



Kulturmanagement (Master of Arts)

Erstgutachter: Prof. Dr. Steffen Höhne

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt

MASTERARBEIT

Die Inszenierung des klassischen Konzertsolisten

- Eine Bestandsaufnahme

Vorgelegt von: Ann-Paulin Steigerwald

Datum der Abgabe: 27.02.2014

INHALTSVERZEICHNIS

I.	EINLEITUNG UND BESTANDSAUFNAHME	1
II.	INSZENIERUNG	4
II.1	DIMENSIONEN	5
II.1.1	<i>Gesellschaftlich</i>	5
II.1.2	<i>Individuell</i>	8
II.1.3	<i>Kulturell</i>	10
II.2	ZWISCHENFAZIT: INSZENIERUNG	12
II.3	INSZENIERUNG ALS ‚IN SZENE SETZEN‘	13
II.4	INSZENIERUNG ALS ‚ERSCHEINENLASSEN‘	15
II.4.1	<i>Funktion</i>	18
II.4.2	<i>Medium</i>	19
II.4.3	<i>Kunst</i>	19
II.5	FAZIT: INSZENIERUNG	20
III.	FORM DER INSZENIERUNG	23
...	DAS KLASSISCHE KONZERT	25
III.1	PROGRAMMATIK	27
III.2	FORMAT	30
III.3	ORT	33
III.4	ZEIT	35
III.5	PUBLIKUM	37
III.6	KÜNSTLER	38
IV.	MEDIUM DER INSZENIERUNG	41
...	DER KLASSISCHE KONZERTSOLIST	43
IV.1	PRÄSENZ	44
IV.1.1	<i>Auratisierung</i>	45
IV.1.2	<i>Spiritualisierung</i>	46
IV.1.3	<i>Visualisierung</i>	47
IV.1.4	<i>Theatralisierung/ Performatisierung</i>	49
IV.2	KÖRPERLICHKEIT	51
IV.3	ROLLE	53
IV.3.1	<i>Interpret</i>	55
IV.3.2	<i>Star</i>	55
IV.3.3	<i>Vermittler</i>	57

IV.4	BEDEUTUNG DES PUBLIKUMS	57
	<i>IV.4.1 Erwartung und Überraschung</i>	59
	<i>IV.4.2 Aktion und Reaktion</i>	61
V.	FAZIT: GESAMTKONZEPT INSZENIERUNG	63
V.1	DER KLASSISCHE KONZERTSOLIST	64
	<i>V.1.1 Anforderungen</i>	64
	<i>V.1.2 Eigenschaften</i>	65
V.2	IM KONZERT	67
	<i>V.2.1 Auswirkungen</i>	68
	<i>V.2.2 Möglichkeiten</i>	68
VI.	EIN AUSBLICK IN DIE ZUKUNFT	70
	LITERATURVERZEICHNIS	73

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

<i>ABBILDUNG 1: INSZENIERUNG</i>	22
<i>ABBILDUNG 2: INSZENIERUNGSKONZEPT</i>	22

I. EINLEITUNG UND BESTANDSAUFNAHME

Musiker¹ heute sind Multitalente. Sie beherrschen ihr Instrument in Perfektion, sind kommunikativ, medienwirksam und sehen noch dazu gut aus. Die Tendenz auch auf dem klassischen² Musikmarkt weist in Richtung Marketingstrategie und geschickte mediale Inszenierung. So jedenfalls werden einzelne Musiker zu einer Marke der klassischen Musik: Sie zieren CD-Cover, Modezeitschriften und präsentieren sich im öffentlichen Leben. Der klassische Musikmarkt aber ist in der Vergangenheit wie unserer Gegenwart dominiert vom Konzert, dem Live-Ereignis, der Aufführung, der Leistung des Künstlers also auf einer Bühne.

„Es fängt überall da an, wo etwas für ein wenigstens potentiell Publikum so herausgestellt wird, dass es für sie eine Zeit lang zu einem sinnlich bedeutsamen, aber sachlich ungreifbaren Ereignis werden kann.“ (SEEL 2007: 80)

Natürlich schaffen das auch die erwähnten Medien, doch erst im Konzert, der Aufführung von Musik durch den Künstler vor Zuhörern und Zuschauern, entsteht die Inszenierung des klassischen Konzertsolisten, wie sie in dieser Arbeit aufgegriffen wird. Es entsteht etwas: Nicht immer greifbar, aber für den Musiker im Konzert essentiell. Wie genau ist das möglich? Was gestaltet sich im Konzert und durch seine Form? Wie taucht der Solist darin auf? Welche Komponenten und Einflüsse bestimmen also das Geschehen?

Der Begriff der Inszenierung ist dabei ein konstruierter. Aus den Theaterwissenschaften stammend wird er in den letzten Jahren auf fast alles angewandt:

„Inszenierungen lassen sich sowohl als gesellschaftliche Phänomene wie auch als individuelle und kulturelle in den Blick nehmen. Im Kontext ihrer performativen Dimension eröffnet sich über die Ausdrucksdimension von Handlungen und Handlungsereignissen bis hin zur sozialen Inszenierungskultur eine praktische Ebene der Herstellung kultureller Bedeutungen und Erfahrungen.“ (HÖHNE 2011: 71)

¹ Aus Gründen der Vereinfachung wird in dieser Arbeit ausschließlich die männliche Form verwendet. Personen weiblichen wie männlichen Geschlechts sind darin gleichermaßen eingeschlossen.

² Der Begriff ‚klassisch‘ wird in dieser Arbeit genutzt, um sich vom Gegensatz des ‚Populären‘ abzugrenzen. Er wird nicht als Eigenname verstanden und deswegen durchgängig klein geschrieben.

Doch genau diese unterschiedlichen Ebenen finden sich gerade in der Aufführung wieder, denn im Live-Moment des Konzertes entsteht für und mit dem klassischen Solisten auf der Bühne etwas. Und dieses Etwas versucht diese Arbeit mit der Idee von Inszenierung zu greifen, um den Konzertmarkt in seinen Spezifika für den Künstler zu durchleuchten. Welche Punkte haben Bedeutung für die Auswahl von Künstlern auf Seiten der Veranstalter und die Fähigkeiten und Eigenschaften der Solisten auf der anderen Seite? Wie also sieht der klassische Konzertmarkt für Solisten heute und die Zukunftsmusik von morgen aus?

Es stellen sich in diesem Zusammenhang immer wieder die Fragen, was klassische Musik heute noch interessant macht, wie ein Publikum für die Zukunft gehalten und neu gefunden werden kann sowie welche Entwicklung die Aufführungsform Konzert mit welchen neuen Konzepten durchlaufen wird. Dabei gibt es bisher keine Betrachtung oder Untersuchung, welche Rolle der Künstler durch seine Inszenierung für das klassische Konzert spielt. Vielmehr stehen der Musik-Star und sein Image, der Künstler als Marke im Sinne des Personenbrandings oder die Selbstvermarktung auf dem klassischen Musikmarkt im Vordergrund. Mit Sicherheit ist auch das für die Entwicklung des Musikbetriebes bedeutend, doch der Künstler als Mittelpunkt eines klassischen Konzertes und dessen Gesamtinszenierung findet dabei wenig Beachtung. Deshalb wird sich diese Masterarbeit der Inszenierung des klassischen Konzertsolisten zuwenden und eine Bestandsaufnahme der aktuellen Situation vornehmen. Dabei wird der Künstler in den Mittelpunkt der Betrachtung von Inszenierung und Performativität im klassischen Konzert gestellt. Gerade in Zeiten des Trends von Live-Konzerten, neuen Formaten, Festivals und ausgefallenen Konzepten (auch Ort und Zeit betreffend) werden unterschiedliche Anforderungen an den Solisten gestellt. Welche Eigenschaften sind wichtig, wie, wann und wo findet Inszenierung statt und vor allem, durch wen? Welche Möglichkeiten und Herausforderungen ergeben sich daraus?

Die Forschungsfrage dieser Arbeit lautet deshalb: Welche Elemente sind für die Inszenierung des klassischen Konzertes als Form und den Solisten als Medium darin von Bedeutung und welche Auswirkungen hat das für den Künstler und das Konzert?

Zuerst wird die Idee von Inszenierung theoretisch erarbeitet: In der weiten Verbreitung und Nutzung des Begriffes lassen sich unterschiedliche Dimensionen ausmachen. Sowohl gesellschaftlich, individuell, als auch kulturell betrachtet, spielt Inszenierung eine wichtige Rolle. Alle Ebenen finden sich deshalb auch im Konzert und der Aufführung durch den Künstler wieder.

Besonders wichtig für die Erarbeitung eines sinnvollen Konzeptes zur Betrachtung des klassischen Konzertsolisten ist die Abgrenzung von Inszenierung als ‚in Szene Setzen‘ und ‚Erscheinenlassen‘. Das ‚in Szene Setzen‘, das den Ursprung des Begriffes verdeutlicht, bezieht sich vor allem auf formgebende Komponenten, also die äußere Rahmung, die das Konzert bestimmt. Das ‚Erscheinenlassen‘ dagegen beschäftigt sich mit der Aufführung, die nicht nur einzelne besondere Momente hervorruft, sondern auch durch den Prozess, der sich in ihr vollzieht, gekennzeichnet ist. Aus diesen beiden Auffassungen von Zusammenwirken der Form und des Mediums in der Inszenierung wird ein Gesamtkonzept entwickelt, das dann auf das Konzert und den Solisten angewandt wird.

So setzt sich der zweite Teil dieser Arbeit mit der Form der Inszenierung, dem klassischen Konzert auseinander, welches als Kulturform durch Programmatik, Format, Ort, Zeit, Publikum und Künstler geprägt ist. Der dritte Teil wiederum widmet sich dem Medium der Inszenierung, dem klassischen Konzertsolisten, der den performativen Charakter der Aufführung durch seine Präsenz, Körperlichkeit, Rolle und Bedeutung für das Publikum mitbestimmt.

Dieser mittlere Teil der Masterarbeit nimmt die Komponenten und Elemente, welche die Inszenierung des klassischen Solisten im Konzert ausmachen, auf und verbindet die theoretische Darstellung mit Praxisbeispielen, um dem Anspruch einer Bestandsaufnahme gerecht zu werden. Anhand der genauen Erarbeitung und Analyse kann dann im vierten Teil das Gesamtkonzept Inszenierung als Fazit zusammengefasst werden und Rückschlüsse für den Solisten und das Konzertwesen gezogen werden. Die Bestandsaufnahme soll damit ermöglichen, Anforderungen und Eigenschaften des klassischen Solisten heraus zu arbeiten, um die Herausforderung die seine Inszenierung in der Aufführung darstellt, zu erkennen und daraus außerdem Auswirkungen und Möglichkeiten für das Konzert heraus zu kristallisieren. Abschließend wird ein Ausblick in die Zukunft zeigen, welche Forschung an diese Masterarbeit anschließen könnte und welche Überlegungen sich darüber hinaus für die Praxis ergeben. Die Betrachtung der Inszenierung des klassischen Solisten und des Konzertes ermöglicht eine neue Perspektive auf die Zukunftsgestaltung des Veranstaltungsmarktes im Speziellen und des Musikbetriebes im Allgemeinen.

II. INSZENIERUNG

Was ist Inszenierung? Wie drückt und wirkt sie sich aus? Wie wird sie hervorgerufen, was zeigt sich durch sie? Welche Bedeutung nimmt sie für jeden Einzelnen, die Gesellschaft und die Kultur ein? In welcher Weise entwickelt sich der Begriff also über die Bedeutung im Theater hinaus? Und welche Reichweite entsteht dabei?

Diese Fragen und viele weitere daraus folgende stellen sich in Bezug auf Inszenierung. Ein Begriff, der ebenso umfangreich und vielfältig ist wie seine Ästhetik. Ihr Zweck liegt nicht nur in ihr selbst, im Sinne einer bestimmten Art des Seins und damit Aufklärung von Verhältnissen, sondern auch der Möglichkeit einer vielschichtigen Wahrnehmbarkeit und Interpretation. (Vgl. SEEL 2007: 7)

„Mit anderen Worten, sie darf auch verführen: zu Arten der Begegnung mit Ereignissen innerhalb und außerhalb der Kunst, die bis dahin so noch nicht absehbar waren. Erst wenn ihr dies gelingt, hat sie ihren Zweck ganz erreicht.“ (ebd.)

Mit dieser Aufgabe ist nicht nur die Form, sondern auch das Medium der Inszenierung gemeint: Die Ästhetik besteht sowohl in ihrer äußeren Beschaffenheit, einer Art Rahmung, als auch ihrem inneren Entstehen durch ihren performativen Charakter.

Inszenierung kann also durchaus als ein ästhetisches Verhältnis von Form und Medium sowie Moment und Prozess verstanden werden. Die ästhetische Erfahrung liegt dabei in ihrem weiten Spektrum:

„Sie lässt am Bestimmten das Unbestimmte, am Realisierten das Unrealisierte, am Fasslichen das Unfassliche kenntlich werden und stellt darin ein Bewusstsein der Offenheit von Gegenwart her.“ (ebd.: 66)

Dieser unbeschreibliche Vorgang der paradoxen Wahrnehmung, die auch in der Ästhetik der Inszenierung einen wichtigen Platz einnimmt, wird ein ewig dialektisches Verhältnis sein und bleiben. Damit die Spezifizierung der Inszenierung und ihrer Ästhetik in Bezug auf das klassische Konzert und seinen Solisten möglich ist, wird nun ein dafür passendes Konzept erarbeitet. Hierauf werden alle anderen Kapitel dieser Arbeit stets Bezug nehmen und immer neue inhaltliche Aspekte aufnehmen sowie Möglichkeiten der ästhetischen Verarbeitung aufwerfen.

II.1 DIMENSIONEN

Wir leben in einer inszenierten Welt: ob historische Erzählungen, die Abgrenzung von Schein und Sein, Politikern und Wahlversprechen, Peer Groups und Hipstern, pinkfarbener Barbiewelt und blauem Baumeister, überall findet sich der Begriff der Inszenierung wieder, sogar unserem Alltag wird eine gewisse Inszenierung unterstellt.

Doch welchen Grund gibt es für die andauernde Verwendung des Begriffes der Inszenierung? Was alles wird darunter verstanden? Und was erklärt die Inszenierung als Begriff wirklich? Um sich eben diesen Fragen für diese Arbeit anzunähern, werden die gesellschaftliche, individuelle und kulturelle Dimension kurz vorgestellt.

II.1.1 Gesellschaftlich

In dieser Dimension kommen verschiedene Auswirkungen von Inszenierung in der Gesellschaft zum Tragen. Vor allem die Soziologie, als auch die Auseinandersetzung mit Theatralität, sowie die Lebensstilanalyse greifen Inszenierung als gesellschaftliches Phänomen auf (vgl. FRÜCHTL/ ZIMMERMANN 2001: 10).

Dabei steht immer das Gestaltende einer Gesellschaft im Vordergrund. Was macht diese aus? Wie entstehen Zuordnungen, verbunden mit welcher Lebensführung? Wie inszenieren sich also die Menschen in der Gesellschaft und nach welchen Mustern? Inszenierung wird hier als Begriff genutzt, der diese gestalterischen Prinzipien fasst und ihnen einen Rahmen gibt.

Zur gesellschaftlichen Dimension von Inszenierung wird deswegen zum Beispiel der Rollenbegriff gezählt. Die ‚Rolle‘, die jeder in einer Gesellschaft einnimmt und mimt, lässt die Gesellschaft zum Theater und ihre Umgebung zur Bühne werden. ‚Wir alle spielen Theater‘, die deutsche Übersetzung des Buches ‚The Presentation of Everyday Life‘ (1959) von Erving Goffman zeigt damit genau, woher der Begriff der Rolle kommt. Aus dem Theater angewandt auf das tägliche Leben, werden die Wirkungsweisen von Verhalten innerhalb der Gesellschaft mit all ihren Normen und Werten betrachtet. Goffman leitet den Bezug des Menschen zu seiner Rolle folgendermaßen ein:

„Wenn ein Einzelner mit anderen zusammentrifft, versuchen diese gewöhnlich, Informationen über ihn zu erhalten oder Informationen, die sie bereits besitzen, ins Spiel zu bringen.“

Sie werden sich für seinen allgemeinen sozialen und wirtschaftlichen Status, sein Bild von sich selbst, seine Einstellung zu ihnen, seine Fähigkeit, seine Glaubwürdigkeit und dergleichen interessieren. Wenn es auch so scheint, als würden einige dieser Informationen um ihrer selbst willen gesucht, so stehen doch im Allgemeinen praktische Gründe dahinter. Informationen über den Einzelnen tragen dazu bei, die Situation zu definieren, sodass die anderen im Voraus ermitteln, was er von ihnen erwarten wird und was sie von ihm erwarten können. Durch diese Informationen wissen die anderen, wie sie sich verhalten müssen, um beim Einzelnen die gewünschte Reaktion hervorzurufen.“ (GOFFMAN 1959: 5)

Nicht nur die Rolle im Sinne von Status, sondern auch in ihrer Funktion zur Selbst- und Fremdeinschätzung wird dabei in den Vordergrund gestellt. Zwar wird sich diese Arbeit nicht auf den Konzertsolisten in seiner gesellschaftlichen Funktion beziehen, doch lassen sich aus dieser soziologischen Betrachtungsweise Rückschlüsse auf den Rollenbegriff, in den der Solist im klassischen Konzert schlüpft, ziehen. Welche Möglichkeiten des Gestaltens erhält die Person, in dem Moment, in dem sie im Konzert eine Plattform für ihre Kunst erhält und zum klassischen Konzertsolisten wird? Dieser Frage widmet sich Kapitel IV in voller Ausführlichkeit.

Der Rollenbegriff existierte aber natürlich schon viel früher: Von der Antike an beschäftigten sich Philosophen mit dem Zwiespalt zwischen Determination und Autonomie, welche Freiheiten also der Mensch entsprechend seiner Rolle besitzt und welche Spielräume dabei existieren (vgl. FRÜCHTL/ ZIMMERMANN 2001: 10f). Erst in der kultur- und sozialwissenschaftlichen Betrachtung erhält der Inszenierungsbegriff die metaphorische Bedeutung, die den Rollenbegriff entsprechend einschließt. Mit Goffman werden diese Perspektiven eben auf den Alltag erweitert: Das Agieren einer Person in der Gesellschaft findet gemäß seiner Rolle in Form von Selbstdarstellung statt, gleichzeitig hat sie dabei jedoch auch die Aufgabe, die Personen im Umfeld entsprechend der wiederum von ihnen gespielten Rolle einzuschätzen. Äußerliche Ausdruckselemente wie Körpererscheinung, Kleidung und Sprechweise, übergehend zu Verhalten, im Sinne von innerlichem Ausdruck, verknüpfen sich zum ‚Image‘, „eine Art schnell lesbarer charakterlicher Kurzbeschreibung“ (ebd.: 11f). Dabei wird deutlich, dass man dem Rollenbegriff in der gesellschaftlichen Dimension von Inszenierung allerdings nicht gerecht wird, wenn man ihn auf dieser Ebene des reinen Präsentierens belässt.

Der Rollenbegriff aus dem Theater, welcher die Basis bildet, scheint soziologisch betrachtet, ebenso durch das Habituskonzept von Pierre Bourdieu unterstützenswert. Habitus wird „als sozial produzierte psychische Disposition, als erworbenes Schema zur Erzeugung immer neuer Handlungen“ (FRÜCHTL/ ZIMMERMANN 2001: 13) verstanden und umfasst Selbst- und Fremdbestimmung des Menschen in der Gesellschaft. Das Verhalten, also Rolle und Habitus, verbinden sich zum Lebensstil³, dem ‚way of life‘ beziehungsweise der Art und Weise in einer Gesellschaft zu agieren.

Die gesellschaftliche Dimension von Inszenierung steht deswegen auch in Beziehung zur kultursoziologischen Lebensstilanalyse, wozu Bourdieus Auseinandersetzung mit Kultur als Distinktionsform zählt. Ebenso dazu gehört die Betrachtung der Entwicklung von Gesellschaft⁴ und soziale Differenzierung in Milieus sowie Fokussierung auf Erlebnis und Event⁵. Ohne diese Betrachtungen weiter zu vertiefen, wird deutlich, dass die gesellschaftliche Dimension dabei unter Inszenierung auch Selbstentfaltung und eben die Darstellung des Selbst sozusagen als „eine aktuelle Strategie der Selbstfindung oder Identitätssicherung“ (ebd.: 16) verbunden aber auch mit dem Konzept der Disziplinierung⁶ versteht. Grob zusammengefasst heißt das: Wir spielen alle also nicht nur Theater, sondern machen aus unserem Leben auch eine Art Kunstwerk, indem wir es unseren Vorstellungen entsprechend inszenieren und in der Gesellschaft einordnen.

³In ‚Die feinen Unterschiede‘ (1982) erstellt Bourdieu ein Modell klassenspezifischer Geschmackshierarchien. Hier bringt er Kapital, Gesellschaftsstruktur und Habitus zusammen und ordnet jeder Klasse den sie auszeichnenden Geschmack zu, der gleichzeitig ihren Lebensstil bildet und ausmacht. Vgl. BOURDIEU, PIERRE (1982): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main: suhrkamp

⁴Der Anstieg von unterschiedlichen Lebensstilen, beziehungsweise ihre Differenzierung führt laut Beck zu einer Individualisierung des Menschen im Sinne von Vereinzelung. Vgl. BECK, ULRICH (1986): Risikogesellschaft: auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt am Main: suhrkamp

⁵Zum einen konstatiert die Soziologie der Gesellschaft eine größere Entscheidungsvielfalt und zum anderen eine sich trotzdem angleichende Konsumorientierung. Das Streben der Menschen ist auf Glück gerichtet und entsprechend ist das Leben am Erlebnis orientiert. Verbunden mit Kultur findet dabei eine Subjektzentrierung, eine Betonung von Erlebnisrationalität, eine Steigerung an Möglichkeiten und insgesamt eine Ästhetisierung des Alltagslebens statt. Vgl. hierzu SCHULZE, GERHARD (1997): Die Erlebnis-Gesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. 7. Auflage. Frankfurt am Main/ New York: Campus Verlag

⁶Mit der Idee von Selbst- und Fremdzwang sowie der damit verbundenen Verpflichtung für die eigene Inszenierung setzte sich in diesem Zusammenhang, gerade im Verhältnis zwischen Autonomie und Determinismus, der Philosoph Michel Foucault auseinander. Vgl. hierzu FOUCAULT, MICHEL (1998): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. 12. Auflage. Frankfurt am Main: suhrkamp

II.1.2 Individuell

Die individuelle Dimension von Inszenierung widmet sich ergänzend der anthropologischen und psychologischen Ebene, indem sie die Frage nach menschlichem Verhalten nicht eben in Bezug zur Gesellschaft, sondern zu sich selbst stellt und den Begriff von Authentizität im Verhältnis und Widerspruch zu Inszenierung betrachtet (vgl. FRÜCHTL/ZIMMERMANN 2001: 19).

