerts im Clubkontext

Aus den bisherigen Ausführungen – zum traditionellen klassischen Konzert und seiner Entwicklungsgeschichte; der Problematik eines alternden und schwindenden Publikums klassischer Konzerte; dem Anachronismus des klassischen Konzerts als möglicher Ursache dieser Problematik sowie dem KIC-Konzertformat und der aktuellen KIC-Landschaft – werden im Folgenden zwei übergeordnete Fragestellungen mit mehreren Unterfragen abgeleitet. Diese sollen im empirischen Teil der Arbeit anhand eines Beispielkonzerts beantwortet werden.

In Kapitel 1 wurde der Entwicklung der zentralen Parameter des klassischen Konzerts – Raum, Programm, Musiker und Publikum – bis zu ihrer heutigen Form nachgegangen, wobei eine weitgehende Stagnation seit dem 19. Jahrhundert, der Hochzeit des bürgerlichen Konzertwesens, konstatiert wurde. Auffällig in der Entwicklung der Parameter ist eine stetig zunehmende Zentrierung auf die Musik, die mit der Etablierung von Musik als hoher Kunst einherging.

Kapitel 4 gab einen Überblick über die Entwicklungsgeschichte der Einrichtung des Clubs und der Clubkultur, ebenfalls nach den Parametern Raum, Programm, Musiker und Publikum. Eine Gegenüberstellung des klassischen Konzerts im traditionellen Konzertsaal und des Club bzw. der Clubkultur, die ja im KIC-Konzert zusammengebracht werden, hat gezeigt, wie unterschiedlich diese beiden Kontexte des Musikerlebens sind. Auf eben diese Gegensätze ist die erste Fragestellung dieser Arbeit ausgerichtet:

Wie kann ein klassisches Konzert im Clubkontext gestaltet sein?

- Wie sehen der Raum (Standort und räumliche Gestaltung) und die Programmgestaltung aus? Wie verhalten sich die beteiligten Musiker und das Publikum?
- Welche Elemente und Konventionen des klassischen Konzerts im traditionellen Konzertsaal einerseits und der Clubkultur andererseits werden hierbei übernommen?
- Führt die Kombination von ‚Klassik‘ und ‚Club‘ möglicherweise zu Spannungen oder Konflikten?

5.2 Das Publikum von Klassik im Club-Konzerten

Die viel diskutierte Krise des klassischen Konzerts hinsichtlich eines alternden und schwindenden Publikums wird von mehreren Studien bestätigt (Kapitel 2). Annahmen über die Ursache und Lösungsansätze zur langfristigen Sicherung des Publikumsnachwuchses gehen jedoch auseinander. So gibt es den publikumsbezogenen Ansatz, nach dem das Publikum durch verstärkte musikalische Bildung an das Konzert herangeführt werden soll, sowie den institutionsbezogenen Ansatz, nach dem das unzeitgemäße klassische Konzert in Anbetracht der veränderten Bedürfnisse des heutigen Publikums aktualisiert werden muss.

Vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen Wandels im 20. Jahrhundert – Stichwörter Individualisierung, Pluralisierung und Informalisierung – sowie einer von Diversifizierung und zunehmender Verfügbarkeit gekennzeichneten Musikkultur haben sich auch die (sozialen) Funktionen des Konzerts für die Besucher verändert: Das

klassische Konzert hat möglicherweise an vertikalem sozialem Distinktionspotential eingebüßt; in der heutigen „Erlebnisgesellschaft“ (Schulze 1992) mag der Erlebniswert des Konzerts immer mehr an Bedeutung gewinnen; für den in den USA entdeckten Typus des kulturellen Omnivores dient der Besuch des klassischen Konzerts in Verbindung mit anderen musikalischen und kulturellen Vorlieben und Aktivitäten als Indikator für hohen Status; das Konzert gewinnt an Bedeutung als soziales Forum; (jüngeren) Besuchern ist außerdem die Interaktion untereinander und mit den Musikern wichtig. Bei der Realisierung der genannten möglichen Funktionen könnte ein von einer zunehmenden Informalisierung geprägtes Publikum die formellen Verhaltenskonventionen des traditionellen klassischen Konzerts als hinderlich empfinden (Kapitel 3).

Das KIC-Konzertformat ist dem institutionsbezogenen Ansatz zuzuordnen. Das Konzept ist es, klassische Musik im Kontext des Clubs oder eines clubähnlichen Raumes zu präsentieren und Elemente der Clubkultur zu adaptieren, wobei ein bewusster Bruch mit (einigen) Konventionen des traditionellen klassischen Konzerts erfolgt. Ziel ist es, klassische Musik einem breiteren, insbesondere jüngeren Publikum näher zu bringen, welches sonst vielleicht den Besuch im Konzertsaal scheut. Kritikpunkte an dem Format sind das vermeintliche Fehlen einer langfristigen Entwicklung eines neuen Publikums, weiterhin vorherrschende Konventionen des klassischen Konzerts sowie der Mangel an innovativen musikalischen Entwicklungen (Kapitel 4).

Da es in der Regel ein wesentliches Anliegen von KIC-Veranstaltern ist, durch die Verbindung von Klassik und Club ein neues und jüngeres Publikum anzusprechen, lautet die zweite übergeordnete Fragestellung:

Schlagen Klassik im Club-Konzerte eine Brücke zwischen klassischem Konzert und einem ‚neuen‘ und jüngeren Publikum?

- Wie lässt sich das Publikum von Klassik im Club-Konzerten soziodemographisch charakterisieren? (Wie) unterscheidet es sich vom Publikum traditioneller klassischer Konzerte?
- Welche Rolle spielen klassische Musik und der Besuch klassischer Konzerte im Leben der Besucher? Inwieweit handelt es sich bei ihnen um ‚Klassikneulinge‘? Lassen unterschiedliches Hör- und Besuchsverhalten auf Barrieren beim Konzertbesuch schließen?
- Wie lässt sich die musikalische Biographie der Besucher beschreiben?
- Wie sehen die sonstigen musikalischen und kulturellen Vorlieben und Aktivitäten der Besucher aus? Lässt sich unter den Besuchern der Typus des „Omnivores“ wiederfinden?^[20]
- Welche Motivationen – sowohl musikalische als auch außermusikalische – bewegen das Publikum zum Besuch eines Klassik im Club-Konzerts? Was gefällt ihnen (nicht) an dem Konzert? Welche (sozialen) Funktionen erfüllt der Konzertbesuch für die Besucher?
- Wie schätzen die Besucher ihre zukünftigen Aktivitäten im Bereich der klassischen Musik nach dem Besuch des Klassik im Club-Konzerts ein? Kann von einer langfristigen Wirkung des Klassik im Club-Formats ausgegangen werden?

6 Das Ensemble Resonanz und die Konzertreihe Urban String

6.1 Das Ensemble Resonanz

Das Hamburger Ensemble Resonanz, angesiedelt zwischen Kammerorchester und Solistenensemble, spannt durch die Kontrastierung und Verbindung von Alter und Zeitgenössischer Musik einen Bogen von der Tradition zur Gegenwart. Dabei ist das Ensemble nach eigener Aussage immer auf der Suche nach „einem neuen, frischen Zugang zu klassischer Musik“ (Ensemble Resonanz 2011a). Zentrale Motive der Arbeit sind die „Präsentation des traditionellen Repertoires in unerwarteten Bezügen, zeitgenössische Musik und Zusammenarbeit mit lebenden Komponisten, innovative Präsentationsformen, Musikvermittlung und grenzüberschreitende Kooperationen“ (ebd.). Auf diese Weise ist das Ensemble auch in der Ansprache neuer und junger Publikumsschichten erfolgreich (vgl. Ensemble Resonanz 2011a, 2012).

Gegründet wurde das Ensemble Resonanz im Jahr 1994 in Frankfurt a. M. von Musikstudenten der Jungen Deutschen Philharmonie, dem Bundesjugendorchester. Leitidee der Gründer war es, „die musikalischen und strukturellen Vorstellungen des Musik Machens [sic!] in einem eigenen Orchester selbst in die Hand zu nehmen“ (Ensemble Resonanz 2011a). Auch auf organisatorischer Ebene bewahrten sich die Musiker ihre Eigenständigkeit: Das Ensemble ist heute eine gemeinnützige GmbH. Über die Gesellschafterversammlung sind die Musiker in alle strategischen Entscheidungen eingebunden; sie arbeiten selbstständig und tragen das unternehmerische Risiko. 2002

erfolgte der Umzug von Frankfurt in die Hansestadt Hamburg, wo das Ensemble Resonanz seitdem beheimatet ist (vgl. ebd.).

Seitdem hat es als Ensemble in Residence der Hamburger Laeiszhalle die Konzertreihe *Resonanzen* etabliert, welche „Raritäten und Klassiker früherer Jahrhunderte mit Neuer Musik, Auftragsarbeiten oder Uraufführungen“ vernetzt (Ensemble Resonanz 2012). Ab 2012 wird es diesen Weg als Ensemble in Residence der Elbphilharmonie fortsetzen (vgl. Ensemble Resonanz 2011a).

Das Ensemble Resonanz präsentiert seine Musik auch außerhalb von traditionellen Konzertsälen wie der Laeiszhalle mit alternativen Konzepten an außergewöhnlichen Orten. Im Dezember 2010 z. B. gab es ein Konzert in Zusammenarbeit mit der Hamburger Tafel in der Fabrik in Hamburg. Dort wurde u. a. zu Tafelmusik von Telemann Suppe an das Konzertpublikum, darunter auch Bedürftige, ausgegeben. Im Sommer 2011 trat das Ensemble beim Konspirativen Küchenkonzert auf, einer Kunst-Musik-Kochsendung im Fernsehsender ZDFkultur. Weiteres Beispiel ist die *Klassische Nacht der kurzen Filme* im Prototyp Automuseum (HafenCity) im Juni 2011, bei der Kurzfilme und Musik aus Filmklassikern wie *Tod in Venedig* oder *2001: Odyssee im Weltraum* präsentiert wurden (vgl. Ensemble Resonanz 2011b).

Auch im Bereich der Musikvermittlung ist das Ensemble Resonanz mit mehreren Formaten für unterschiedliche Zielgruppen aktiv: Einen Tag vor den Konzerten der Resonanzen-Reihe gibt es in der öffentlichen *HörProbe* die Gelegenheit, einen Einblick in die Probenarbeit des Ensembles zu bekommen. Der *Lauschangriff*, eine Gesprächsrunde mit Mitgliedern des Ensembles, Gastkünstlern des Abends und wechselnden Moderatoren, stimmt eine Stunde vor jedem Konzert der

Resonanzen auf das Programm an. Die *Elfi-Babykonzerte* sind eine Reihe moderierter Nachmittagskonzerte für Eltern mit ihren Babys und Kleinkindern sowie für Schwangere. Bei den *Saitentagen* im Klingenden Museum Hamburg können Kinder zwischen sechs und zwölf Jahren die Laeiszhalle, die Musiker des Ensembles und ihre Streichinstrumente kennen lernen und schließlich selber eigene Streich- oder Percussionsinstrumente bauen (vgl. Ensemble Resonanz 2012).

Das Ensemble Resonanz wandelt nicht nur auf musikalischen Pfaden, sondern sucht außerdem den Austausch mit anderen Künsten. Beispiele sind *Der Knacks*, ein Melodram für Sprecher, Streicher und Klavier von und mit Roger Willemsen, zuletzt aufgeführt im Juli 2011; ein Konzert zur Ausstellung *Gerhard Richter* im Bucerius Kunstforum im März 2011 oder eine Kooperation mit der HipHop Academy Hamburg in dem Projekt *Sampled Identity*, das im Februar 2012 auf Kampnagel Hamburg auf die Bühne gebracht wird (vgl. Ensemble Resonanz 2011b, 2011c, 2012).

Konzerte in Hamburg machen etwa die Hälfte der Arbeit des Ensemble Resonanz aus. Konzertreisen führen das Ensemble außerdem regelmäßig auf Bühnen und zu Festivals im weiteren In- und Ausland. In den letzten Jahren war es u. a. in Wien, Paris, Venedig, Amsterdam sowie Indien, New York und Mexiko zu hören (vgl. Ensemble Resonanz 2012).

6.2 Die Konzertreihe Urban String im Hamburger Schanzenviertel

Ausgangspunkt für die Entwicklung der KIC-Konzertreihe Urban String

(US) war für das Ensemble Resonanz die Diskussion um die bereits dargestellte Problematik eines ausbleibenden Publikumsnachwuchses klassischer Konzerte. Die Konzeption bezieht sich auf Martin Tröndles (2009) Aussage, dass „man [...] das Konzert verändern [muss], um es zu erhalten“. Es soll also an der Form des Konzerts selbst angesetzt werden, um der gegenwärtigen und prognostizierten problematischen Entwicklung nachhaltig entgegen zu wirken. In dem Urban String-Projekt soll ganz im Sinne Tröndles eine neue Aufführungskultur entstehen; Vorbehalte gegenüber klassischer Musik und Barrieren zum Konzertbesuch sollen abgebaut werden und der Konzertbesuch an sozialer Attraktivität gewinnen (vgl. Ensemble Resonanz 2011d).

Zum einen repräsentiere der „pulsierende Stadtteil“ des Schanzenviertels hinsichtlich seiner Bewohner und auch der Besucher, die zum Feiern und Freunde treffen dorthin kommen, die Zielgruppe des Projekts: „junge und jung gebliebene, kulturell vielseitig interessierte, aktive Erwachsene, die den Besuch eines klassischen Konzertsaals möglicherweise aufgrund der Rahmenbedingungen des dortigen Angebots scheuen“ (ebd.). In dieser Zielgruppenbeschreibung lässt sich der Typus des von Peterson beschriebenen kulturellen Omnivores wiederfinden. Außerdem wird auf die Problematik der möglicherweise abschreckenden Rahmenbedingungen traditioneller klassischer Konzerte, auf die auch Abbing (2006) hinweist, eingegangen.

Zum anderen soll im Hamburger Schanzenviertel die Vision verwirklicht werden, „der klassischen Musik einen Raum im Alltag der Menschen zu geben“; die Musiker des Ensembles und ihre Tätigkeit sollen in das Viertel integriert und die Identifikation der Anwohner mit dem Orchester gefördert werden (ebd.).

Dazu plant das Ensemble Resonanz, sich in einer eigenen Kreativimmobilie, die Proberäume und Büros unter einem Dach vereint, im Schanzenviertel anzusiedeln. Der von der Straße einsehbare Proben- und Veranstaltungsraum macht die Arbeit des Ensembles für Anwohner und Passanten sichtbar.

Des Weiteren soll mit der Urban String-Reihe eine „wöchentliche[...] innovative[...] Konzertveranstaltung“ den Bedürfnissen der jüngeren Zielgruppe hinsichtlich Veranstaltungsrahmen und Ablauf gerecht werden. Klassik soll auf alltagstaugliche Weise präsentiert werden und so selbstverständlich in einen Freitagabend passen wie ein Kinobesuch – allerdings „ohne dabei den künstlerischen Anspruch zu verlieren“ (ebd.).

Bis zur Fertigstellung der eigenen Kreativimmobilie finden die Urban String-Konzerte in den Räumlichkeiten des Kulturhaus III&70 auf dem Schulterblatt im Zentrum des Schanzenviertels statt. Nach Aussage der Projektmanagerin von Urban String, Franziska Schultheiss¹, sind zunächst Konzerte alle zwei Wochen geplant; später sollen die Urban String-Konzerte wöchentlich stattfinden.^[21] Zuvor durchlaufe das Format eine Testphase mit drei Veranstaltungen im Juni, September und November 2011.

Das Konzertprogramm setze sich zusammen aus zwei circa 20-minütigen Sets, die der Aufmerksamkeitsspanne des Publikums entsprechen sollen; davor, dazwischen und danach legt ein DJ auf oder wird eine Playlist abgespielt. Das Programm werde im Wechsel vom Ensemble Resonanz in unterschiedlichen, kleineren Besetzungen sowie von Gastensembles bestritten. Die Programmgestaltung solle nicht grundlegend anders aussehen; es stünden Stücke aus dem

normalen Repertoire des Ensemble Resonanz auf dem Programm. Das Ensemble lege großen Wert darauf, den künstlerischen Anspruch beizubehalten. Außerdem gebe es Überlegungen, bei Gelegenheit außermusikalische Elemente in die Gestaltung der Urban String-Veranstaltungen mit einzubeziehen wie z. B. durch Projektionen oder die Kombination mit literarischem Material.

Bei dem ersten Konzert der Urban String-Reihe am 11. Juni 2011 standen John Adams' *Shaker Loops* sowie der ‚Sommer‘ und der ‚Winter‘ aus Vivaldis *Vier Jahreszeiten* auf dem Programm. Die Veranstaltung war nach einer Rezension im Hamburger Abendblatt hinsichtlich der oben dargestellten Zielsetzung bereits ein voller Erfolg:

Vivaldi pulsiert ganz urban im Schanzenviertel [...] "Urban string" kommt ganz ohne pädagogischen Zeigefinger aus [...] An das Kommen und Gehen während der Musik muss man sich wohl noch etwas gewöhnen; die Atmosphäre von "urban string" im Herzen der Großstadt, deren vielstimmige akustische Präsenz sich in den leisen Passagen mit der Musik verbindet, ist eine greifbare Bereicherung des Hamburger Konzertlebens und ein glaubwürdiger Beginn des Brückenschlags zwischen den angeblich so sehr getrennten Szenen. Im September geht es dann regelmäßig los, und man muss kein Prophet sein, um jetzt schon festzustellen: Das wird ein neuer Kulttermin für jüngere Klassikfans. (Hamburger Abendblatt(www.abendblatt.de) 14.06.2011)

Das zweite Konzert der Urban String-Reihe im September 2011 ist Gegenstand der empirischen Untersuchungen, deren Methodik und Ergebnisse in den folgenden beiden Kapiteln dargestellt werden.

7 Gestaltung eines klassischen Konzerts im Clubkontext

7.1 Vorgehensweise und Methodik

Fragestellung

Am Beispiel des zweiten Konzerts der Urban String-Reihe des Ensemble Resonanz am 9. September 2011 im Kulturhaus III&70 in Hamburg wird untersucht, wie ein klassisches Konzert im Clubkontext gestaltet sein kann. Die erste Fragestellung, wie sie in Kapitel 5.1 vorgestellt wurde, lautet angewendet auf das Beispiel des Urban String-Konzerts:

Wie ist das Urban String-Konzert gestaltet?

- Wie sehen der Raum (Standort und räumliche Gestaltung) und die Programmgestaltung des Urban String-Konzerts aus? Wie verhalten sich die beteiligten Musiker und das Publikum?
- Welche Elemente und Konventionen des klassischen Konzerts im traditionellen Konzertsaal einerseits und der Clubkultur andererseits werden beim Urban String-Konzert übernommen?
- Führt die Kombination von ‚Klassik‘ und ‚Club‘ möglicherweise zu Spannungen oder Konflikten?

Teilnehmende Beobachtung

Die Vorgehensweise bei der Bearbeitung dieser Fragen ist an Mayring (2002) angelehnt. Untersuchungsplan oder Forschungsdesign ist die *Feldforschung*, d. h. die Verfasserin begibt sich in das Urban String-

Konzert als zu untersuchendes Feld. Die Feldforschung „will ihren Gegenstand in möglichst natürlichem Kontext untersuchen, um Verzerrungen durch Eingriff der Untersuchungsmethoden bzw. durch die wirklichkeitsferne Außenperspektive zu vermeiden“ (ebd.: 55). Ursprünglich wurde die Feldforschung im Bereich der Ethnologie bzw. Kulturanthropologie zur Erforschung fremder Kulturen und Völker angewandt; Soziologen bietet sie Einblicke in Subkulturen und soziale Randgruppen (vgl. Lamnek 2010: 498). Bei der Untersuchung der Gestaltung des Urban String-Konzerts kann dieser Zugang einen Eindruck von der räumlichen Gestaltung und der Programmgestaltung sowie dem Verhalten der beteiligten Musiker und des Publikums vermitteln.