Die Differenzierung des Inszenierungsbegriffs ist hier darin begründet, dass der Mensch nicht im Verhältnis zu etwas, nämlich der Gesellschaft betrachtet wird, sondern als Individuum als solches im Mittelpunkt steht. Es wird nicht im theatralischen Sinne eine Rolle eingenommen und es liegt auch keine kulturell bedingte psychologische Darstellung, sondern ‚einfach‘ ein anthropologisches Verhalten vor. Helmuth Plessner beschreibt diese ‚conditio humana‘ als ‚exzentrische Position‘, die jedes Individuum automatisch einnimmt beziehungsweise einnehmen muss: „*Die Bestimmung des Menschen als eines Wesens, für das Abstand zu sich selbst konstitutiv ist.*“ (ebd.: 19f). Es verbinden sich in diesem Zuge Möglichkeit und Notwendigkeit des Inszenierens in der individuellen Dimension: Das Individuum ist nicht nur ein Leib, sondern hat auch einen Körper, den es einsetzen kann. Obwohl der Mensch also auf eine Art und Weise ja immer anwesend ist, eben durch seinen Leib, befindet er sich gleichzeitig auch immer in einer ‚exzentrischen Position‘, indem er seinen Körper hat, um sich zu inszenieren.⁷ Das menschliche Verhalten ist entsprechend geprägt durch die Selbstausslegung von Handlungen, die der Körper vollzieht. Durch diese Dopplung, die der Mensch damit als Leib und Körper (um es eben auch sprachlich abzugrenzen) erfährt, zeigt sich, dass auch Inszenierung immer etwas nicht Inszeniertes, somit ein dialektisches Verhältnis, beinhaltet (vgl. ebd.: 20ff).

Wenn also Inszenierung in der individuellen Dimension für den Menschen bedeutet, dass diese auf der einen Seite als psychologisch bestimmbar, aber auf der anderen Seite eben auch durch rein anthropologisches Verhalten geprägt ist, stellt sich alsbald die Frage nach Authentizität. Denn ist Authentizität nicht gerade ein Widerspruch zu Inszenierung? Lässt sich Authentizität inszenieren? Oder gibt es authentische Inszenierungen?

⁷ Zur exzentrischen Position des Menschen zählt Helmuth Plessner Sprechen, Handeln und variables Gestalten, was wiederum die verantwortlichen Handlungsweisen des Zivilisationsprozesses sind. Des Weiteren wird sich mit der Frage nach Verkörperung in Rolle und Darstellung sowie durch Lachen, Weinen und Lächeln auseinander gesetzt. Vgl. hierzu PLESSNER, HELMUTH (1983): *Gesammelte Schriften VIII. Conditio humana. Aufsatz ‚Die Frage nach der Conditio Humana (1961)‘* In: DUX, GÜNTER/ MARQUARD, ODO/ STRÖKER, ELISABETH (HRSG.): Helmuth Plessner. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: suhrkamp

Zur Abgrenzung des Begriffes lassen sich unterschiedliche Definitionen heranziehen. Lionel Trilling beispielsweise versteht ‚Authentizität‘ als den Begriff, welcher den vorherig üblichen der ‚Aufrichtigkeit‘ ablöst beziehungsweise nach und nach im Laufe der Zeit verdrängt.⁸ Im Rahmen der Frühen Neuzeit sieht er das moralische Selbstverständnis erweitert durch die ‚Aufrichtigkeit‘, welche „*die Übereinstimmung von öffentlich mitgeteiltem und wirklichem Fühlen oder die Treue zu sich selbst bezeichnet*“ (FRÜCHTL/ ZIMMERMANN 2001: 23). ‚Authentizität‘ wiederum kann nicht derartig einheitlich gefasst werden: Erst in der Abgrenzung zum Nicht-Authentischen findet sich, was authentisch ist oder zumindest so zu sein scheint. Daraus wird deutlich, dass eine Wechselbeziehung zwischen dem menschlichen Verhalten als solches und der Rolle notwendig ist, um den Begriff zu fassen. Die anthropologische Sichtweise ist für die psychologische nicht entbehrlich. So stehen sich nicht entfremdetes Sein und gesellschaftliche Rolle ebenso gegenüber, wie Natur und Kultur oder Authentizität und Inszenierung (vgl. ebd.: 24f). Erst die dialektische Spannung zwischen diesen beiden Seiten also, macht die Auseinandersetzung mit Inszenierung auf der individuellen Ebene aus.

Löst man sich von dieser Feststellung mit der Erkenntnis, dass eine Unterscheidung kaum möglich ist, lässt sich eine weitere Entwicklung eben aus anderer Perspektive ausmachen. Die Authentizität als Suche nach sich selbst tritt in vielen Fällen zurück hinter die äußere Gestaltung des Ich. Hier findet sich also wieder sowohl der Versuch Authentizität über Äußeres wie Kleidungsstil und Modeerscheinungen zu vermitteln, als auch die Inszenierung des Selbst durch eben diese. Bleibt die Frage, ob damit nicht trotzdem die Inszenierung an Bedeutung zunimmt und Authentizität als ebenfalls davon verschluckter Begriff zurück tritt. Eine Frage auch, die letztlich darauf zielt, in wie weit Inszenierung nur als Äußerliches wahrgenommen wird oder eben auch Inneres hervorbringt. In Bezug auf das Spannungsverhältnis von Authentizität und Inszenierung sollte auf jeden Fall klar geworden sein, dass sie ohne einander auch nicht funktionieren und erscheinen könnten. Der äußere Leib spielt für den Ausdruck des Inneren durch den Körper eben immer, im wahrsten Sinne des Wortes, eine entscheidende Rolle.

⁸ Zur ausführlichen Betrachtung von ‚Aufrichtigkeit‘ und ‚Authentizität‘ sowie der Wandel dieser Phänomene in ihren unterschiedlichen Formen vgl. TRILLING, LIONEL (1982): Das Ende der Aufrichtigkeit. 2. Auflage. München/ Wien: Carl Hanser Verlag

II.1.3 Kulturell

Diese in den letzten Jahren sehr umfangreich diskutierte Dimension von Inszenierung versteht Kultur vor allem *„im epistemisch-symbolischen Sinn als Wissens- und Sinnbereich, der den menschlichen Informations- und vor allem Interpretationsbedarf befriedigt“* (FRÜCHTL/ ZIMMERMANN 2001: 26). Inszenierung findet dabei vor allem Platz in der Betrachtung von Medien, den Begriffen Schein, Werk und Interpretation im Postmodernismus sowie in den Künsten. Es geht also in Abgrenzung zu den beiden anderen beschriebenen Dimensionen darum, Inszenierung nicht nur in Beziehung zu dem Einzelnen und seiner Einordnung in der Gemeinschaft zu betrachten, sondern auch, wie sich daraus Betrachtung und Durchführung von Kultur für jedes Individuum in der Gesellschaft und diese als Ganzes verändern und weiterentwickeln.

Umgeben von Technik in einer durch und durch medialisierten Welt wird jeder Mensch mit Inhalten durch unterschiedlichste Vermittlungsformen versorgt und überhäuft. Durch die Medien steht eine Handlung nicht mehr für sich, sondern wird als konstruiertes Ereignis dargestellt (vgl. BÖSCH 2010: 7). Nicht mehr nur die Intention des Einzelnen, der handelt, also, sondern auch die Wahrnehmungen und Reaktionen der Gesellschaft auf diese Handlung sind von Bedeutung. Entsprechend wird die Handlung oder das Ereignis in den Medien dargestellt, inszeniert und dramatisiert.

„Medien machen nicht nur Ereignisse beobachtbar, sondern treffen in diesen Momenten auch Aussagen über die jeweilige Medieninformation selbst, da Medien im Zuge von Ereignissen häufig über ihre transnationalen Darstellungstechniken und –inhalte reflektieren.“ (ebd.: 9)

Und genau in diesem Moment des Aussagetreffens oder Reflektierens findet schon eine Art von Inszenierung oder eben auch Dramatisierung, im Sinne von Verstärkung eines bestimmten Eindruckes, statt. Letztendlich lässt es sich sogar herunterbrechen, auf die einfache Aussage, dass Auffälligkeit der oberste Zweck ist. Alle Komponenten von Medien wollen eben diese erzeugen und dabei hilft eine besondere Inszenierung oder Konstruktion dessen, was dargestellt wird (vgl. FRÜCHTL/ ZIMMERMANN 2001: 27f). Einerseits bilden Medien die Wirklichkeit ab, andererseits erschaffen sie sie neu, womit der Inszenierungsbegriff in diesem Umfeld auf jeden Fall eine wichtige Rolle einnimmt.

Darüber hinaus wird der Inszenierungsbegriff besonders in den Kulturwissenschaften im Zusammenhang des Postmodernismus diskutiert. Das Konzept des Scheins, des Werks und der Interpretation sind dabei zentral. Da der Begriff Inszenierung für das ‚in Szene Setzen‘ beziehungsweise ‚etwas auf die Bühne Bringen‘ steht und weiter gefasst auch als ‚Erscheinenlassen‘⁹ verstanden wird, stellt sich dabei automatisch die Frage nach dem Schein (vgl. FRÜCHTL/ ZIMMERMANN 2001: 28f). Ist das Aufgeführte oder Dargestellte wahr? Was bildet es ab? Und auf welche Art und Weise?

Daran schließen sich die Fragen nach dem Werk, das aufgeführt wird, direkt an: Wie wird ein Werk in der Aufführung verändert? Welche Auswirkungen hat das auf den eigentlichen Wahrheitsgehalt und auch Inhalt des Werkes? Nicht nur die Werkkategorie, sondern die Rolle des Künstlers wird in diesem Zusammenhang hervorgehoben. Sowohl in der Tradition des Künstlers als Genie, welcher Werke hervorbringt, als auch des Künstlers als Medium, durch den im theologischen Zusammenhang ‚alter deus‘, sprich durch göttliche Eingebung, Werke entstehen, bildet der Inhalt des Werkes das Zentrum (vgl. ebd.: 29f). Kommt es jedoch zur Aufführung, wird das eigentliche Werk durch Inszenierung anders erfahrbar gemacht, wodurch sich der Inhalt wiederum verändern kann. Seit der Idee von Regie steht beispielsweise nicht mehr nur der Autor des Werkes als Künstler, sondern auch der Regisseur, der dieses in Szene setzt beziehungsweise inszeniert, als Künstler im Vordergrund.¹⁰ Wo ist das Werk einzuordnen und wie kann es gerade durch Inszenierungen interpretiert werden? Die theoretische Auseinandersetzung mit Werken anhand von Analysen führt zur Herausbildung von Interpretationskonzepten (vgl. ebd.: 30). Welche Arbeit kann die Inszenierung bei der Interpretation von Werken leisten? Welche Ebenen können entstehen, um unterschiedliche Interpretationsspielräume zu ermöglichen? Die Inszenierung bildet hierbei die Grundlage, um ein Werk zwar abzubilden, jedoch auch neu zu interpretieren und dabei neue Erkenntnisse zu erlangen.

Eine weitere Sichtweise auf die kulturelle Dimension von Inszenierung ist folgende:

„Der genuine Ort einer Ästhetik der Inszenierung war der Bereich der Kunst und hier wiederum primär und buchstäblich der Bereich des Theaters.“ (ebd.: 30)

⁹ Eine genauere Betrachtung des ‚in Szene Setzens‘ und ‚Erscheinenlassens‘ im Zusammenhang mit Inszenierung findet sich in den Kapiteln II.3 und II.4.

¹⁰ Im Abschnitt B. Regie (LAZAROWICZ/ BALME 1991: 306-349) lassen sich vertiefende Texte und Textauschnitte von der Entwicklung der Inszenierung durch Regie über die Kunst des Regisseurs beziehungsweise die Arbeit des so genannten Spielleiters bis hin zum Metatext der Inszenierung nachlesen.

Und genau von dieser Grundlage aus hat sich Inszenierung im Sinne von theatralischer Aufführung auf die unterschiedlichsten Bereiche und Perspektiven ausgeweitet, bis letztlich die ganze Welt inszeniert erscheint oder ist.

Der Ursprung des Inszenierungsbegriffs befasst sich mit zwei Seiten: Zum einen mit der Kunst, dem Ästhetischen, und zum anderen mit dem Theater, dem Ereignishaften. Auf der einen Seite steht also der Prozess, durch den etwas dargestellt wird und der Inszenierung als etwas sich Reproduzierendes versteht, und auf der anderen Seite die Inszenierung als Aufführungsmoment, der einmalig ist (vgl. FRÜCHTL/ ZIMMERMANN 2001: 31f). In den Theaterwissenschaften herrscht deshalb die „*Unterscheidung zwischen Inszenierung als Konzept oder Typus und der einzelnen Aufführung als singulärem Ereignis*“ (ebd.: 35), wobei sich diese Perspektive der Inszenierung generell auf deren kulturelle Dimension übertragen lässt. Somit findet Inszenierung in den folgenden Bereichen statt: im Schauspiel, im Musiktheater, in den Bildenden Künsten, in der Fotografie und dem Film, sowie im Ballett und Tanztheater.

Das Musiktheater gilt als Verbindung von Schauspiel und Konzert: Durch die Inszenierung können sich Handlung und Musik verbinden. Die Bildenden Künste wiederum nutzen Inszenierung nicht nur für Konzepte zur Ausstellung der Kunst, sondern greifen darauf in Hinblick auf Bereiche wie Performance und Happening zurück. Auch Medien können dabei eine wichtige Rolle einnehmen. Fotografie und Film halten zwar etwas bleibend fest, nutzen jedoch ebenso Inszenierungskonzepte, um nicht nur den entsprechenden Rahmen zu verwirklichen, sondern eben auch die gewünschte Wirkung zu erzielen. Dabei bleibt das Ereignis der einmaligen Aufführung allerdings auf der Strecke. Das Ballett und Tanztheater schließlich verbinden unterschiedlichste Ausdrucksformen wie musikalische, literarische und bildnerische in sich. Sie kommen damit als Inszenierung einem Gesamtkunstwerk nah. (vgl. ebd.: 37ff)

II.2 ZWISCHENFAZIT: INSZENIERUNG

In der Beschreibung der gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Dimensionen zeigt sich deutlich, wie umfangreich der Begriff der Inszenierung genutzt wird. Obwohl die Bereiche sehr unterschiedlich sind, zeigt sich trotzdem ein gewisses Schema: Inszenierung umfasst zumeist zwei Seiten oder steht in einem dialektischen Verhältnis.

In der gesellschaftlichen Dimension findet Inszenierung statt, indem innerhalb der Gesellschaft Rollen gespielt werden, um sich zuzuordnen. Der eigene Status und das Gesellschaftsbild werden durch Inszenierung gestaltet, wobei die Dialektik zwischen Determination und Autonomie stets vorhanden ist.

In der individuellen Dimension zeigt sich das gleiche Phänomen auf das Individuum bezogen. Das menschliche Verhalten ist immer bestimmt durch das ‚Leib-Sein‘ und ‚Körper-Haben‘: Auf der einen Seite ist das Individuum rein anthropologisch betrachtet als Leib einfach vorhanden und auf der anderen Seite kann es seinen Körper entsprechend einsetzen. So zeigt sich die individuelle Inszenierung immer im dialektischen Verhältnis zur Authentizität des Einzelnen.

Und auch in der kulturellen Dimension steht sich die Inszenierung als ästhetisches Phänomen, das etwas eine Rahmung gibt, und als ereignishaftes Phänomen, das unterschiedliche Wirkungen haben kann, gegenüber. Darin zeigt sich die Dialektik des Reproduzierenden und des Neuentstehenden. Der Inszenierungsbegriff, aus dem theaterwissenschaftlichen Kontext stammend, wird in unterschiedlichen Kulturformen wie Schauspiel, Musiktheater, den Bildenden Künsten, Fotografie und Film sowie Ballett und Tanztheater aufgegriffen.

Die einzige Kulturform, die dabei keine Erwähnung findet, ist das Konzert. Diese Arbeit wendet den Inszenierungsbegriff mit all seinen Perspektiven deshalb neu an: Nicht nur die Bedeutung von Inszenierung im Konzert als Kulturform, sondern auch durch den Künstler als Medium darin, tritt hervor. Deshalb ist die Betrachtung der unterschiedlichen Dimensionen unabdingbar, um die Inszenierung des Künstlers als Solisten im klassischen Konzert zu erfassen.

II.3 *INSZENIERUNG ALS ‚IN SZENE SETZEN‘*

Der Begriff der Inszenierung stammt ursprünglich aus dem Umfeld des Theaters. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird er zunächst vor allem in Frankreich geprägt und erhält dann auch Einzug in Deutschland. Dies geschieht in einem Zeitraum, der die Wandlung der Regie vom Arrangement zur Kunst beinhaltet und der für die Verbreitung des Inszenierungsbegriffs damals bis zu dem, was heute mitunter darunter verstanden wird, Verantwortung zeichnet. (vgl. FRÜCHTL/ ZIMMERMANN 2001: 9f)

„In neuester Zeit ist der Ausdruck: ‚in die Szene Setzen‘, bei allen deutschen Theater eingeführt worden“ schrieb August Lewald, der von 1792 bis 1871 lebte, 1838 in der Allgemeinen Theater-Revue.

Als Theatermann war er einer der ersten, der die Entwicklung des Regiebegriffs und damit auch den dazugehörigen Beruf des Regisseurs definierte und systematisierte.

Der Begriff des ‚in Szene Setzen‘ ist dabei charakteristisch für die Neuerung: Das Französische ‚la mise en scène‘, wörtlich übersetzt eigentlich die ‚Setzung in die Szene‘, wird nun gebraucht, um den Regisseur als Künstler zu nennen. Nicht mehr nur als Arrangeur betrachtet, gilt es ihn und seine Arbeit entsprechend anzuerkennen. Lewald betont dabei aber besonders, dass es nicht um den Ruhm der einzelnen Person ginge, sondern seine Arbeit für das Werk, welches aufgeführt wird. (vgl. LEWALD 1991: 306f)

„In die Szene Setzen‘ heißt, ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Dramas zu verstärken, doch immer, wohl verstanden, nur im Sinne der Dichtung dabei zu verfahren.“ (ebd.: 307)

Das Werk und der Autor des Werkes stehen also nach wie vor im Vordergrund. Die Regie widmet sich ganz der bestmöglichen Umsetzung des Inhalts durch die Rahmung, die sie ihm auf der Bühne in der Szene zukommen lässt. Im Gegensatz zum späteren oder auch heutigen Regiebegriff, ordnet sie sich bei Lewald dem schriftlichen Werk und Autoren unter. Sie ist formgebend, aber nicht inhaltsverändernd oder in irgendeiner Weise interpretatorisch tätig. Der Werkbegriff ist hier ein unantastbarer, dem sich der Regisseur beugt und ihm mit seiner Arbeit dient.

Lewald ordnet dem Regieberuf entsprechend umfangreiche Fähigkeiten und Kenntnisse nicht nur des Werkes und dem Umgang damit, sondern vor allem des Theaterbetriebs und seiner Technik zu. *„Die Einsicht in das Wesen eines dichterischen Werkes und die vollkommenste Kenntnis der Kunst des Schauspielers“* zählen genauso dazu, wie *„die Kunst des Maschinisten“*, *„das Malerische“*, die *„Zusammenstellung der Dekorationen“*, die Vermischung von *„Schatten und Lichte“* ebenso wie die *„Wissenschaft von den Kostümen“* und die Kenntnis über die Erwartungen des Publikums (ebd.: 308). Für all das überträgt Lewald dem Regisseur die Verantwortung und betont, dass eben die durch ihn gegebene Rahmung beziehungsweise ‚Setzung der Szene‘ den Erfolg einer Aufführung ausmacht (vgl. ebd.: 309ff). Da sich der Regisseur in dieser Beschreibung ganz dem Werk unterordnet, um den Intentionen des Autors gerecht zu werden, bietet sich der Begriff des Arrangeurs weiterhin an.

Die neue Verwendung des ‚in Szene Setzen‘ als wichtigster Bestandteil der Aufführung zeigt allerdings, welche Bedeutung dem Regisseur nun auch als Künstler, der sich eben genau auf dieses Handwerk versteht und alle Kenntnisse im Theater mit sich bringt, um dem Inhalt durch die Rahmung gerecht zu werden, zukommt. Trotzdem bleibt festzuhalten, dass sich der Inszenierungsbegriff als ‚in Szene Setzen‘ vor allem formgebend versteht. Alle äußeren Komponenten, wie Bühnenbild, Dekoration, Kostüm, Licht, führen unter anderen in ihrer Stimmigkeit in Verbindung mit guter Leistung der Schauspieler und Techniker zu einer erfolgreichen Aufführung.

II.4 INSZENIERUNG ALS ‚ERSCHEINENLASSEN‘

Im Gegensatz zu dieser äußeren Herangehensweise entwickelt Martin Seel das Konzept der Inszenierung als Erscheinenlassen. Der Begriff wird dabei als ästhetischer angesehen und versucht der Idee einer durchweg inszenierten Welt zu entgehen.

„Jede Inszenierung, so nehme ich an, ist ein Vorgang des Handelns, aber nicht jedes Handeln ist (Teil einer) Inszenierung. Jede Inszenierung ist eine ästhetische Operation, aber nicht jede ästhetische Operation ist (Teil einer) Inszenierung. Jede Inszenierung ist ein ästhetischer Vorgang, aber nicht jede Inszenierung ist eine Operation der Kunst.“ (SEEL 2007: 67)

Seel nimmt damit eine deutliche Abgrenzung vor, um sich dem Inszenierungsbegriff ästhetisch anzunähern und den unterschiedlichen anderen, bereits Anfang dieser Arbeit beschriebenen, Dimensionen dabei aus dem Weg zu gehen, ohne sie ganz außer Acht zu lassen. Grundsätzlich ist unter ‚Erscheinenlassen‘ ein schöpferisches Hervorbringen zu verstehen. Seel hebt im Gegensatz zu dem formgebenden des ‚in Szene Setzens‘, das Prozesshafte von Inszenierung hervor und ordnet diesen Prozess anhand der W-Fragen (was, vor wem, wie, wann, wo) ein.

„Inszenierungen sind absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte Prozesse, die vor einem Publikum dargeboten werden, und zwar so, dass sich eine auffällige spatiale und temporale Anordnung von Elementen ergibt, die auch ganz anders hätte ausfallen können.“ (ebd.: 70)

Diese Definition wird im Folgenden in ihre einzelnen Bestandteile zerlegt und erläutert, um so das Inszenierungskonzept offen zu legen.

Mit der Hervorhebung der Inszenierung als Prozess betont Seel vor allem, dass es sich bei seiner Definition des Begriffs um einen dynamischen Vorgang handelt, der auf viele unterschiedliche Elemente Einfluss nimmt und dadurch auch selbst beeinflussbar wird.

„Inszenierungen können sich nur in Kontexten intentionalen Handelns ereignen.“ (SEEL 2007: 68) Erst durch eine bestimmte Absicht oder ein Ziel manifestiert sich die Inszenierung. Nicht alles um uns herum und in jeder Dimension kann also inszeniert sein, da grundlegend immer eine intendierte Handlung vorausgehen muss. *„Inszenierungen sind absichtsvoll herbeigeführte, ausgeführte oder in Gang gesetzte Prozesse.“* (ebd.: 68) Dies zeigt wiederum auch, dass eine Inszenierung eben einen Prozess darstellt, dieser aber nicht komplett vorgedacht und konzipiert sein muss. Innerhalb der intendierten Inszenierung kann sich also auch absichtslos etwas vollziehen. Die Handlung an sich ist bestimmt, doch wie sie sich fortsetzt und weiterentwickelt muss nicht notwendigerweise festgelegt sein. Das macht die Prozesshaftigkeit aus:

„Jede Inszenierung ist das Ergebnis eines komplexen intentionalen Prozesses, aber jede ist auch selbst ein komplexer und keineswegs durchgängig intentionaler (oder auch nur: intendierter) Prozess.“
(ebd.: 68)

Seel verbindet damit zwei Begriffsverständnisse: Zum einen Inszenierung als fertiges Werk oder Resultat, was vor allem für das Theater gilt, in dem die Inszenierung das Ergebnis einer vorangegangenen Probenarbeit ist. Zum anderen die Inszenierung als etwas Fortlaufendes oder ein Geschehen, was ebenso auch im Theater gelten kann, wenn Inszenierung als Begriff für die Aufführung als Ereignis verstanden wird. (Vgl. ebd.: 68)

Auf beiden Ebenen ist eine Inszenierung undenkbar ohne ein Publikum. Dieses kann bestimmt oder unbestimmt, begrenzt oder unbegrenzt, anwesend oder abwesend sein. Das ‚in Szene Setzen‘ findet überhaupt erst durch das Publikum begründet statt: Für die Zuschauer oder Zuhörer wird eine Szenerie und Darstellungsweise geschaffen. Sichtbare und/ oder hörbare Vorgänge werden dem Publikum auf eine bestimmte Art präsentiert und unterscheiden sich darin von anderen Zuständen und Ereignissen. Erst durch diesen Bezug zum Publikum kommt der besonderen Sinnlichkeit von Inszenierungen die entsprechende Bedeutung zu. (Vgl. ebd.: 69)

Insgesamt steht Inszenierung also immer in Zusammenhang mit einem Publikum, denn „*man kann sich nicht für sich selbst inszenieren*“ (SEEL 2007: 70). Des Weiteren bezeichnen Inszenierungen immer auch ein zugleich räumliches und zeitliches Verhältnis.

„Wo Inszenierungen stattfinden, wird etwas vorübergehend in Szene gesetzt. Es vollzieht und präsentiert sich als ein räumlich sichtbares und hörbares Geschehen.“ (ebd.: 70)

Verschiedene Elemente stehen sich also innerhalb der Inszenierung in einem räumlichen oder zeitlichen Verhältnis gegenüber. Das bedeutet, an einem bestimmten Ort, an dem sich auch das Publikum aufhält oder zumindest die Möglichkeit hat, das Umfeld der Aufführung zu rezipieren, findet in einer begrenzten Zeit ein Ereignis statt. Dieses zielt auf ein Publikum und dessen Aufmerksamkeit.

Seel hebt dabei hervor, dass die räumlichen und zeitlichen Verhältnisse einer Inszenierung dabei eben nicht inszeniert sind. Es geht also darum zu verdeutlichen, dass der Prozess des ‚Erscheinenlassens‘ darin begründet liegt, dass sich die nicht-inszenierten räumlichen und zeitlichen Elemente in eben diesen Vorgang erst einbringen und etwas entstehen lassen. Sie sind aber nicht von vornherein inszeniert, sie tragen jedoch zur Inszenierung bei. Eine weitere Besonderheit dabei ist, dass sich die Anordnung der Elemente ganz unterschiedlich vollziehen kann. Auf der einen Seite umschließt der Begriff der Inszenierung gerade die Wiederholbarkeit, indem diese im Theater mehrfach stattfinden kann und damit nicht einmalig ist. Auf der anderen Seite ist eine Inszenierung immer dem Moment überlassen und damit vorübergehend. (Vgl. ebd.: 70f) Die Abläufe bleiben unverwechselbar, wobei dieses Attribut gerade in der ästhetischen Betrachtung mit sich bringt, dass die Inszenierung sich als Prozess auch anders hätte entwickeln können:

„Jede Inszenierung ist ein grundsätzlich arbiträres Arrangement, das gerade dadurch bedeutsam wird, dass sich aus vielen, oft unübersehbaren Möglichkeiten gerade diese Folge von Konstellationen ergibt.“ (ebd.: 71)

Das Spezielle an Inszenierungen ist also, dass der Moment darüber entscheidet, wie sich die in den Prozess einwirkenden Elemente auf diesen als Ganzes, nämlich als Inszenierung, auswirken und die Inszenierung zu dem Ereignis machen, das sich genau so und nicht anders für das Publikum ereignet.

Das Zusammenspiel aus Prozess und zeitlichen sowie räumlichen Elementen mit dem Publikum verbindet sich zu einem Arrangement: Dieses ist komplex und hebt sich durch Auffälligkeit ab. Durch diese Abweichung von natürlichen Vorgängen, können Inszenierungen als „*ein künstliches, ein artifizielles Verhalten und Geschehen*“ in Abgrenzung zu anderen Abläufen bezeichnet werden. (Vgl. SEEL 2007: 71)

II.4.1 Funktion

Nach der Erläuterung, was eine Inszenierung ist und ausmacht, stellt sich Martin Seel außerdem die Frage, welche Funktion denn Inszenierungen zukommt. Welchen Sinn haben sie für diejenigen, die aktiv inszenieren genauso wie für diejenigen, die passiv bei einer Inszenierung dabei sind? Welche Bedeutung und Gewichtung kommt den Gründen für die Inszenierung dabei zu?

Eine erste inhaltliche These lautet, dass jede Inszenierung auch eine Inszenierung von Gegenwart darstellt. Ihre Funktion also ist, eine augenblickliche Besonderheit hervortreten zu lassen. Gegenwart wird hier von Seel als abstrakter Begriff verwendet: „*Gegenwart in diesem Sinn ist ein offener Horizont der spürenden, handelnden und erkennenden Begegnung mit Vorhandenem.*“ (ebd.: 73) Auf unterschiedlichste Art und Weise können Inszenierungen kollektiv oder nicht, einseitig oder mehrseitig in ihrer Gegenwärtigkeit wahrgenommen und verstanden werden. (Vgl. ebd.: 73)

Konkreter gefasst, besagt diese These, dass die Hervorhebung des Besonderen durch die Aufführung an sich im Vordergrund steht. Der Ereignischarakter der Inszenierung, nämlich durch die Inszenierung von Gegenwart auf einer Metaebene (sozusagen als ‚jetzt‘-Erlebnis), ist somit die eigentliche Funktion. Es geht weder um die räumlichen noch zeitlichen Komponenten als solche, sondern einzig um das Erscheinenlassen im Sinne von Bemerkbarmachen eines auffälligen Prozesses. Seel formuliert deswegen um:

„*Inszenierung [...] ist die öffentliche Herstellung eines vorübergehenden räumlichen Arrangements von Ereignissen, die in ihrer besonderen Gegenwärtigkeit auffällig werden.*“ (ebd.: 73)

II.4.2 Medium

Der Sinn von Inszenierung liegt für Seel darin, in der Prozesshaftigkeit mit den räumlichen und zeitlichen Komponenten die Gegenwart für ein Publikum hervorzuheben. Wie jedoch lässt sich die ästhetische Auffälligkeit von Gegenwart generieren? Wie ist es möglich, das Publikum für eine Inszenierung zu gewinnen? Beziehungsweise wie kann Inszenierung etwas erscheinen lassen?

Die zweite inhaltliche These von Martin Seel besagt deswegen: Die ästhetische Auffälligkeit von Gegenwart kommt im Medium des Erscheinens zustande. (Vgl. SEEL 2007: 75) Dies greift die vorigen Erläuterungen wieder auf, indem nun nicht nur das ‚wieso‘, also die Funktion, sondern auch das ‚wie‘, also die Art und Weise, von Inszenierung hervorgehoben wird. Simultaneität und Momentaneität gelten dabei als Voraussetzung für die Hervorbringung des Erfahrbaren und Sinnlichen. Hier kann die Definition von Inszenierung als Prozess vor einem Publikum wieder aufgegriffen werden: Durch das gleichzeitige Aufeinanderwirken der Aufführung mit den räumlichen und zeitlichen Elementen entsteht etwas Ereignishaftes, das den Moment hervorhebt. Seel geht es dabei vor allem, um die Betonung des Erscheinenlassens als Abgrenzung zur reinen Darstellung.

„Inszenierungen freilich sind nicht einfach Phänomene des Erscheinens, sie stellen etwas in seinem Erscheinen heraus, markieren es, um es für eine gewisse Dauer in einem öffentlichen Raum spürbar zu machen. Sie zielen darauf, das Geschehen, das sie ausmacht, in seinen simultanen und momentanen Bezügen zum Vorschein und damit zu einer vorübergehenden auffälligen Gegenwart kommen zu lassen.“ (ebd.: 76)

II.4.3 Kunst

Dieses Konzept von Inszenierung kann in unterschiedlichen Formen vorkommen. Bereits die in II.1 vorgestellten Dimensionen von Inszenierung haben dies in vielfältiger Weise gezeigt. Es geht nun also um die Frage, wodurch genau sich künstlerische Inszenierungen auszeichnen. Allein die Frage, was weshalb für wen als Inszenierung zählt, hängt ganz von der individuellen Bewertung der Auffälligkeit von Ereignissen, eben durch ihre Konstellation als Inszenierung oder nicht, ab. Die Form der Kunst ist dabei allerdings nochmal differenziert zu betrachten. (Vgl. ebd.: 76f)

Die dritte These von Seel lautet deshalb: „*Künstlerische Inszenierungen [...] sind Präsentationen in einem besonderen Sinn.*“ (SEEL 2007: 77) Nicht nur die Her- und Herausstellung von Gegenwart, sondern die Darbietung eben dieser ist besonders. Künstlerische Inszenierungen zeichnen sich also nicht nur durch die Produktion, sondern ganz besonders auch die Präsentation von Präsenz aus. (Vgl. ebd.: 78f) Und genau dies unterstreicht die Besonderheit von künstlerischen Inszenierungen: Es entstehen zwei Ebenen, zum einen die Inszenierung der Gegenwart im Sinne des Ereignisses der Aufführung, und zum anderen die Inszenierung der Gegenwart im Sinne des gerade Geschehenden, das genau jetzt stattfindet und wahrgenommen wird. So verbindet sich in der künstlerischen Inszenierung der Prozess- und Ereignischarakter.

Im Falle der Musik ergibt sich für Seel dabei eine Besonderheit, da nicht jede Aufführung notwendigerweise auch gleichzeitig eine Inszenierung darstellt. Die musikalische Darbietung kann erst zu einer Inszenierung werden, wenn die Musik mit szenischer Bewegung im weit gefassten Sinne in Verbindung tritt (Vgl. ebd.: 79).

II.5 FAZIT: INSZENIERUNG

Durch die beiden hier herausgegriffenen Definitionen von Inszenierung, einmal im Sinne der Form, also des ‚in Szene Setzens‘ und einmal im Sinne des Mediums, also des ‚Erscheinenlassens‘, wird die Besonderheit der Inszenierung für das Konzert herausgearbeitet. Für die Betrachtung des klassischen Konzertsolisten unter Aspekten des Inszenierungskonzeptes, das hier entwickelt wird, stehen eben diese beiden Dimensionen im Vordergrund: Auf der einen Seite alle Komponenten des Konzertes als Kulturform, die den Rahmen für den Künstler darin bildet und damit auch gleichzeitig auf ihn und seine Inszenierung einwirkt. Auf der anderen Seite der Künstler selber, der als Medium mit all seinen Funktionen, die Inszenierung in ihrem Prozess erst hervorbringt.

Mit dem Rückgriff auf das Theater und den Ursprung des Begriffes werden alle äußeren Einflüsse auf das Konzert hervorgehoben. Die Aufführung wird durch unterschiedliche Komponenten ‚in Szene gesetzt‘ und gibt ihr eine Form, innerhalb derer etwas stattfindet. Für dieses innere Geschehen wird auf das Inszenierungskonzept von Martin Seel zurückgegriffen, der Inszenierung als ‚Erscheinenlassen‘ versteht und hervorhebt. Der gleichzeitige Prozess- und Ereignischarakter, beziehungsweise die Simultaneität und Momentaneität, vereinen sich in der Inszenierung, die zum einen die Auffälligkeit von Gegenwart in der Besonderheit des Momentes und zum anderen in dem sich gerade Entfaltenden zeigt.

Die Inszenierung als absichtsvoll eingeleiteter und ausgeführter sinnlicher Prozess ist dynamisch und findet vor Publikum statt, sodass sich eine auffällige räumliche und zeitliche Anordnung von Elementen ergibt. Hierin liegt das Besondere jeder einzelnen Inszenierung, die genau so, jedoch beim nächsten Mal trotz gleichen Inhalts durch die Dynamik aller und alles Beteiligten ganz anders ausfallen könnte. Das ‚Erscheinenlassen‘ symbolisiert dabei die eigene Sinnlichkeit und Ästhetik der Inszenierung als Kunstform.

In der Verbindung beider Ansätze, nämlich der Inszenierung als ‚in Szene Setzen‘ und als ‚Erscheinenlassen‘, möchte diese Arbeit eine Grundlage schaffen, das klassische Konzert und den Künstler darin, als Inszenierung zu verstehen und die Möglichkeiten zu erkennen, die sich aus dieser neuen Betrachtung ergeben.

Dazu wird von folgendem Konzept ausgegangen: Die äußeren Komponenten des Konzertes als Kulturform geben die Rahmung für das Aufgeführte vor. Anhand dieser Elemente findet das ‚in Szene Setzen‘ der Inszenierung statt: Ob absichtsvoll oder zufällig tragen sie zum Prozess und Ereignis des Konzertes bei. Obwohl Seel betont, dass sich jede Inszenierung *„nur vor dem Hintergrund nicht inszenierter räumlicher und zeitlicher Verhältnisse abspielen“* (SEEL 2007: 70) kann, so muss dabei betont werden, was gemeint ist. Der begrenzte Raum und die begrenzte Zeit nämlich, innerhalb dessen eine Inszenierung stattfindet, ist festgelegt und entsprechend nicht inszenierbar. Für die Betrachtung des Konzertes als Inszenierungsform wird jedoch deutlich, dass die Auswahl von Zeit und Raum der Aufführung, auf das Gesamte der Inszenierung Einfluss nehmen kann. Und genau hier schließt sich die Idee an Seel an, da sich eben durch den Prozess der Inszenierung eine auffällige Anordnung eben dieser Elemente ergibt, die zum Gesamten der Aufführung und des ‚Erscheinenlassens‘ beiträgt. Dabei kann die Rückwirkung der Elemente, die von vornherein durch die bewusst gewählte Rahmung des Konzertes vorhanden sind, nicht außer Acht gelassen werden. Dies gilt auch für die Inszenierung des klassischen Konzertsolisten, für den die Form der Aufführung eine wichtige Rolle spielt. Erst durch ihn wird die Inszenierung jedoch vervollständigt: Er leitet den Prozess ein und führt ihn aus. Das Konzert wird zur Inszenierung für ihn, innerhalb dessen er das einstudierte Programm in einer bestimmten gewählten Art und Weise vor einem Publikum vorträgt und darstellt. Dabei gibt es immer den Zufall des Moments, sodass die vorhandenen und in genau dieser Gegenwart auffallenden Elemente sowie ihr Zusammenspiel mit dem Solisten und dem Publikum genau diese Inszenierung und keine andere erscheinen lassen.

III. FORM DER INSZENIERUNG...

Ausgehend von dem im vorherigen Kapitel erarbeiteten Inszenierungskonzept, das sich als Zusammenwirken aus Inhalt, Form und Medium, also auch als die Verbindung des ‚in Szene Setzens‘ mit dem ‚Erscheinenlassen‘ versteht, werden im Folgenden die unterschiedlichen Komponenten des Konzertes als Kulturform herausgearbeitet. Dabei soll deutlich werden, welche Elemente allein innerhalb der Form von Inszenierung, wie in diesem Fall des klassischen Konzertes, wichtige Auswirkungen auf den Künstler als Medium und damit auch die gesamte Inszenierung haben.

Um den Einfluss der Form des klassischen Konzertes auf die Inszenierung insgesamt zu erfassen, ist es wichtig in Bezug auf das für diese Arbeit gewählte Inszenierungskonzept die Ästhetik der Aufführung zu erarbeiten. Dabei gilt es klare Kriterien zur Abgrenzung der musikalischen Aufführung eines Konzertes von der zur Theateraufführung und all ihren Besonderheiten zu finden, um die Idee der Inszenierung für das klassische Konzert und seinen Solisten herauszuarbeiten.

Wie bereits beschrieben, stammt der Begriff der Inszenierung ursprünglich aus den Theaterwissenschaften und ist in der Grundbedeutung erst einmal

„die Summe der künstlerischen und technischen Vorgänge, mit deren Hilfe das von einem Autor als schriftlicher Text verfasste Werk aus seinem rein geistigen und verborgenen Dasein übergeht in das reale und gegenwärtige Theaterdasein“ (COPEAU 1991: 241).

Aus der Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Text und Aufführung entflammt darauffolgend die Diskussion um Werktreue und Autonomie der künstlerischen Darstellung. In dem sich ebenfalls daraus ergebenden ästhetischen Diskurs entstehen schließlich die unterschiedlichen Auffassungen des Inszenierungsbegriffs, besonders innerhalb seiner kulturellen Dimension. Für das Theater tritt die Regie als Vermittlungsebene einer Ästhetik der theatralen Inszenierung zwischen Werk und Aufführung immer mehr in den Vordergrund. Der Regisseur also gestaltet durch seine künstlerische Tätigkeit des Ausschens und Kombinierens verschiedener Komponenten die Aufführung mit und vollzieht das ‚in Szene Setzen‘.

Die Ästhetik der Inszenierung vollzieht sich ebenso durch diesen formgebenden Teil, wie den prozesshaften des ‚Erscheinenlassens‘ durch ein Medium, auf den später in dieser Arbeit noch genauer Bezug genommen wird.

Obwohl sicherlich auch in der Betrachtung der Kulturform des Konzertes als Inszenierung über das Verständnis von Werktreue und Autonomie diskutiert werden kann, so haben bei der Aufführung auf jeden Fall auch äußere Elemente Einfluss auf die Wahrnehmung des dargebotenen Inhalts. Im Falle des Konzertes als Form der Inszenierung kann das Innere von Musik, und die damit in Verbindung stehende Transformation und Überhöhung, gerade in der Betrachtung des Konzertes als Ritual¹¹, trotzdem durch die Rahmung der Aufführung unterstrichen oder eben überspielt werden. Diese, um mit dieser Theaterbegrifflichkeit zu sprechen, Regie der Umgebung, beziehungsweise formgebenden Komponenten der Aufführung, beeinflussen das eigentlich Aufgeführte erheblich.

Gleichwohl sich also die Ästhetik der Inszenierung nicht allein durch die Form bestimmen lässt, so lässt sich doch gerade dort ansetzen, „*sich mit dem Werk auseinanderzusetzen und diesem mit Hilfe von Verstand und Respekt sein Geheimnis zu entlocken*“ (COPEAU 1991: 346). Oder etwas konkreter gesprochen: Formgebende Komponenten können maßgeblich zur unterstützenden Rahmung des Kernes der Inszenierung und damit zum schlüssigen Gesamtkonzept beitragen.

Um die wichtigsten Punkte zu benennen, werden deshalb die W-Fragen an das klassische Konzert gestellt: ‚Was?‘ – Welche Programmatik finden wir vor? Welcher Inhalt wird aufgeführt?, ‚Wie?‘ – Wie wird der Inhalt dargestellt? Welches Format ist gewählt?, ‚Wo?‘ – Welche Raumkomponenten spielen eine Rolle?, ‚Wann?‘ – Welcher Zeitraum oder welcher Zeitpunkt ist für die Aufführung ausgesucht worden?, ‚Vor wem?‘ – Wer nimmt am Konzert teil? Wer ist Zuhörer und Zuschauer der Aufführung?, und ‚Wer?‘ – Welcher Künstler bringt das Konzert durch sich als Medium erst zur Aufführung?.

Der Künstler ist ebenso wie das Publikum als sozusagen menschliche Komponente der Aufführung essentiell. Erst durch das ‚Erscheinenlassen‘, bewirkt durch den Künstler für ein Publikum, wird das klassische Konzert zur Inszenierung. Deshalb sind sie auf der einen Seite formgebend für das klassische Konzert und seine Rahmung. Der Künstler tritt daraus aber hervor und ist als Medium für den Prozess der Aufführung ebenfalls unabdinglich.

¹¹ Vermehrt stellt sich die Frage, ob das Konzert ein überholtes Ritual ist. Viel wichtiger ist allerdings die Erkenntnis, die man aus der Betrachtung des Konzertes als Ritual ziehen und für die Weiterentwicklung von neuen Aufführungskonzepten nutzen kann. Hierzu liegt der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar eine Hausarbeit der Autorin mit dem Titel ‚Tradition und Zukunft. Das Konzert als Ritual‘ (eingereicht im Sommersemester 2013) vor. Vgl. außerdem vertiefend zum Thema Transformation und Überhöhung im klassischen Konzert VOGELS, RAIMUND (2011): Zwischen Formalisierung und Überhöhung. Das westliche Konzertgeschehen aus musikethnologischer Perspektive. In TRÖNDLE 2011: 103-113

Ebenso hat das Publikum eine große Relevanz für die Aufführung, da sich erst durch seine Rezeption die Inszenierung komplementieren kann. Bevor allerdings schon weiterführend auf die Einflüsse des Mediums auf die Inszenierung sowie die Bedeutung des Publikums für den Künstler eingegangen werden soll, stehen nun erstmal die oben aufgezählten formgebenden Komponenten des klassischen Konzertes im Vordergrund.

...DAS KLASSISCHE KONZERT

Diese Arbeit hat zum Ziel, das klassische Konzert innerhalb des in Kapitel II. dafür erarbeiteten Inszenierungskonzeptes¹² zu untersuchen. Dabei stellt sich zuallererst die Frage, welche Begriffsgrundlage die vorliegende Arbeit für den Terminus ‚das klassische Konzert‘ zu Grunde legt.

„Der Begriff Konzert (concerto) bezieht sich auf Musik, die durch ein heterogen besetztes Ensemble aufgeführt wird; er bezeichnet sowohl ein kompositorisches Prinzip wie auch einen Stil, eine musikalische Form und eine Gattung.“ (SCHERLISS 1996: 628)

Gleichzeitig wird der Begriff ‚Konzert‘ im Deutschen (und auch im Italienischen) ebenfalls für musikalische Veranstaltungen verwendet. Im Gegensatz dazu haben das Französische und Englische getrennte Begrifflichkeiten, um das Werk beziehungsweise Form oder Gattung, ‚concerto‘, von der Veranstaltung, ‚concert‘, abgrenzen zu können. (Vgl. ebd.) Im Deutschen findet ansonsten eine Differenzierung durch den Begriff des Konzertwesens statt:

„Das Konzertwesen ist die historisch-systematische, strukturierte Summe aller Konzerte und Konzerttypen; es erscheint konkret jeweils in einem gegebenen, einerseits epochal bzw. nach Phasen, andererseits lokal, regional, national, international bestimmten Zeitraum, und ist dabei sozial (Klassen- und Schichtzugehörigkeit der Träger und des Publikums) wie ästhetisch-funktional (nach Anspruch, Erwartungshaltungen, Repertoires u.ä.) aufgefächert und differenziert.“ (HEISTER 1996: 686)

¹² Siehe hierzu vor allem zusammenfassend II.5 Fazit: Inszenierung.