In Absprache mit dem Management des Ensemble Resonanz fügt die Verfasserin sich für die Feldforschung in das Publikum des Urban String-Konzerts ein. Der Zugang zum Feld ist unproblematisch, da das Konzert ein (gegen Zahlung des Ticketpreises) öffentlich zugänglicher Raum ist. Bei dem Publikum handelt es sich um ein loses soziales Gefüge von Individuen oder Gruppen, das im Konzert eine eher passive Rolle einnimmt und keine spezifische Interaktion untereinander erfordert. Bei unauffälligem Verhalten sollte die Anwesenheit der Verfasserin im Feld also keine Störung der zu erforschenden Situation verursachen.

Beim Untersuchungsverfahren bietet sich für die Datenerhebung die Methode der *teilnehmenden Beobachtung* an, der Standardmethode der Feldforschung. Bei einer teilnehmenden Beobachtung „[nimmt] der Beobachter [...] selbst teil an der sozialen Situation, in die der Gegenstand eingebettet ist“ (Mayring 2002: 80). Auf diese Weise soll eine größtmögliche Nähe zum betreffenden Gegenstand hergestellt

und die Innenperspektive der Alltagssituation erschlossen werden (vgl. ebd.: 81). Die subjektiven Bedeutungen von Beobachtungen, beispielweise die Hintergründe von Verhaltensweisen sowie Einstellungen des Publikums, können jedoch nur erfasst werden, indem man die Subjekte selbst berichten lässt. Dies geschieht in den Interviews mit einzelnen Besuchern (siehe Kapitel 8).

Beobachtungseinheit ist mit dem Urban String-Konzert eine klar umrissene Situation. Die Beobachtung kann *verdeckt* geschehen, da unauffällige Aufzeichnungen möglich sind und hierdurch von keiner Beeinflussung des Feldes auszugehen ist. Die Beobachtung erfolgt *halbstrukturiert* entlang eines Beobachtungsleitfadens (siehe Anhang 1), der mit einigen Hauptkategorien einen Rahmen vorgibt, jedoch auch Raum für ausführliche Kommentare und neue Aspekte lässt (vgl. ebd.: 81). Hauptkategorien des Beobachtungsleitfadens sind die zentralen Parameter des Konzerts – Raum, Programm, Musiker und Publikum –, die sich auch in den Unterfragen wiederfinden. Der Besuch der ersten Testveranstaltung der Urban String-Reihe am 11. Juni 2011 im Kulturhaus III&70 lieferte der Verfasserin Anhaltspunkte für Aspekte, die bei der teilnehmenden Beobachtung des betreffenden Konzerts von Interesse sein könnten.

Die Methode der teilnehmenden Beobachtung ist besonders geeignet, da die Fragestellung trotz der vorherigen Aufstellung relevanter Parameter und Aspekte eher explorativen Charakter hat: Wie kann ein klassisches Konzert im Club überhaupt aussehen? An dieser Stelle muss außerdem darauf hingewiesen werden, dass die teilnehmende Beobachtung – auch bei größtmöglicher Distanz des Forschers – unmöglich vollkommen objektiv sein kann, da der subjektive Beobachter selbst das Wahrnehmungsinstrument ist (vgl. Lamnek

2010: 576). So ist das bedeutsamste methodologische Problem der teilnehmenden Beobachtung auch das Dilemma zwischen Identifikation, „Element der Teilnahme und des Verstehens“, und Distanz, „Element der Beobachtung und der Prüfbarkeit“ (ebd.: 574-576).

Die Aufzeichnung der Beobachtungsdaten erfolgt während der Konzertsituation in Notizen. Unmittelbar nach der Beobachtungssituation erstellt die Beobachterin ein Beobachtungsprotokoll (siehe Anhang 2). Diese Aufzeichnungen sind Grundlage der im Folgenden dargestellten Ergebnisse. Allgemeine Informationen zum Veranstaltungsort sind der Website des Kulturhaus III&70 entnommen.

7.2 Die Gestaltung des Urban String-Konzerts

7.2.1 Raum

Veranstaltungsort des Urban String-Konzerts ist das Kulturhaus III&70 im Schulterblatt 73 im Zentrum des Hamburger Schanzenviertels. Mit seinen Cafés, Kneipen, kleinen Läden und seinem Nachtleben wird das Schanzenviertel oft als „angesagtes Szeneviertel“ (www.hamburg.de/schanzenviertel) bezeichnet – ein Grund, warum das Ensemble Resonanz diese Gegend für ihr Urban String-Projekt ausgewählt hat. Der Betreiber, die Pferdestall Kultur GmbH, versteht das Kulturhaus III&70 als „Haus der Begegnungen“ und Stadtteilkulturzentrum. Unter dem Leitspruch „Subkultur trifft Alltagskultur trifft Hochkultur“ findet dort ein „unkonventionelles Kulturprogramm auf vier Ebenen statt“ (Kulturhaus III&70 2012). Neben dem Café (tagsüber) bzw. der Bar (abends) bietet das Kulturhaus

unterschiedliche Veranstaltungen wie z. B. Konzerte, Clubnächte, Lesungen, Poetry Slams, Theateraufführungen, Kickerturniere oder Tatortvorführungen (vgl. ebd.).

Das Urban String-Konzert wird neben einer anderen Veranstaltung, Urban World Beat ft. Gypsy Juice, auf einem Schild über dem Eingang des Kulturhauses angekündigt (siehe Abbildung 4). Das Konzert findet im Salon im ersten Stock des Kulturhauses statt. In einem kleinen Vorraum, quasi Foyer, befinden sich Kasse und Einlass; außerdem gibt es eine Garderobe, die allerdings nicht in Betrieb ist. Der Salon ist mit schätzungsweise 60 Quadratmetern Grundfläche relativ überschaubar und hat eine Deckenhöhe von schätzungsweise drei bis vier Metern. Der Boden ist mit Parkett ausgelegt, die Wände sind weiß; eine Wand liegt bis auf das Mauerwerk offen. Der Raum ist eher dunkel gehalten, weiße und rote Strahler an den Wänden sowie LED-Teelichter auf den Tischen tauchen den Raum in ein gedämpftes Licht. Vier Scheinwerfer erhellen den Bühnenraum (siehe Abbildung 4). Mehrere große Fenster an zwei Seiten des Raumes geben einen Blick auf das Schulterblatt, während andersherum der erleuchtete Salon vom Schulterblatt aus sichtbar ist.

An einem Ende des Raumes ist – nicht erhöht – mit vier im Halbkreis angeordneten Stühlen und Notenständern eine Bühne für das Ensemble aufgebaut. Für das Publikum sind Korbessel, Holzstühle und kleine Tische in lockeren Reihen in einem Halbkreis um die Bühne angeordnet. Rechts von der Bühne ist der Publikumsraum durch Podeste stufenweise erhöht. Schräg gegenüber der Bühne befindet sich eine um die Ecke verlaufende Bar, an deren einem Ende der DJ sein Pult aufgebaut hat (siehe Abbildung 4).



Abbildung 4: Eindrücke vom Urban String-Konzert im Kulturhaus III&70 am 9. September 2011

© Ensemble Resonanz, 2011

Insgesamt kann der Raum als gemütlich und schlicht charakterisiert werden, mit dem für Clubs typischen leicht ‚heruntergekommenen‘

Charme. In seiner halbkreisartigen, auf die Bühne ausgerichteten Anordnung in Sitzreihen ist der Publikumsraum eher traditionell gestaltet, aufgelockert wird er jedoch durch die lose Anordnung der Stühle und Tische. Anders als im traditionellen Konzertsaal befinden sich Bühne und Publikumsraum auf einer Ebene und schließen direkt aneinander an. Es gibt somit keinen Graben zwischen Bühne und Publikumsraum; das Publikum erlebt die Musiker aus unmittelbarer Nähe und andersherum.

Hervorzuheben sind die großen Fenster, durch die das freitagabendliche Treiben auf dem Schulterblatt sicht- und hörbar ist. Traditionelle Konzerträume und auch Clubs sind üblicherweise visuell sowie auditiv von ihrer Umwelt abgeschlossen. Durch die Fensterfronten rückt das Urban String-Konzert auf besondere Weise – im räumlichen sowie vielleicht auch übertragenen Sinne – mitten in das Nachtleben des Schanzenviertels.

7.2.2 Programm

Der Beginn – Einlass um 20.30 Uhr, Live-Acts um 21.30 Uhr – ist für ein klassisches Konzert verhältnismäßig spät und rückt die Veranstaltung in Richtung eines Clubabends bzw. einer Clubnacht. In zwei Live-Sets von circa 30 Minuten spielt das Ensemble Resonanz Variationen bzw. Sätze aus den *Goldbergvariationen* von Johann Sebastian Bach und dem *String Quartet in Four Parts* von John Cage. Vor und nach den Live-Sets sowie in der 20-minütigen Pause legt der DJ Sebastian Reier auf – u. a. sphärische Klänge, Tanzmusik im Stile der 20er Jahre und gesprochenen Text.

Zu Beginn des ersten Sets begrüßt ein Geiger des Ensemble

Resonanz, David Gramse, das Publikum und gibt eine Einführung in das Programm mit dem Titel „Bach würfelt nicht. Cage noch nicht. Zwei Großmeister im Besitz der Weltformel“ (siehe Abbildung 5). Diese Weltformel sei für jeden zugänglich, und zwar über den Weg der Musik, die Körper und Geist zueinander bringe. Das Ensemble beginnt mit der Aria und den Variationen 1, 3, 5, 9, 10, 13, 14 und 15 der *Goldbergvariationen*, auf die der 1. Satz „Quietly Following Along“ des *String Quartet in Four Parts* folgt. Gegen Ende dieses Stückes steigt der DJ ein und leitet mit sphärischen Klängen in die Pause über. Das zweite Set beginnt das Ensemble mit dem zweiten Satz „Slowly Rocking“ des *String Quartet in Four Parts* über einer vom DJ abgespielten Frauenstimme, die einen englischen Text vorträgt. Darauf folgen wieder die *Goldbergvariationen* (Variationen 19 bis 23, 25, 26, 30, Aria). Gegen Ende stellt der Geiger und Moderator über einem ‚Loop‘ eines Ausschnitts aus den *Goldbergvariationen* die „Band“ und den DJ mit Vornamen und Instrumenten vor. Nach Ende des zweiten Sets und dem Schlussapplaus für das Ensemble setzt wieder der DJ ein.



Abbildung 5: Vorder- und Rückseite des Urban String-Flyers

© Ensemble Resonanz, 2011

Es werden keine (geplanten) außermusikalischen Elemente wie z. B. Projektionen eingesetzt. Das Konzert ist also primär ein rein musikalisches Erlebnis anders als etwa der Clubabend, bei dem z. B. mit Lichteffekten zur Musik mehrere Sinne gleichzeitig angesprochen werden sollen. Ein nicht dramaturgisch geplantes, eher ‚natürliches‘ visuelles Element ist der Ausblick durch die Fensterfronten auf das Nachtleben auf dem Schulterblatt.

Geräusche von der Straße und aus anderen Räumen des Kulturhaus III&70 sind während des Konzerts hörbar und werden im Verlauf des Abends lauter. Wie im von Geräuschlosigkeit geprägten klassischen Konzertsaal üblich spielt das Ensemble unverstärkt. Lediglich für die Moderation gibt es ein Mikrophon; die Musik des DJs läuft über eine Soundanlage. Die von außen eindringenden Geräusche mischen sich mit den vom Ensemble dargebotenen Werken von Bach und Cage. Hierzu gehen die Meinungen des Publikums stark auseinander; die Vermischung wird einerseits als interessant, andererseits als störend empfunden (siehe Kapitel 8). Auch der Geiger David geht in seiner Moderation auf die „beeindruckende Geräuschkulisse“ ein, die man im Konzertsaal nicht habe und die der Musik nicht unbedingt zuträglich sei. Laut einer Anekdote habe John Cage, als er mit einigen Freunden in New York im Stau stand, diese aufgefordert, sich nicht zu ärgern, sondern ihrer Umgebung zuzuhören. Daraus folgert David, dass Cage die vermeintlichen Störgeräusche beim Urban String-Konzert gefallen hätten und er sie in das Hörerlebnis hätte integrieren wollen.

Anders als im traditionellen klassischen Konzert gibt es kein Programmheft oder -zettel mit weiteren Information. Über das Programm informieren der Ankündigungsflyer der Veranstaltung (siehe Abbildung 5) sowie die – für das traditionelle klassische Konzert untypische – Moderation durch ein Mitglied des Ensembles.

Die Programmgestaltung bricht mit den Konventionen des traditionellen klassischen Konzerts, indem das Ensemble relativ kurze Sets bzw. Programmhälften von circa einer halben Stunde spielt, die eine kürzere Aufmerksamkeitsspanne des Publikums erfordern. Des Weiteren stehen keine kompletten Werke, sondern jeweils einzelne Sätze bzw. Variationen auf dem Programm, die in den beiden Sets miteinander

kombiniert werden. Ein ‚klassisches‘ Clubelement ist der DJ. Dieser spielt jedoch keine clubtypische, zum Tanzen anregende basslastige Musik, sondern agiert mit seinen Klängen – bezüglich des Charakters der Musik und auch der Lautstärke – eher im Hintergrund.

7.2.3 Musiker

Die Kleidung der Musiker ist – ähnlich wie im traditionellen klassischen Konzert – in den Farben Schwarz und Weiß und zusätzlich Grau gehalten, ist jedoch legerer. Die Männer tragen Hemden, teilweise über der Hose und nicht komplett zugeknöpft; die Frauen tragen weiße Hosen und schwarze Oberteile. Auffällig sind die schwarzen Lederboots des Geigers und Moderators. Der DJ trägt dunkles Hemd und Hose.

Das Ensemble spielt in der traditionellen Quartettanordnung im Halbkreis mit dem ersten Geiger (aus Publikumssicht) auf der linken Seite. Bühnenaufgang und –abgang sowie Verbeugungen folgen weitgehend der Standardabfolge von klassischen Konzerten, die Musiker handhaben diese jedoch etwas lockerer. Sieben Ensemblesmusiker wechseln sich in Quartettbesetzungen ab; aussetzende Musiker sitzen auf der Fensterbank unmittelbar hinter dem Bühnenbereich. Da es kein ‚Backstage‘ gibt, also keinen separaten Raum für die Musiker hinter der Bühne, bewegen diese sich vor, zwischen und nach den Sets im Publikumsraum. Gegen Ende der Pause vor dem zweiten Set gehen die Musiker nach und nach auf die Bühne. Der Schlussapplaus erfolgt nach traditioneller Abfolge von Verbeugen, Abgang, Aufgang, Verbeugen und Abgang.

Wie im Kammermusikspiel (in dem ja kein Dirigent den Takt angibt)

üblich, findet unter den Musikern eine ausgeprägte Kommunikation durch Gestik und Mimik statt. Anders als im traditionellen klassischen Konzert kommuniziert das Ensemble außerdem verbal mit dem Publikum: Einer der Musiker gibt eine Einführung und stellt am Ende die „Band“ vor – eine Praxis, die vor allem bei Rock-, Pop- oder Jazzkonzerten verbreitet ist. Der DJ agiert, wie sonst auch im Club üblich, (räumlich) eher im Hintergrund.

7.2.4 Publikum

Der einheitliche Eintrittspreis von 8,- € unterscheidet sich von den gestaffelten, zum Großteil bis um ein Mehrfaches teureren Karten für ein Konzert im traditionellen Konzertsaal und liegt preislich eher im Rahmen des Eintritts für einen Club. Karten gibt es – wie in Clubs üblich – an der Abendkasse oder auch im Vorverkauf direkt am Kiosk des Kulturhaus III&70. Anders als viele Clubveranstaltungen ist das Konzert öffentlich zugänglich. Der Eintritt wird durch den Kauf der Karte gewährleistet, es findet keine weitere Auswahl durch Türpersonal statt.

Das Publikum ist altersmäßig zum Großteil zwischen Mitte 20 und Mitte 40; es sind sehr wenige Senioren im Publikum. Das Verhältnis von Frauen und Männern ist ausgeglichen.^[22] Die Kleidung des Publikums ist im Großen und Ganzen legerer als im Konzertsaal, aber dennoch gehoben; viele Männer tragen z. B. Hemden.

Das Verhalten des Publikums lässt sich nach Konzertphasen einteilen: Vor, zwischen und nach den Live-Sets bewegen sich die Besucher im Raum, unterhalten sich, holen sich Getränke an der Bar oder sind mit dem Ausfüllen des von der Verfasserin ausgeteilten Fragebogens beschäftigt. Während der Live-Sets hingegen herrscht aufmerksame

Stille. Viele Besucher sitzen in entspannter Position, z. B. in ihrem Korbsessel zurückgelehnt, mit überschlagenen Beinen oder im Schneidersitz; einige wenige stehen an der Bar. Die Unterhaltungen werden eingestellt, man nippt gelegentlich an seinem Getränk. Der Getränkeverkauf an der Bar ist während der Live-Sets eingestellt. Auch ansonsten fallen keine Geräusche – wie Husten oder Zuspätkommen – durch das Publikum auf. Die Besucher scheinen konzentriert zuzuhören, manche haben zeitweise die Augen geschlossen. Das kontemplative, nach innen gerichtete Hören, wie es im klassischen Konzert üblich ist, ist auch im Urban String-Konzert vorherrschend. Bemerkenswert ist außerdem das ‚korrekte‘ Applausverhalten des Publikums; so gibt es keinen einzigen ‚Zwischensatzklatscher‘ (!). Ein Großteil des Publikums scheint also mit den Konventionen des klassischen Konzerts vertraut zu sein.

Ungefähr die Hälfte des Publikums geht nach dem Ende des ‚offiziellen‘ Teil des Abends, den Live-Sets des Ensembles. Die andere Hälfte, darunter die meisten der Musiker sowie Freunde und Bekannte des Ensembles, lassen den Abend bei weiteren Getränken, Unterhaltung und Musik, die der DJ im Anschluss an die Live-Sets auflegt, ausklingen.

7.2.5 ‚Klassik‘ und ‚Club‘ im Urban String-Konzert

Beim zweiten Testkonzert der Urban String-Reihe lassen sich sowohl typische Elemente der Clubkultur als auch des traditionellen klassischen Konzerts wiederfinden. Die an die Clubkultur angelehnte gemütliche und ‚schummrige‘ Raumgestaltung sowie das Angebot von Getränken an der Bar innerhalb des Veranstaltungsraums schaffen eine lockere und entspannte Atmosphäre. Die Geräuschkulisse verleiht

einen Eindruck vom Nachtleben im Schanzenviertel. Der späte Veranstaltungsbeginn um 20.30 Uhr bzw. 21.30 Uhr, der einheitliche Ticketpreis von 8,- € sowie der Verkauf der Tickets vor Ort und direkt vor der Veranstaltung sind eher bei einem Clubabend als bei einem traditionellen klassischen Konzert üblich. ‚Klassisches‘ Clubelement ist der DJ, der vor, zwischen und nach Sets auflegt und die Übergänge gemeinsam mit dem Ensemble gestaltet. Der DJ agiert im Vergleich zu seiner musikalisch sehr präsenten Rolle im Club sowohl räumlich als auch musikalisch eher im Hintergrund.