Das Konzertwesen stellt somit einen weiten Bereich dar, in dem sich die vielfältigen Dimensionen des Konzertes (im Sinne eben von Werk, Form, Gattung und Veranstaltung) sammeln lassen.

Innerhalb des Konzertwesens also kann das Konzert als Begriff von seiner etymologischen Bedeutung über die Entwicklung einzelner Typen, wie des Vokal- oder auch Instrumentalkonzertes, bis zu darin stattfindenden Ausprägungen betrachtet werden.¹³

Für diese Arbeit ist aus Gründen des Umfangs allein das Instrumentalkonzert gemeint. Die Entwicklung innerhalb der Musikgeschichte hat dabei insofern keine Relevanz, da das Konzert der Gegenwart unseres 21. Jahrhunderts im Vordergrund steht und eine Bestandaufnahme aus dem ‚Jetzt‘ heraus vorgenommen wird. Das Vokale ist deshalb ausgegrenzt, da sich in der Verbindung von Sprache und Musik speziell für den Künstler, und folgerichtig auch das Inszenierungskonzept insgesamt, gänzlich neue Einflüsse in der Aufführung ergeben. Die Verwendung des Begriffes ‚klassisches Konzert‘ steht in dieser Arbeit außerdem ebenso wenig für eine epochale Bezeichnung. ‚Klassisch‘ betont in dieser Arbeit stets ausschließlich die Abgrenzung zur populären Musik beziehungsweise ist als Überbegriff für den so genannten Ernstes Musikbereich als Gegensatz zur Unterhaltungsmusik zu verstehen. Zusammengefasst wird in dieser Arbeit somit eine sehr allgemein gehaltene Zuordnung des klassischen Konzertes vorgenommen.

Das Konzert kann damit als Elementarform, das Ausgangspunkt und Zentrum des Konzertwesens bildet und damit auch definitorisch im Vordergrund steht, gedeutet werden (Vgl. HEISTER 1996: 687). Ein weiterer Grund weshalb diese Arbeit statt des Konzertwesens lieber das Konzert als Begriff verwendet, ist der Umgang damit innerhalb des Inszenierungskonzepts. Jegliche Wortverbindung zum Menschlichen (Konzertwesen) wird unterbunden, da dafür ja der Solist als Medium im Blickpunkt stehen soll, und auch eine Assoziation als reiner Überbegriff, wie schon die Definition oben zeigt, ist zu vermeiden. Das Konzert ist deshalb für diese Arbeit „*eine spezifische Form der produktiven wie rezeptiven Verwirklichung von Musik*“ (ebd.).

In dieser Betrachtungsweise ergibt sich laut Heister im Konzert als ‚Realisierungsort autonomer Musik‘, wobei Realisierung „*hier eine dem Konzert längst vorgängige wechselseitige Verselbstständigung von Komposition (Produktion) und Aufführung/Interpretation (Reproduktion) voraussetzt*“ (ebd.), eine dreifache Dimensionierung.

¹³ Zur Vertiefung und für einen guten Überblick zu Ursprüngen und Entwicklung ist der gesamte Artikel über das Konzert von Volker Scherliess und Arno Forchert im MGG 2 Sachteil Band 5 zu empfehlen.

„Sie ist erstens, als produktive Realisierung, ‚Verwirklichung‘ der Musik – konzentriert im Werk – als ästhetisches Ereignis. Sie ist zweitens als rezeptive Realisierung die Verwirklichung der im musikalischen Objekt vergegenständlichten ästhetischen Sinnlichkeit und Bedeutung vermittelt der Wahrnehmungs- und Verstehenstätigkeiten, durch die sich der Musikprozess erst vollendet: also der Komplex der Aneignung vom Hören bis zum Wirksamwerden der Musik.“ (HEISTER 1996: 687)

Drittens kann die Realisierung außerdem im ökonomischen Sinne als in Warenform erscheinende Dienstleistung verstanden werden.

Aus diesen Dimensionen wird wiederum deutlich, welche vielseitige Zuordnung das Konzert erfährt. Diese können sich auch auf die Inszenierung in ihrer Vielfältigkeit indirekt auswirken. Erst einmal soll sich allerdings auf die Funktion als Kulturform im Sinne der Rahmung einer Aufführung konzentriert werden, um die sich daraus ergebenden Auswirkungen auf den Solisten klar herausarbeiten zu können. Diese umfasst die in den Kapiteln III.1 bis III.6 aufgeführten Komponenten.

III.1 PROGRAMMATIK

Die Programmatik ist die Komponente des Konzertes, die sich mit dem Inhalt, also der Musik, auseinandersetzt. Häufig besteht das Konzertprogramm eben nicht nur aus einem einzigen Werk, sondern einer besonders dafür ausgewählten Anzahl an Stücken, die inhaltlich zusammenhängend sozusagen die Komposition der gesamten Aufführung ausmacht. Im Rahmen neuer Ideen zur Weiterentwicklung des Konzertes als Kulturform und auch des Konzertwesens als Ganzes, zeichnen sich unterschiedliche Trends ab:

„Die Grenzen fließen: Literatur, Film, Ballett, Lichtregie und Video drängen in den Konzertsaal. Das Erbe der abendländischen Musikkultur wird in neue Dialog-Situationen gestellt, die Rituale des Konzertbetriebs hinterfragt und zunehmend durch offene Erlebnisfelder ersetzt.“ (FEIN 2011: 242)

Die Programmdramaturgie gewinnt dabei deutlich an Bedeutung, was unterschiedliche Gründe haben kann. Markus Fein (2011) führt vor allem Aspekte der Musikvermittlung, Marketingansätze, Finanzierungsgründe und die mediale Aufmerksamkeit an.

Trotzdem kommt er zu dem Schluss, dass der wichtigste Grund letztlich die Musik selbst ist.¹⁴ Er verfolgt deshalb den Ansatz der Konzertdramaturgie und Musikkuration. (Vgl. FEIN 2011: 242f)

Ausgehend von dem im zweiten Kapitel dieser Arbeit erläuterten Inszenierungskonzept, macht der Inhalt des Konzertes, in diesem Fall die klassische Musik, den Kern aus. Deshalb wird auch die Programmatik ins Zentrum gerückt. In Anlehnung an den aus dem Theater stammenden Begriff der Inszenierung ergibt es deshalb Sinn, sich weiterführend auch mit dem Regiekonzert, also dem bewussten Programmieren von Konzerten zu befassen. Die bewusste Auswahl an Stücken aus bestimmten Gründen der inhaltlichen Zugehörigkeit zueinander, dem aufeinander Einwirken in ihrer Entstehungsgeschichte oder auch Gegensätzlichkeit im Umgang mit ihrer Wirkung, kann die Rahmung des Konzertes maßgeblich mitbestimmen. Nun lässt sich an dieser Stelle einwenden, dass die Komponente der Programmatik, da sie sich schließlich mit dem Inhalt der Inszenierung auseinandersetzt, nicht zu den formgebenden Elementen zu zählen ist. Der Aufbau dieser Arbeit und auch des Inszenierungskonzeptes sieht allerdings vor, die Programmatik eines Konzertes als wichtigen Teil der Rahmung zu verstehen. Obwohl die Musik als solches den Kern ausmacht, bestimmt sie und ihre Zusammensetzung doch vorab schon mit, wie das Konzert ‚in Szene gesetzt wird‘, bevor der Künstler es in der Aufführung ‚erscheinen lässt‘.

Markus Fein versteht sich eben deshalb als Musikkurator und das Konzert als so genanntes Regiekonzert: Durch das bewusste Programmieren und Kontextualisieren der Musik wird das Konzert geformt oder auch komponiert und verhilft durch seine Programmatik innerhalb der Aufführung zu einem gänzlich neuen Erlebnis von Musik im Konzert. Ohne bereits auf die folgenden formgebende Komponenten, die dabei ebenso eine Rolle spielen können, einzugehen, kann anhand der Auswahl der Stücke rein programmatisch ein einzigartiges Konzert geschaffen werden.

Als Intendant der Sommerlichen Musiktage Hitzacker veranstaltete Markus Fein 2005 mit Jörg Widmann ein Nachtkonzert. Auf dem Programm standen Henri Dutilleux‘ *Ainsi la nuit*, die *Gesänge der Frühe* von Robert Schumann, *Nachtgesang* aus Max Bruchs *Acht Stücke für Klarinette, Bratsche und Klavier*, sowie *Nachtstück* für Klarinette, Cello und Klavier von Jörg Widmann.

¹⁴ Die Diskussion über so genannte Crossover-Projekte und Konzertprojekte, die „so in die Nähe eines leer laufenden, medial aufgeblasenen Eventgedöns geraten“ (FEIN 2011: 244) wird zu Recht hitzköpfig geführt. Für diese Arbeit steht, wie bereits erläutert, die Musik und die Auswirkungen des erarbeiteten Inszenierungskonzepts für den Künstler als Kern im Vordergrund. Die Dialogsituationen mit anderen Kultur- und Kunstformen werden hier entsprechend erwähnt, aber nicht in den Vordergrund gehoben.

Dazu las Jörg Widmann *Texte zur Nacht* von Nietzsche und Novalis. Alle Musiker waren dabei auf der Bühne und das Programm fand durchkomponiert ohne Pause oder Applaus statt. (Vgl. FEIN 2011: 239)

Unabhängig von solcher vielleicht als festival-typisch verstandenen Programmatik, können auch ganz traditionsorientierte klassische Konzerte durch ein Thema bestimmt sein. So wird im Frühjahr 2014 ein Konzert der Jungen Deutschen Philharmonie unter der Leitung von Stefan Asbury mit dem Motto ‚Zerrissenheit‘ stattfinden. Zu hören gibt es neben Schostakowitschs *4. Sinfonie* und Schrekers *Vorspiel zu einem Drama*, Schumanns *Violinkonzert* mit dem Solisten Renaud Capuçon, was in der Konzertankündigung folgendermaßen begründet wird:

„Die Programmatik wird durch das Thema ZERRISSENHEIT bestimmt, wie beim ‚Violinkonzert‘ aus dem Jahr 1853, das Schumann, bereits von seiner Geisteskrankheit gezeichnet, kurz vor seiner Einweisung in die Heilanstalt Eendenich komponierte. Freunde und Familie zögerten bei der Entscheidung, das Werk zu veröffentlichen oder es für immer zu vergessen. Erst 1937 gelangte es schließlich zur Uraufführung. Die lange Arbeit an der ‚4. Sinfonie‘ aufgrund großer Unzufriedenheit mit dem eigenen Schaffen und die Schwierigkeit, dieses Werk zu vollenden, zeigen die innere Zerrissenheit Schostakowitschs. Auch Schrekers ‚Vorspiel zu einem Drama‘, welches die emotionalen Abgründe seiner dreistündigen Oper ‚Die Gezeichneten‘ zusammenfasst und durch düstere Töne, die sich mit eruptiver Klanggewalt verbinden, geprägt ist, spiegelt seelische Zerrissenheit wider.“

(DER TAKTGEBER AUSGABE 22/ WINTER 2013)¹⁵

Ein weiteres Beispiel für Programmatik kann allerdings auch sein, dass beispielsweise bewusst nur Stücke eines Komponisten ausgewählt werden. So spielte der junge Pianist Jan Lisiecki im Sommer 2013 beim Rheingau Musik Festival Chopins *12 Etüden op. 10* gefolgt von den *12 Etüden op. 25*. Auch das kann eine absichtsvoll getroffene Entscheidung sein, um die Kompositionen gegenüber zu stellen und dem Künstler die Möglichkeit zu geben, seine ganz eigene Interpretation in einem großen Spannungsbogen zu verwirklichen.

¹⁵ Unter der Rubrik „Immer wieder Neues – Das Aktuellste in Kürze“ lässt sich im Magazin der Jungen Deutschen Philharmonie „Der Taktgeber“ in der Ausgabe 22/ Winter 2013 die gesamte Ankündigung der Frühjahrsstournee 2014 nachlesen.

Letztendlich zeigen alle drei aufgeführten Beispiele, wie verschieden Programmatik als Komponente von Inszenierung aufgegriffen werden kann. Sie kann dazu dienen, bereits vorab eine Geschichte des Konzertes zu erzählen und damit besonders für die Phase der Vermarktung und des Verkaufs vor dem Konzert eine wichtige Rolle spielen.

Aber eben auch für die Aufführung selber der entscheidende Faktor des Gesamteindrucks sein, der entsteht. Die Programmatik als formgebende Komponente der Inszenierung trägt außerdem dazu bei, die Musik als Kern ‚in Szene zu setzen‘, indem innere Bezüge geschaffen werden, die folgerichtig in den anderen Komponenten aufgegriffen und verarbeitet werden, um so abschließend zu einer schlüssigen Gesamtinszenierung zu führen.

III.2 *FORMAT*

Die Programmatik ist für das Format entscheidend. Je nach Auswahl der Musik muss für eine gelungene Inszenierung das entsprechende, unterstützende Format gefunden werden. Das bedeutet, ein Konzept zu entwickeln, das die Idee des programmierten Inhalts bestmöglich zur Geltung bringt und umsetzen kann.

Das Format steht damit auch als übergreifender Begriff für alle Komponenten des Konzertes, im Sinne des Formgebenden: Letztendlich entscheidet sich durch das Format, welcher Künstler in welchem Raum zu welcher Zeit das Konzert ‚in Szene setzt‘. Die Musik als Inhalt der Inszenierung ist natürlich der Kern, die Programmatik sorgt aber trotzdem für die Formgebung der Aufführung. Das Format hat ebenfalls zwar durchaus Einfluss auf die Aufführung insgesamt, ist in sich aber erstmal eine Rahmung, welche durch die anderen Elemente schließlich erst ergänzt wird. Gemeint ist, dass die grundlegende Entscheidung über ein Format ausschlaggebend ist, für die noch folgenden Komponenten, unter Umständen aber auch von den sich erst in der Aufführung ergebenden Elementen zur Vollständigkeit ergänzt wird. Die Zusammensetzung aller Merkmale ist am Ende die Form der Inszenierung, in der die Aufführung, die Inszenierung als ‚Erscheinenlassen‘ also, erst stattfinden kann.

Denkt man nun an ein klassisches Konzert, könnte die Frage nach dem Format eventuell mit Skepsis aufgenommen werden. Völlig klar erscheint, dass ein Konzert mit Künstlern auf der Bühne, einem großen Zuschauerraum und klassischem Musikprogramm, unterbrochen durch eine Pause, stattfindet. Unter Umständen mag das sogar auf viele klassische Konzerte im Groben zutreffen, doch kann die formgebende Komponente des Formats genauer unterteilt werden.

Zum einen lassen sich je nach Besetzung, Raumgröße oder auch Gattung Formate, wie Rezital, Kammermusik und Sinfonie- oder Solistenkonzert bestimmen. Zum anderen stehen Formate ganz allgemein für die Art der Veranstaltung, wie ein Abo-Konzert im Konzerthaus oder eben ein Konzert beim Festival.

Insgesamt steht das klassische Konzert zwischen Tradition und Innovation, was sich besonders an der formgebenden Komponente des Formats verdeutlicht. In Zeiten der technischen Reproduzierbarkeit geht der Trend vermehrt vom ‚High Tech‘ zum ‚Live Event‘. Die Rahmenbedingungen und Angebotsgestaltung sind sehr wichtig, um im Überangebot der Kulturveranstaltungen gegenüber der Konkurrenz den Nachfrager zu überzeugen. Dabei spielen vor allem gute Unterhaltung und Atmosphäre eine Rolle, was durch ein spannendes durchdachtes Konzertformat erreicht werden kann.¹⁶ Dafür werden häufig besonders ungewöhnliche Orte und Zeiten als Möglichkeit hervorgehoben, was in den noch folgenden Komponenten von Inszenierung aufgegriffen werden soll. Im Rahmen der in dieser Arbeit relevanten Idee von Inszenierung, wird das Format als rahmendes Konzept zur besonderen Umsetzung der Programmatik gedacht. Je nach inhaltlicher Form sollte sich auch die äußere konzeptuelle Form, das Format, richten. Das bedeutet zum einen, im traditionellen Sinne, Rezitale, Kammermusik oder Sinfonie- beziehungsweise Solistenkonzerte der aufgeführten Musik durch die Raumauswahl und Zeitaufteilung mit Pausen, aber auch durch entsprechende Ausstattung, Licht und Reihenfolge von Abläufen zu unterstützen. Zum anderen ist, im innovativen Sinne, die Herausforderung neuer Formate, diese herkömmlichen Voraussetzungen für die Aufführung abzuändern oder auch zu ergänzen. Dazu können zum Beispiel Gesprächskonzerte oder Konzerte mit aufgebrochenen Standards, wie anderer Anordnung von Bühnen- und Zuschauerraumsituation gemeint sein, ebenso wie Konzerte in Verbindung mit anderen Künsten (Tanz, Film und Literatur) oder angegliedert an Clubszenerie und Gastronomie.

Ein populäres Beispiel hierfür ist die Yellow Lounge der Deutschen Grammophon¹⁷, welche das Clubformat in den Klassikbereich transportiert hat. Das Format sieht vor, dass DJs in einem Berliner Szeneclub klassische Musik auflegen, was durch visuelle Projektionen meist unterlegt wird.

¹⁶ Hierzu bietet sich zur Vertiefung und mit empirischen Daten KEUCHEL 2011 an. Ebenfalls in Bezug auf diesen Beitrag wird auf die Einstellungen von Besuchern zum Konzertleben in III.5 spezifischer eingegangen.

¹⁷ Bei Interesse gibt David Canisius, der ‚Zeremonienmeister‘ der Yellow Lounge im Gespräch mit Martin Tröndle Einblicke in die Idee, Umsetzung und Reaktionen auf das Klassik-im-Club-Konzept als neues Konzertformat. Der Beitrag ‚Die Yellow Lounge denkt das Forum Konzert neu‘ findet sich in TRÖNDLE 2011: 293-303

Der Höhepunkt ist ein Live-Act mit bekannten Musikern wie Anne-Sophie Mutter, Albrecht Mayer, Yundi Li, dem Emerson String Quartett oder Anna Gourari. Während des ganzen Abends kann sich das Publikum frei bewegen, Getränke konsumieren und sich unterhalten. (Vgl. KEUCHEL 2011: 92) Im Frühjahr 2014 steht zum Beispiel Avi Avital (Mandoline), Ksenija Sidorova (Akkordeon) und Murat Coskun (Percussion) auf dem Programm, womit auch etwas unbekanntere Instrumente und Stücke ins Rampenlicht gerückt werden.¹⁸

Eine ganz andere Intention verfolgt das Vermittlungsformat *2x hören*, das erstmals im KörperForum in Hamburg und mittlerweile auch vom Konzerthaus in Berlin als regelmäßige Veranstaltung übernommen wurde. Markus Fein, Entwickler des Formats *2x hören*, beschreibt seine Idee so:

„Der Titel ist Programm: Es wird ein und dasselbe Werk zweimal gespielt, am Anfang und am Ende des Konzerts. Dazwischen: Künstlergespräch, Werkstatt-Einblicke, Demonstrationen am lebend-klingenden Objekt, ohne professorales Von-Oben-Herab.“

(FEIN 2011: 242)

Dabei erklingen Werke von Arnold Schönberg, Juliane Klein, Leos Janacek, Hanns Eisler und vielen anderen. Im November 2009 spielte das Boulanger Trio Charles Ives' *Trio für Violine, Violoncello und Klavier*, das auf witzige Art und Weise amerikanische Melodien und Erinnerungen an Märsche aus der Kindheit des Komponisten, der als arbeitstätiger Versicherungskaufmann sozusagen ein Doppelleben führte, verarbeitet. Nach dem ersten Erklingen werden genau diese Besonderheiten mit Zitaten, Klangbeispielen und Kommentaren der Künstlerinnen sowie Anekdoten durch die Moderation von Markus Fein herausgearbeitet.¹⁹ Beim zweiten Hören wird das Werk ganz anders erlebt, da durch die vorherige, eben nicht speziell lehrhafte, sondern emotionale Auseinandersetzung mit der Musik, aber auch den Künstlerinnen, eine neue Verbindung zu dem Stück aufgebaut und neuartige Assoziationen beim erneuten Erklingen geweckt werden.

¹⁸ Für aktuelle Konzertankündigungen: <http://www.yellowlounge.de/home/> (Stand 12.01.2014)

¹⁹ Das komplette Feature zum Nachhören ist online unter <http://www.koerber-stiftung.de/mediathek/player/2-x-hoeren-keine-angst-vor-ives.html> (Stand 12.01.2014) abrufbar.

Wieder eine andere Möglichkeit die Programmatik der Inszenierung zu untermalen, ist die des Stimmungskonzertes wie beispielsweise mit Hilfe von Lichtregie. Ein Rezital, das ganz bewusst die Interpretation eines klassischen Werkes durch den Künstler und die Kontemplation durch die Musik in den Mittelpunkt stellt, kann genau diese gewünschte Stimmung durch äußere Einflüsse wie Licht und eine andere Anordnung der Sitzmöglichkeiten hervorrufen. Francesco Tristano, ein junger Pianist, der auch selbst arrangiert und komponiert, verbindet diese Idee mit dem Programmatischen, indem er Johann Sebastian Bach und John Cage nicht nur musikalisch, sondern auch mit Hilfe von Licht gegenüberstellt. In der Tour zu seiner CD *bachCage*, die 2011 erschien, stehen die aus so unterschiedlichen wie weit auseinander liegenden Epochen stammenden Komponisten absichtlich in einer Dialog- und auch Kontrastsituation. Anhand von unterschiedlichen Farben wird dem Publikum nicht nur eine Zuordnung erleichtert, sondern auch eine passende Stimmung erzeugt. Der Künstler sitzt dabei fast im Schatten und die Konzentration liegt ganz auf dem Licht- und Klangspiel der Musik.²⁰

III.3 ORT

Obwohl das Format für die formgebenden Komponenten der Inszenierung, Raum und Zeit, ausschlaggebend ist, wird in den meisten Konzerten, die in eigens dafür gebauten Spielstätten veranstaltet werden und eben nicht in der besonderen Umgebung und Atmosphäre eines Festivals stattfinden, nicht gesondert darauf geachtet. Nicht aus Ignoranz, sondern der einfachen Annahme, dass ein klassisches Konzert, ob Rezital oder Kammermusik im kleinen Saal und Sinfonie- oder Solistenkonzert im Großen, doch jedes Mal auf die gleiche Art und Weise stattfindet. Selbst wenn jedoch kein bewusst gewähltes und von der Norm abweichendes Format vorliegt, so sind doch Raum und Zeit bestimmende Faktoren für das ‚in Szene Setzen‘ der Aufführung und des Künstlers.

Die Frage nach dem ‚Wo?‘ der Inszenierung ist dreigeteilt: Erstens gibt es den Ort, womit die Art der Spielstätte gemeint ist, zweitens den Raum, der wiederum unterschieden werden kann in den geometrischen und den performativen Raum, in der das Konzert aufgeführt wird. An dritter Stelle steht die Platzierung, also wie und wo Künstler sowie Publikum angeordnet sind, als ebenfalls räumlicher Faktor.