Wie bei einem traditionellen klassischen Konzert sind die Live-Sets des Ensembles die ‚Hauptattraktion‘ des Abend. Diese durchbrechen mit ihrer relativ kurzen Dauer von einer halben Stunde und dem Kombinieren von einzelnen Sätzen bzw. Variationen die konventionelle Programmgestaltung klassischer Konzerte. Die Live-Sets sind einem traditionellen Kammerkonzert jedoch sehr ähnlich, indem der Fokus ganz auf der Musik liegt, der das Publikum konzentriert zuhört.

Der Veranstaltungsraum bietet, wie die interviewten Besucher bestätigen (siehe Kapitel 8), eine informellere, entspannere Atmosphäre als der traditionelle Konzertsaal und somit einen höheren ‚Wohlfühlfaktor‘ für das Publikum. Aufgrund der beschriebenen Außengeräusche bietet er jedoch keine optimalen Bedingungen für die Präsentation klassischer Musik im Sinne einer Musik, der man aufmerksam zuhört. Es findet bei dem KIC-Konzertformat folglich eine Verschiebung statt – von dem Fokus auf das ‚reine‘ Musikerlebnis hin zu einer Berücksichtigung der Bedürfnisse des Publikums nach angenehmer Atmosphäre und sozialen Kontakten.

Unter den für das reine Musikerlebnis suboptimalen Hörbedingungen im

Clubkontext hält sich das Publikum an die Verhaltenskonventionen des traditionellen klassischen Konzerts, welche eine kontemplative, nach innen gerichtete Musikrezeption begünstigen. Es sitzt still auf seinen Plätzen und lauscht aufmerksam der Musik.

8 Das Publikum eines Klassik im Club-Konzerts

8.1 Vorgehensweise und Methodik

Fragestellung

Am Beispiel des Urban String-Konzerts im Kulturhaus III&70 im September 2011 soll neben der möglichen Gestaltung eines KIC-Konzerts (siehe Kapitel 7) auch das Publikum dieses Konzertformats genauer unter die Lupe genommen werden. Übertragen auf das Beispiel des Urban String-Konzerts lautet die unter 5.2 vorgestellte zweite Fragestellung:

Schlägt das Urban String-Konzert eine Brücke zwischen klassischem Konzert und einem ‚neuen‘ und jüngeren Publikum?

- Wie lässt sich das Publikum des Urban String-Konzerts soziodemographisch charakterisieren? (Wie) unterscheidet es sich vom Publikum traditioneller klassischer Konzerte?
- Welche Rolle spielen klassische Musik und der Besuch klassischer Konzerte im Leben der Urban String-Besucher? Inwieweit handelt es sich bei ihnen um ‚Klassikneulinge‘? Lassen unterschiedliches Hör- und Besuchsverhalten auf Barrieren beim Konzertbesuch schließen?
- Wie lässt sich die musikalische Biographie der Urban String-Besucher beschreiben?
- Wie sehen die sonstigen musikalischen und kulturellen Vorlieben und Aktivitäten der Urban String-Besucher aus? Lässt sich unter

den Besuchern der Typus des „Omnivores“ wiederfinden?

- Welche Motivationen – sowohl musikalische als auch außermusikalische – haben das Publikum zum Besuch des Urban String-Konzerts bewegt? Was gefällt ihnen (nicht) an dem Urban String-Konzert? Welche (sozialen) Funktionen erfüllt der Konzertbesuch für die Besucher?
- Wie schätzen die Besucher ihre zukünftigen Aktivitäten im Bereich der klassischen Musik nach dem Besuch des Urban String-Konzerts ein? Kann von einer langfristigen Wirkung des Urban String-Formats ausgegangen werden?

Methodenmix

Bei der Beantwortung dieser Fragestellung und den einzelnen Unterfragen kommen zwei unterschiedliche Methoden zum Einsatz:

- Quantitativ angelegte Fragebögen, die (möglichst) vom gesamten Publikum ausgefüllt werden, geben einen Überblick über die Charakteristika und Einstellungen des Publikums bezüglich der aufgeworfenen Fragen. Aufgrund der Größe des Publikums (61 Besucher) kann das Urban String-Konzert jedoch keine repräsentativen Ergebnisse liefern.
- Einzelinterviews mit zehn Besuchern des Konzerts können in einer qualitativen Auswertung tiefer gehende Informationen zu Aktivitäten, Einstellungen und Motivationen des Publikums liefern, die ein Fragebogen mit vorgegebenen Antwortmöglichkeiten nicht erfassen kann. Da es sich bei KIC-Konzerten um ein bisher wenig erforschtes Feld handelt, bietet sich der qualitative Ansatz an, da dieser eine offene Herangehensweise an einen Gegenstand

erlaubt (vgl. Mayring 2002: 27-28, 67-72).

Die Anwendung verschiedener Methoden ermöglicht einen Vergleich und eine gegenseitige Ergänzung der jeweiligen Ergebnisse und liefert ein vollständigeres Bild des Forschungsgegenstandes. Der Vergleich qualitativer und quantitativer Ergebnisse ist besonders sinnvoll, da so die Stärken der beiden Ansätze – Überblick und Verallgemeinerbarkeit des quantitativen Ansatzes und das Aufdecken tiefer liegender Aspekte des qualitativen Ansatzes – miteinander verbunden werden können (vgl. Mayring 2002: 147-148). Die Ergebnisse der Befragung mit Fragebogen und in Interviews ergänzen außerdem die Beobachtungen zur Gestaltung des Urban String-Konzerts (siehe Kapitel 7), indem sie die Hintergründe von Verhaltensweisen sowie Einschätzungen des Publikums beleuchten.

Fragebogen

Mit einem Fragebogen soll (möglichst) die Gesamtheit des Urban String-Publikums befragt werden, um einen Überblick über dessen soziodemographische Zusammensetzung, musikalische und kulturelle Vorlieben und Aktivitäten sowie Motivationen zum Konzertbesuch zu bekommen. Der Fragebogen (siehe Anhang 3) ist möglichst kurz gehalten, um die Motivation der Befragten zum Ausfüllen zu erhöhen, und setzt sich aus einigen zentralen Fragen des Interviewleitfadens zusammen (siehe Anhang 6). Der Großteil der Fragen ist geschlossen, d. h. es werden Antwortmöglichkeiten vorgegeben, um die Auswertungsarbeit zu erleichtern. Die vorgegebenen Antwortmöglichkeiten wurden basierend auf den theoretischen Überlegungen der Kapitel 1 bis 4 sowie angelehnt an andere Publikumsstudien entwickelt.^[23] Die Ergebnisse der qualitativen

Interviews ermöglichen eine Überprüfung und Ergänzung der vorgegebenen Antwortmöglichkeiten.

Bei dem Urban String-Konzert werden die Fragebögen an zentralen Stellen ausgelegt und zwei Boxen für die ausgefüllten Fragebögen aufgestellt. In der Zeit zwischen Einlass und erstem Live-Set spricht die Verfasserin einzelne Besucher direkt an; außerdem bittet der Manager des Ensembles, Tobias Rempe, das Publikum in einer kurzen Ansprache um seine Mitwirkung bei der Befragung.

Insgesamt zählt das Management des Ensemble Resonanz 61 Konzertbesucher. Von den 47 verteilten oder vom Publikum selbst genommenen Fragebögen werden 43 ausgefüllt und abgegeben. Die Rücklaufquote liegt demnach bei 91 Prozent; insgesamt haben 70 Prozent aller Konzertbesucher im Fragebogen Auskunft zu den vorgestellten Fragen gegeben.

Die Fragen und Antworten des Fragebogen werden codiert (siehe Codeplan, Anhang 4) und die Angaben aller Besucher in einer Datenmatrix (siehe Anhang 5) festgehalten. Diese Datenmatrix bildet die Grundlage für die Berechnung von Durchschnittswerten, Häufigkeitsverteilung und bivariaten Zusammenhängen, die das Publikum des Urban String-Konzerts quantitativ charakterisieren.

Interviews

Der Untersuchungsplan, das Untersuchungsverfahren sowie die Auswertung der Interviews sind an Mayring (2002) angelehnt. Die Einzelfallanalyse von zehn Besuchern des Urban String-Konzerts kann ein detailliertes und vielschichtiges Bild des Publikums zeichnen, da mit einer Einzelfallanalyse „die Komplexität des ganzen Falles, die Zusammenhänge der Funktions- und Lebensbereiche in der Ganzheit

der Person und der historische, lebensgeschichtliche Hintergrund“ (ebd.: 42) erfasst werden.

Grundsätzlich wären alle Besucher des Konzerts für eine Einzelfallanalyse interessant; jeder von ihnen macht mit seiner musikalischen Biographie, seinen Erfahrungen und seiner Motivation einen Teil der Gesamtheit des Publikums aus. Die Besucher können in dem Fragebogen ihre Kontaktdaten angeben, wenn sie für ein Interview zur Verfügung stehen. Insgesamt 15 Besucher machen von dieser Möglichkeit Gebrauch. Um das Publikum in seiner ganzen Vielfalt zu erfassen, werden zehn Einzelfälle ausgewählt, die ein möglichst breites Spektrum bezüglich Alter, Geschlecht, Ausbildung, beruflicher Tätigkeit sowie Erfahrung mit klassischer Musik abdecken. Repräsentativität spielt bei der Auswahl lediglich eine untergeordnete Rolle (vgl. Lamnek 2010: 350-351) und wäre aufgrund der kleinen und nicht repräsentativen Stichprobe der quantitativen Befragung ohnehin nicht zu realisieren.

Für die Datenerhebung bietet sich die Methode des problemzentrierten Interviews nach Witzel (1982, 1985) an. Diese Form des Interviews ist offen, d. h. es gibt keine vorgegebenen Antwortalternativen und der Befragte kommt frei zu Wort. Dem Interview liegt jedoch eine bestimmte Problemstellung zugrunde. Es folgt einem vorher erstellten Interviewleitfaden und ist somit halbstrukturiert. Das problemzentrierte Interview eignet sich – wie in diesem Fall – insbesondere für theoriegeleitete, nicht rein explorative Forschung mit spezifischen Fragestellungen. Einerseits erleichtert die Standardisierung durch einen Leitfaden die Vergleichbarkeit mehrerer Interviews und die Verallgemeinerung der Ergebnisse (vgl. Mayring 2002: 70). Andererseits ermöglicht die Offenheit des Interviews eine kritische

Prüfung und gegebenenfalls Modifizierung des zugrunde liegenden theoretischen Konzepts und der Fragen des Leitfadens (vgl. Lamnek 2010: 320-321).

Der Interviewleitfaden (siehe Anhang 6) wird basierend auf der Fragestellung und den Unterfragen (siehe 5.2) konstruiert. Der theoretische Teil der Arbeit ist quasi die „Problemanalyse“ (Mayring 2002: 71). Das Schema, nach dem die Interviewfragen entwickelt werden, ist in Abbildung 6 dargestellt. In einer Pilotphase wird der Interviewleitfaden in mehreren Probeinterviews mit Kommilitonen getestet und leicht modifiziert.

Fragestellung

- untergeordnete Frage
 - relevante Aspekte
 - Formulierung von Interviewfragen (ggf. mit Unterfragen)

Beispiel:

Schlägt das Urban String-Konzert eine Brücke zwischen klassischem Konzert und einem ‚neuen‘ und einem jüngeren Publikum?

- Welche Rolle spielen klassische Musik und der Besuch klassischer Konzerte im Leben der Urban String-Besucher?
 - Besuch klassischer Konzerte
 - Wie oft gehst du ins traditionelle klassische Konzert?
 - Kannst du dich an die letzten Konzerte erinnern, die du besucht hast?
 - Hören klassischer Musik über andere Medien
 - Wie oft hörst du (gezielt) klassische Musik außerhalb von Konzerten?
 - In welchen Situationen?
 - eigenes Musizieren
 - Machst du selbst Musik im Bereich der klassischen Musik oder außerhalb des Bereichs der klassischen Musik?

usw.

Abbildung 6: Schema zur Entwicklung der Interviewfragen

Quelle: Eigene Darstellung

Die Interviews finden im Zeitraum zwischen dem 12. und 20. September 2011 in Cafés in Hamburg oder bei den Befragten zu Hause statt. Die Datenerfassung erfolgt – mit Zustimmung der Interviewpartner – mit einem digitalen Audioaufnahmegerät. Die Angaben der Konzertbesucher werden vertraulich und anonym behandelt.

Nach der Datenerhebung werden die Audioaufnahmen der Interviews wörtlich transkribiert, d. h. es wird eine vollständige Textfassung des verbal erhobenen Materials erstellt. Da die inhaltlich-thematische Ebene bei den Interviews im Vordergrund steht, kann um der leichteren Lesbarkeit willen eine Übertragung in normales Schriftdeutsch erfolgen, also eine Behebung von Satzbaufehlern, das Streichen von Füllwörtern und eine allgemeine Glättung des Stils (Mayring 2002: 89-91). Für die

Fragestellung relevante Aussagen, die die Interviewten vor und nach Ende der Audioaufzeichnung machen, werden in einem Postskript festgehalten. Die Transkriptionen der zehn Interviews sind in Anhang 7 zu finden.

Die Datenanalyse ist angelehnt an Mayrings qualitative Inhaltsanalyse (2010), genauer an die strukturierende Inhaltsanalyse. Anhand eines deduktiv, d. h. entlang theoretischer Vorüberlegungen entwickelten Auswertungsleitfadens (siehe Anhang 8) werden die für die Beantwortung der Fragestellung relevanten Informationen aus den Interviews herausgefiltert. Der Auswertungsleitfaden setzt sich zusammen aus verschiedenen Dimensionen, die im Wesentlichen dem Interviewleitfaden entnommen sind. Die entsprechenden Ausprägungen der Dimensionen werden im Voraus basierend auf theoretischen Überlegungen festgelegt und/oder beim Durchgang durch das Material ergänzt bzw. entwickelt. Letzteres Vorgehen sichert einen offenen Zugang zum Forschungsgegenstand und erlaubt einen Abgleich theoretischer Vorüberlegungen und empirischer Ergebnisse. Beispielhafte Aussagen aus den Interviews charakterisieren im Auswertungsleitfaden einige der unterschiedlichen Ausprägungen. Mithilfe der auf dem Leitfaden basierenden Auswertungen (siehe Anhang 9) können die einzelnen Besucher hinsichtlich der Fragestellung charakterisiert (siehe Abbildung 8) und Zusammenhänge zwischen ihnen hergestellt werden.

Im Folgenden werden die Ergebnisse der Befragung des Urban String-Publikums mit einem Fragebogen (70 Prozent der Besucher wurden erfasst) sowie der Einzelinterviews mit zehn Besuchern dargestellt. Diese zeichnen ein vielschichtiges Bild des Urban String-Publikums und geben Aufschluss darüber, ob das Urban String-Konzert tatsächlich

eine Brücke zwischen klassischem Konzert und einem ‚neuen‘ und jüngeren Publikum schlagen kann.

8.2 Das Publikum des Urban String-Konzerts

8.2.1 Soziodemographische Charakteristika

Am stärksten sind im Urban String-Publikum die Altersgruppen der 20- bis 29-Jährigen (33 Prozent) und der 30- bis 39-Jährigen (35 Prozent) vertreten, die zusammen mehr als zwei Drittel des Publikums stellen.^[24] Lediglich vier Besucher sind zwischen 50 und 59 Jahre alt (10 Prozent), zwei Besucher 60 Jahre oder älter (5 Prozent). Unter 20-Jährige sind nicht im Publikum vertreten (siehe Abbildung 7). Das Durchschnittsalter der Urban String-Besucher liegt bei 37 Jahren und damit knapp 20 Jahre unter dem Durchschnittsalter des Publikums eines traditionellen klassischen Konzerts (55;6 Jahre), wie es in der Frankfurt-Studie ermittelt wurde.^[25] Der jüngste Besucher ist 24 Jahre alt, der älteste 65 Jahre; die Standardabweichung vom Durchschnittsalter beträgt 10,8 Jahre. Die Streuung des Alters ist damit geringer als bei den Konzerten der Frankfurt-Studie, bei denen die Standardabweichung 14;11 Jahre beträgt (vgl. Kreutz et al. 2003: 11). Beim Urban String-Konzert wird also eine altersmäßig engere und homogenere Gruppe angesprochen. An dieser Stelle ist jedoch darauf hinzuweisen, dass Konzertpublika im Bereich der Neuen Musik – die ja einen Schwerpunkt im Programm des Ensemble Resonanz bildet – tendenziell jünger sind und eine geringere altersmäßige Streuung aufweisen als Publika traditioneller Symphoniekonzerte (vgl. Kreutz et al. 2003; Neuhoff 2008: 6).

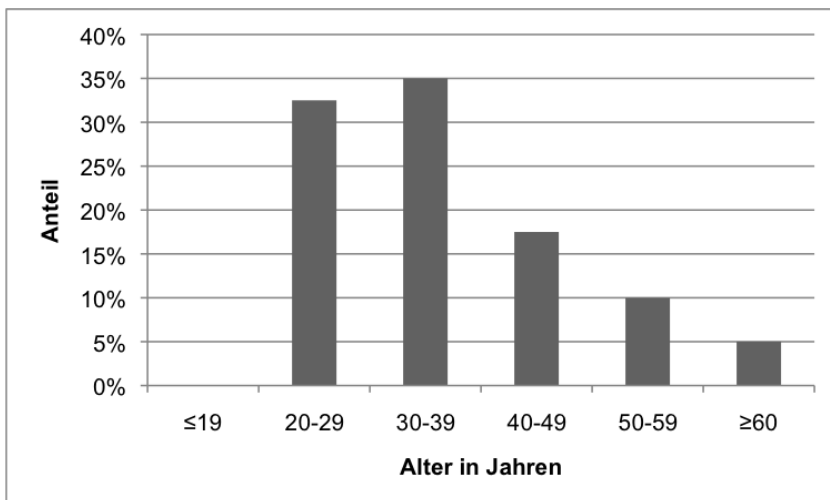


Abbildung 7: Die Altersstruktur des Urban String-Publikums

Die Geschlechterverteilung der Konzertbesucher liegt bei 50 zu 50 Prozent. Es gibt keinen Überhang des weiblichen Publikums, wie er bei klassischen Konzerten oft zu beobachten ist (vgl. Keuchel 2011; Kreutz et al. 2003). Dieser Umstand könnte wiederum darauf zurückzuführen sein, dass der Anteil männlicher Besucher bei Konzerten Neuer Musik tendenziell höher ist als bei traditionellen Symphoniekonzerten (vgl. Kreutz et al. 2003).

Nahezu alle Besucher (95,1 Prozent) haben ihre schulische Ausbildung mit (Fach-) Hochschulreife abgeschlossen. Zwei Personen (4,9 Prozent) haben einen Realschulabschluss; niemand gab an, einen Haupt-/Volksschulabschluss oder keinen Schulabschluss zu haben. Zum Vergleich: In der Frankfurt-Studie verfügen 70,35 Prozent des Publikums über einen (Fach-) Hochschulabschluss, 21,5 Prozent über einen Realschulabschluss und 5,33 Prozent über einen Hauptschulabschluss.

Ein Großteil der Urban String-Besucher (78 Prozent) hat einen Hochschulabschluss (Frankfurt-Studie: 60,64 Prozent), 22 Prozent haben eine Berufsausbildung abgeschlossen und 7,3 Prozent einen sonstigen Abschluss. Vier Befragte gaben an, keine berufliche Ausbildung abgeschlossen zu haben; bei drei von ihnen handelt es sich um Studierende. Der Blick auf die schulische und berufliche Ausbildung zeigt, dass das Urban String-Publikum insgesamt sehr bildungshoch ist und – wie der Vergleich mit der Frankfurt-Studie zeigt – noch bildungshöher als das ohnehin schon überdurchschnittlich gebildete Publikum klassischer Konzerte (vgl. Neuhoff 2008).