²⁰ Einen guten Eindruck vermittelt hierzu der Livemitschnitt vom 27. April 2011 aus dem Radialsystem V Berlin <http://www.youtube.com/watch?v=c0evZaYU1Vw> (Stand 12.01.2014).

Für eben diesen Teil der Arbeit, der sich mit der Inszenierung als ‚in Szene Setzen‘ befasst, kann zwecks Rahmung nur der geometrische Raum herangezogen werden. Dieser versteht sich als Raum der Aufführung; er besteht vor, während und nach dem Konzert, verändert vielleicht seine Einrichtung und Ausstattung, nicht aber seinen Status. Der performative Raum dagegen ist in seiner Räumlichkeit flüchtig und entsteht immer erst in der und durch die Aufführung (vgl. FISCHER-LICHTE 2004: 187), weshalb er in dieser Arbeit erst im Abschnitt der Inszenierung als ‚Erscheinenlassen‘ durch den Künstler mit seiner Präsenz und Körperlichkeit wieder aufgegriffen wird.

Die Platzierung der Künstler und des Publikums innerhalb des geometrischen Raumes ist ebenfalls von großer Bedeutung für das ‚in Szene Setzen‘. Auf der einen Seite gibt es das typische orthogonale Modell, das so genannte Schuhkastenmodell, von Theatern- und Konzertsälen (wie zum Beispiel in der Hamburger Laeiszhalle oder dem Leipziger Gewandhaus), welches die Blicke der Zuschauer gesammelt auf die gegenüberliegende Bühne konzentriert. Auf der anderen Seite wird, auch aus Gründen der Akustik, vermehrt wieder auf das Kesselmodell zurückgegriffen, bei dem die Bühne mit den Künstlern im Zentrum steht und das Publikum darum herum auf verschiedenen Höhen angeordnet ist (wie beispielsweise in der Elbphilharmonie Hamburg oder der Berliner Philharmonie). Diese Anordnung unterbricht zudem die übliche Hierarchie der Sitzplätze. Darüber hinaus finden Konzerte unter Umständen auch in nicht ursprünglich dafür gedachten Räumen statt. Die Anordnung von Bühne und Zuschauerraum ist dann ganz der Inszenierung überlassen und das typische Gegenüber-Verhältnis völlig aufgebrochen. Es gibt keine klare Grenze zwischen Künstler und Zuschauer, da sie sich frei im Raum bewegen. Dies wurde zum Beispiel im Radialsystem V in Berlin im Februar 2012 mit der Aufführung des *Human Requiem* von Johannes Brahms umgesetzt.²¹

Für die übergeordnete Rahmung des Konzertes ist natürlich der Ort, die Konzertstätte, von besonderer Bedeutung. Ein bekannter Saal oder ein renommiertes Konzerthaus wird nicht nur vom Künstler, sondern auch vom Besucher häufig bereits im Voraus mit einer bestimmten Qualität gleichgesetzt. Das kann auch bei anderen Orten mit anderen Assoziationen geschehen.²²

²¹ Im Artikel der nmz online vom 13.02.2012 beschreibt Katharina Granzin die Konzertinszenierung: <http://www.nmz.de/online/den-menschen-an-stelle-des-deutschen-setzen-brahms-human-requiem-wird-in-berlin-szenisch-aufg> (Stand 17.01.2104)

²² Zur historischen Entwicklung von Konzertstätten und ihren unterschiedlichen Ausprägungen bis heute beziehungsweise zum Zeitpunkt der Erscheinung des Buches vgl. SALMEN 1988: 22-44

Volker Kirchberg, der sich als Kultursoziologe ausgiebig mit Bedeutungszusammenhängen von Kultur und Stadt auseinander setzt, erstellt dafür eine Typologie der Konzertstätten, die hier nur kurz wiedergegeben werden soll.

Die Kategorie ‚außergewöhnlich‘ beschreibt Standorte, die untypisch für Konzerte und vor allem lokal verankert sind. Beispiele hierfür sind Planetarien, Einkaufszentren, Open-Air-Flächen, und ähnliche. Zum anderen gibt es die Einordnung ‚traditionell-gewöhnlich‘, was vor allem auf die üblichen Konzertsäle zutrifft. Es sind Musikvereine, Konzerthäuser und Aufführungssäle, die auch regional ausstrahlen. Ein weiterer Typus ist ‚übergewöhnlich‘, worunter sämtliche Planungen neuer Konzerthäuser und Aufführungsstätten zählen. Die urbane Image-Gestaltung steht hierbei im Vordergrund, da dadurch die Standortausstrahlung viel weiter, nämlich überregional bis global vorhanden ist. Die einprägsame, weil spektakuläre Außen- und Innenarchitektur hebt das Besondere des Konzertes weiter hervor. (Vgl. KIRCHBERG 2011: 184ff bzw. Tabelle 195)

III.4 ZEIT

Die Zeit legt als formgebende Komponente der Inszenierung die Tages- oder Nachtzeit, zu der die Aufführung stattfindet und ihre Länge, beziehungsweise Dauer, fest. Das Konzert besitzt dadurch eine feste zeitliche Rahmung, indem es um eine bestimmte Uhrzeit beginnt und nur in Ausnahmefällen keine festgelegte Enduhrzeit hat. Selten jedoch dauern klassische Konzerte länger als zwei bis maximal drei Stunden.

Innerhalb dieser Zeit gibt es verschiedene Verfahren, um das Konzert zeitlich zu gliedern. Meist beginnt die Aufführung in ihrer Gesamtheit nicht punktgenau um die vorgegebene Uhrzeit, sondern eher mit einem Gong oder einer Klingel zehn Minuten vorher als Zeichen des nahenden Konzerts. Auch die Ankündigung zur Pause des Konzerts durch das angehende Licht und der erneute Gong, wenn es in den zweiten Teil startet, strukturieren die Veranstaltung insgesamt. Am Inhalt lässt sich ebenfalls eine zeitliche Form erkennen, denn das Programm des Konzertes steht vorab fest, sodass mit Leichtigkeit herauszufinden ist, welches Stück wie lange andauert. Manche Konzertprogramme weisen sogar vorher daraufhin, nach wie vielen Minuten Pause sein wird, wie lange diese ist und wann das Konzert ungefähr endet. All diese Gliederungsaspekte bilden den Rhythmus des Konzertes. Bereits in der Konzeptionsphase wird mit Hilfe der Stückauswahl für die Inszenierung eine Dramaturgie, ganz im Sinne des Regiekonzertes, vorgenommen. Auch inhaltlich werden die Musikstücke aneinander angepasst, stets die Zeit im Blick, die ein klassisches Konzert normalerweise dauert.

Das Programm eines sinfonischen Konzertes kann dann folgendermaßen aussehen: Im Sommer 2013 spielte das City of Birmingham Symphony Orchestra unter Andris Nelsons als Eröffnungswerk Tschaikowskis ‚*Romeo und Julia*‘ *Fantasie-Ouvertüre nach Shakespeare*, bevor sie mit Sol Gabetta als Solistin Edward Elgars *Konzert für Violoncello und Orchester e-Moll op. 85* zum Besten gaben. Das Konzert begann, wie wochentags dort üblich, um 20 Uhr; der besagte erste Teil dauerte knapp 55 Minuten. Darauf folgte Dvoraks *Sinfonie Nr. 8 G-Dur op.88*, die ungefähr 40 Minuten erklang. Da die Solistin nach ihrem Cellokonzert noch eine Zugabe spielte, war das Konzert mit einer halbstündigen Pause (da die Künstlerin signierte etwas länger als normalerweise) ungefähr zweieinhalb Stunden lang.

Ein Rezital ist im Verhältnis meist ein wenig kürzer. Abweichend von dem eben genannten Beispiel, sind auch Matineen ein beliebtes Format für Konzerte. Die Aufführung findet dann am Sonntagvormittag, meist um 11 Uhr statt. So auch das in Kapitel III.1 bereits erwähnte Konzert des jungen Pianisten Jan Lisiecki im Sommer 2013 beim Rheingau Musik Festival. Chopins *12 Etüden op. 10* gefolgt von den *12 Etüden op. 25* inklusive einer etwa zwanzigminütigen Pause ergaben eine Gesamtkonzertlänge von etwas mehr als eineinhalb Stunden zusätzlich einer oder mehrerer Zugaben.

Im Gegensatz zu diesen traditionellen, sich an den typischen Abläufen von klassischen Konzerten orientierenden Beispielen, kann die Zeit auch für ein neues Konzertformat die ausschlaggebende Komponente der Form des ‚in Szene Setzens‘ sein. So zum Beispiel die *Lange Nacht der Musik* in München²³, die in Anlehnung an die Lange Nacht der Museen alle Musikrichtungen, also nicht nur die klassische, an unterschiedlichen Orten sowie zu ungewöhnlichen Zeiten veranstaltet.

Außerdem kann auch ein durchkomponiertes Konzert oder ein Wandelkonzert bewirken, dass die Komponente Zeit anders verläuft, indem eben gerade auf Applaus zwischen einzelnen Stücken verzichtet, beziehungsweise dieser durch ineinander fließende Übergänge zurückgehalten wird. Auch indem eine Pause wegfällt oder die Aufführung unerwartet beginnt, wird die Rahmung des Konzertes durch als ungewohnt empfundene zeitliche Ordnungsfaktoren verändert. Dies kann beispielsweise passieren, indem das Konzert nicht mit dem Auftritt des Künstlers beginnt, sondern dieser bereits spielend die Bühne betritt oder Installationen in verschiedenen Räumen stattfinden, die nacheinander wandelnd angehört und angeschaut werden.

²³ Siehe auch die Ankündigung für den 17. Mai 2014: <http://www.muenchner.de/musiknacht/> (Stand 12.01.2014)

III.5 PUBLIKUM

Obwohl das Publikum natürlich als menschliche Komponente der Inszenierung einen großen Einfluss vor allem im Moment der Aufführung selber hat, so ist es doch auch eine Rahmenbedingung, damit das Konzert überhaupt stattfinden kann. So gesehen, versteht sich das Publikum deshalb auch als formgebende Komponente des ‚in Szene Setzens‘. Erst durch die Zuschauer und Zuhörer kann es überhaupt zu einer Inszenierung kommen und von ihnen wird ganz von Anfang an fest ausgegangen. Bereits bei der Festlegung von Programmatik und passendem Format spielt eine wichtige Rolle, welche Besucher erwartet oder damit angesprochen werden sollen. Auch durch den Ort und Raum wird allein mit dem Vorhandensein von Reihen oder anders gearteten Sitzmöglichkeiten mit einem Publikum gerechnet und dieses anhand der festgelegten Zeit in den Planungsablauf sowie in die Rahmung des Konzertes integriert. Ausschlaggebend für die formgebende Funktion des Publikums ist somit auch die Anzahl, aus der es besteht. Denn natürlich macht es für das Konzert und den Künstler einen enormen Unterschied, ob die Aufführung vor 200 Menschen in ganz intimer Atmosphäre (beispielsweise einem kleinen Saal) oder vor einer riesigen 22.000 Menschen umfassenden Menge (zum Beispiel auf der Berliner Waldbühne) stattfindet. Ebenso wie die Anordnung und Verteilung des Publikums im räumlichen Verhältnis zur Bühne.

Generell wird die Frage nach dem Publikum im klassischen Konzert immer wieder hervorgehoben und in unterschiedlichen Arbeiten²⁴ ausführlich diskutiert.²⁵ In diesem Abschnitt soll nur eine kurze Tendenz zum Kulturpublikum wiedergegeben werden, da diese schließlich auch Bedeutung für den klassischen Konzertsolisten hat. Ausführlich aber wird über das Zusammenspiel von Publikum und Künstler in der Aufführung in Kapitel IV.4 eingegangen. Zunächst stellt sich jedoch die Frage, welche deutsche Bundesbürger überhaupt außerhäusliche Kulturaktivitäten besucht.

²⁴ Für einen guten Überblick der Debatte um ein schrumpfendes und älter-werdendes klassisches Konzertpublikum empfiehlt sich STIFTUNG NIEDERSACHSEN (HRSG.) (2006): ‚älter – bunter – weniger‘: Die demographische Herausforderung an die Kultur. Bielefeld: transcript. Die Bedeutung verschiedener Entwicklungen lassen sich bei GEMBRIS, HEINER (2011): Entwicklungsperspektiven zwischen Publikumschwund und Publikumsentwicklung. Empirische Daten zur Musikausbildung, dem Musikerberuf und den Konzertbesuchern. In: TRÖNDLE (2011): 61-83 gut nachvollziehen.

²⁵ Für einen Gesamtüberblick zum Kulturpublikum, auch in Hinblick auf die Bedeutung von Kulturpolitik zwischen Angebots- und Nachfrageorientierung über empirische Ergebnisse und der Frage ‚wer ist das Publikum?‘ bis hin zu Möglichkeiten der Gewinnung und Bindung sowie Forschungsgebieten, vgl. WAGNER, BERND (HRSG.) für das Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. (2005): Jahrbuch für Kulturpolitik 2005. Thema: Kulturpublikum. Bd. 5. Essen: Klartext Verlag.

Susanne Keuchel legt dafür empirische Daten vor, die besagen, dass Zweidrittel der Bundesbürger eben dies im Sinne eines breiten Kulturbegriffs tun. Davon wiederum 50 % nur sehr selten, 15% regelmäßig und 5% intensiv. Des Weiteren lässt sich fragen, wer welche Art von Musikkonzerten besucht, wobei sich zeigt, dass es gar nicht um die Altersunterschiede der Besucher von klassischer und populärer Musik an sich geht, sondern vielmehr um die Lebensphase, in der sich jemand gerade befindet. Deutlich wird auch, dass Musikgewohnheiten beibehalten werden, sich ein Kulturbesuch aber nicht automatisch mit einem Interesse daran decken muss. Häufig steht neben dem Geschmack auch soziale Erwünschtheit oder einfach das Live-Erlebnis in einer Gemeinschaft im Vordergrund. (Vgl. KEUCHEL 2011: 84ff) Wie eingangs im Zuge der Formate bereits erwähnt, sind Rahmenbedingungen und Angebotsgestaltung für den Erfolg von Konzerten sehr wichtig. Authentizität und gute Unterhaltung sind gewünscht, weshalb neue Konzertformate, die ein Erlebnis darstellen und eine besondere Atmosphäre versprechen, besonders im Trend liegen. (Vgl. ebd. 88ff)

„In einer zunehmend virtuellen Welt, in der die Kommunikation in weiten Teilen elektronisch per Handy, E-Mail und Internet verläuft, gewinnt die reale Begegnung mit Personen und Werken an Bedeutung.“ (ebd. 90)

Dies kommt nicht nur dem klassischen Konzert an sich zu gute, sondern auch dem Solisten, der sich eben an diesen Erwartungen des Publikums orientieren kann. Auch Veranstalter können das ‚in Szene Setzen‘ des Konzertes anhand der oben genannten Komponenten entsprechend verwirklichen, sodass dann im Prozess des ‚Erscheinenlassens‘ durch den Künstler eben diese Erwartungen erfüllt oder überrascht werden. Hierauf wird später in der Arbeit noch genauer eingegangen.

III.6 KÜNSTLER

Der Künstler wird innerhalb der vorliegenden Arbeit deswegen auch als formgebende Komponente der Inszenierung genannt, da ohne seine Gegenwart keine Aufführung stattfinden könnte. Er ermöglicht bereits vor dem Konzert selbst dessen Rahmung: Es steht fest, dass er für ein Publikum an einem bestimmten Ort zu einer genauen Zeit auftreten wird, um bestimmte Werke zu interpretieren, womit er das ‚in Szene Setzen‘ komplementiert.

Natürlich ist dabei in der Praxis relevant, um welchen Künstler es sich handelt. Nicht nur, welcher Solist auftritt, sondern auch welches Orchester, welcher Dirigent oder welches Ensemble. Zur Vereinfachung der zu betrachtenden Einflüsse auf den klassischen Konzertkünstler, fokussiert diese Arbeit den Solisten, um an seinem Beispiel wichtige Komponenten, Faktoren und Elemente der Inszenierung zu verdeutlichen. Die Anwendung auf die unterschiedlichen anderen möglichen Künstlerkonstellationen im klassischen Konzert wird dabei auf Grund der Vielschichtigkeit erst einmal ausgeklammert.

Doch die angestellte Bestandsaufnahme für den Solisten kann bereits einen umfangreichen Einblick geben, welche Punkte es in der Inszenierung zu bedenken gilt. Dabei kommen Fragen auf, wie: Welche Erwartungen, sowohl des Veranstalters, als auch des Publikums gehen mit einem bestimmten Künstler einher? Wie also wird sich vorab mit dem Konzert auseinander gesetzt? Denn unabhängig von der eigentlichen Leistung und Erscheinung des Künstlers in der Aufführung, ist doch auch relevant, welches Image er schon mitbringt. Wenn Anne-Sophie Mutter oder Vilde Frang, Grigory Sokolov oder Yuja Wang, Daniel Müller-Schott oder Alban Gerhardt, um zumindest die bekanntesten Solo-Instrumente (Violine, Piano, Cello) einmal genannt zu haben, auftreten, ist absolut entscheidend, wer von den beiden jeweils genannten Solisten spielen wird. Zwar zeigen sich in der Kulturform des Konzertes an sich keine Auswirkungen, da es sich immer um ein bestimmtes Setting von Raum, Zeit und Publikum handelt. Die Einordnung durch den Veranstalter und das Publikum vorab im Zuge von Werbung ist aber für die Veranstaltung sehr wichtig.

Mit der Festlegung eines Künstlers jedenfalls geht die marketingtechnische Aufbereitung eines Konzertes einher, von der sich die Betrachtung der Inszenierung in dieser Arbeit allerdings deutlich absetzen möchte. Die Biographie des Künstlers und seine mediale Darstellung durch Agenturen und Veranstalter außerhalb der Aufführung werden hier bewusst ausgegrenzt.^{26 27}

²⁶ Zur Vertiefung bieten sich hier die Bände II, IV und VII der Reihe ‚Weimarer Studien zur Kulturpolitik und Kulturökonomie‘ an, die sich ausdrücklich mit Kulturbranding in all ihren Auswirkungen beschäftigen. Zum Umgang des Marketings für eine klassische Konzertveranstaltung darüber hinaus verbunden auch mit einer auf die Künstler und Ensembles bezogene Werbestrategie sowie daran angliedernde Möglichkeiten vgl. ZIEGLER, RALPH PHILIPP/ MÜLLER-BOLLENHAGEN, SONJA (2009): klassische Werbung für klassische Musik – Werbe- und Markenstrategien professioneller Agenturen für öffentliche Kulturinstitutionen an zwei Fallbeispielen. In: HÖHNE, STEFFEN/ ZIEGLER, RALPH PHILIPP (HRSG.) (2009): Kulturbranding II. Konzepte und Perspektiven der Markenbildung im Kulturbereich. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag. Seite 213-237

²⁷ Darüber hinaus spielt vermehrt die Verbindung von Musik und Marketing für Konzerthäuser eine wichtige Rolle. Nicht nur die Publikumsorientierung an sich, sondern auch das Zusammenwirken der Kulturinstitution mit dem Publikum ist für das heutige Konzertleben von Bedeutung, woraus sich innovative Ideen und Strategien sowie Auswirkungen auf die Finanzierung ergeben können. Vgl. hierzu THEEDE, MICHAEL (2007): Management und Marketing von Konzerthäusern. Die Bedeutung des innovativen Faktors. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Obwohl für den Veranstalter, das Publikum und eben auch den Künstler als formgebende Komponente des Konzertes natürlich eine Rolle spielt, wie die Veranstaltung vorab beworben und verkauft wird, widmet sich die Arbeit dem Inszenierungsbegriff von einer anderen Seite. Nicht die Aspekte des Marketings und damit der medialen Inszenierung stehen im Vordergrund, sondern die Besonderheit der Inszenierung des Künstlers durch die Form des Konzertes und in der Aufführung selber wird hervorgehoben. Die Frage also nach Wünschen der Veranstalter und des Publikums richtet sich ganz auf die Aufführung und die Einflüsse, die genau für den Moment und Prozess von Bedeutung sind. Dies wird das folgende Kapitel entsprechend hervorheben.

Der Künstler wird in diesem vorliegenden theoretischen Konzept mehr oder weniger anonym betrachtet.²⁸ Allgemein betrachtet, befindet sich eben dieser Künstler heute dabei in einer durchaus schwierigen Position: Die traditionellen Werte von Autorschaft und Künstlertum werden nicht nur entmystifiziert, sondern auch dekonstruiert.

„Was passiert ist ein Wechsel vom schöpferischen Prinzip der poiesis zur wahrnehmungsorientierten aisthesis, eine Verlagerung der künstlerischen Individualität vom schöpferischen Urhebertum auf eine durch das Werk vermittelte Ebene einer Metasprache.“

(HÖHNE 2011: 75)

Das bedeutet nicht nur, dass der Künstler sich selbst stetig neu definiert und dabei der Wahrnehmung in der Öffentlichkeit stellt, sondern auch speziell durch die Aufführung sich und seine künstlerische Tätigkeit auf immer wieder neue Art erfindet.²⁹

Rückgreifend auf Plessner bestimmt der Künstler durch sein ‚Leib sein‘, dass das Konzert als solches feststeht und zusätzlich durch sein ‚Körper haben‘, also den Einsatz seiner musikalischen Fähigkeiten, zur Aufführung gebracht wird und somit stattfindet. Wichtig ist also, dass der Künstler die Rahmung des Konzertes als Kulturform vervollständigt und schließlich mit seiner Kommunikation und Körperlichkeit in der Aufführung selber als Medium, das ‚Erscheinenlassen‘ der Inszenierung ermöglicht.

²⁸ Die Auseinandersetzung mit der praktischen Ebene des Konzert- und Künstlerlebens durch eine empirische Untersuchung läge nahe. Einen Ausblick findet sich hierzu in Kapitel VI.

²⁹ Eine Diskussion über die Rolle ästhetischer Codes, die verstanden als kulturelle Praxis, auch das Branding mit einbeziehen, könnte sich hier anschließen. Die Markenbildung dabei zwischen Performanz und Inszenierung zu betrachten, würde sich zu dieser Arbeit in Bezug auf den Künstler sinnvoll ergänzen lassen. Vgl. HÖHNE 2011: 63-79

IV. MEDIUM DER INSZENIERUNG...

Die Ästhetik der Inszenierung entsteht also eben nicht nur durch die beschriebenen Komponenten, die durch die Kulturform Konzert die Rahmung der Inszenierung bestimmen, sondern auch durch die verschiedenen Faktoren, die im Moment der Aufführung auf den Solisten einwirken und seine Inszenierung ausmachen.

Erst im Medium des Erscheinens durch den Künstler entsteht die ästhetische Auffälligkeit von Gegenwart, wie sie Seel beschreibt. Zum einen also ist das Medium der Inszenierung das Hervorheben des ‚Jetzt‘, sowohl im simultanen Verständnis als Prozess, als auch im momentanen als Ereignis.³⁰ Zum anderen agiert der Künstler selbst auch als Medium, da dieser Entstehungsprozess und der dabei hervorgerufene Moment erst und nur durch ihn stattfinden kann.