Mit 82,9 Prozent sind die meisten Konzertbesucher aktuell berufstätig; sechs Besucher und damit 14,6 Prozent sind Studierende. Es befindet sich lediglich ein Rentner im Publikum. Schüler, Auszubildende, Arbeitssuchende und Hausfrauen/-männer sind keine vertreten. Laut den Angaben zu Studienrichtung, Ausbildung und aktueller beruflicher Tätigkeit sind viele der Besucher im Musik- oder Kulturbereich ausgebildet oder berufstätig. Vier Besucher haben ein Studium der Musik oder Musikwissenschaft abgeschlossen, drei sind als Musikvermittler, Musik- und Kulturmanager oder Musiklehrer tätig. 19 Besucher und damit knapp die Hälfte des gesamten Publikums ist aktuell Student oder hat ein Studium abgeschlossen im Bereich der Kultur- und Sprachwissenschaften oder im künstlerischen Bereich (z. B. Kulturwissenschaften, Germanistik, Theaterwissenschaft, Architektur). Neun Befragte gaben an, beruflich im Kunst- und Kulturbereich tätig zu sein, z. B. als Künstler, Kulturmanagerin, Dramaturg, Choreograph, Regisseur oder Architektin. Fünf Journalisten (deren Konzertbesuch, wie eine Nachfrage ergibt, nicht beruflich ist) machen einen auffällig hohen Anteil des Publikums aus (zwölf Prozent). Insgesamt ist also ein

Großteil des Urban String-Publikums in der so genannten Kreativbranche, im Musik- oder Kulturbereich tätig.

Beinahe alle Besucher (92,5 Prozent) verfügen über ein eigenes Einkommen. Die Höhe des eigenen Einkommens verteilt sich nach Einschätzung der Besucher relativ gleichmäßig, wobei diejenigen mit höherem Einkommen (25,6 Prozent) gegenüber denjenigen mit niedrigerem (35,9 Prozent) und mittlerem Einkommen (38,5 Prozent) in der Minderheit sind.^[26]

Mit 87,5 sind die meisten Konzertbesucher in Hamburg wohnhaft; vier Besucher kommen aus der Nähe von Hamburg (Rellingen, Norderstedt, Lüneburg), einer aus Berlin. Drei Besucher wohnen direkt im Schanzenviertel, 18 in nahe gelegenen Stadtteilen wie Altona, Eimsbüttel, St. Pauli oder Harvestehude. Lediglich zwei Besucher kommen aus den weiter entfernten Hamburger Stadtteilen Allermöhe und Heimfeld.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Urban String-Publikum wesentlich jünger als das ‚normale‘ Klassikpublikum ist, altersmäßig jedoch weniger breit gestreut. Auch bezüglich der anderen soziodemographischen Faktoren handelt sich um eine spezielle, recht homogene Klientel: tendenziell sehr bildungshoch; in der Kreativbranche, im Musik- oder Kulturbereich tätig; urban, d. h. wohnhaft im und um das Hamburger Schanzenviertel.

Bei dem Vergleich des Urban String-Publikums mit Publika traditioneller klassischer Konzerte müssen die demographische Entwicklung und die gesellschaftlichen Veränderungen der letzten Jahrzehnte (siehe 3.3.2) beachtet werden. Dass das relativ junge Urban String-Publikum noch bildungshöher als ‚normale‘ Klassikpublika ist, kann u. a. darin

begründet sein, dass jüngere Generationen aufgrund der Bildungsexpansion heute breiter und höher gebildet sind als ältere Generationen, die einen Großteil des traditionellen Klassikpublikums stellen. Das Urban String-Publikum mag die heutige Lebenswelt jüngerer Generationen widerspiegeln: Sie genießen eine höhere Ausbildung, verfügen über mehr Freizeit als junge Generationen vor ihnen und sind in der „Erlebnisgesellschaft“ (Schulze 1992) von nahezu unbegrenzten musikalischen und kulturellen Angeboten umgeben.

Bevor weiter auf die Fragestellung eingegangen wird, soll neben dem soziodemographischen Überblick über das Gesamtpublikum auch ein Eindruck der einzelnen interviewten Besucher vermittelt werden. Die zehn Interviewpartner werden in Abbildung 8 in ihren wichtigsten Charakteristika bezüglich der Fragestellung kurz vorgestellt.

A., 42, ist berufstätig als (Zauber-) Künstler und hat in Zauberkonzerten für Kinder bereits mit dem Ensemble Resonanz zusammengearbeitet.¹ Er kennt die Musiker persönlich und ist ein langjähriger und großer Fan des Ensembles; er bezeichnet sich selbst als „Groupie“. An Musik hört A. „alles, was interessant ist“. Klassische Musik hat er mit Anfang 20 für sich entdeckt. Er meint jedoch von sich selbst, nicht wirklich Ahnung von klassischer Musik zu haben. Im Konzert erlebt A. die Musik über seinen Körper und sehr emotional. Wenn er klassische Musik außerhalb des Konzerts hört, was etwa jede Woche der Fall ist, tut er dies ganz bewusst und nicht nebenbei. Seine Konzertaktivitäten beschränken sich hauptsächlich auf das Ensemble Resonanz.^[27]

B. ist Musiklehrer am Gymnasium und auch privat musikalisch sehr aktiv: Er hört Musik unterschiedlicher Richtungen von Klassik über Jazz bis zu Deutschsprachigem, er besucht viele Konzerte und gibt selbst auch Konzerte mit seinem Chor und seiner Rockband. Mit Klassik und Rock schlummern nach seiner Aussage zwei Seelen in seiner Brust. B. findet das für ihn neue KIC-Format sehr spannend und ist begeistert von Urban String. Er ist bereits zum zweiten Mal beim Urban String-Konzert.

C., 57 und berufstätig als Psychotherapeutin, geht etwa alle zwei Monate in klassische Konzerte, in die ihr Mann sie oft „mitschleppt“; öfter noch geht sie in andere Konzerte. C. spielt seit fünf Jahren Klarinette in einer Band (Weltmusik, Klezmer, Klassik), mit der sie auch selber Konzerte gibt. Neben diesen Musikrichtungen hört sie am liebsten Jazz und Blues, außerdem mag sie Rock, Pop, Folk und – wie ihr schwerfällt zu sagen – deutschen Schlager. Wichtig bei einem Konzertbesuch ist C., dass sie das Konzert als anregend empfindet und nicht „wegdöst“. Außerdem legt sie Wert auf das visuelle Element, d. h. die Musiker beim Spielen gut sehen zu können. Die Nähe zu den Musikern hat ihr beim Urban String-Konzert deswegen besonders gut gefallen.

D., 41, ist ausgebildeter Balletttänzer und freiberuflich als Regisseur tätig. Er geht sonst so gut wie nie in Konzerte, weder klassische noch sonstige, u. a. aufgrund einer Abneigung gegen Menschenmassen. D. hört jedoch außerhalb des Konzerts sehr viel und permanent Musik – beim Arbeiten, Lesen oder unterwegs über den MP3-Player; ihm gefällt die Idee des „Soundtrack of your life“. Er mag Musik unterschiedlichster Richtungen (alles außer Techno, Hard Rock, Rap), neben Folk am liebsten klassische Musik (insbesondere Bach, Mahler, Beethoven). Die Cellistin des Ensemble Resonanz hat D. zum Urban String-Konzert eingeladen, als er sie im Bus ansprach, um sie als Cellistin für sein neues Lyrikprojekt zu gewinnen. Er fand den Konzertabend sehr nett; er sei jedoch kein Konzertgänger und aus ihm würde auch in Zukunft keiner mehr werden.

E., 36, ist freiberuflich als Journalist im Kulturbereich tätig. Er hört klassische

Musik etwa mindestens jeden Monat und geht oft auf klassische Konzerte. Seine Vorlieben im Bereich der Klassik liegen bei Bach und Schubert sowie Neuer Musik. Schon in seinem Elternhaus wurde neben „hochwertiger Popmusik“ viel Klassik gehört und E. wurde schon in jungem Alter in klassische Konzerte mitgenommen. Außer Klassik hört E. gerne Alternative, Pop oder elektronische Musik. Er geht sehr oft auf Konzerte, außerdem auch zwei- bis dreimal pro Monat in Clubs. Das Urban String-Konzert hat ihm gut gefallen und er könnte sich vorstellen, wieder zu einer Urban String-Veranstaltung zu gehen. Ausschlaggebend sei für ihn allerdings, dass ihn das Gesamtkonzept überzeugt.

F., 37, arbeitet als Kulturjournalistin beim öffentlichen Rundfunk. Sie geht selten bis manchmal in klassische Konzerte und auch nur selten in andere Konzerte, u. a. weil sie Massenveranstaltungen als unangenehm empfindet. Sie hört jedoch jeden Tag klassische Musik, allerdings eher beiläufig, weil sie zu Hause im Mutterschutz ‚ihren‘ Radiosender hört. F. hat in jungen Jahren Klavier gespielt; ihr Interesse für klassische Musik hat sich in der Jugendzeit entwickelt. Neben Klassik hört sie gerne Jazz/Blues, elektronische Musik, Pop, Alternative und am liebsten Singer-Songwriter (Leonard Cohen, Tom Waits). Abgesehen von den Außengeräuschen hat F. das Urban String-Konzert gut gefallen, sie würde jedoch in Zukunft nicht gezielt nach KIC-Konzerten suchen. Sie zieht das traditionelle klassische Konzert vor, da sie dort die besseren Bedingungen für ein bewusstes Zuhören sieht.

G., 30, hat eine Berufsausbildung zur Bankkauffrau und ein Studium der Angewandten Kulturwissenschaften abgeschlossen und ist nun als Eventmanagerin tätig. In klassische Konzerte geht sie zwei- bis dreimal im Jahr, klassische Musik hört sie manchmal und eher nebenbei. In andere Konzerte geht sie sehr häufig, wobei sie beruflich viel mit klassischen und nicht klassischen Konzerten zu tun hat. Neben einigen anderen Musikrichtungen hört G. am liebsten R'n'B und skandinavischen Jazz. Sie war in ihrem Elternhaus ständig von Musik umgeben und hat lange Jahre Klavierunterricht gehabt und in mehrerer Chören gesungen. G. hält Urban String für eine „spannende Sache“ und ist bereits zum zweiten Mal dabei. Besonders schätzt G. die lockere Atmosphäre, unter der nach ihrer Einschätzung zwar das Musikhören leidet, die die Veranstaltung jedoch zu etwas Besonderem macht.

H., 30, arbeitet als Yogalehrerin und in der Gastronomie. Sie geht sonst selten ins klassische Konzert. Wenn sie klassische Musik für sich hört, dann ganz bewusst und zur Entspannung. Den Kontakt mit klassischer Musik im Schul- und Gitarrenunterricht hat sie als negativ in Erinnerung; sie beschreibt sich selbst als absoluten Klassiklaien. Für H. hing klassische Musik immer zusammen mit ihren „spießigen“ Eltern und hat immer noch etwas Elitäres. Sie ist jedoch dabei, klassische Musik neu für sich zu entdecken, da diese sie emotional sehr berührt. Besuchsmotivation für Urban String war u. a. die

persönliche Bekanntschaft sowohl mit Musikern des Ensembles als auch dem DJ. Sie hat die Musik im Konzert sehr genossen, empfand das Publikum jedoch als steif und „spießig“. Dennoch hat ihr das Konzert noch einmal vor Augen geführt, dass sie gerne öfter auf klassische Konzerte gehen möchte.

I., 38, ist berufstätig als Architektin. Soweit ihr neben der Arbeit Zeit bleibt, ist sie eine aktive Konzertgängerin und geht recht häufig in klassische und andere Konzerte und auch mit Vorliebe ins Ballett. Im Bereich der Klassik (Bach, Neue Musik) und anderer Musik (u. a. Folk, elektronische Musik, Singer-Songwriter) hört sie gerne leichtere und ruhigere Sachen mit Hang zum Akustischen. Als Kind hat I. Orgelspiel gelernt und im Erwachsenenalter für ein Jahr Cello gespielt, konnte dies aus Zeitmangel jedoch nicht weiterverfolgen. In ihrem Elternhaus hatte Musik insgesamt keinen hohen Stellenwert. Erst im Erwachsenenalter hat sie, als sie einige Jahre in London gelebt hat, einen stärkeren Bezug zu klassischer und anderer Musik entwickelt; eine zentrale Rolle spielte hierbei auch ihr ehemaliger Freund, der Musiker ist. Vom Urban String-Konzertformat, insbesondere der lockeren Atmosphäre, ist sie begeistert. Sie ist bereits zum zweiten Mal dabei und hat außerdem Bekannte zum Konzert mitgebracht.

K., 26, studiert Deutsch und Mathematik auf Grundschullehramt. Sie geht normalerweise sehr selten in klassische Konzerte und hört selten klassische Musik außerhalb von Konzerten. In ihrer Jugendzeit hat K. Klarinette in mehreren Blasorchestern gespielt und ist dort u. a. mit klassischer Musik in Berührung gekommen. Nach einer längeren Pause hat sie vor einiger Zeit wieder angefangen zu spielen. Sie hört gerne Rock, Pop, Alternative und Elektro, außerdem Deutschsprachiges und am liebsten Singer-Songwriter. K. geht öfter auf nicht klassische Konzerte oder Festivals, in Clubs eher selten. Eine Freundin hat sie zum Urban String-Konzert mitgenommen, welches ihr sehr gut gefallen hat, insbesondere die Goldbergvariationen von Bach. Das Konzert hat ihr Lust gemacht, öfter klassische Konzerte zu besuchen – wobei, wie sie selbst sagt, die Umsetzung eine andere Sache ist. Konzerte wie Urban String, von denen es ihrer Meinung nach viel mehr geben sollte, würde sie dem traditionellen klassischen Konzert vorziehen.

Abbildung 8: Zusammenfassende Charakterisierung der interviewten Urban String-Besucher

8.2.2 Klassische Musik und klassische Konzerte im Leben der Besucher

Im Urban String-Publikum sitzen sowohl häufige und passionierte Konzertgänger als auch Leute, die sonst eher gelegentlich, selten oder auch nie in klassische Konzerte gehen: Zehn Prozent der Befragten

geben an, in den letzten zwölf Monaten außer dem Urban String-Konzert kein klassisches Konzert besucht zu haben, 22 Prozent haben lediglich wenige (ein bis zwei) Konzerte besucht. Die Nie- und Seltenzügänger machen insgesamt ein Drittel des Urban String-Publikums aus. 29 Prozent der Besucher sind zu einigen Konzerten (drei bis fünf) gegangen, mit 24 Prozent etwas weniger zu vielen Konzerten (sechs bis elf). 15 Prozent des Publikums haben in den letzten zwölf Monaten zwölf oder mehr klassische Konzerte besucht, einige wenige von ihnen sogar bis zu 50 Konzerte (siehe Abbildung 9).

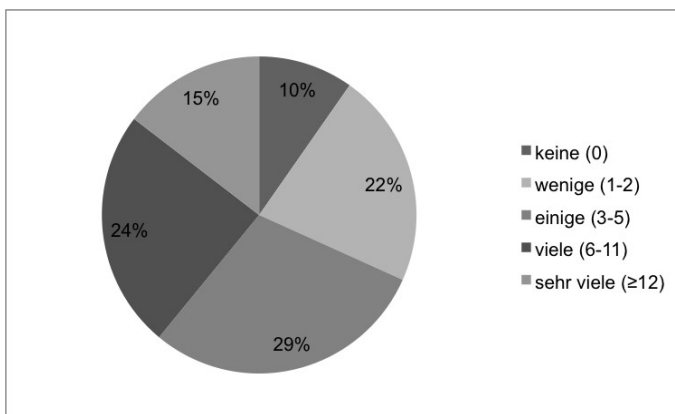


Abbildung 9: Das Urban String-Publikum nach Anzahl der Besuche klassischer Konzerte in den letzten zwölf Monaten

Die Interviews mit den einzelnen Besuchern ergeben, dass es sich bei den von ihnen besuchten Konzerten hauptsächlich um traditionelle klassische Konzerte wie z. B. Symphoniekonzerte in der Laeiszhalle oder der Musikhalle in Hamburg handelte. Lediglich zwei Besucherinnen, F. und G., geben an, bereits alternative Konzerformate wie z. B. das Orchesterkaraoke mit den Jungen Symphonikern Hamburg besucht zu haben.

Insgesamt über die Hälfte der Besucher hört jeden Tag (28 Prozent) oder jede Woche (28 Prozent) gezielt klassische Musik außerhalb von Konzerten.^[28] Seltener – jeden Monat oder alle paar Monate – hören 30 bzw. 14 Prozent der Besucher klassische Musik. Keiner der Befragten gibt an, nie klassische Musik zu hören (siehe Abbildung 10). Insgesamt hören die Besucher klassische Musik öfter außerhalb des Konzerts als im Konzert, was aufgrund eines einfacheren Zugangs zu Musikaufnahmen nicht überraschend ist.

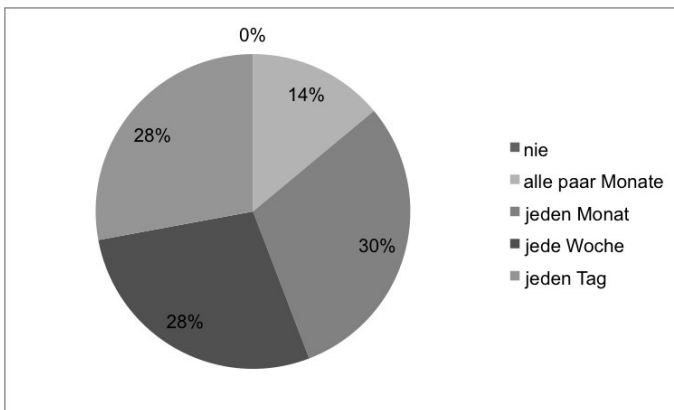


Abbildung 10: Das Urban String-Publikum nach Häufigkeit des Hörens klassischer Musik außerhalb von Konzerten

Die Häufigkeit von Konzertbesuchen und die Häufigkeit des Hörens klassischer Musik sind weitgehend kohärent: 83 Prozent der häufigsten Konzertgänger hören jeden Tag klassische Musik; die meisten der Besucher, die in den letzten zwölf Monaten viele klassische Konzerte besucht haben, hören jeden Tag (40 Prozent) oder jede Woche (40 Prozent) klassische Musik. Von den Besuchern einiger Konzerte hören 50 Prozent jeden Monat klassische Musik. Einige wenige ‚Ausreißer‘ gehen selten oder nie auf klassische Konzerte, hören jedoch jeden Tag

oder jede Woche klassische Musik. Zu diesen gehört z. B. Besucher D., der nach eigener Aussage einfach kein Konzertgänger sei und zwar v. a. aufgrund einer Abneigung gegen Menschenmassen. Aus demselben Grund geht Besucherin F. auch nicht allzu häufig zu (klassischen) Konzerten, obwohl sie als Redakteurin jeden Tag beruflich klassische Musik hört. Der Verdacht, dass viele Menschen klassische Musik gerne außerhalb von Konzerten hören, das klassische Konzert aber aufgrund der dortigen Rahmenbedingungen scheuen, lässt sich für das Publikum des Urban String-Konzerts somit nicht eindeutig bestätigen.

Die meisten der im Interview befragten Besucher geben an, klassische Musik außerhalb des Konzerts eher nebenbei zu hören, z. B. bei der Hausarbeit, beim Autofahren, Arbeiten oder Lesen und häufig zur Entspannung. Besucher A., H. und J. hingegen hören klassische Musik bevorzugt ganz bewusst und ohne andere Dinge nebenbei zu tun.

Knapp die Hälfte aller Besucher (46 Prozent) ist gegenwärtig musikalisch aktiv und musiziert selbst – von diesen etwa die Hälfte ausschließlich im Bereich der Klassik, einige wenige ausschließlich außerhalb des Bereichs der Klassik und einige in beiden Bereichen (siehe Abbildung 11). Von den interviewten Besuchern ist ebenfalls die Hälfte momentan musikalisch aktiv (B., C., F., G. und K.). Zudem geben alle Besucher im Interview an (außer E., der keine Angabe hierzu gemacht hat), in der Vergangenheit musikalisch aktiv gewesen zu sein. Die meisten haben in ihrer Kindheit und Jugend ein Instrument gelernt oder gesungen.

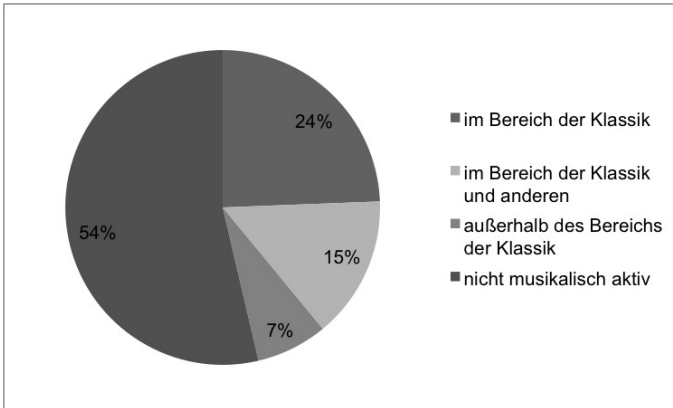


Abbildung 11: Das Urban String-Publikum nach aktueller eigener musikalischer Aktivität

Viele der Interviewpartner (A., B., E., F., G. und I.) kommen außerdem beruflich mit klassischer Musik in Berührung – sei es als Musiklehrer, Zauberkünstler, Journalist, Eventmanagerin oder Architektin – oder auch über befreundete Musiker (A., H. und I.).

Die Selbsteinschätzung des eigenen Wissens über klassische Musik deckt das gesamte Spektrum von Experte bis Laie ab: Auf einer Skala von 1 (Experte) bis 6 (Laie) schätzt sich die größte Gruppe (26,2 Prozent) etwas besser als als Laie (5) ein, 16,7 Prozent als Laie. Immerhin 23,8 Prozent schätzen ihr Wissen fast auf Expertenniveau (2) ein, knapp jeder zehnte (9,5 Prozent) würden sich als Experte in Sachen klassischer Musik bezeichnen. In den Interviews geben einige Besucher an, Schwierigkeiten mit dieser Selbsteinschätzung gehabt zu haben (E. und G.).

Bezüglich der musikalischen Sozialisation ist auffällig, dass klassische Musik im Elternhaus der meisten interviewten Besucher keine (A., B., C., D. und I.) oder nur eine geringe Rolle (F., G. und K.) gespielt hat;

die meisten von ihnen sind hauptsächlich mit Popmusik aufgewachsen. Lediglich ein Besucher (E.) gibt an, dass in seinem Elternhaus viel klassische Musik gehört wurde und seine Eltern ihn bereits früh ins klassische Konzert mitgenommen haben. Bei vielen der Befragten hat sich das Interesse für klassische Musik erst in der Jugendzeit (B. und F.) oder im Erwachsenenalter entwickelt (A., C., H. und I.).

Die Erfahrungen mit und Bedeutung von klassischer Musik und klassischen Konzerten ist bei den Besuchern also sehr unterschiedlich. Das Urban String-Konzert zieht Leute an, die sonst nie oder selten ins klassische Konzert gehen (immerhin ein Drittel des Publikums)^[29], sowie auch passionierte Konzertgänger; Laien sowie Klassikexperten. Bei allen Besuchern ist von einem grundlegenden Interesse und einer Affinität zu klassischer Musik auszugehen – schließlich haben sie sich in ein klassisches Konzert begeben. Ein Großteil des Publikums hat in irgendeiner Weise einen Bezug zu klassischer Musik: Alle Besucher hören mehr oder weniger regelmäßig klassische Musik und knapp die Hälfte der Besucher ist selbst musikalisch aktiv, die meisten von ihnen im Bereich der Klassik. Aussagen in den Interviews lassen außerdem darauf schließen, dass ein Großteil des Publikums zumindest in der Vergangenheit in irgendeiner Form musikalisch aktiv gewesen ist. Weitere Berührungspunkte ergeben sich durch berufliche Verbindungen und über befreundete Musiker oder Klassikfans. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Urban String-Konzert also sowohl für ‚alte Klassik-Hasen‘ als auch für ‚Konzertmuffel‘ und alle Ausprägungen dazwischen interessant und attraktiv zu sein scheint.

8.2.3 Musikalische und kulturelle Vorlieben und Aktivitäten der Besucher

8.2.3.1 Musikalische Vorlieben und Konzertbesuche

Klassische Musik ist mit Abstand die beliebteste Musikrichtung unter den Urban String-Besuchern: Insgesamt 95 Prozent geben an, dass sie Klassik allgemein, Alte Musik, Klassik/Romantik und/oder Neue Musik gerne mögen (77 Prozent) und/oder diese zu ihren Lieblingsmusikrichtungen gehören (41 Prozent). Innerhalb des Bereichs der Klassik liegt die Musik der Klassik/Romantik vor Neuer Musik und Alter Musik. Auf Klassik folgen Jazz/Blues, Rock, Pop, Alternative und Electronic Music; abgeschlagen sind Metal und Schlager (siehe Abbildung 12).

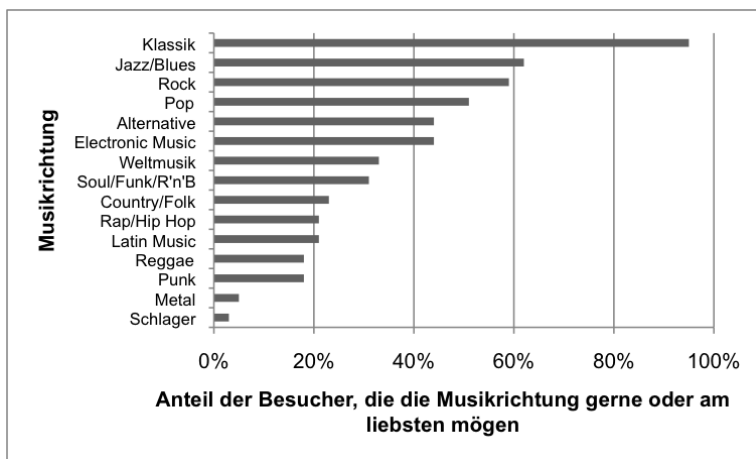


Abbildung 12: Beliebte und Lieblingsmusikrichtungen des Urban String-Publikums^[30]

Die meisten der Urban String-Besucher haben in den letzten zwölf Monaten viele (32 Prozent) oder einige (29 Prozent) nicht klassische Konzerte besucht. Es scheint im Urban String-Publikum jedoch mehr

passionierte Klassikkonzertgänger (15 Prozent haben sehr viele klassische Konzerte besucht) als Konzertgänger anderer Musikrichtungen zu geben (5 Prozent haben sehr viele andere Konzerte besucht) (siehe Abbildung 13).

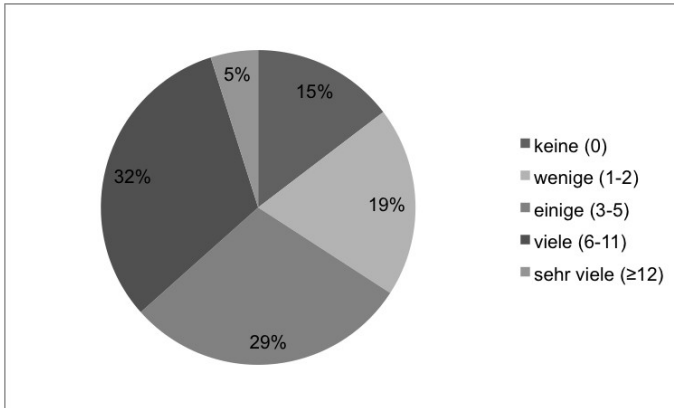


Abbildung 13: Das Urban-String Publikum nach Anzahl der Besuche anderer als klassischer Konzerte in den letzten zwölf Monaten

Obwohl die Urban String-Reihe das klassische Konzert in den Kontext des Clubs setzt, bewegt sich ein Großteil des Publikums normalerweise nicht in der Clubszene. Knapp die Hälfte der Besucher (44,7 Prozent) geht nie in Clubs, 10,5 Prozent selten (weniger als einmal pro Monat), 28,9 Prozent manchmal (einmal im Monat). Lediglich je drei Besucher (7,9 Prozent) geben an, oft (zwei bis drei Mal) oder sehr oft (vier Mal oder öfter im Monat) Clubs zu besuchen. Viele der Interviewpartner berichten, sonst eher selten ins Kulturhaus III&70 zu gehen (C., E., F., G. und H.) und wenn sie gehen, dann in das Café und nicht zu Veranstaltungen (C., D., E. und F.).

Auch im Urban String-Publikum besteht ein klarer Zusammenhang zwischen Clubbesuchshäufigkeit und Alter. Zwar gibt es Nicht- und

Seltengänger in allen Altersgruppen, der größte Teil der Besucher, die manchmal bis sehr oft in Clubs gehen, ist jedoch zwischen 20 und 39 Jahre alt (14 von 16 Besuchern). Das Urban String-Publikum ist in seiner Zusammensetzung – Durchschnittsalter von 37 Jahren mit einer Standardabweichung von 10,8 Jahren, jüngster Besucher 24, ältester Besucher 65 Jahre alt – vermutlich doch wesentlich älter als das typische Clubpublikum.

8.2.3.2 Das Omnivore-Phänomen im Urban String-Publikum

Mit Blick auf die musikalischen und kulturellen Vorlieben und Aktivitäten stellt sich die Frage, ob der Typus des von Peterson so genannten Omnivores (siehe 3.3.4.4) im Urban String-Publikum zu finden ist. Die Definition von ‚Highbrow‘/‚Lowbrow‘ basiert in dieser Arbeit nicht nur auf musikalischen Vorlieben, sondern bezieht darüber hinaus musikalische Aktivitäten wie das Hören von Musik und den Besuch von Konzerten ein.^[31] Als Highbrows sind diejenigen Besucher des Urban String-Konzerts einzustufen, die alle folgenden drei Bedingungen erfüllen; bei den übrigen handelt es sich demzufolge um Lowbrows.

1. Klassik ist Lieblingsmusikrichtung (Klassik allgemein, Alte Musik, Klassik/Romantik und/oder Neue Musik);
2. Besuch von mindestens drei klassischen Konzerten in den letzten zwölf Monaten;
3. Hören von klassischer Musik mindestens jeden Monat.

Nach dieser Definition handelt es sich bei zwölf Besuchern (28,6 Prozent) des Urban String-Konzerts um Highbrows, bei einer Mehrheit von 30 Besuchern (71,4 Prozent) um Lowbrows.

Bei der Definition von ‚Omnivores‘/‚Univores‘ wird wie bei Neuhoff

(2001) differenziert zwischen drei Typen, um eine Fokussierung auf musikalische Vorlieben allein zu vermeiden:

- Omnivores rezeptiv' (OVR): Lowbrows mögen mindestens fünf, Highbrows mindestens sechs oder mehr (bei ihnen ist Klassik als Lieblingsmusikrichtung bereits ‚gesetzt‘) von 15 vorgegebenen Musikrichtungen gerne oder am liebsten. [\[32\]](#)
- Omnivores aktiv' (OVA): Besuch von mindestens sechs nicht klassischen Konzerten in den letzten zwölf Monaten
- Omnivores kulturelle Aktivitäten' (OVK): Vier oder mehr von zehn vorgegebenen kulturellen Aktivitäten werden mindestens manchmal betrieben. [\[33\]](#)
- Diejenigen, die diese Bedingungen nicht erfüllen, werden als ‚Univores rezeptiv' (UVR), ‚Univores aktiv' (UVA) bzw. ‚Univores kulturelle Aktivitäten' (UVK) definiert.

Bezüglich der musikalischen Vorlieben und des Besuchs von Konzerten ist eine Mehrheit der Besucher als Univore einzustufen: Insgesamt – Highbrows und Lowbrows zusammengenommen – sind 60 Prozent UVR und 33 Prozent OVR, 62 Prozent UVA und 36 Prozent OVA. Highbrows sind mit 50 Prozent OVA etwas aktivere Konzertbesucher als Lowbrows mit 30 Prozent OVA. Im Bereich anderer kultureller Aktivitäten ist sowohl bei Highbrows als auch Lowbrows mit 67 Prozent OVK der Anteil an Omnivores größer. Highbrows und Lowbrows unterscheiden sich hinsichtlich Omnivorousness und Univorousness in allen vier Typen also nicht wesentlich voneinander. Insgesamt gibt es elf kohärente Profile: Sechs Lowbrows, also 20 Prozent aller Lowbrows

und 12 Prozent des gesamten Publikums, weisen ein durchgängig univores Profil auf (sind UVR, UVA und UVK); drei Lowbrows sind ‚reine‘ Omnivores. Bei den Highbrows gibt es je einen kompletten Omnivore und einen Univore.

Im Publikum des Urban String-Konzerts gibt es also Besucher mit sehr hoher (Highbrows) oder auch einer weniger stark ausgeprägten Klassikaffinität (Lowbrows). Bezüglich ihrer Omni- bzw. Univorousness unterscheiden sich diese beiden Gruppen nicht wesentlich voneinander. In Sachen Musikgeschmack und Konzertbesuchen gibt es insgesamt mehr univore als omnivore Besucher; im Bereich kultureller Aktivität ist das Verhältnis umgekehrt und eine höhere Omnivorousness zu beobachten. Diese Ergebnisse zu Highbrows/Lowbrows und Omnivores/Univores sollten jedoch aufgrund der geringen Stichprobengröße sowie der starken Definitionsabhängigkeit nicht überbewertet werden.

Obwohl ein Großteil der Besucher sich nach der gegebenen Definition nicht durch einen besonders omnivoren Musikgeschmack auszeichnet, beschreiben fast alle der Befragten im Interview (außer H. und E.) ihren Musikgeschmack als breit und vielfältig („ganz gemischt“, „alles, was interessant ist“, „große Bandbreite“ usw.) und tun sich teilweise schwer damit, bestimmte Lieblingsgenres zu benennen. Einige der Besucher gaben außerdem an, dass sich ihr Musikgeschmack im Erwachsenenalter noch erweitert hat (A., E., I. und K.).

Die beliebtesten Musikrichtungen kreisen um die Bereiche Jazz/Blues, Rock, Pop, Alternative und Electronic Music. Genres wie Metal oder Schlager gehören eher zu den ‚No-Goes‘. So ist es z. B. Besucherin C. unangenehm, ihre gelegentliche Vorliebe für Schlager zu äußern. Im

Urban String-Publikum lässt sich also ein *bestimmter* breiter und vielfältiger Musikgeschmack ausmachen, der – wie Bryson (1996, 1997) in ihren Studien festgestellt hat – als kulturelles Kapital dienen mag.

Electronic Music, die vielleicht typischste Musikrichtung der Clubkultur, wird von 35 Prozent der Besucher gerne und von lediglich 5 Prozent der Besucher am liebsten gemocht; sie ist somit nicht außerordentlich populär beim Urban String-Publikum. Wenige Besucher scheinen also gezielt die spezifisch musikalische Verbindung von elektronischer (Tanz-) Musik und klassischer Musik zu suchen. Diese Annahme ist kohärent mit der Feststellung, dass ein Großteil des Publikums keine Berührungspunkte mit der Clubszene hat bzw. die Clubkultur keine große Rolle in dessen Freizeitgestaltung spielt.

Insgesamt ist das Urban String-Publikum kulturell sehr aktiv. Eine Mehrheit der im Interview Befragten (A., D., E., H., I. und K.) ist sogar selbst künstlerisch kreativ tätig, größtenteils in den Bereichen Schreiben, Fotografie und Malerei/Zeichnen. Bei dem größten Teil des Publikums (71,4 Prozent) handelt es sich um die nicht ausgesprochen klassikaffinen Univores, die nicht alle drei Bedingungen bezüglich Musikgeschmack, Hören klassischer Musik und Besuchen klassischer Konzerte erfüllen. Zwar ist klassische Musik bei den Besuchern insgesamt am beliebtesten; etwa 60 Prozent haben jedoch eine andere Lieblingsmusikrichtung als Klassik. Darauf lässt sich folgern, dass klassische Musik und klassische Konzerte für viele der kulturell sehr aktiven Besucher eine von vielen beliebten Musikrichtungen bzw. kulturellen Aktivitäten darstellen.

8.2.4 Motivation zum Urban String-Besuch und Bewertung des Konzerterlebnisses

8.2.4.1 Wichtige Faktoren beim Konzertbesuch

Die Faktoren, die den Urban String-Gästen beim Besuch von Konzerten im Allgemeinen am wichtigsten sind, sind zuallererst das Musikerlebnis (97,7 Prozent der Besucher wichtig) sowie die Atmosphäre (53,5 Prozent).^[34] Für ein gutes Musikerlebnis vertraut das Publikum anscheinend auf bestimmte Musiker, die mit 44,2 Prozent eine zentrale Rolle bei der Entscheidung für einen Konzertbesuch spielen. Das Erleben von Emotionen ist mehr als der Hälfte der Besucher (51,2 Prozent) wichtig; 39,5 Prozent suchen im Konzert Abstand vom Alltag, 30,2 Prozent möchten sich entspannen. Kulturelle Bildung (18,6 Prozent) und eine Herausforderung für den Zuhörer (7 Prozent) spielen eine eher untergeordnete Rolle; das traditionell bürgerliche Ideal einer intellektuell herausfordernden und förderlichen Klassik scheint im Urban String-Publikum nicht besonders verbreitet zu sein.

Die Interviews ergeben, dass für einige Besucher (C., D. und I.) die räumliche Nähe zur Bühne, die ein unmittelbareres musikalisches und auch visuelles Erlebnis ermöglicht, einen wichtigen Faktor beim Konzertbesuch darstellt. Einige Besucher gaben an, eine Abneigung gegen Menschenmassen zu haben (D., F. und H.) und generell Konzerte in einem kleineren Rahmen zu bevorzugen (B. und I.).

8.2.4.2 Motivation, das Urban String-Konzert zu besuchen

Die wichtigsten Beweggründe, das Urban String-Konzert zu besuchen, sind entsprechend den beim Konzertbesuch allgemein wichtigen Faktoren das Musikerlebnis und die Atmosphäre. 45 Prozent der

Besucher nennen hier das Ambiente und eine lockere Atmosphäre. Fast ebenso wichtig ist vielen Besuchern (43 Prozent), das Ensemble Resonanz spielen zu hören. Eine untergeordnete Rolle spielt offenbar der DJ; lediglich zwei Besucher sind seinetwegen zum Konzert gekommen. Nur 10 Prozent der Besucher geben das Programm als Besuchsgrund an, wobei immerhin 36 Prozent neugierig sind auf die Kombination von unterschiedlichen Genres.