Zurückgreifend auf die Theaterwissenschaften, sozusagen als Wiege des Inszenierungsbegriffes, kann dieser auch als eine Art Übersetzung verstanden werden; nicht nur reproduktiv und interpretatorisch, sondern auch verändernd und weiterentwickelnd. Obwohl dem Werk also sein eigener Spielraum gelassen wird, findet doch auch eine Transformation statt. Um diese Übersetzung möglich zu machen, ist dann auch eine eben sinnlich-körperliche Aktion durch den Künstler gefragt. (vgl. SCHEER 2001: 99f)

Die Idee der Übersetzung und Aneignung durch Inszenierung wird als Leistung aufgefasst, die einen imaginierenden Raum als Bühnenraum produziert. Die Idee ist es, den Inhalt der Aufführung in eine Gegenwärtigkeit, die eine ganzheitliche Atmosphäre umfasst, zu übersetzen. Mittel, die dazu beitragen, sind zum Beispiel: Beleuchtung, Requisite, Kostüme, Geräusche, und Ähnliches, welche insbesondere als ergänzende, stützende, erweiternde oder kommentierende und kontrastierende Instanzen aufgegriffen werden. (vgl. ebd.: 101)

Angewandt auf das Konzert, sind dies genau die formgebenden Komponenten der Präsenz des Künstlers, die durch die sinnlich-körperliche Aktion im Moment der Aufführung zur Inszenierung als Gesamtkonzept beitragen. Was jedoch genau bestimmt diesen Prozess und Moment des Erscheinens?

³⁰ Siehe hierzu ausführlich Kapitel II.4.2

Die folgende Definition, die hier vom Anfang der Arbeit noch einmal aufgegriffen werden soll, besagt:

„Inszenierungen sind absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse, die vor einem Publikum dargeboten werden und zwar so, dass sich eine auffällige spatiale und temporale Anordnung von Elementen ergibt, die auch ganz anders hätte ausfallen können.“ (SEEL 2007: 70)

Interessant ist dabei, dass Martin Seel sehr genau und ausführlich auf die Ereignis- und Prozesshaftigkeit, das von ihm so benannte ‚Erscheinenlassen‘, eingeht, dabei aber immer im passiven Status bleibt. Zwar werden die Elemente benannt und auch die Anordnung hervorgehoben, doch der an sich aktive Bezug durch den Künstler wird nicht hergestellt.

Genau diese Elemente, die das Konzert als Aufführung durch den Künstler bestimmen, stehen im nachfolgenden Abschnitt im Vordergrund. Die Auswahl der Elemente, welche den Künstler auf der Bühne als aktive Komponente des Konzertes innerhalb der umgebenden Rahmung ausmachen, ist ein schwieriger Schritt. Obwohl die Wissenschaft die unterschiedlichen Dimensionen von Inszenierung, Aufführung, Theatralität, Performance und vielen anderen hier im Zusammenhang stehenden Bereichen herausarbeitet, so bleibt doch stets ein überraschendes Moment, ein Zauber des Augenblicks im Live-Erlebnis einer Aufführung, das mit Worten nicht zu greifen ist.

Anhand der Frage nach Präsenz und ihrer Steigerung durch Strategien der Auratisierung, Spiritualisierung, Visualisierung und Theatralisierung beziehungsweise Performatisierung, wird sich dem klassischen Konzertsolisten als Medium der Inszenierung angenähert. Der Künstler ist zum einen körperlich da und tritt zum anderen in der Aufführung spezifisch als Darsteller auf. Er führt also eine musikalische Tätigkeit aus, die hörbar nicht nur im tonklanglichen, sondern auch körperlichen Ausleben, wie Atmen und Bewegung, ist und stellt gleichzeitig auch als Person etwas dar. Deshalb steht zuerst die Körperlichkeit und dann die Rolle des klassischen Konzertsolisten im Fokus.

Die Bedeutung des Publikums ist in beiden Fällen sehr groß, da das Zusammentreffen dieser beiden menschlichen Komponenten die Inszenierung erst zu dem macht, was sie ist. Es treffen bezüglich des Rollenbildes des Künstlers in Beziehung zum Publikum Erwartung und Überraschung aufeinander, genauso wie auf die Wahrnehmung der sowohl körperlichen, als auch musikalisch-interpretatorischen Leistung Aktion und Reaktion erfolgen. All das findet in einzelnen Momenten sowie dem Prozess der Inszenierung insgesamt statt.

...DER KLASSISCHE KONZERTSOLIST

Die vorliegende Arbeit versteht unter dem klassischen Konzertsolisten, von dem hier als Künstler die Rede ist, Musiker³¹, die mit ihrem Instrument solistisch im Rezital, mit Orchester oder einem Ensemble ein Konzert geben. Die Zuordnung klassisch betont erneut nur die Abgrenzung zur populären Musik und die Zusammensetzung Konzert-Solist hebt hervor, dass es für die Betrachtung der Inszenierung des Künstlers um das Konzert im Sinne der Form (des ‚in Szene Setzens‘) und der Aufführung an sich (des ‚Erscheinenlassens‘) geht.

Der klassische Konzertsolist also ist Interpret und Virtuose³² zugleich: Ein Teilaspekt der Inszenierung ist deswegen immer die Interpretation einer Vorlage im Sinne der Theaterwissenschaften. Gleichzeitig findet aber auch die Herstellung von etwas Neuem statt, das einen Moment des Erfinderischen in der Aufführung ausmacht. In der Rahmung allein ist der klassische Konzertsolist deshalb als Künstler unvollständig, da sich seine Funktion als Medium der Inszenierung erst in der Realisation der Aufführung manifestiert. Instrumentalität und Expressivität vereinen sich somit im Künstler auf der Bühne. Gemeint ist wieder, dass der Musiker an sich durch seine Anwesenheit den Schaffensprozess ausmacht, erst durch seine Gesten, Mimik und Haltung aber auch entsprechend expressiv ausdrückt. (vgl. SCHEER 2001: 92ff)

Dies findet sich auch in der bereits beschriebenen Definition des Konzertes wieder, die – bezogen auf den klassischen Konzertsolisten – besagt, dass durch eben ihn als Künstler die produktive Realisierung des Werkes oder auch mehrerer Stücke erst zustande kommt; er verwirklicht damit die Musik als ästhetisches Ereignis. (vgl. HEISTER 1996: 687)

„[Die] Ästhetik [ist] vorwiegend eine Tätigkeit der Selbstverständigung – darüber, wie wir uns in unterschiedlichen Bereichen unseres Erlebens und Handelns begreifen können und sollen.“ (SEEL 2007: 7)

Und eben diese Tätigkeit der Selbstverständigung unternimmt der klassische Konzertsolist im ‚ästhetischen Ereignis‘, dem Konzert.

³¹ Zum Terminus und der geschichtlichen Entwicklung des Musikers von der schriftlosen Frühzeit über antike Hochkulturen und das Mittelalter bis hin zur Neuzeit sowie orale Traditionen vgl. den Artikel über Musiker von Walter Salmen und Marianne Bröcker im MGG 2 Sachteil Band 6.

³² Eine kurze Zusammenfassung zur Herausbildung des Solisten zum geniehaften Virtuosen, sowie dadurch auch in seiner Rolle zum Star avancierend (ein gutes Beispiel stellt hier immer der wie ein Pop-Star gefeierte Franz Liszt dar) findet sich bei SALMEN 1988: 52-53. Außerdem arbeitet er unter ‚Virtuoskonzerte‘ (vgl. ebd.: 142-146) auch die historische Entwicklung des Virtuosen in seiner Aufführungsform heraus.

Durch die formgebenden Komponenten, die diese Arbeit ausführlich im ersten Teil behandelt, geprägt, ermöglicht er das ‚Erscheinenlassen‘ des besonderen Momentes, des künstlerischen Prozesses und der Musik in der Aufführung. In dieser wiederum wirken Programmatik, Format, Ort und Zeit auf den Künstler ein: Die Auswahl der Stücke und ihre Schwierigkeit sowie die gewählte Rahmung, also worauf die Aufmerksamkeit gerichtet ist (steht der Solist im Zentrum, muss auch gesprochen werden oder ist ganz allein der Klang von Bedeutung) sind wichtig. Sie stehen in Verbindung mit dem Ort und Raum sowie der Positionierung während des Spielens und der Zeit an sich sowie ihrer Aufteilung. Alle Komponenten gemeinsam ergeben in der Summe ein Gesamtkonzept der Inszenierung als ‚in Szene Setzen‘, die nun in der Inszenierung als ‚Erscheinenlassen‘ zum Tragen kommt. Und damit eben ein ‚Erscheinenlassen‘ überhaupt möglich ist, sind die in den folgenden Kapiteln ausgewählten ästhetischen Elemente für den klassischen Konzertsolisten als Medium der Inszenierung und seiner Tätigkeit der Selbstverständigung, die sich auch auf das Erleben und Handeln in Bezug auf das Publikum wechselseitig auswirken, entscheidend.

IV.1 PRÄSENZ

Die Form der Inszenierung, also das Konzert, ist vorab bereits präsent, doch die Aufführung als solche gewinnt erst durch das Medium der Inszenierung, den Künstler, Präsenz. Dabei zeigt sich:

„Was ästhetische Erfahrung am Ende entdeckt, sind Situationen der Spannung und des Oszillierens zwischen Wahrnehmung und Sinn, zwischen der Dimension von Präsenz und der Dimension von Absenz.“ (GUMBRECHT 2001: 76)

Wenn also auf den Begriff Präsenz zurückgegriffen wird, betont dieser die Wandlung einer Sinnkultur hin zu einer Präsenzkultur³³ und wird hier in seiner Bedeutung für das Thema der vorliegenden Arbeit genutzt. Mit Präsenz werden folglich die Materialität und der Ereignischarakter der Inszenierung sowie die damit verbundene Körperlichkeit der Akteure und ihr Vollzug von Handlungen beschrieben.

³³ Bei Interesse ist eine Einführung dieser Begrifflichkeiten und der Paradigmenwechsel, der mit ihnen einhergeht, umfangreich nachzulesen in GUMBRECHT, HANS ULRICH (2004): Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt am Main: suhrkamp. Die Ansicht Gumbrechts, dass Produktion von Präsenz als dominante Komponente des Inszenierungsapparats der Oper zu verstehen ist, birgt ebenso interessante Aspekte für die Idee des Inszenierungskonzeptes für Konzert und Solist. Vgl. GUMBRECHT 2001: 63-77

Gleichzeitig fasst der Begriff aber auch räumlich verstanden das Hervortreten, Vorführen oder eben Produzieren der Inszenierung vor dem Publikum, welches diese wahrnimmt, auf. Das Ereignis des Erscheinens kann somit als Kern der Präsenzerfahrung verstanden werden und birgt damit auch die Möglichkeit anhand von Strategien ihre Intensität entsprechend zu erhöhen. (vgl. REBSTOCK 2011: 145)

Matthias Rebstock versteht den von Gumbrecht konstatierten Wandel als klare Ansage für das Konzert: Eine Präsenzsteigerung bedeutet dann auch eine Weiterentwicklung für das Konzert als Kulturform. Dafür fasst er vier mögliche Strategien zusammen, die im Folgenden in ihrer Bedeutung für den klassischen Konzertsolisten aufgegriffen werden sollen.

IV.1.1 Auratisierung

Als stärkste Kraft wird zunächst die Auratisierung genannt, welche nicht nur für die Musik an sich, sondern natürlich vor allem dem Künstler gilt. Mit Aura ist dabei nicht nur die körperliche Anwesenheit des klassischen Konzertsolisten gemeint, sondern darüber hinaus das Image, das direkt mit seiner Person verbunden und von dieser entsprechend ausgestrahlt wird. Dies hat sich im Verständnis des Künstlers³⁴ vom Hofmusiker im Angestelltenverhältnis des 18. Jahrhunderts über das Virtuositum im 19. Jahrhundert bis zum heutigen Star entwickelt. In unserer Gegenwart, die geprägt und bestimmt ist durch massenmediale Vermarktung, scheint die Auratisierung beziehungsweise Imagebildung entscheidend für den Erfolg eines Künstlers zu sein. Für das in dieser Arbeit verwendete Inszenierungskonzept ist aber ganz besonders die Aura des klassischen Solisten in der Aufführung relevant: Gerade im Konzert ist diese geprägt durch ihr Hier und Jetzt. Die Aura des Künstlers wird im Moment und Prozess der Aufführung als unnahbar, echt und einmalig wahrgenommen. Auch ist die Reproduzierbarkeit genau unter den exakt gleichen Bedingungen nicht möglich. Zwar kann ein Konzert mehrmals als Veranstaltung mit eben gleichem Inhalt stattfinden, die Inszenierung, also das spezifische ‚Erscheinenlassen‘, das diese auszeichnet, aber kann sich so nicht wiederholen lassen.³⁵

³⁴Bei Interesse an der historischen Herausbildung des heutigen Künstlers, der Sozialgeschichte, dem Habitus und Institutionen, die diesen vermitteln vgl. RUPPERT, WOLFGANG (1998): Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

³⁵Zum Ursprung des Aura-Begriffes mit der Zuordnung ‚Unnahbarkeit‘, ‚Echtheit‘ und ‚Einmaligkeit‘ bezogen im Allgemeinen auf die Natur und im Besonderen auf die Bildende Kunst vgl. BENJAMIN, WALTER (2007): Das Kunstwerk in Zeiten technischer Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. Frankfurt am Main: suhrkamp

Selbst wenn also eine vermeintliche Auratisierung durch die mediale Verarbeitung der Künstler mit ihrem Image erfolgt, bleibt doch besonders die Aura der Musik und dadurch des Solisten, der diese zum Erklingen bringt, vorrangig wichtig. Dies zeigt sich vor allem an Künstlern, die genau das ‚Image‘ vertreten, eben keinen Starkult um sich herum haben zu wollen. Dazu zählt der Pianist Grigory Sokolov, dessen Auftritt ganz allein dem Dienst an der Musik gewidmet ist, indem weder typische Künstlergesten wie Hinausgehen nach Stücken, Applaus dazwischen entgegen nehmen oder überhaupt in Kontakt mit dem Publikum treten, eine Rolle spielen. (Vgl. REBSTOCK 2011: 146)

„In seinen Konzerten erreicht die Musik eine Präsenz, die an Magie grenzt, indem, wie Gumbrecht formuliert, hier etwas zum Erscheinen gebracht wird, was das real Anwesende übersteigt.“ (ebd.)

Diese dadurch hervorgebrachte Präsenz der Musik fördert auch die Vertiefung in sie, womit deutlich wird, dass Präsenz- und Sinnkultur sich nicht ausschließen müssen.

Genauso gibt es hierfür aber auch Gegenbeispiele: Selbst wenn es sich um ein klassisches Konzert handelt, steht bei einem Auftritt des Geigers David Garrett seine eigene Aura vor der seiner hervorgebrachten Musik. Die Präsenz des so betitelten Klassik-Rock-Stars, dessen Aura gern mit Adjektiven wie ‚metrosexuell‘ oder auch ‚lässig‘ betitelt wird, besteht eher in der äußeren Erscheinung. Atmosphäre entsteht während seiner Auftritte trotzdem und letztendlich ist das der Punkt, den die Präsenz des klassischen Konzertsolisten in der Inszenierung ausmachen kann und soll. Betrachtet man also weniger ausgefallene Beispiele, ist die Präsenz des Künstlers auf der Bühne durch eine Aura spürbar, die durchaus mitbestimmt ist durch sein Image und seine äußere Erscheinung, aber eben auch durch den Prozess des musikalischen Könnens und den Moment des Zaubers. Und obwohl eben dieser wissenschaftlich schwer greifbar ist, so ist es doch durch die formgebenden Komponenten und das Medium der Inszenierung möglich, ihn herauszufordern und zu fördern.

IV.1.2 Spiritualisierung

Als ein Teil des Zaubers kann die Spiritualisierung sein, die für Präsenzsteigerung charakteristisch ist. Im Vordergrund steht dabei das Publikum, doch der Künstler trägt maßgeblich zur Vertiefung im spirituellen Sinne bei. Die Nähe des Konzertes zum Ritual entsteht dadurch, dass innerhalb einer bekannten Rahmung ein Ereignis als Individuum aber in einer Gemeinschaft durchlebt wird.

Dieses vollzieht sich vor allem in der Sinneswahrnehmung des Hörens, die jeder einzeln vornimmt und doch zusammen auf sich wirken lässt.

„Nicht die Zumutung, sondern der Genuss, ja die therapeutische Wirkung von Monotasking und Monomedialität werden herausgestellt: Ruhe finden in der Hektik des Alltags, alles abwerfen und sich nur auf das Hören einlassen.“ (REBSTOCK 2011: 147)

Auch darin zeigt sich erneut, dass sich Sinn- und Präsenzkultur nicht ausschließen, sondern viel eher ineinander fließen: Die Vertiefung in die Aufführung und Konzentration auf das eigene Wahrnehmen führt zu einer Hervorhebung der Musik. *„Die Präsenzsteigerung wird also damit erreicht, dass das Hören selbst inszeniert wird.“* (ebd.) Das Hören wiederum wird natürlich erst durch den klassischen Konzertsolisten und seine musikalische Darbietung möglich, wodurch diese Spiritualisierung durch die Inszenierung erfolgen kann. Unterstützend wirken sich dabei räumliche Komponenten aus, indem gemütlichere Sitzmöglichkeiten (wie zum Beispiel Liegestühle) zur Verfügung stehen und außergewöhnliche Orte (wie beispielsweise Schwimmbäder oder Planetarien) zum Hörgenuss einladen. Die Besonderheit ist dann, dass die Aufmerksamkeit ganz auf die Wahrnehmung gerichtet ist: Die sinnliche Präsenz der Musik wird hervorgehoben und das jedem Individuum eigene Hören steht im Vordergrund, gleichwohl gemeinsam etwas erlebt wird.

Eine Steigerung der Präsenz entsteht umgekehrt jedoch auch, wenn weitere Sinne angesprochen werden. Zum einen kann trotz vermeintlicher Ablenkung durch die Ansprache anderer Sinne wie des Schmeckens oder Tastens eine Steigerung des Hörens an sich oder auch der Gesamtwahrnehmung stattfinden. Zum anderen kann sich die Musik auch völlig verändern und dadurch in neue Zusammenhänge gestellt werden.

IV.1.3 Visualisierung

Bezogen auf den klassischen Konzertsolisten als Medium der Inszenierung konzentriert sich die Präsenzsteigerung drittens jedoch vor allem auf die Visualisierung. Dies betrifft ganz klar das äußere Auftreten des Musikers durch Kleidung und Kulisse sowie das Instrument beziehungsweise das Ausüben der musikalischen Tätigkeit mit dem dazugehörigen Geschehen. Unter Visualisierung im Sinne der Inszenierung kann außerdem verstanden werden, Einfluss auf die formgebenden Komponenten zu nehmen:

Durch eine auffällige Räumlichkeit oder auch ein besonderes Konzertformat wird Musik unterstützend visualisiert, also sichtbar gemacht. Darunter ist auch die Nutzung von Videos im Konzert zu fassen: Film, Projektionen oder ähnliche Verarbeitung visueller Medien geben der Inszenierung einen neuen Kontext (Vgl. REBSTOCK 2011: 148f). Die Frage ist dabei, welchen Nutzen diese Art von Visualisierung für den Künstler hat. Tritt nicht die Besonderheit der Hervorbringung von Musik, also das ‚Erscheinenlassen‘ in der Aufführung, zurück? Noch dazu ist es ein schmaler Grad, Videos in einem Maße einzusetzen, das der klassischen Musik und ihrer Wahrnehmung nicht entgegen wirkt, trivialisiert oder schlicht ablenkt. Eine sinnvolle Möglichkeit der Präsenzsteigerung läge darin, durch ein Video den körperlichen Aspekt des Musikmachens hervorzuheben. (Vgl. ebd.: 149) Indem Details der Spielvorgänge direkt live vergrößert auf eine Leinwand projiziert werden, erzeugt die visuelle Betonung des technischen Könnens zur Hervorbringung der Aufführung eine neue Bedeutungsebene des Gehörten. So nah kann der Künstler und seine Anstrengung selbst von den besten Plätzen sonst nicht nachverfolgt werden.

Im Normalfall aber stehen solche technischen Möglichkeiten nicht zur Verfügung, sodass der klassische Konzertsolist auch und besonders außerhalb des Einsatzes von Medien die Visualisierung der Inszenierung beachten sollte. Dies umfasst die schon genannte Tätigkeit des Künstlers, die damit verbundenen Körperbewegungen sowie Licht und Farbe. Diese sind durch ein Bühnenbild und die Regie oder eben durch das bereits vorhandene Umfeld bestimmt. Der klassische Konzertsolist selbst aber hat durch seine äußere Erscheinung ebenfalls Einfluss auf die Visualisierung. Ob sich diese dann auf die Präsenzsteigerung seiner eigenen Erscheinung oder seiner hervorgebrachten Musik bezieht, ist dabei ganz vom jeweiligen Auftreten und Charakter abhängig. Sicher ist:

„Weil zum aufsehenerregenden Auftritt stets die richtige Aufmachung gehört, bezieht sich ‚taste leadership‘ immer auch auf den Konsum an Mitteln zur Selbstdarstellung.“ (FRANCK 1998: 169)³⁶

Durch seine Auswahl an Kleidung und Accessoires bestimmt der Solist die ihm entgegengebrachte Aufmerksamkeit mit.

³⁶ Die Kultur der Attraktivität ist nach Georg Franck bestimmt durch den Künstler, betrachtet als Star, der als ‚taste leader‘ einen Kult um sich selbst anführt. *„Ein Star, der nicht vormacht, wie man sich gibt und aufmacht, womit man sich umgibt und in Szene setzt, was man anhat und draufhat, kann keiner werden.“* (FRANCK 1998: 169)

Im Vergleich mag der Eindruck entstehen, dass für weibliche Künstler eine größere Vielfalt an Möglichkeiten besteht, gibt es doch unzählige Farben und Variationen von Kleidern und ähnlichen Bühnenausfits. Doch auch männliche Künstler haben ein weites Spektrum zur Verfügung. Cameron Carpenter beispielsweise ist nicht nur für sein virtuoseres Orgelspiel, sondern auch seine visuelle Inszenierung mit ausgefallenen Haarschnitten und Farben sowie extravaganter Kleidung bekannt. Hinzu kommt das visuelle Schauspiel seines Auftritts auf der Bühne, welches für dieses Musik- und Instrumentengenre eher untypisch ist, da Organisten in ihrer musikalischen Tätigkeit häufig nicht oder kaum zu sehen sind. Stattdessen bevorzugt Cameron Carpenter Orte mit Konzertorgeln, deren Spielpulte sich individuell im Raum positionieren lassen und es ermöglichen, ähnlich dem Pianisten direkt vor dem Publikum in die Tasten und Pedale zu greifen.³⁷ Dies bedeutet natürlich, auch durch die Außergewöhnlichkeit des Instrumentes, eine erhöhte visuelle Präsenz. Abgesehen davon, dass Cameron Carpenter ein besonders auffälliges Beispiel für die Präsenzsteigerung durch Visualisierung ist, kommt ihr in der Inszenierung stets eine wichtige Bedeutung zu, da – ob bewusst eingesetzt oder nicht – das Publikum immer auch sieht und nicht nur hört. Ein Dunkelkonzert oder Schließen der Augen sind dabei zu vernachlässigende Ausnahmen.