Neben musikalischem Erlebnis und der Atmosphäre ist weiterhin der soziale Aspekt des Konzertbesuchs von zentraler Bedeutung. Zwar geben lediglich 16,3 Prozent der Besucher an, dass ihnen das Treffen von netten Leuten und das Bewegen ‚in der Szene‘ wichtig seien. Bemerkenswert ist jedoch, dass ein Großteil der Besucher in irgendeiner Form einen persönlichen ‚Aufhänger‘ für den Konzertbesuch hat. 60 Prozent der Besucher sind über Freunde, Bekannte oder Familie, 19 Prozent über Mitwirkende auf das Urban String-Konzert aufmerksam geworden. So kommen auch viele Leute auf Empfehlung oder Einladung von Freunden, Bekannten (43 Prozent) oder Mitwirkenden (24 Prozent) zu der Veranstaltung. Die Aussagen in den Interviews bestätigen dieses Bild. Die Mehrheit der Besucher ist mit Freunden oder Bekannten (52 Prozent) oder mit dem Partner (29 Prozent) da; etwa ein Fünftel (21 Prozent) besucht das Konzert alleine. Ein persönlicher Bezug scheint demnach ausschlaggebend dabei zu sein, Leute auf die Veranstaltung aufmerksam zu machen und zum Konzertbesuch zu motivieren.

Für viele Besucher sind außerdem die der Clubkultur entlehnten Elemente des Urban String-Konzerts attraktiv. 38 Prozent der Besucher gefällt, dass ein spontaner Besuch des Konzerts möglich ist; jeweils 31 Prozent sind von dem Termin am Freitagabend und der Lage im

Schanzenviertel überzeugt.

8.2.4.3 Aspekte, die (nicht) gefallen haben

Die Erwartungen einer besonderen Atmosphäre beim Urban String-Konzert werden offenbar nicht enttäuscht: In den Interviews nennen die meisten Besucher, dass ihnen die angenehme und lockere Atmosphäre bei dem Konzert gut gefallen hat (B., E., F., G., I. und K.). Auf Gefallen stoßen ebenfalls die räumliche Gestaltung und das Ambiente (B., C., E. und K.), das Fehlen eines gehobenen Dresscodes (E., H. und I.) sowie der erlaubte Getränkekonsum während des Konzerts (B. und G.). Auch mit dem musikalischen Erlebnis ist das Publikum zufrieden. Einige Besucher heben hervor, wie gut ihnen das Spiel des Ensembles gefallen hat (A., H. und I.), wobei die *Goldbergvariationen* von Bach besonderen Anklang finden (D. und K.). Das Auflegen des DJs hat D. und K. ebenfalls sehr gut gefallen.

Ein Aspekt, den einige der Konzertbesucher als besonders positiv empfinden, ist die Nähe zum Geschehen auf der Bühne, welches laut den Interviewten ein direkteres musikalisches und visuelles Erlebnis ermöglicht (B., C., E., G. und I.). Das Publikum ist nicht durch einen Graben von einer erhöhten Bühne getrennt, sondern sitzt, wie DJ Canisius auch über die Yellow Lounge berichtet, den Musikern förmlich auf dem Schoß (vgl. Tröndle 2009: 268). Eine zusätzliche Nähe zwischen Musikern und Publikum mag die direkte Ansprache des Publikums durch einen der Ensemblesmusiker herstellen. Die Moderation des ersten Geigers wird von mehreren Besuchern als erfrischend und auflockernd erwähnt (A., E. und G.).

Ein möglicher Spannungsherd zwischen Klassik und Club wurde bereits im Zusammenhang mit der Gestaltung des Urban String-

Konzerts angedeutet. An den Geräuschen von der Straße und aus anderen Räumen des Kulturhaus III&70, die während der Veranstaltung zu hören sind, scheiden sich die Geister: Während etwa A., E., und K. die Außengeräusche als interessant und bereichernd empfanden, waren sie für andere Besucher wie G. störend. Einige der Besucher bezeichnen die Situation als „ambivalent“ oder „schizophren“, da sie die Geräusche sowohl interessant als auch störend fanden (D. und F.) – beim Cage-Stück eher bereichernd, bei den *Goldbergvariationen* eher störend (D.). Im Publikum scheint ein Bewusstsein für diese Problematik von KIC vorhanden zu sein. Ein Großteil der Besucher, wie auch G. und I., ist anscheinend gerne bereit, für eine angenehme und lockere Atmosphäre auf optimale akustische Bedingungen zu verzichten.

Im Großen und Ganzen sind die interviewten Besucher sehr zufrieden mit dem Konzert, die Hälfte von ihnen hat keine Kritikpunkte oder Verbesserungsvorschläge anzubringen. Zu den wenigen Kritikpunkten gehören z. B., dass die Luft in dem Veranstaltungsraum als sehr stickig empfunden wurde (D.). Besucher C. und D. sehen außerdem Verbesserungspotential im Komfort der Sitzgelegenheiten. Besucher B. sowie weitere Besucher, mit denen die Verfasserin am Konzertabend spricht, geben an, sich im Kulturhaus III&70 aufgrund einer unklaren Ausschilderung nicht gut zurecht gefunden zu haben. Ein Schild mit der Aufschrift „Vorstellung läuft bereits“ im Treppenhaus zum Salon, welches sich jedoch auf eine andere Veranstaltung im Kulturhaus bezieht, sorgt für Verwirrung.

Besucherin G. konnte nach eigener Aussage mit dem Auflegen des DJs wenig anfangen. Außerdem findet sie es schade, dass sich die Veranstaltung nach Ende des zweiten Live-Sets recht zügig auflöste.

Ihrer Meinung nach könnte es stärkere musikalische Brüche zwischen Klassik und Clubmusik geben und Urban String mehr wie ein Clubkonzert gestaltet sein, bei dem die Leute auch nach dem Live-Act bleiben und weiter feiern.

Trotz des Clubkontextes und der Bemühung um eine lockere Atmosphäre seitens der Veranstalter, empfand Besucherin H. das Publikum größtenteils als unentspannt und „spießig“. So hatte sie das Gefühl, dass es andere Besucher gestört hat, als sie sich rhythmisch zur Musik bewegt hat. Gerne hätte sie sich auch auf den Boden gelegt oder weiter zur Musik bewegt, hat diesem Bedürfnis aber aufgrund von befürchteten Sanktionen durch die anderen Konzertbesucher nicht nachgegeben. H. würde sich ein Konzert nur für junge Leute und nicht für die typischen Konzertgänger wünschen, welches ein breiteres Publikum anspricht.

8.2.5 Einschätzung zukünftiger Aktivitäten im Bereich der klassischen Musik

Für die meisten der interviewten Besucher ist diese Art des klassischen Konzerts außerhalb des Konzertsaals neu. Als einzige geben die Besucherinnen H. und G. an, bereits Erfahrungen mit alternativen Konzertformaten gemacht zu haben. Insgesamt ist die Resonanz auf das Urban String-Konzert sehr positiv. Die meisten der interviewten Besucher äußern den Wunsch, in Zukunft wieder zu Konzerten der Urban String-Reihe (A., C., D., G., H., I. und K.) oder ähnlicher Formate zu gehen (B., C., D., G., I. und K.).^[35] Einige der Befragten machen die Einschränkung, dass nicht allein ein ungewöhnlicher Veranstaltungsort, sondern das Programm, das Ensemble und/oder das Gesamtkonzept sie überzeugen müssen, da diese für sie die ausschlaggebenden

Faktoren seien (D., E. und F.). Für Besucherin F. steht das Hörerlebnis klar im Vordergrund. Deswegen zieht sie das traditionelle Konzert im Konzertsaal alternativen Konzertformaten vor, weil sie dort die besseren Bedingungen für das musikalische Hörerlebnis sieht. Die Besucherinnen G. und I. hingegen sind sich der nicht optimalen klanglichen Verhältnisse beim KIC-Konzert bewusst, nehmen diese für ein atmosphärisches Plus aber gerne in Kauf.

Über die Hälfte der Besucher (55 Prozent) hatte zuvor kein Konzert des Ensemble Resonanz besucht, so auch sechs der interviewten Besucher nicht (B., D., E., F., I. und K.). Bei den Urban String-Besuchern handelt es sich also größtenteils nicht um das Stammpublikum des Ensemble Resonanz, sondern um ‚neue‘ Besucher, die möglicherweise durch das KIC-Format angesprochen wurden. Die gute Resonanz auf die Urban String-Reihe könnte durchaus auf andere Veranstaltungen des Ensembles ‚abfärben‘. So kann sich ein Großteil der interviewten Besucher (A., B., C., D., E., H. und I.) vorstellen, in Zukunft auch andere Konzerte des Ensemble Resonanz zu besuchen. Besucher E. sah im Urban String-Konzert eine gute Gelegenheit, das Ensemble Resonanz endlich einmal live im Konzert zu erleben und wurde bei dem Konzert auch auf andere Veranstaltungen des Ensembles aufmerksam, von denen er sonst vielleicht nichts mitbekommen hätte.

Den meisten interviewten Besuchern hat das Urban String-Konzert keine grundlegend neue Sichtweise auf das klassische Konzert an sich eröffnet. Das Format wird jedoch als eine positive neue Entwicklung im Konzertbereich angesehen (B., C., D., G., I. und K.), die von einigen geradezu enthusiastisch aufgenommen wird (B. und K.).

Von besonderem Interesse ist, wie die Nie- und Seltengänger, die ja das ‚neue‘ Publikum darstellen, ihre zukünftigen Konzertbesuche einschätzen. Während A. sehr auf Konzerte des Ensemble Resonanz fixiert ist und aus D. trotz eines netten Konzerterlebnisses kein Konzertgänger mehr werde, hat das Urban String-Konzert den Besucherinnen H. und K. „Lust auf mehr“ gemacht. Beiden ist beim Konzert wieder einmal bewusst geworden, wie sehr sie das Hören klassischer Musik genießen und dass sie gerne öfter auf klassische Konzerte gehen möchten. K. würde Konzerte in der Art von Urban String traditionellen klassischen Konzerten in jedem Fall vorziehen.

Zusammenfassend hat das Urban String-Format das Potential, auf lange Sicht ein Stammpublikum zu entwickeln. Sieben Besucher bzw. 17 Prozent des Gesamtpublikums haben die Urban String-Auftaktveranstaltung im Juni 2011 besucht; drei der interviewten Besucher (B., G. und I.) sind bereits zum zweiten Mal da. Beim dritten Urban String-Konzert am 30. November 2011, das in einem größeren Raum im Kulturhaus III&70 stattfindet und insgesamt besser besucht ist, werden wiederum einige bekannte Gesichter aus den letzten beiden Konzerten von der Verfasserin im Publikum gesichtet. Wie oben dargestellt spielen bei der Bekanntmachung des Konzerts und der Besuchsmotivation persönliche Verbindungen eine äußerst wichtige Rolle. Positive Mund zu Mund-Propaganda, von der angesichts der insgesamt positiven Rückmeldungen auszugehen ist, kann zu einer Erweiterung und Festigung des Urban String-Publikums beitragen.

8.2.6 Zusammenfassung der Ergebnisse zum Urban String-Publikum

Schlägt das Ensemble Resonanz mit Urban String nun eine Brücke

zwischen klassischem Konzert und einem ‚neuen‘ und einem jüngeren Publikum? Das Urban String-Konzert spricht eindeutig relativ junge Besucher an. Das Urban String-Publikum ist wesentlich jünger als das Publikum ‚normaler‘ klassischer Konzerte, es ist jedoch altersmäßig weniger breit gestreut. Soziodemographisch handelt es sich insgesamt um eine recht homogene, spezielle Klientel: Die Besucher verfügen tendenziell über eine hohe schulische und berufliche Ausbildung, viele von ihnen sind in der Kreativbranche, im Musik- oder Kulturbereich tätig und die meisten wohnen im und um das Hamburger Schanzenviertel.

Was die Erfahrung des Publikums mit klassischer Musik und klassischen Konzerten angeht, ist das Bild weniger eindeutig: Das Urban String-Konzert zieht zu einem Drittel ‚neue‘ Besucher an, die sonst nie oder selten in klassische Konzerte gehen, sowie auch passionierte Konzertgänger; Laien sowie Klassikexperten. Bei allen Besuchern ist von einer grundlegenden Klassikaffinität auszugehen und die meisten von ihnen haben irgendeinen Bezug zu klassischer Musik – sei es, dass sie mehr oder weniger regelmäßig klassische Musik hören, selbst musikalisch aktiv sind oder beruflich oder über befreundete Musiker und Klassikfans mit klassischer Musik in Berührung kommen. Aus den Interviews geht hervor, dass viele der Besucher nicht durch das Elternhaus an klassische Musik und klassische Konzerten herangeführt wurden, sondern klassische Musik erst im Erwachsenenalter für sich entdeckt haben bzw. noch entdecken. Das Urban String-Konzert scheint also sowohl für ‚alte Klassik-Hasen‘ als auch Neulinge im Bereich der klassischen Musik interessant zu sein und zieht sowohl passionierte und gelegentliche Konzertgänger und auch ‚Konzertmuffel‘ an.

Das Urban String-Publikum ist insgesamt kulturell sehr aktiv; viele

Besucher sind auch beruflich oder hobbymäßig selbst künstlerisch kreativ tätig. In Anbetracht der Vielfalt an sonstigen kulturellen Aktivitäten und an musikalischen Vorlieben (die meisten Besucher mögen klassische Musik, über die Hälfte jedoch nicht am liebsten) scheinen klassische Musik und das klassische Konzert eine von einer Vielzahl an bevorzugten Musikrichtungen bzw. kulturellen Aktivitäten darzustellen. Bemerkenswert ist, dass ein Großteil des Publikums sich normalerweise nicht in der Clubszene bewegt. Das Urban String-Konzert spricht also trotz des Clubkontextes nur begrenzt die übliche Clubklientel an.

Neben dem Musikerlebnis und dem Ensemble Resonanz ist die als angenehm empfundene lockere Atmosphäre – also ein außermusikalischer Faktor – für viele Besucher ausschlaggebend für den Besuch des Urban String-Konzerts. Das Spiel des Ensembles sowie die Atmosphäre gefallen den meisten Besuchern ebenfalls besonders gut, außerdem die Nähe zum Geschehen auf der Bühne, die ein unmittelbareres musikalische Erlebnis ermöglicht.

Spannung zwischen klassischer Musik und Clubkontext entsteht durch das Eindringen von Geräuschen von der Straße und aus anderen Räumen des Kulturhaus III&70: Während viele Besucher diese Geräusche als interessant und bereichernd für das Konzert empfinden, sind sie für andere störend. Es scheint insgesamt ein Bewusstsein für das Spannungspotential von Klassik im Club vorhanden zu sein, ein Großteil der Besucher nimmt für das atmosphärische Plus jedoch die suboptimalen akustischen Verhältnisse in Kauf. Dies zeigen auch die insgesamt positiven Rückmeldungen auf das Urban String-Konzert, nach denen mit einer langfristigen Bindung des Publikums – auch der

„neuen“ Klassikbesucher – an das Konzertformat gerechnet werden kann.

Fazit und Ausblick

Ausgangspunkte dieser Arbeit waren die Diskussion in Konzertwesen, Wissenschaft, Medien und Politik um die Zukunft des klassischen Konzerts und seines Publikums sowie die Beobachtung eines Trends zu Klassik im Club-Konzerten. In den letzten Jahren haben sich deutschlandweit und auch international zahlreiche neue Klassik im Club-Konzertformate etabliert, u. a. 2011 die Urban String-Konzertreihe des Ensemble Resonanz in Hamburg. Dieses Projekt diente als praktisches Beispiel bei der Bearbeitung der beiden Fragestellungen zu der möglichen Gestaltung und dem Publikum von Klassik im Club-Konzerten.

Dass die Sorge um ein älter werdendes und auf lange Sicht schwindendes Publikum klassischer Konzerte berechtigt ist, haben verschiedene Publikumsstudien bestätigt. Das Klassikpublikum ist typischerweise relativ alt und bildungshoch. Auch bei einer tendenziell zunehmenden Klassikaffinität mit dem Alter werden die heutigen jüngeren Generationen voraussichtlich jedoch kein ausreichend großes Interesse an klassischer Musik entwickeln und die älteren Generationen im Konzertsaal nicht vollständig ersetzen.

Die verschiedenen Maßnahmen im Bereich der Musikvermittlung, des Audience Development und alternativer Konzertformate, die der prognostizierten Entwicklung entgegenwirken sollen, lassen sich im Wesentlichen zwei Richtungen zuordnen: Nach dem publikumsbezogenen Ansatz wird das Publikum durch edukative Maßnahmen an klassische Musik und das Konzert in seiner althergebrachten Form herangeführt. Die Vertreter des institutionsbezogenen Ansatzes wie z. B. Tröndle oder Abbing sehen

das Problem hingegen in der überholten Form des klassischen Konzerts selbst und sprechen sich für ein grundlegendes Neudenken des Konzerts aus; in diese Richtung gehen auch Klassik im Club-Konzertformate.

Wie ein Blick auf die Geschichte des Konzerts gezeigt hat, wurde das traditionelle klassische Konzert, wie es noch heute das Konzertwesen dominiert, von einem um Distinktion bemühten Bürgertum des 19. Jahrhunderts geprägt. Es diente als Ort der sozialen Repräsentation und des demonstrativen Genusses von Musik als hoher Kunst. Die Gestaltung von Raum und Programm des klassischen Konzerts sowie das Verhalten von Musikern und Publikum waren zunehmend auf das kontemplative Erleben einer reinen und erhebenden Musik ausgerichtet.

Eine Ursache für die Publikumsproblematik könnte sein, dass das klassische Konzert in seiner traditionellen Form in der Lebenswelt vieler (junger) Menschen keinen Raum mehr findet. Die tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen insbesondere des späten 20. Jahrhunderts – Verbesserung der Lebensbedingungen, Pluralisierung und Individualisierung von Lebenslagen, Informalisierung von Verhaltensnormen – sowie eine von Diversifizierung und Verfügbarkeit geprägte Musikkultur haben die Funktion des Konzerts für die Besucher und auch deren Bedürfnisse verändert.

Der Konzertbesuch dient vielen Menschen heutzutage vermutlich weniger der vertikalen Distinktion im Sinne Bourdieus als – nach Schulze – der Identifikation mit bestimmten, auf gleicher Ebene befindlichen Milieus. Die Grenze zwischen Hochkultur und Popularkultur verschwimmt zunehmend und nach Peterson ist der

Konsum einer Vielzahl unterschiedlicher Musikrichtungen zum Ausdruck eines hohen gesellschaftlichen Status geworden. In einer Zeit, in der sämtliche Musik nahezu überall und jederzeit verfügbar ist, scheint der einzigartige Moment, das besondere Erlebnis des Konzerts in den Vordergrund zu rücken. Vor dem Hintergrund einer allgemeinen Informalisierung von Verhaltensnormen ist es wahrscheinlich, dass viele Besucher informelle Konzertsituationen als angenehmer empfinden als die Konventionen des klassischen Konzerts. Außerdem hat insbesondere bei jungen Menschen die soziale Interaktion innerhalb des Publikums und mit den Musikern einen hohen Stellenwert bei dem Besuch eines Konzerts.