IV.1.4 *Theatralisierung/ Performatisierung*

Die präsenzsteigernde Strategie mit den vielleicht umfangreichsten Möglichkeiten ist viertens die der Theatralisierung beziehungsweise Performatisierung. Matthias Rebstock nennt hier insbesondere die Neue Musik der 50er, 60er und 70er Jahre, so schreibt er:

„Erinnert sei hier nur an die Performatisierung des Raumes bei Stockhausen oder Nono, die Performatisierung der Zuschauer in den musikalischen Happenings der Neo-Dada- und Fluxusbewegung oder an die Theatralisierung der Musik im instrumentalen Theater Mauricio Kagels.“ (REBSTOCK 2011: 149)

Auf eben dieses geht er dann auch genauer ein. In Bezug auf den klassischen Konzertsolisten ist es im Zuge einer generellen Bestandsaufnahme jedoch sinnvoll eine andere Perspektive auf Theatralität zu wählen.

³⁷ Wenn auch medial aufbereitet: Für einen visuellen Eindruck siehe die Fotogalerie oder Videos des Organisten unter www.cameroncarpenter.com (Stand 23.01.2014).

Erika Fischer-Lichte, die sich als Theaterwissenschaftlerin mit Performativität und Theatralität auseinandersetzt, fasst hierzu vier Aspekte, die sich im Rahmen von Theatralität differenzieren lassen, zusammen: Performance, Inszenierung, Korporalität und Wahrnehmung. Unter Performance wird der „*Vorgang einer Darstellung durch Körper und Stimme vor körperlich anwesenden Zuschauern*“ gefasst, welches „*das ambivalente Zusammenspiel aller beteiligten Faktoren beinhaltet*“. Inszenierung wiederum beschreibt einen Prozess, „*in dem die Strategien entwickelt und erprobt werden, nach denen was, wann, wie lange, wo und wie vor den Zuschauern in Erscheinung treten soll*“. Korporalität entsteht „*aus dem Faktor der Darstellung beziehungsweise des Materials*“ und Wahrnehmung nimmt Bezug „*auf den Zuschauer, seine Beobachterfunktion und -perspektive*“. „*Die vier Aspekte bestimmen in ihrer Gesamtheit und in je wechselnden Konstellationen den Begriff der Theatralität.*“ (FISCHER-LICHTE 2007: 18) Daraus wird deutlich, dass der Begriff der Inszenierung sich hier auf das schöpferische Hervorbringen, also das ‚Erscheinenlassen‘ bezieht und somit durch ein Medium geschieht. Laut Fischer-Lichte ist dieses durch den Begriff der Performance greifbar. Auf der einen Seite die Korporalität, also die Verkörperung und Personalisierung durch die Darstellung des Künstlers, und auf der anderen Seite die Wahrnehmung, also die Aufnahme des Dargestellten durch das Publikum, wiederum komplementieren die Idee von Theatralität. In den folgenden Kapiteln werden der klassische Konzertsolist und seine Rolle und die Bedeutung des Publikums genauer analysiert.

Die Präsenzsteigerung dagegen konzentriert sich auf den Begriff der Performativität als Teilaspekt der Theatralisierung. Übertragen auf das in dieser Arbeit vorliegende Inszenierungskonzept bedeutet die performative Perspektive der Präsenz des Künstlers, dass diese durch das Zusammenwirken der Form und des Mediums im Moment sowie im Prozess der Aufführung entsteht und durch die einzelnen Komponenten und Elemente gesteigert werden kann. Letztendlich entsteht an dieser Stelle bereits ein Bezug zum Gesamtkonzept Inszenierung, welches im vorletzten Kapitel dieser Arbeit ein Fazit aus den vorhergegangenen Überlegungen zieht.

Zusammengefasst bedeutet die Theatralisierung für den klassischen Konzertsolisten also, dass er sich im Konzert nicht mehr nur als Ausführender im Dienste der Musik versteht, sondern als Akteur, der hinter seinem Instrument immer präsent bleibt. (Vgl. REBSTOCK 2011: 149f)

IV.2 KÖRPERLICHKEIT

Die ausführlich behandelten Aspekte der Präsenz setzen immer automatisch eine gewisse Körperlichkeit voraus. Bezogen auf die zuletzt genannte Strategie zur Steigerung der Präsenz im Konzert, die Theatralisierung beziehungsweise Performativierung, spielt diese eine besonders große Rolle: Zum einen muss der Künstler physisch mit seinem Leib auf der Bühne anwesend sein und zum anderen seinen Körper in der Aufführung einsetzen, um erneut die Formulierungen Plessners³⁸ aufzugreifen. Anders ausgedrückt: Körperlichkeit drückt sich nicht nur im reinen Dasein aus, sondern auch in den Gesten, der Mimik oder den Lauten, die die Anwesenheit des Künstlers und auch seiner Anstrengung in der Aufführung unterstreichen. Es geht also um die Gegenwart des klassischen Konzertsolisten auf der Bühne und seine Präsenz, die er dabei erzeugt. Und genau hier wird die Idee von Performativität wieder deutlich.

Erika Fischer-Lichte verwendet die Begriffe Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit, um die performative Hervorbringung von Materialität zu erklären. Obwohl Aufführungen und damit auch Konzerte an sich flüchtig sind, sich also nicht in genau dieser Art fixieren oder wiederholen lassen, wird etwas hervorgebracht.

„Die spezifische Materialität der Aufführung selbst entzieht sich jedem Zugriff; es ist die Aufführung, die sie im Prozess des Aufführens als jeweils gegenwärtig hervorbringt und daher im Augenblick der Hervorbringung wieder vernichtet.“ (FISCHER-LICHTE 2004 : 128)

Es wird von ihr somit genau der Moment und auch Prozess des ‚Erscheinenlassens‘ beschrieben. Räumlichkeit und Zeitlichkeit sind formgebende Komponenten der Inszenierung, Körperlichkeit drückt sich durch den Künstler aus, aber natürlich auch das Publikum, welches in die Lautlichkeit trotz und gerade wegen des Erklingsens von Musik eingreift und den Hörraum wesentlich mitbestimmt. Solch eine Lautlichkeit, gemeint sind dabei zum Beispiel körperliche Laute wie Husten, Räuspern, Summen oder ähnliches, zeigen sich teilweise auch unter Künstlern. So gibt es klassische Konzertsolisten, deren Seufzen oder Atmen während des Musizierens deutlich zu vernehmen ist, ebenso wie bestimmte Bewegungen den erklingenden Ton beeinflussen oder den Auftritt des Künstlers außerhalb seiner Musik mitbestimmen.

³⁸ Siehe auch II.1.2 und auch III.6

Dies wiederum ist dann der Körperlichkeit zuzuordnen, ebenso wie gewisse Bewegungen, aber auch Schweißperlen und Schwitzen, als Ausdruck von Leistung und Erschöpfung zugleich. In dieser körperlichen Art des Ausdrucks ist dem Künstler kaum Kontrolle möglich, vieles geschieht intuitiv und unbeabsichtigt.

Teile der Präsenz, seine äußere Erscheinung, die eingenommene Rolle und auch die äußeren Einflüsse durch die Form der Inszenierung können durch den Künstler mit oder gänzlich selbst beeinflusst werden, doch das innere ‚Erscheinenlassen‘ in der Aufführung durch seine Darstellung und damit auch seine Körperlichkeit entziehen sich dieser Einflussebene. Gerade auch durch die Körperlichkeit bestimmte Gesten oder Ereignisse können die Inszenierung des klassischen Konzertsolisten mitbestimmen: Erstens kann dazu schlicht der Verlust der Muskelkontrolle zählen. Zum Beispiel in Form von unerwünschten Geräuschen (seufzen, stöhnen etc.) oder ungeschickten Bewegungen (stolpern, zucken etc.). Zweitens kann die musikalische Leistung des Künstlers verschieden ausgeprägt sein, beispielsweise können Ausschnitte des Werkes plötzlich vergessen werden oder Fehler im Spiel auftauchen. Drittens können die formgebenden Komponenten durch Ablenkung eine negative Wirkung auf den Künstler haben, indem das Licht ungünstig blendet oder der Ablauf schlecht geprobt ist. (Vgl. GOFFMAN 2004: 49f)

Die körperliche Leistung also, die der klassische Konzertsolist als Musiker zusammen mit seiner geistigen Kraftanstrengung erbringen muss, birgt immer einen hohen Risikofaktor. Dieser wiederum trägt aber auch zur Präsenzsteigerung und der Besonderheit der Inszenierung des klassischen Konzertsolisten im Prozess und Moment der Aufführung vor und mit dem Publikum bei.

Zusammenfassend lässt sich die Körperlichkeit also in zwei Bereiche differenzieren. Auf der einen Seite besteht das Phänomen von Präsenz, das die körperliche und geistige Ebene des Künstlers und Zuhörers umfasst und beide verbindet³⁹. Auf der anderen Seite existiert der Prozess der Verkörperung. Dieser bezieht sich auf die Situation des Künstlers als einerseits private Person und andererseits öffentliche Person der Bühne beziehungsweise die Rolle, in der er sich entweder versetzt oder durch das Publikum versetzt wird. Der Künstler befindet sich dadurch in der Aufführung stets in einer Spannung, bedingt durch den Vorgang an sich, aber eben auch die Wahrnehmung durch das Publikum. (Vgl. FISCHER-LICHTE 2004)

³⁹ Auf die Bedeutung des Publikums für die Inszenierung und den Solisten in der Aufführung bezieht sich IV.4 ausführlich.

IV.3 ROLLE

Die Situation der Spannung in der Aufführung für den Künstler ist für die Inszenierung absolut essentiell. Der klassische Konzertsolist bestimmt durch seine Rolle auf der Bühne maßgeblich, wie sich die gesamte Inszenierung im Konzert gestaltet. Ebenfalls von großer Bedeutung für die Inszenierung ist die Rolle, die ihm auf der Bühne durch das Publikum, also die Wahrnehmung jedes Einzelnen zugeschrieben wird und die somit nicht unbedingt durch den Konzertsolisten selbst festgelegt werden kann. Die Kunst des Künstlers ist dabei eine schwierige:

„Inszenierung in diesem Sinne, das heißt als künstlerisch organisierte Aufführung mit Bezug auf eine literarische, musikalische oder choreografische Vorlage, bedarf nicht der mehr oder weniger geschickten Selbstdarsteller, sondern der souverän verfahrenen Schauspieler, Sänger und Tänzer, die sich in der perfekten Verkörperung ihrer Rolle gleichwohl niemals selbst verlieren, sondern aus ihrer Abständigkeit zu sich und der Rolle heraus den ganzen Reichtum freier Gestaltungsmöglichkeit für ihre Figuren ausschöpfen.“ (SCHEER 2001: 93)

Interessant dabei ist, dass im Zusammenhang mit Musik meist nur Sänger in einer Rolle gesehen werden. Doch auch Instrumentalisten nehmen diese eindeutig ein, auch wenn nicht in Verbindung mit Sprache als Ausdruck.

Der Rollenbegriff kann ganz unterschiedlich aufgefasst werden. Ausgehend davon, dass die Inszenierung des klassischen Konzertsolisten durch die Form des Konzertes und den Moment sowie Prozess der Aufführung bestimmt ist, steht auch fest, dass die Inszenierung insgesamt durch ihn vor einem Publikum erfolgt, womit automatisch einhergeht, dass also eine Darstellung des Inhalts Musik in der Form des Konzertes durch ihn erfolgt.

Ob als Interpret, der Musik im Konzert zum Erklingen bringt, als Star, der vom Publikum angehimmelt wird, als Vermittler, der die Musik spannend und neu seinen Zuhörern kommuniziert, oder in einem wieder anderen Selbstverständnis: Der Glaube an die eigene Rolle ist für den Künstler und seine Inszenierung essenziell. Zum einen wird das Publikum durch die Darstellung des Solisten in der Aufführung dazu aufgefordert, diesen und seine Kunst ernst zu nehmen oder zumindest einfach wahrzunehmen.

Zum anderen konzentriert er selbst sich voll und ganz auf sein Spiel im doppelten Sinne. (Vgl. GOFFMAN 2004: 19)⁴⁰ Des Weiteren ist eine Art Fassade für den klassischen Konzertsolisten von Bedeutung. Gemeint ist damit „*das standardisierte Ausdrucksrepertoire, das der Einzelne im Verlauf seiner Vorstellung bewusst oder unbewusst anwendet*“ (ebd.: 23). Dazu können die formgebenden Komponenten, die im ersten Teil dieser Arbeit erläutert wurden, ebenso zählen, wie die szenischen Komponenten in der Aufführung selbst, also womit das Publikum den Künstler direkt identifiziert. Diese persönliche Fassade wird bestimmt durch Kleidung, Geschlecht, Alter, Größe, physische Erscheinung, Haltung, Gesichtsausdruck, Gestik und Mimik, wobei letztere sich zwar im Prozess der Aufführung immer wieder verändern können, jedoch im Zusammenspiel ein Gesamtbild des Darstellers ergeben. Der Begriff der Fassade lässt sich so gesehen in Erscheinung und Verhalten aufteilen: Die Erscheinung des Künstlers auf der Bühne zeigt seine äußerliche Rolle und das Verhalten trägt diese zusätzlich von innen nach außen. (Vgl. ebd.: 25)

Für den klassischen Konzertsolisten ist Form, Erscheinung und Verhalten im Verhältnis zueinander besonders spannend, da in ihrer Art und Weise des Zusammenwirkens die Inszenierung geformt und erst dann auch sichtbar wird.⁴¹ Die Rolle jedenfalls kann trotz dieser unterschiedlichen Einflüsse übergeordnet auch sehr einheitlich wahrgenommen werden, ist doch der klassische Konzertsolist genau in dieser hier verwendeten anonymen Betrachtung immer ein klassischer Konzertsolist. Durch die dramatische Gestaltungsweise den musikalischen und persönlichen Ausdruck ist es jedem einzelnen klassischen Konzertsolisten jedoch in der Aufführung möglich, seine eigene Rolle zu formen und zu durchleben. Charakteristische Rollen, die dabei auftreten können, können sehr vielfältig und unterschiedlich sein.⁴² Folgend werden drei grundsätzliche Perspektiven auf den klassischen Konzertsolisten in der Aufführung und seiner Inszenierung eröffnet und in ihren Spezifika beleuchtet:

⁴⁰ Im Glauben an die eigene Rolle nimmt Erving Goffman einen weiteren Punkt auf, der besagt, dass es ebenso vorkommen kann, dass der Darsteller von eben dieser, seiner eigenen Rolle, überhaupt nicht überzeugt ist. Diese zynische oder auch gleichgültige Haltung wird für den klassischen Konzertsolisten als nicht relevant angesehen, da davon ausgegangen wird, dass die künstlerische Leistung des Konzertes oder überhaupt der Beruf des Musikers ohne den eigenen Glauben an seine Rolle nicht gewählt worden wäre. Goffman bezieht sich hier schließlich auch generell auf das soziale Verhalten jedes einzelnen Menschen in seiner Rolle und nicht speziell auf den Musiker im Konzert. (Vgl. GOFFMAN 2004: 19ff)

⁴¹ Zusammenfassend wird auf das Gesamtkonzept Inszenierung beziehungsweise die Bedeutung der einzelnen herausgearbeiteten Einflüsse für den Solisten als Fazit in Kapitel V eingegangen.

⁴² Die Unterscheidung differenzierter Rollen ist erst möglich, wenn Praxisbeispiele analysiert werden und zur Vereinfachung pauschalisierte Künstlertypen beschrieben werden. Für weiterführende Forschungsmöglichkeiten, die sich aus dieser Arbeit ergeben, siehe deswegen auch Kapitel VI.

Zuerst der Interpret, sozusagen der Künstler aus Perspektive des Inhalts beziehungsweise der Musik, dann der Star, also die Perspektive des Publikums und vielleicht auch des Künstlers selbst auf sich, und schließlich der Vermittler, der Künstler somit als verbindendes Glied zwischen Inhalt beziehungsweise Musik, Form und anderen beteiligten Künstlern sowie dem Publikum.

IV.3.1 Interpret

Die Rollenperspektive auf den klassischen Konzertsolisten als Interpreten bedeutet, dass dieser als qualitativ perfekt agierender Musiker verstanden wird. Natürlich soll dieses Merkmal auf alle Künstler in der Aufführung zutreffen, doch der Interpret versteht sich ganz besonders auf eine technisch filigrane Gestaltung des musikalischen Gegenstands. Das Werk und seine spezifische Interpretation stehen noch vor seiner Persönlichkeit im Vordergrund, er widmet sich ganz dem Inhalt: Der Musik in ihrer Aufführung durch ihn.

Die Inszenierung, die dann entsteht, ist eine des Werkes oder der Stücke und somit, wenn überhaupt, der Komponisten und kaum des klassischen Konzertsolisten selber. Durch eine entsprechende Form der Inszenierung im und durch das Konzert, kann dieser Eindruck verschärft oder ihm entgegen gewirkt werden. Dies hängt ganz von einer genaueren Betrachtung unterschiedlicher Veranstalter, Spielstätten und damit verbundenen Formaten ab. Unterstützt die Form der Inszenierung also den Inhalt und hebt dabei trotzdem den Solisten als Medium hervor, oder tritt er als Darsteller auf der Bühne eher zurück.

Eine klare Grenze lässt sich dabei insofern zum Star ziehen, der als Rollenperspektive den klassischen Konzertsolisten in der Inszenierung klar betont. Obwohl also ein Künstler, der für seine spezifischen Interpretationen bekannt ist, eben auch sehr berühmt sein kann, werden hier meist eher Nischen bedient, indem vor allem ein besonders geschultes Publikum aus Kennern genau diese Rolle des klassischen Konzertsolisten favorisiert. Der Star dagegen ist ein meist massentauglicheres Phänomen.

IV.3.2 Star

Die Rolle des Stars stammt aus der Perspektive des Publikums auf den klassischen Konzertsolisten. Sie hebt den Künstler als Medium der Inszenierung und Mittelpunkt der gesamten Aufführung ganz besonders hervor. Dieser steht somit als Persönlichkeit in seiner durch das Publikum vergebenen Rolle im Vordergrund:

„Der Star ist das verkörperte Versprechen, dass aller Augen auf ihn gerichtet sind. Sein Glanz ist derjenige, in den das Wissen, dass alle schauen, taucht. Er ist keine Eigenschaft der Person, sondern wird von der Gemeinde der Schauenden verliehen. Es ist aber ein Glanz, dem sonst nichts Irdisches gleicht. Er verklärt im buchstäblichen Sinne. Er entrückt, macht zum Idol. Er ist das höchste Gut des Kultes um die Attraktivität der Person.“ (FRANCK 1998: 167)

Gleichzeitig ist allerdings auch zu bedenken, dass dieser Starkult vor allem durch „eine technische Errungenschaft der mediatisierten Präsentation“ zu begründen ist. So entsteht die größte Aufmerksamkeit und damit der Glanz des Stars außerhalb der Aufführung und seiner Inszenierung im Konzert. *„Erst die Techniken der Reproduktion lassen ihn überall aufgehen. Nicht umsonst ist die Urform und der Inbegriff des Stars der Filmstar.“* (ebd.) Trotz dieser kritischen Anmerkung zeigt aber das große Interesse des Publikums am Erleben ihres Stars in einer Live-Veranstaltung, dass eben der Auftritt im Konzert für diese Rollenperspektive des klassischen Konzertsolisten eine wichtige Bedeutung hat. Schließlich stellt sich gerade durch die Form der Inszenierung und den Moment sowie Prozess der Aufführung heraus, ob der klassische Konzertsolist seiner durch das Publikum vergebenen Rolle des Stars gerecht werden kann und seinen Glanz zu steigern vermag oder seiner mediatisierten Präsentation entgegenwirkt und seiner verliehenen Rolle eher schadet.

Diese Perspektive richtet sich insgesamt auf die äußere Erscheinung des klassischen Konzertsolisten, das Visuelle der Präsenz tritt klar in den Vordergrund.⁴³ Seine musikalische Leistung darf dabei qualitativ natürlich nicht minderwertig sein, steht allerdings auch längst nicht so sehr im Fokus wie beim Interpreten. Eine Entwicklung vom einen zum anderen ist durchaus denkbar, umgekehrt jedoch nicht möglich, da sich die Aufmerksamkeit des Publikums einmal zum Star erkoren, nicht mehr ausschließlich auf die Musik richten lässt. Es findet in dieser Rollenbetrachtung also einfach eine Art Verschiebung vom Inhalt hin zum Medium statt.

⁴³ Als Beispiel sei hier erneut auf Cameron Carpenter verwiesen, der besonders durch seinen Kleidungsstil auffällt, obwohl er auch musikalische Spitzenleistung vorzuweisen hat. So nennt er bemerkenswerter Weise den Fanshop seiner Webseite in Bezugnahme auf seinen Modefaible ‚Boutique‘. Siehe auch: <http://www.cameroncarpenter.com/boutique/> (Stand 29.01.2014)

IV.3.3 Vermittler

Die Rollenperspektive des klassischen Konzertsolisten als Vermittler wiederum verbindet alle Elemente der Inszenierung: Der Künstler als Medium ist das Bindeglied zwischen der äußeren materiellen Form und den inneren Zusammenhängen. Zum einen spielt er dabei im wahrsten Sinne des Wortes eine wichtige Rolle für andere mitwirkende Künstler wie Orchestermusiker, Dirigenten oder Ensemblemitglieder, zum anderen ist er bedeutsam in seiner Funktion als Medium der Inszenierung für die Zuhörer. So oder so: Er dient als Kommunikator der Musik in der Aufführung und stellt Beziehungen zwischen allen Beteiligten durch sein Auftreten her.

Das Phänomen der Präsenz zeigt sich bei ihm sehr ausgeprägt, nicht im Besonderen auf das Visuelle bezogen wie beim Star und auch nicht absolut fokussiert auf das Werk oder die Stückauswahl des Konzertes wie beim Interpreten, sondern durch den Prozess der musikalischen Aufführung, in den er alle beteiligten Personen einbindet. Die Rollenperspektive des klassischen Konzertsolisten als Vermittler ist somit geprägt vom Kontakt zwischen Künstlern untereinander auf der Bühne und zu den Zuhörern.

„Allgemein gilt Einschränkung des Kontakts, also die Wahrung der sozialen Distanz, als Methode, um beim Publikum Ehrfurcht zu erzeugen [...], um den Darsteller beim Publikum in einem Zustand der Mystifikation zu halten.“ (GOFFMAN 2004: 62f)

Im Gegensatz zu dieser Mystifikation, die ein Star mit seiner Rolle im Verhältnis zum Publikum aufbaut, und der Vertiefung in die erklingende Musik, die ein Interpret hervorruft, setzt das Verständnis des Künstlers als Vermittler auf das besondere Erlebnis des Zusammenwirkens der Aufführung durch den gemeinsam durchlebten performativen Prozess.

IV.4 BEDEUTUNG DES PUBLIKUMS

Auch wenn das Publikum erst einmal als reine Rahmenbedingung für das Stattfinden des Konzertes erscheint, so hat es bei genauerer Betrachtung vor allem große Bedeutung innerhalb der Aufführung für den klassischen Konzertsolisten. Ganz unabhängig davon, welche Rollenperspektive angewendet wird, baut sich in der Inszenierung eine Beziehung zwischen dem Darstellenden und Wahrnehmenden auf: Ein performativer Prozess entsteht.