Klassik im Club-Konzerte greifen diese veränderten Bedürfnisse des Publikums auf. Das Konzert findet in dem einerseits vielen jungen Leuten vertrauten, andererseits für ein klassisches Konzert – noch – außergewöhnlichen und besonderen Kontext des Clubs statt. Dabei werden unterschiedliche Elemente der Clubkultur adaptiert: Der Raum des Clubs, der normalerweise von Exklusivität und einem recht homogenen Publikum geprägt ist, mag auch bei klassischen Konzerten ein bestimmtes Milieu ansprechen und das Treffen von Gleichgesinnten begünstigen. KIC-Konzerte sind in der Regel um eine musikalische Vielfalt bemüht, z. B. durch die Kombination von Klassik mit anderen Genres und den Einsatz eines DJs. Die im Vergleich zum traditionellen klassischen Konzert informellen Verhaltensnormen des Clubs – Kommunikation der beteiligten Musiker und des Publikums, Bewegungsfreiheit, Konsum von Getränken etc. – sollen sich auf das dort stattfindende klassische Konzert übertragen.

Eine zentrale Idee von Klassik im Club ist der Bruch mit den oft für ‚verstaubt‘ gehaltenen Konventionen des traditionellen klassischen

Konzerts. Dass bei der Kombination von Klassik und Club tatsächlich zwei geradezu gegensätzliche Kontexte des Musikerlebens aufeinanderprallen, haben ein Blick auf die Geschichte der Clubkultur und eine Gegenüberstellung von Club und traditionellem klassischem Konzert deutlich gemacht. Raum, Programm sowie Verhaltensweisen von Musikern und Publikum sind im klassischen Konzert auf ein kontemplatives, nach innen gerichtetes Hören einer filigranen Musik ausgerichtet. Im Club hingegen geht es in erster Linie um ein nach außen gerichtetes körperliches und ekstatisches Musikerlebnis in der tanzenden Menge als Mittelpunkt der Veranstaltung.

Aus diesem Gegensatz entwickelte sich die erste Fragestellung nach der konkreten Gestaltung eines Klassik im Club-Konzerts und möglichen Spannungen, die sich aus der Kombination von Klassik und Club ergeben. Bei dem Urban String-Konzert des Ensemble Resonanz am 9. September 2011 im Kulturhaus III&70 im Hamburger Schanzenviertel ließen sich sowohl typische Elemente der Clubkultur als auch des traditionellen klassischen Konzerts wiederfinden. Die Rahmenbedingungen – relativ später Veranstaltungsbeginn um 20.30 bzw. 21.30 Uhr, Karten nur an der Abendkasse zu einem einheitlichen Preis von 8,- € – waren an einen Clubabend angelehnt. Schummrige Beleuchtung und eine gemütliche Raumgestaltung sowie der Ausschank von Getränken an der Bar schafften eine informelle und entspannte Atmosphäre. Ein DJ legte vor, zwischen und nach Sets auf; Hauptattraktion waren jedoch die zwei etwa halbstündigen Live-Sets des Ensemble Resonanz, die durch das Kombinieren von einzelnen Sätzen bzw. Variationen die konventionelle Programmgestaltung klassischer Konzerte durchbrachen. Während dieser Sets herrschte wie im traditionellen Kammerkonzert eine konzentrierte Stille im

Publikumsraum. Unter den für das reine Musikerlebnis suboptimalen akustischen Bedingungen im Clubkontext – Stichwort umfallende Bierflaschen – hielt sich das Publikum streng an die Verhaltenskonventionen des traditionellen klassischen Konzerts.

Die problematischen akustischen Bedingungen von Klassik im Club wurden beim Urban String-Konzert besonders deutlich durch Außergeräusche vom Nachtleben auf der Straße und aus anderen Räumen des Kulturhaus III&70 während der Live-Sets. Viele Besucher empfanden diese als interessant und bereichernd, einige andere hingegen als störend. Bei Klassik im Club ist eine Verschiebung zu beobachten: Anstelle des ‚reinen‘ Musikerlebnisses unter möglichst optimalen akustischen Bedingungen rücken die Bedürfnisse des Publikums nach einer informellen Atmosphäre und sozialer Interaktion in den Mittelpunkt.

Des Weiteren stand die Frage zur Diskussion, ob Klassik im Club-Konzerte – in diesem Fall das Urban String-Konzert – tatsächlich eine Brücke zwischen klassischem Konzert und einem ‚neuen‘ und jüngeren Publikum schlagen können. Das Urban String-Publikum war wesentlich jünger als das ‚normale‘ Publikum traditioneller klassischer Konzerte, altersmäßig jedoch weniger breit gestreut. Auch bezüglich der anderen soziodemographischen Faktoren handelte es sich um eine recht homogene, spezielle Klientel: bildungshoch, zum Großteil in der Kreativbranche, im Musik- oder Kulturbereich tätig und im und um das Hamburger Schanzenviertel wohnhaft. Urban String zieht also wie vermutet ein bestimmtes Milieu an – jung, gebildet, kreativ, urban. Diese Ergebnisse stützen außerdem die These Tröndles, dass eine Pluralisierung des Konzertwesens notwendig ist, um in einer pluralisierten Gesellschaft bestimmte Nischen an Besuchern mit

speziellen Formaten anzusprechen (2009: 11).

Die Erfahrungen der Besucher mit klassischer Musik und Konzerten waren breit gestreut: Das Urban String-Konzert hat passionierte Konzertgänger und Klassikexperten, gelegentliche Konzertgänger und Klassikneulinge gleichermaßen angesprochen. Immerhin ein Drittel des Publikums war ‚neu‘, d. h. geht sonst nie oder selten in klassische Konzerte. An dem Urban String-Konzert schätzten die Besucher neben dem musikalischen Erlebnis und dem Spiel des Ensembles insbesondere die als angenehm empfundene lockere Atmosphäre sowie die Nähe zwischen Musikern und Publikum. Das Urban String-Konzert erfüllte offenbar die oben dargestellten Bedürfnisse des heutigen Publikums nach einem besonderen musikalischen Erlebnis, einer informellen Atmosphäre und einer Interaktion zwischen Publikum und Musikern - so war es für erfahrene sowie auch ‚neue‘ Konzertgänger gleichermaßen interessant.

Das angesprochene Spannungspotential von Klassik im Club schien für einen Großteil der Besucher kein Problem oder sogar einen besonderen Reiz darzustellen. Die suboptimalen akustischen Verhältnisse werden für ein atmosphärisches Plus offenbar gerne in Kauf genommen. Die positiven, teilweise geradezu enthusiastischen Rückmeldungen zum Urban String-Konzert lassen darauf schließen, dass das Konzertformat langfristig ein Stammpublikum, darunter auch neue Klassikbesucher, an sich binden kann.

Nach den vorliegenden Ergebnissen ist es dem Ensemble Resonanz gelungen, die anvisierte Zielgruppe von Urban String anzusprechen – „junge und jung gebliebene, kulturell vielseitig interessierte, aktive Erwachsene, die den Besuch eines klassischen Konzerts saals

möglicherweise vor allem aufgrund der Rahmenbedingungen des dortigen Angebots scheuen“ (Ensemble Resonanz 2011d). Zudem hat es von den Besuchern durchweg positive Rückmeldungen bekommen.

Nichtsdestotrotz können aus den Ergebnissen Anregungen für die zukünftige Gestaltung von Urban String gewonnen werden. Bemerkenswert ist, dass ein Großteil des Publikums sich normalerweise nicht in der Clubszene bewegt, das Urban String-Konzert also trotz des Clubkontextes nur begrenzt eine Clubklientel angesprochen hat. Die Verfasserin hatte den Eindruck, dass das Urban String-Konzert bezüglich des Publikums gewissermaßen eine eigene ‚Insel‘ im Kulturhaus III&70 bildete. Sollte das Ensemble Resonanz versuchen, mehr Besucher aus der Clubszene im Allgemeinen und dem Kulturhaus III&70 im Speziellen anzusprechen, könnte eine stärkere Einbeziehung von Clubelementen der Schlüssel sein. Wie eine Besucherin im Interview anmerkte, könnten stärkere musikalische Brüche zwischen Klassik und Clubmusik interessant sein, ebenso eine Gestaltung von Urban String als ‚richtiges‘ Clubkonzert, bei dem das Publikum auch nach den Live-Acts noch länger bleibt und weiterfeiert.

Wie eingangs erwähnt stellt das Klassik im Club-Konzertformat ein wissenschaftlich weitgehend unerschlossenes Feld dar. Die Ergebnisse dieser Arbeit sind einige der ersten Schritte in diesem Bereich und geben Anstoß für weitere Fragen, die im Rahmen dieser Arbeit nicht behandelt oder nur angerissen werden konnten.

Aus den Ergebnissen zum Urban String-Publikum ergibt sich die Frage, ob sich – zusammen mit den immer zahlreicher werdenden Klassik im Club-Konzertreihen – ein spezifisches Klassik im Club-Publikum herausbildet. Damit ist ein Publikum gemeint, das Klassik im Club nicht

als eine Variante des klassischen Konzerts besucht, sondern speziell auf klassische Musik (und gegebenenfalls deren Kombination mit anderen Genres) im Clubkontext fixiert ist. Als Anzeichen für die Herausbildung eines spezifischen Klassik im Club-Publikums können gedeutet werden 1) der Anteil von einem Drittel an Besuchern, die normalerweise nie oder nur selten in klassische Konzerte gehen, 2) die Minderheit der ‚normalen‘ Ensemble Resonanz-Besucher im Urban String-Publikum (55 Prozent des Publikums hatten zuvor noch kein Konzert des Ensembles besucht) sowie 3) die Äußerungen einiger Nie- oder Seltengänger, dass sie Klassik im Club-Konzerte dem traditionellen klassischen Konzert vorziehen würden. Eine einmalige Stichprobe bei einem einzigen Konzert ist nicht ausreichend, um hier Erkenntnisse über eine langfristige Entwicklung zu gewinnen. Es müssten Daten über Klassik im Club-Publika unterschiedlicher Formate und über einen Zeitraum von mehreren Jahren erhoben werden.

Außerdem von Interesse könnten Aspekte der Finanzierung von Klassik im Club-Konzertformaten sein. Diese sind in der Regel mit bestimmten Voraussetzungen verbunden. So erlaubt der Raum des Clubs aufgrund von Saalgröße und akustischen Gegebenheiten meist nur eine begrenzte Anzahl an Besuchern. Zudem wäre eine Staffelung von Eintrittspreisen nach Sitzplatzkategorien nicht möglich oder angesichts der Idee eines ungezwungenen Rahmens, in dem die Besucher sich frei bewegen können, zumindest wenig sinnvoll. Was sind also die Finanzierungsmöglichkeiten für dieses spezifische Format? Wie stehen Vertreter der Kulturförderung zu Klassik im Club? Welchen Preis ist das Publikum bereit, für ein Klassik im Club-Konzert zu zahlen? Diese und ähnliche Fragen könnten bezüglich der Finanzierung von Klassik im Club-Konzerten von Interesse sein.

Die spezifischen musikalischen Aspekte des Klassik im Club-Konzertformats wurden in dieser Arbeit lediglich am Rande – bei der Beschreibung des Urban String-Konzertprogramms – gestreift. Musikalische Entwicklungen, die im Rahmen von Klassik im Club-Konzerten stattfinden, z. B. die Annäherung von zeitgenössischer klassischer Musik und elektronischer Clubmusik, stellen ein weiteres wichtiges Forschungsfeld dar. Auf den erwähnten Kritikpunkt der mangelnden Innovationskraft vieler Klassik im Club-Konzertformate könnte bei der Betrachtung der spezifischen musikalischen Aspekte eingegangen werden.

Auch wenn in dieser Arbeit Erkenntnisse über die mögliche Gestaltung und das Publikum von Klassik im Club-Konzerten gewonnen werden konnten, ist das Format weiterhin offen für zahlreiche musiksoziologische, kulturökonomische und musikwissenschaftliche Fragestellungen. Es wird spannend sein, die Entwicklung von Klassik im Club in den nächsten Jahren zu verfolgen – ob sich das Konzertformat weiter in der nationalen und internationalen Konzertlandschaft etabliert; ob es weiterhin relativ junge oder vielleicht auch mehr ältere Besucher anspricht; ob es interessant bleibt sowohl für neue als auch erfahrene Konzertbesucher; ob sich eventuell ein spezifisches Klassik im Club-Publikum herausbildet; ob und welche neuen Wege der Gestaltung versucht werden und welche spezifischen musikalischen Entwicklungen im Rahmen von Klassik im Club stattfinden.

Literaturverzeichnis

- Abbing, Hans (2006): From high art to new art: inaugural lecture delivered on the appointment to the chair in Art Sociology at the Universiteit van Amsterdam on Friday 17 March 2006. Amsterdam: Vossiuspers UVA.
- Beck, Ulrich (1986): *Risikogesellschaft: auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bekmeier-Feuerhahn, Sigrid/Ober-Heilig, Nadine (2011): *Lehrbuch Kulturmarketing. Theorien, Strategien und Gestaltungsinstrumente für Kulturbetriebe*. Lüneburg.
- Berliner Philharmoniker (2012): Education Programm. URL: www.berliner-philharmoniker.de/education [Stand: 17.02.2012].
- Blum, Lucille Hollander (1966): The discotheque and the phenomenon of alone-togetherness: A study of the young person's response to the Frug and comparable current dances. In: *Adolescence*. 1.
- Bourdieu, Pierre (1987): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Originalausgabe: *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979).
- Brembeck, Reinhard J. (2005): Musikliebhaber mit Hörgerät. In: *Süddeutsche Zeitung*. 26./27.11.2005. S. 13.
- Bruhn, Herbert/Rösing, Helmut (1998): *Musikwissenschaft: ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 9-20.
- Bryson, Bethany (1996): „Anything but Heavy Metal“: Symbolic Exclusion and Musical Dislikes. In: *American Sociological Review*. 61. S. 884-899.
- ____ (1997): What about the univores? Musical dislikes and group-based identity construction among Americans with low levels of education. In: *Poetics*. 25. S. 141-156.
- Bundeszentrale für politische Bildung (2006): Dossier: Demografischer Wandel in Deutschland. URL: http://www.bpb.de/themen/OTVK4U,0,Demografischer_Wandel_in_Deutschland.html [Stand: 16.02.2012].
- Burkholder, J. Peter/Grout, Donald J./Palisca, Claude V. (2006): *A History of Western Music*. New York, London: W. W. Norton & Company.
- Club Contemporary Classical (2012): Club Contemporary Classical. URL: www.c3festival.com/about.html [Stand 17.02.2012].
- (Ohne Verfasser) „Das Streiflicht“ (2011). In: *Süddeutsche Zeitung*. 14.07.2011. S. 1.

- Deutsches Musikinformationszentrum (2011): Veranstaltungen der Kulturorchester in Deutschland. URL: <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik78.pdf> [Stand: 17.02.2012].
- Dewberry, Carter Elizabeth (2005): *Expanding the classical music audience*. Dissertation Los Angeles, University of California.
- Dobson, Melissa (2010): New Audiences for Classical Music: The Experiences of Non-Attendees at Live Orchestral Concerts. In: *Journal of New Music Research*. 39 (2). S. 111-125.
- Dollase, Rainer/Rüsenberg, Michael/Stollenwerk, Hans J. (1986): *Demoskopie im Konzertsaal*. Mainz, New York: Schott.
- Eckhardt, Josef/Pawlitza, Erik/Windgasse, Thomas (2006): Besucherpotential von Opernaufführungen und Konzerten der klassischen Musik. Ergebnisse der ARD-E-Musikstudie 2005. *Media Perspektiven*. 5. S. 273-282.
- Ensemble Resonanz (2011a): Das Ensemble Resonanz. Ensemble in Residence der Laeiszhalle – Musikhalle Hamburg. Unveröffentlichte Präsentation. Hamburg.
- ___ (2011b): Programmübersicht Januar bis Juni 2011. Hamburg.
- ___ (2011c): Programmübersicht Mai bis Dezember 2011. Hamburg.
- ___ (2011d): Klassik-Klub. Unveröffentlichte Projektbeschreibung [Stand: 03/2011]. Hamburg.
- ___ (2012): Ensemble Resonanz. URL: www.ensembleresonanz.com [Stand: 17.02.2012].
- Finscher, Ludwig (1996): Klassik. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5. Kassel: Bärenreiter. Sp. 224-240.
- Friedrich, Uwe (2010): Klassik in der Krise? Einer neuen Studie zufolge stirbt das Theater- und Opern-Publikum aus. URL: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1137852/> [Stand: 17.02.2012].
- Gebesmair, Andreas (2001): *Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks*. Wiesbaden.
- Glogner, Patrick/Föhl, Patrick Sinclair (2009): Publikumsforschung im Kulturbereich: Relevanz, Herausforderungen, Perspektiven. In: dies. (Hg.): *Das Kulturpublikum: Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 9-22.
- Hamann, Thomas (2005): Die Zukunft der Klassik. Ohne proaktive Maßnahmen im Verbund von Bildungspolitik, Kulturpolitik und Kulturträgern wird die Nachfrage nach Live-Aufführungen klassischer Musik in den nächsten dreißig Jahren um 36 Prozent zurückgehen. In: *Das Orchester*. 9. S. 10-19.

- Heinevetter, Nele (2010): Und noch eine Klassik Lounge. URL: <http://blog.zeit.de/filter/2010/11/22/und-noch-eine-klassik-lounge/> [Stand: 17.02.2012].
- Heister, Hanns-Werner (1983): *Das Konzert: Theorie einer Kulturform*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- ___ (1996): Konzertwesen. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5. Kassel: Bärenreiter. Sp. 686-710.
- Holm, Friederike (2009): *Musikvermittlung für Erwachsene: Chancen und Grenzen für das Konzertwesen der Zukunft*. Saarbrücken: VDM-Verlag Müller.
- Keuchel, Susanne (2005): Akzeptanz als Chance nutzen für mehr Publikum in Musiktheatern und Konzerten! Ein erster, zusammenfassender Bericht zum 8. Kulturbarometer. URL: http://www.miz.org/artikel/kulturbarometer_zusammenfassung.pdf [Stand: 17.02.2012].
- ___ (2006): Der Untergang des Abendlandes oder: Eine Erkenntnis zur rechten Zeit? In: *Das Orchester*. 4. S. 26-32.
- ___ (2009): Vom „High Tech“ zum „Live Event“. Empirische Daten zum aktuellen Konzertleben und den Einstellungen der Bundesbürger. In: Tröndle, Martin (Hg.): *Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Bielefeld: Transcript. S. 83-99.
- ___ (2011): Abwärtstrend gestoppt – Nachwuchsarbeit muss dennoch weiter intensiviert werden ... Ergebnisse aus dem 9. KulturBarometer. URL: http://www.miz.org/artikel/2011_KulturBarometer.pdf [Stand: 17.02.2012].
- Kirchberg, Volker (2009): Annäherung an die Konzertstätte. Eine Typologie der (Un-) Gewöhnlichkeit. In: Tröndle, Martin (Hg.) (2009): *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Bielefeld: Transcript. S. 155-171.
- Klassik im Club (2012): Idee. Klassik auf dem Weg in eine neue Ära. URL: www.klassik-im-club.com/p/idee.html [Stand: 17.02.2012].
- Koch, Gerhard (2002): Vergrüftungsgefahr. Im etablierten Kulturbetrieb dominieren immer mehr die Alten. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 16.10.2002. S. 43.
- Kolb, Bonita (2001): The Effect of Generational Change on Classical Music Concert Attendance and Orchestras' Responses in the UK and US. In: *Cultural Trends*. 41. S. 3-35.
- Kreutz, Gunter et al. (2003): Konzertpublikum: Quo Vadis? Eine Untersuchung des heutigen Konzertpublikums. In: *Das Orchester*. 12. S. 8-19.

- Kulturausschuss der Kultusministerkonferenz (1996): Förderung zeitgenössischer Musik und lebender Komponistinnen und Komponisten. URL: <http://www.miz.org/artikel/Zeitgenoessische.htm> [Stand: 17.02.2012].
- Kulturhaus III&70 (2012): III&70. URL: <http://www.dreiundsiebzig.de> [Stand: 05.02.2012].
- Kuss Quartett (2012): Kuss Plus. Clubkonzerte im Berliner "Watergate". URL: www.kuss-quartett.de [Stand: 17.02.2012].
- Lahire, Bernard (2008): The individual and the mixing of genres: Cultural dissonance and self-distinction. In: *Poetics*. 36. S. 166-188.
- Lamnek, Siegfried (2010): *Qualitative Sozialforschung: Lehrbuch*. Weinheim: Beltz.
- Le Poisson Rouge (2012): (le) poisson rouge. serving art and alcohol. URL: lepoissonrouge.com [Stand: 17.02.2012].
- Linie Zwei // Klassik Lounge (2012): Linie Zwei // Klassik Lounge. URL: www.linie-zwei-freiburg.de [Stand: 17.02.2012].
- Mahling, Christoph-Hellmut (1997): Orchester. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 7. Kassel: Bärenreiter. Sp. 824-828.
- Mandel, Birgit (2009): Audience Development - Zwischen Marketing und kultureller Bildung. In: Siebenhaar, Klaus (Hg.): *Audience Development. Oder die Kunst, neues Publikum zu gewinnen*. Berlin: B&S Siebenhaar Verlag. S. 19-35.
- Matuschek, Clemens (2009): Schnauze, Mozart rockt!. URL: <http://www.zeit.de/2009/17/WMIH-17> [Stand: 17.02.2012].
- Mayring, Philipp (2002): *Einführung in die qualitative Sozialforschung: eine Anleitung zu qualitativem Denken*. Weinheim: Beltz.
- Mayring, Philipp (2010): *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken*. Weinheim: Beltz.
- Mende, Annette/Neuwöhner, Ulrich (2006): Wer hört heute klassische Musik? ARD-E-Musikstudie 2005: Musiksozialisation, E-Musiknutzung und E-Musikkompetenz. *Media Perspektiven*. 5. S. 246-258.
- Mühlenhöver, Georg (1999): *Phänomen Disco: Geschichte der Clubkultur und der Populärmusik*. Köln-Rheinkassel: Dohr.
- Musikforum (2011): „Schwindsucht im Parkett – Die Zeit läuft“. Ausgabe 4/2011.

- Neuhoff, Hans (2001): Wandlungsprozesse elitärer und populärer Geschmackskultur? Die 'Allesfresser-Hypothese' im Ländervergleich USA/Deutschland. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*. 53 (4). S. 751-772.
- ___ (2007): Die Konzertpublika der deutschen Gegenwartskultur. Empirische Publikumsforschung in der Musiksoziologie. In: De la Motte-Haber, Helga/Neuhoff, Hans (Hg.): *Musiksoziologie*. Laaber: Laaber.
- ___ (2008): Konzertpublika. Sozialstruktur, Mentalitäten, Geschmacksprofile. URL: http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/neuhoff.pdf [Stand: 16.02.2012].
- Noltze, Holger (2010): *Die Leichtigkeitlüge: über Musik, Medien und Komplexität*. Hamburg: Edition Körper-Stiftung.
- Nonclassical (2012): Nonclassical. About. URL: www.nonclassical.co.uk/?page_id=2 [Stand: 17.02.2012].
- Orchester im Treppenhaus (2012): Orchester im Treppenhaus. URL: http://www.treppenhausorchester.de/cms/?page_id=2 [Stand: 17.02.2012].
- Peterson, Richard A. (1992): Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore. In: *Poetics*. 21. S. 243-258.
- Peterson, Richard A./Rossmann, Gabriel (2008): Changing Arts Audiences. Capitalizing on Omnivorousness. In: Tepper, Steven J./Ivey, Bill (Hg.): *Engaging Art: The Next Great Transformation of America's Cultural Life*. Routledge.
- Pollmann, Ulrich (2006): Klassische Musik in Deutschland – in der Krise? URL: <http://www.goethe.de/kue/mus/kla/ten/mag/de1932630.htm> [Stand: 17.02.2012].
- Poschardt, Ulf (2001): *DJ-culture*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Rapp, Tobias (2009): *Lost and Sound: Berlin, Techno und der Easyjetset*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Reinhardt, Karsten (1999): Club-Kultur in Mitte. In: Mühlberg, Annette (Hg.): *Kultur in Berlin Mitte. Studie zur kulturellen Situation und zu den Perspektiven kultureller Arbeit im Bezirk Mitte von Berlin - als Grundlage eines Kulturkonzeptes*. Berlin. S. 167-170.
- Ross, Alex (2008): Why so serious? How the classical concert took shape. URL: http://www.newyorker.com/arts/critics/musical/2008/09/08/080908crmu_mus_ic_ross [Stand: 17.02.2012].
- Salmen, Walter (1988): *Das Konzert: eine Kulturgeschichte*. München: C.H. Beck.

- Scherliess, Volker (1998): *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*. Kassel: Bärenreiter. S. 18-25.
- Scherliess, Volker/Forchert, Arno (1996): Konzert. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5. Kassel: Bärenreiter. Sp. 628-632.
- Schmidt-Ott, Thomas (1998): *Orchesterkrise und Orchestermarketing: Untersuchungen zur "turnaround"-spezifischen Relevanz US-amerikanischer Marketingstrategien im deutschen Orchesterbetrieb*. Frankfurt a. M., New York: Lang.
- ___ (2009): Den Hintern mit Subventionen vergolden... Audience Development als Kulturmanagementdisziplin im Orchester. In: Siebenhaar, Klaus (Hg.): *Audience Development. Oder die Kunst, neues Publikum zu gewinnen*. Berlin: B&S Siebenhaar Verlag. S. 67-86.
- Schönauer, Annika (2004): Musik, Lebensstil und Distinktion: Pierre Bourdieu und Gerhard Schulze im Kontext der deutschsprachigen Lebensstilforschung. In: Parzer, Michael (Hg.): *Musiksoziologie remixed. Impulse aus dem aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Wien: Lang. S. 17-38.
- Schulze, Gerhard (1992): *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt a. M. [u. a.]: Campus.
- ___ (2009): Die Erfindung des Musik Hörens. In: Tröndle, Martin (Hg.): *Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Bielefeld: Transcript. S.45-52.
- Siebenhaar, Klaus (Hg.) (2009): *Audience Development - oder die Kunst, neues Publikum zu gewinnen*. Berlin: B & S Siebenhaar Verlag. S. 7-17, 137-142.
- Small, Christopher (1998): *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Söndermann, Michael (2008): Öffentliche Musikausgaben. URL: http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/02_Musikfoerderung/soendermann.pdf [Stand: 17.02.2012].
- Thornton, Sarah (1996): *Club cultures: music, media, and subcultural capital*. Hanover: University Press of New England.
- Tröndle, Martin (2003): Das Konzertwesen. Eine Geschichte der Aufmerksamkeit. In: Schneidewind, Petra/Tröndle, Martin (Hg.): *Selbstmanagement im Musikbetrieb: Handbuch für Musikschaffende*. Bielefeld: Transcript. S. 16-33.
- ___ (2005): Der plurale und integrative Einsatz ist vonnöten. Teil 2 des Artikels: Variation oder Invention - Was sollte, was kann Musikvermittlung leisten?. In: *Neue Musikzeitung*. 7. S. 24.

- ___ (Hg.) (2009): *Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Bielefeld: Transcript. S. 9-41, 265-270.
- Uhde & Harkensee (2012): Barock Lounge. URL: www.uhmm.de/de/produktionen/barock-lounge.html [Stand: 17.02.2012].
- (Ohne Verfasser) "Vivaldi pulsiert ganz urban im Schanzenviertel." URL: <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article1922123/Vivaldi-pulsiert-ganz-urban-im-Schanzenviertel.html> [Stand: 04.02.2012].
- Vogt, Sabine (2004): *Clubräume - Freiräume: Musikalische Lebensentwürfe in den Jugendkulturen Berlins*. Kassel: Bärenreiter.
- Vratz, Christoph (2009): Zwischen innovativen Ideen und Banalisierung - Konzerte für junge Zielgruppen. URL: <http://www.goethe.de/kue/mus/kla/ten/mag/de5301036.htm> [Stand: 17.02.2012].
- Walter, Steven (2011): Beethoven, wir haben ein Problem. URL: <http://www.kontextwochenzeitung.de/newsartikel/2011/04/beethoven-wir-haben-ein-problem/> [Stand: 17.02.2012].
- Witzel, Andreas (1982): *Verfahren der qualitativen Sozialforschung. Überblick und Alternativen*. Frankfurt a. M.: Campus.
- ___ (1985): Das problemzentrierte Interview. In: Jüttemann, Gerd (Hg.): *Qualitative Forschung in der Psychologie*. Weinheim: Beltz. S. 227-256.
- Wouters, Cas (2007): *Informalization: manners and emotions since 1890*. Los Angeles, CA: Sage.
- Yellow Lounge (2012): Yellow Lounge. Idee. URL: www.yellowlounge.de/idee [Stand: 17.02.2012].
- Zentrum für Audience Development (2007): *Besuch erforschung in öffentlichen deutschen Kulturinstitutionen. Eine Untersuchung des Zentrums für Audience Development (ZAD) am Institut für Kultur- und Medienmanagement an der Freien Universität Berlin*. Berlin.
- ___ (2012): Herzlich willkommen auf der Homepage des Zentrums für Audience Development (ZAD). URL: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/zad/willkommen/index.html> [Stand: 17.02.2012].

Anmerkungen

- [1] Einfache Anführungs- und Endstriche bezeichnen, sofern es sich nicht um ein Zitat im Zitat handelt, alltagssprachliche Begriffe oder Hervorhebungen der Verfasserin. Bei Wiederholung der Begriffe im Folgenden werden die Anführungs- und Endstriche teilweise nicht übernommen.
- [2] Konzertformate ähnlicher Konzeption namens ‚Klassik im Club‘, ‚Klassikclub‘, ‚Klassik Lounge‘ o. Ä. werden in dieser Arbeit unter dem Begriff ‚Klassik im Club‘ zusammengefasst.
- [3] Es gibt zwei Abschlussarbeiten zum Thema Kulturmarketing am Beispiel der Yellow Lounge, die der Verfasserin nicht zugänglich sind: Wernscheid, Jens (2007): *Audience Development und innovatives Kulturmarketing am Beispiel der Yellow Lounge*. Freie Universität Berlin; Haji-Aghalar, Atussa (2004): *Erfolg und Misserfolg von Eventmarketing für klassische Musik am Beispiel der Yellow Lounge*. Hamburg.
- [4] Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in der gesamten Arbeit auf weibliche Endungen verzichtet.
- [5] Im Folgenden wird auf die Kursivschreibung von *Urban String* verzichtet.
- [6] Auf eine Kurzform des Begriffs ‚Urban String‘ wird trotz seiner häufigen Verwendung in dieser Arbeit verzichtet, da ‚US‘ allgemein als Abkürzung für die Vereinigten Staaten (von Amerika) verwendet wird.
- [7] Auf den historischen Hintergrund der Unterscheidung von Kunstmusik und populärer Musik, die musikalischen Werken keineswegs ‚naturegeben‘ ist, wird in den Abschnitten 1.3.3.3 und 1.3.3.5 näher eingegangen.
- [8] Die Untergliederung ist angelehnt an Holm (2009).
- [9] Nach Kirchberg (2009) wird ein Raum der Musikaufführung bestimmt durch (1) den Standort und (2) die räumliche Gestaltung.
- [10] Als E-Musikoffen wurde begriffen, wer mindestens drei von 21 Musikeinspielungen aus dem Bereich der klassischen Musik mit „sehr gut“ oder „gut“ beurteilte und klassische Musik aktiv nachfragte (im Radio, auf Tonträgern und/oder im Konzert/Oper).
- [11] Das weite Besucherpotential umfasst „das breite Spektrum von regelmäßigen Besuchern von Konzerten klassischer Musik bis hin zu Kirchenkonzerten. Der Besuch kann mehr oder minder häufig, auch eher weniger wegen der Musik erfolgen“; das enge Besucherpotential besteht „aus den häufigen und regelmäßigen Konzert- und

- Opernbesucherschäften“ (Eckhardt/Pawlitza/Windgasse 2006: 273).
- [12] Für das 8. Kulturbarometer wurden 2035 Personen ab 14 Jahren befragt (Keuchel 2005).
- [13] In der ersten Vorstellung der Ergebnisse des 9. Kulturbarometers von Keuchel (2011) gibt es keine Angaben zur Stichprobengröße.
- [14] Siehe ausführlicher: Abbing, Hans (2009): *Van hoge naar nieuwe kunst*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- [15] Grundsätzlich muss zwischen Musikgeschmack sowie den unterschiedlichen Arten musikalischer Praxis (Musikhören, Konzertbesuche, eigenes Musizieren usw.) differenziert werden, da diese mit unterschiedlichen Motivationen und unter unterschiedlichen Bedingungen stattfinden können (Lahire 2008: 181-182).
- [16] Siehe ausführlicher: Schulze 1992: 277-333.
- [17] Der Survey of Public Participation in the Arts (SPPA) wird seit 1982 regelmäßig von der National Endowment for the Arts (NEA) erhoben.
- [18] Das Kulturbarometer ist eine seit 1990 regelmäßig erhobene Repräsentativumfrage des Zentrums für Kulturforschung zu kulturellen Aktivitäten und Einstellungen der deutschen Bevölkerung; siehe auch 2.1.2.3.
- [19] Der Begriff ‚Rave‘ bezeichnet seit den 1990ern allgemein eine Technoparty (vgl. Mühlenhöver 1999: 91). Zur Entwicklungsgeschichte des Begriffs und Phänomens ‚Rave‘ siehe z. B. Mühlenhöver 1999.
- [20] Durch die Einbeziehung musikalischer und kultureller Vorlieben und Aktivitäten sollen Lahires (2008) Kritik an der Methodik Petersons sowie seine Anregungen zur Erstellung aussagekräftiger kultureller Profile berücksichtigt werden (siehe 3.3.4.4).
- [21] Gespräch im März 2011
- [22] Die demographischen Charakteristika des Urban String-Publikums werden in Kapitel 8.2.1 ausführlich dargestellt.
- [23] Kreutz et al. 2003; Keuchel 2006, 2009, 2011; Neuhoff 2008.
- [24] Die Ergebnisse der Befragung werden als (relative) gültige Häufigkeiten angegeben, beziehen sich also auf die Anzahl oder den Anteil der Besucher, die gültige Angaben zu einer jeweiligen Frage gemacht haben.
- [25] Zum Vergleich der soziodemographischen Daten des Urban String-Publikums mit dem Publikum traditioneller klassischer Konzerte dient eine Studie der Universität Frankfurt über das Publikum zweier Symphoniekonzerten des Hessischen Rundfunks in der Alten Oper in Frankfurt, kurz: ‚Frankfurt-Studie‘ (Kreutz et al. 2003). Monatsangaben nach dem Semikolon sind hier Rundungswerte nach Übertragung von dezimaler Darstellung.

- [26] Die Einschätzung des eigenen Einkommens als ‚niedrig‘, ‚mittel‘ oder ‚hoch‘ wurde alternativ zu der Angabe von Einkommensgruppen (500 € bis 1000 € etc.) gewählt, da die Befragten diese möglicherweise ungern angeben und das Management des Ensemble Resonanz erstere Art der Abfrage bevorzugte. Diese Einschätzung ist selbstverständlich höchst subjektiv und basiert auf eigenen Definitionen der Befragten von einem hohen, niedrigen oder mittleren Einkommen.
- [27] A. hat grundsätzlich zugestimmt, dass seine Aussagen nicht anonymisiert werden müssen.
- [28] Das gezielte Hören klassischer Musik außerhalb von Konzerten meint nicht das mehr oder weniger unfreiwillige Hören klassischer Musik in der Fernsehwerbung, im Fahrstuhl, an Bahnhöfen (wie z. B., am Hamburger Hauptbahnhof) o. Ä.
- [29] Ein Vergleich mit traditionellen klassischen Konzerten wäre hier sinnvoll: ist der Anteil von Nie- bzw. Seltengängern beim Urban String-Konzert höher als bei ‚normalen‘ klassischen Konzerten? Hierzu liegen der Verfasserin keine Daten vor.
- [30] Die Anteile des Publikums, die eine Musikrichtung gerne mögen (Kennzeichnung im Fragebogen mit ‚2‘) und die eine Musikrichtung am liebsten mögen (Kennzeichnung im Fragebogen mit ‚1‘), sind in dieser Darstellung zusammengefasst. Die sich daraus ergebende Reihenfolge entspricht der Reihenfolge der Lieblingsmusikrichtungen alleine.
- [31] Wegen der Beschränkung auf musikalische Vorlieben hat Lahire (2008) Petersons Omnivore Thesis kritisiert und die Einbeziehung von musikalischen und auch anderen kulturellen Präferenzen und Aktivitäten gefordert (siehe 3.3.4.4).
- [32] Wird Klassik allgemein, Alte Musik, Klassik/Romantik und/oder Neue Musik gemocht, zählt dies als eine Musikrichtung. Bei der zusätzlichen Angabe von Musikrichtungen unter ‚Sonstige‘ werden diese zur Anzahl der Musikrichtungen, die gerne oder am liebsten gemocht werden, addiert, die Basis von 15 bleibt unverändert.
- [33] Bei der zusätzlichen Angabe von kulturellen Aktivitäten unter ‚Sonstige‘ werden diese zur Anzahl der kulturellen Aktivitäten, die mindestens manchmal betrieben werden, hinzugefügt, die Basis von zehn bleibt unverändert.
- [34] Zu dieser hohen Quote kann auch die Position des Faktors ‚Musikerlebnis‘ an erster Stelle der vorgegebenen Liste im Fragebogen beigetragen haben.
- [35] Die Angaben zu Absichten bezüglich zukünftiger Konzertbesuche müssen mit Vorsicht betrachtet werden, da 1) das Phänomen der sozialen Erwünschtheit zu höheren Absichtsbekundungen seitens der

Interviewten führen kann und 2) die tatsächliche Umsetzung stark von Intentionen abweichen kann.

Klassik im Club-

Ein neues Konzertformat für ein neues Publikum?

Malene Hill

Ausgangspunkte dieser Arbeit zum Thema „Klassik im Club“ sind die anhaltende Diskussion in Konzertwesen, Wissenschaft, Medien und Politik um die Zukunft des klassischen Konzerts und seines Publikums sowie die Beobachtung eines Trends zu Klassik im Club-Konzerten. Eine Veranstaltung der „Urban String“-Reihe, die das Ensemble Resonanz seit 2011 im Hamburger Schanzenviertel präsentiert, dient als praktisches Beispiel bei der Bearbeitung zweier Fragestellungen: 1) Wie können Klassik im Club-Konzerte, die mit „Klassik“ und „Club“ zwei mutmaßlich gegensätzliche Welten des Musikerlebens zusammenbringen, konkret gestaltet sein? 2) Spricht dieses Konzertformat tatsächlich ein „neues“, breiteres und jüngerer Publikum an?

Malene Hill schloss mit der Magisterarbeit zum Thema "Klassik im Club" ihr Studium der Angewandten Kulturwissenschaften mit den Schwerpunkten Musik und BWL an der Universität Lüneburg ab. Seit 2012 ist sie bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft in Berlin tätig.

Volume 8 in the Cultura21 eBooks Series on Culture and Sustainability / 8.
Band der Cultura21 eBooks Reihe zu Kultur und Nachhaltigkeit.

cultura²¹

ISBN 978-3-945253-12-0