Schließlich kann die Inszenierung, sowohl als ‚in Szene Setzen‘ als auch als ‚Erscheinenlassen‘ nur stattfinden, wenn Künstler und Publikum für eine bestimmte Zeitspanne an einem bestimmten Ort zusammen kommen.

„Weil die gleichzeitige leibliche Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern Bedingung der Möglichkeit einer Aufführung ist, sind in ihr die Prozesse der Inszenierung und Wahrnehmung unmittelbar aufeinander bezogen.“ (FISCHER-LICHTE 2003: 16)

Alle vorherig genannten Elemente, die für die Inszenierung des klassischen Konzertsolisten relevant sind, hängen somit von dem Zusammentreffen mit dem Publikum ab. Die Frage nach der Präsenz des Künstlers, seiner wahrgenommenen Körperlichkeit sowie die Rolle, die ihm zugeschrieben wird, klären sich im Prozess der Aufführung vor den Zuhörern beziehungsweise Zuschauern. Das bedeutet,

„[...] dass das Konzert ein Miteinander auf Zeit ist, das der Darbietenden wie der Aufnehmenden bedarf, die zur Befriedigung ästhetischer Interessen zueinander finden. Konzert ist mithin eine Interaktion zwischen jenem Partner, der sein spezifisches Können beisteuert, wie jenem, der Bereitschaft zum Zuhören mitbringt und damit mitbestimmend für die Einlösung des stets intentionalen Sinnes der aufgeführten Musik wird.“ (SALMEN 1988: 56)⁴⁴

Sowohl die Wahrnehmung, als auch die Bedeutungszuweisung wird durch das Publikum möglich: Erst durch den Akt des Zuhörens und Zuschauens erhält der Inhalt, die Musik, und die Tätigkeit des Künstlers, sein Spiel, einen Sinn. Deswegen wird abschließend in diesem Kapitel auf das Miteinander von Erwartung und Überraschung sowie Aktion und Reaktion im performativen Prozess zwischen Künstler und Publikum eingegangen. Denn erst dadurch wird die Inszenierung als ‚Erscheinenlassen‘ durch das Medium, den klassischen Konzertsolisten, vollständig.

⁴⁴ Für die historische Betrachtung der Hörer und deren Verhalten vgl. ebd.: 56-67. Aus der Untersuchung des Theaterpublikums durch Steffen Höhne lassen sich ebenfalls interessanter Erkenntnisse über die Struktur und das Verhalten des Konzertpublikums heute gewinnen. Vgl. hierzu: HÖHNE, STEFFEN (2012): Das Theaterpublikum. Veränderungen von der Aufklärung bis in die Gegenwart. In: BEKMEIER-FEUERHAHN, SIGRID/ VAN DEN BERG, KAREN/ HÖHNE, STEFFEN/ KELLER, ROLF/ MANDEL, BIRGIT/ TRÖNDLE, MARTIN/ ZEMBYLAS, TASOS (HRSG.): Jahrbuch für Kulturmanagement 2012. Bielefeld: transcript. Seite 29-53

IV.4.1 Erwartung und Überraschung

„Die neue Möglichkeit, Konzerte auf Schallplatten erstmals dauerhaft zu speichern, beraubte Musikaufführungen nicht, wie damals vielfach befürchtet wurde, ihrer Einmaligkeit und führten auch nicht zum Niedergang der Live-Konzerte. Vielmehr förderte die Speicherung im Gegenteil die Einmaligkeit von Live-Aufführungen, da die Aufnahmen Erwartungen und das Registrieren von Abweichungen förderten.“

(BÖSCH 2010: 19)

Das Bedürfnis nach dem performativen Prozess bleibt deshalb bestehen und steigert sich, da Medien wie Schallplatte, Kassette, CD oder digitale Datenträger Musik natürlich in perfekter Qualität wiedergeben können, das im Konzert Gehörte jedoch mit allen Sinnen aufgenommen wird. Die Erwartungen an die Aufführung sind also groß. Eben diese bietet auch die Möglichkeit der Überraschung durch unerwartete Situationen, die sich so nur im Live-Konzert ereignen können.

Die Erwartungen des Publikums an ein Konzert sind vielfältig und doch recht einheitlich: Gute Unterhaltung, das Live-Erlebnis, Spaß und Action (vor allem auf Seiten jüngerer Besucher) sowie eine gute Atmosphäre stehen im Vordergrund. (Vgl. KEUCHEL 2011: 89)⁴⁵ Daraus gehen erstmal keine detaillierten Erwartungen an den klassischen Konzertsolisten hervor. Auf die bereits genannten Wünsche folgen jedoch nicht nur die Erwartung der Verbesserung der Allgemeinbildung, sondern auch den Anspruch überraschender Eindrücke und künstlerischer Impulse sowie neuer Ideen beziehungsweise Anregungen. (Vgl. ebd.) Und eben diese richten sich ja an den Künstler in der Aufführung. Es wird musikalisches Können ebenso erwartet, wie ein Überraschungsmoment von der Leistung des Künstlers auf der Bühne, also auch der Inszenierung in ihrer Zusammensetzung aus Form und Medium. Obwohl somit von gewissen Gegebenheiten ausgegangen wird, ist trotzdem das Unerwartete in die Erwartung mit eingeschlossen: Neues soll entstehen und durch den klassischen Konzertsolisten und seine Inszenierung auf das Publikum überspringen. Wieder zeigt sich, dass sowohl die formgebenden Komponenten des Konzertes aus dem ersten Teil dieser Arbeit, als auch die Elemente der Aufführung bestimmt durch den Künstler aus dem zweiten Teil eine entscheidende Bedeutung in der Inszenierung einnehmen.

⁴⁵ Siehe hierzu auch Kapitel III.5

Für die Verbindung des klassischen Konzertsolisten zum Publikum und der ihm entgegen gebrachten Erwartungshaltung, ist vor allem die jeweilige Rolle beziehungsweise Perspektive auf die eingenommene oder zugeordnete Rolle relevant.

„Der Einzelne wird sich also bei seiner Selbstdarstellung vor anderen darum bemühen, die offiziell anerkannten Werte der Gesellschaft zu verkörpern und zu belegen, und zwar in stärkerem Maße als in seinem sonstigen Verhalten.“

(GOFFMAN 1969: 35)

Auf der einen Seite ist es also die Aufgabe des Künstlers die Herausforderung anzunehmen und der Erwartungshaltung seines Publikums gerecht zu werden. Auf der anderen Seite muss der Künstler das Risiko eingehen, sein Publikum in einzelnen Momenten zu überraschen und damit eine besondere Verbindung aufzubauen. Dieser Gegensatz verdeutlicht wiederum die Spannung, in der sich der Künstler in seiner Inszenierung befindet. Das Publikum idealisiert ihn in seiner Rolle als klassischen Konzertsolisten, ordnet ihn unter Umständen aus der jeweiligen Perspektive als Interpret, Star oder Vermittler ein und wünscht sich in der Aufführung Bestätigung.

Diese oftmals auch unbewusste Erwartungshaltung des Publikums ist vorab natürlich vor allem geprägt durch die mediale Inszenierung des Solisten verbunden mit entsprechenden Marketingstrategien der Veranstalter und Agenturen. Doch genau diese Einordnung kann nicht unbeachtet gelassen werden, denn das Publikum bringt sie mit in die Aufführung und nimmt damit Einfluss auf den Künstler und das hier vorgestellte Inszenierungskonzept im Sinne des ‚in Szene Setzens‘ und ‚Erscheinenlassens‘. Ebenso ist dieses Phänomen umgekehrt zu betrachten, schließlich bringt der klassische Konzertsolist auch gewisse Erwartungen mit auf die Bühne. Dazu zählen die perfekten äußeren Begebenheiten, wie genug Platz, Licht und Ruhe zum Spielen, ebenso wie die innere Idee der darzubietenden musikalischen Interpretation und Leistung. Damit zusammenhängend aber auch das konzentrierte ruhige Zuhören des Publikums ohne störende Bewegungen, Geräusche oder andere Ablenkungen. Beide Seiten treten sich also mit Vorstellungen gegenüber, die größtenteils über die Erfahrung des Erlebens eines Konzertes angeglichen sind, aber doch nicht in allen Punkten übereinstimmen müssen und eben dem Überraschungseffekt des gemeinsamen Erlebnisses unterliegen.

Die Kunst des klassischen Konzertsolisten ist damit keine planbare Verarbeitung von Erwartungen, sondern der Umgang mit diesen und dem Publikum als wichtigem Mitspieler im entstehenden Ereignis der Musik.

„Wenn er [der Zuschauer, Anmerkung der Autorin] mit den Verführungsmitteln der Kunst in einen vorübergehenden Zustand nachdenklichen Innehaltens versetzt wird, ist alles gewonnen.“

(BUBNER 2001: 90)

Und genau das scheint der Punkt zu sein: Die Erwartung und Überraschung, die im Zusammenkommen von Künstler und Publikum in der Aufführung aufeinander treffen, sind schwer greifbar, da es sich um zwischenmenschliche Gefühle und Gedanken handelt, doch gerade deswegen sind sie als Besonderheit im Moment und Prozess der Inszenierung ausschlaggebend für das Besondere des Live-Konzertes. Darüber hinaus sind natürlich auch die bereits dargelegten Aspekte von Präsenz und Körperlichkeit in dem Prozess von Aktion und Reaktion zwischen klassischem Konzertsolisten und seinem Publikum für die Inszenierung mitbestimmend.

IV.4.2 *Aktion und Reaktion*

Ebenso wie Erwartung und Überraschung finden Aktion und Reaktion zwischen Künstler und Publikum statt. Beides beschreibt einen performativen Prozess, der eben erst im Moment der Aufführung gegenwärtig wird.

„Während als theatral gelten kann, dass das in Erscheinung Tretende von anderen wahrgenommen werden soll, lässt sich als performativ auffassen, auf welche Weise und als was es jeweils wahrgenommen wird und welche Wirkung diese Art der Wahrnehmung auf den Wahrnehmenden selbst ausüben vermag.“ (FISCHER-LICHTE 2012: 65)

Mit dieser Definition lässt sich das in dieser Arbeit vorgestellte Inszenierungskonzept verknüpfen: Durch die Festlegung der formgebenden Komponenten Programmatik, Format, Ort, Zeit und Künstler wird dafür gesorgt, dass ein Konzert vor einem Publikum stattfindet, also als theatral bezeichnet werden kann. Die Auswahl der formgebenden Komponenten für genau dieses Konzert sorgt für das ‚in Szene Setzen‘ und in Verbindung mit der Aufführung durch den Künstler für das ‚Erscheinenlassen‘.

Hierin liegt die Aktion und in der Wahrnehmung durch die Wahrnehmenden, nämlich das Publikum, die Reaktion, wodurch die Inszenierung des klassischen Konzertsolisten als performativ zu bezeichnen ist. Die Bedeutung des Publikums ist im Moment und Prozess der Inszenierung also kaum hoch genug einzuschätzen: Die vom klassischen Konzertsolisten herzustellende Präsenz der Aura, des Spirituellen, Visuellen und auch Theatralen beziehungsweise Performativen ist ohne Zusammenhang zu den Zuhörern und Zuschauern nicht denkbar. Eine Steigerung eben dieser Präsenz in der Aufführung ist nur möglich, wenn auf die Aktion des Künstlers auch eine entsprechende Reaktion des Publikums folgt. Gemeint ist damit, dass ein Zusammenspiel entsteht, welches sich in der besonderen Atmosphäre einer Aufführung verdeutlicht. Schließlich wird es jedem Konzertbesucher schon einmal so ergangen sein, etwas ganz Besonderes erlebt zu haben, dass man mit genauen Begriffen nicht zu benennen weiß. Denn Aktion und Reaktion sind logischerweise immer auffindbar, die Frage für die Inszenierung ist nur, ob sie in Einklang miteinander stehen und der Funke überspringt. Auch hier zeigt sich erneut die Schwierigkeit das Phänomen der Beziehung von Künstler und Publikum schriftlich zu fixieren: Es geht um Situationen der Spannung und Dimensionen der Präsenz sowie um die dabei entstehende Dynamik aus Wahrnehmung und Sinn, aber auch Aktion und Reaktion der Beteiligten.

Ganz konkret heißt das für den Künstler, dass beide Ebenen seiner Körperlichkeit im Zusammenspiel mit dem Publikum von großer Bedeutung sind. Auf der einen Seite erfordert die Präsenz auf der Bühne und die damit verbundene musikalische Leistung die Ausdruckskontrolle des Künstlers: Seine Fähigkeit und Tätigkeit stehen im Mittelpunkt und der Umgang mit seinem Körper durch Gestik, Bewegung oder auch Geräusche, die vielleicht auch gerade nicht unter seiner Kontrolle sind, bestimmen die Aufführung und bewirken Reaktionen aus dem Publikum. Und diese bestimmen die Gesamtwirkung der Inszenierung auf der anderen Seite mit: Die Zuhörer und Zuschauer nehmen den klassischen Konzertsolisten bei seiner musikalischen Tätigkeit wahr, sind konzentriert, gebannt, schockiert oder empfinden andere Gefühle und reagieren, ob bewusst oder unbewusst, durch Geräusche wie zum Beispiel Husten oder Räuspern bei Unsicherheit, Begeisterung durch Zwischenapplaus oder ähnliche Handlungen. Wie in einem Aktions-Reaktions-Modell üblich, setzt sich das Phänomen fort: Der Künstler reagiert, ob bewusst oder unbewusst, wiederum auf die Bewegungen, Stimmungen oder Geräusche aus dem Publikum und so weiter. So entsteht eine Atmosphäre und dabei ein Spannungsbogen, der sich eben nur im Moment und Prozess der Aufführung vollzieht und das Besondere der Inszenierung des klassischen Solisten im Konzert als Kulturform ausmacht.

V. FAZIT: GESAMTKONZEPT INSZENIERUNG

Das Gesamtkonzept Inszenierung, bestehend aus ‚in Szene Setzen‘ und ‚Erscheinenlassen‘, zeichnet sich besonders durch die Verbindung von Ereignis- und Prozesshaftigkeit aus. „*Musik ist kein Ding, sondern ein Ereignis.*“ (TRÖNDLE 2011: 9) Und trotzdem scheint der Inhalt, die Musik, manchmal gar nicht die ausschlaggebende Rolle in der Erinnerung vieler Zuhörer und Zuschauer im Vergleich zu der Atmosphäre im Raum, dem spontanen Moment innerhalb der Darbietung oder der Atmosphäre im Publikum insgesamt zu spielen.⁴⁶ Genau diese Komponenten und Elemente können dem Gesamtkonzept Inszenierung allerdings zu Gute kommen, indem die Musik als Kern und Inhalt, ausgeführt durch das Medium Künstler und umgeben von der Kulturform Konzert, verstanden wird.

Der Aspekt der Aufführung von Musik durch den klassischen Solisten im Konzert machen die Inszenierung in ihrer Ereignishaftigkeit und dem gleichzeitig stattfindenden Prozess aus und bieten die Grundlage, um neue Perspektiven und Konzepte für die Zukunft des Künstlers und seiner Aufführungsform zu finden. Und eben diese haben zum Ziel formgebende Komponenten wie Programmatik, Format, Ort und Zeit mit den Elementen, die erst durch die Beteiligten in der Aufführung entstehen, zu verbinden.

„Insofern die Aufführung aus der Interaktion aller Teilnehmer hervorgeht, sich in einem autopoietischen Prozess selbst erzeugt, erscheinen der Produkt- ebenso wie der Werkbegriff inadäquat. Denn die Aufführung liegt nicht als Resultat dieses Prozesses vor, sondern wird in und mit ihm vollzogen. Es gibt sie nur als und im Prozess der Aufführung; es gibt sie nur als Ereignis.“ (FISCHER-LICHTE 2012: 67)

Die Inszenierung des klassischen Konzertsolisten bedeutet zusammenfassend also, die bewusste Überlegung zu formgebenden Komponenten ebenso wie beeinflussenden Elementen zu nutzen. Der Rahmen der Aufführung innerhalb derer der Künstler die Musik zum Erklingen bringt wird mitbestimmt und trotzdem oder gerade dadurch ein unerklärlicher Zauber durch den klassischen Konzertsolisten, die Musik und das Ereignis Konzert zum Erscheinen gebracht. Entsprechende Präsentations- und Rezeptionsbedingungen wie der Rahmen können dabei durch den Veranstalter vorab geschaffen und schließlich durch den Künstler und das Publikum in der Aufführung komplementiert werden.

⁴⁶ Jens Roselt beschreibt dieses Phänomen in seinem Artikel „4‘33‘ – Das Konzert als performativer Moment“ (in TRÖNDLE 2011: 113-125) sehr anschaulich und interessant.

V.1 DER KLASSISCHE KONZERTSOLIST

Der klassische Konzertsolist nimmt dabei die zentrale Rolle ein, denn schließlich konzentriert und konkretisiert sich die Aufführung des musikalischen Werkes erst mit seiner Leistung auf der Bühne.

„Das In-Szene-Setzen und Auf-die-Bühne-Bringen des Textes muss die am Werk vollzogene Interpretation dem Publikum, also einem erwartungsvollen, aber stumm bleibenden Kollektiv präsentieren, das zudem noch Abend für Abend wechselt.“ (BUBNER 2001: 86)

Seine Aufgabe ist es also nicht nur, eine gute unterhaltsame ‚Show‘ auf der einen Seite abzuliefern und auf der anderen Seite den musikalischen Sinn des Werkes zum Publikum zu transportieren, sondern darüber hinaus für die Verwirklichung der Inszenierung als Gesamtkonzept aus ‚in Szene Setzen‘ und ‚Erscheinenlassen‘ zu sorgen. Wie das Zitat dabei betont, stellt sich diese Herausforderung an jedem einzelnen Konzerttermin aufs Neue, da die stets unterschiedliche Zusammensetzung des Publikums auch immer einen anderen performativen Prozess hervorruft und so jede einzelne Aufführung zu dem besonderen Ereignis für jeden einzelnen Beteiligten, Künstler wie Zuhörer beziehungsweise Zuschauer, macht. Die Rolle des Mediums der Inszenierung in Person des Künstlers darf also nicht unterschätzt werden.

V.1.1 Anforderungen

In dieser Rolle, die den klassischen Konzertsolisten – wie bereits erläutert – aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet, gehen trotzdem für alle Künstler die gleichen Anforderungen für die Inszenierung des Konzertes und in der Aufführung einher. Diese liegen in den Elementen Präsenz, Körperlichkeit und Darstellung, die diese Arbeit in Kapitel IV.1 bis IV.3 bereits theoretisch für die Chancen einer Inszenierung hervorgehoben hat. In Bezug auf die Praxis sollen dazu konkrete Punkte als Anforderungen und damit auch Herausforderungen für den Künstler im Konzert genannt werden.

Zu allererst zählt dazu die musikalische Leistung und Qualität des klassischen Konzertsolisten. Dieser muss auf höchstem künstlerischen Niveau arbeiten, üben und interpretieren: *„Den toten Buchstaben macht erst der Geist der Interpreten lebendig.“ (ebd.: 83)* Und das gilt genauso für die tote Note, die der Künstler durch seine musikalische Leistung, die eine große Disziplin und ausgeprägte Ausbildung verlangt, zum Leben erweckt.

Die Aufführung ist schließlich für den klassischen Konzertsolisten der letzte Meilenstein in einem langen Übe- und Arbeitsprozess. Die reine Beschäftigung mit der Technik reicht für den Erfolg meist nicht aus. So ist des Weiteren die Anforderung an den Künstler gestellt, sich ausgiebig mit dem musikalischen Stoff auseinander zu setzen, ihn zu verarbeiten und zu aktualisieren. Dieser Vorgang knüpft häufig an die Rahmung der Inszenierung an, denn Programmatik, Format, Ort und Zeit, also die Konzertplanung, erfolgt parallel und setzt voraus, dass der Künstler sich darauf entsprechend einstellt und vorbereitet. Selbst wenn im Musikbetrieb häufig eine Agentur zwischen geschaltet ist, so liegt es doch beim klassischen Konzertsolisten, sich auf die Herausforderungen der Form einer Aufführung vorzubereiten. Die damit verbundene größte Anforderung an den klassischen Konzertsolisten beschreibt also die Aufführung selber, in der sich die Form und der durch ihn gespielte Inhalt zum Ereignis für und mit dem Publikum verbindet.

V.1.2 Eigenschaften

Aus diesen grundsätzlichen Anforderungen an den klassischen Konzertsolisten, die sich eben nicht nur aus den generellen Begebenheiten des Musikbetriebes, sondern auch den Herausforderungen in der Aufführung selbst ergeben, lassen sich Eigenschaften ableiten, die der Künstler mitbringen sollte. Die Betrachtung in dieser theoretischen Arbeit blieb bisher recht allgemein, doch muss für die praktische Umsetzung der Inszenierung im Konzert jeder Künstler auch einzeln in seiner Persönlichkeit, seinen Fähigkeiten und Charakterzügen betrachtet werden, um ein vollkommenes Bild der unterschiedlichen Möglichkeiten von Inszenierung zu erhalten. Um den Praxisbezug herzustellen und die Auswahl klassischer Solisten im Konzert durch Veranstalter zu verstehen, ist es sinnvoll, analytisch vorzugehen und Fragen nach den Eigenschaften des klassischen Konzertsolisten zu stellen: Was ist das für ein Typ? Was passt zu ihm? Welches Repertoire bringt er mit? Ist eine Vielfalt gegeben, eine bestimmte Richtung beziehungsweise ein geschlossenes Genre stimmig oder bieten sich Experimente an?

Erst einmal steht dabei natürlich die Musik, der Inhalt des Konzertes, im Mittelpunkt und doch ist die direkt im Anschluss wichtigste Entscheidung, welcher Künstler für die Aufführung ausgewählt oder angefragt wird. Es wird sich hier weiterhin speziell auf die Inszenierung, also die Rahmung des Konzertes und den Moment beziehungsweise Prozess der Aufführung, bezogen.

Folgende Eigenschaften des klassischen Konzertsolisten können dabei eine Rolle spielen: Erstens die Authentizität und Aura. Unabhängig von sämtlichen Theoriekonzepten fragt sich ein Veranstalter, ob die durch den Künstler aufgeführte Musik auch zu seiner eigenen Geschichte und Biographie außerhalb der Musik stimmig ist und ob beides auf der Bühne zusammenpasst, der Künstler also etwas ausstrahlt. Wie in der ausführlichen Betrachtung des klassischen Konzertsolisten in der Aufführung bereits deutlich geworden ist, geht es nicht um die Frage, ob nun eine authentische Inszenierung oder inszenierte Authentizität zu konstatieren und wie genau Aura zu definieren ist. Vielmehr liegt der Fokus darauf, dass der Künstler im Konzert ein stimmiges Gesamtbild abgibt, welches trotzdem nicht langweilig, sondern durch eine spannende Atmosphäre bestimmt ist.

Zweitens die Offenheit und Neugierde. Eben weil der Anspruch eines Veranstalters an den Künstler im Konzert ist, nicht nur neue Welten zu eröffnen, sondern das Publikum auch mit auf diese Reise zu nehmen, sind diese Eigenschaften gefragt, um gemeinsam in der Planung an einem Strang ziehen zu können, Programmatik und Format weiterzuentwickeln und so in der Produktion dann zu einer schlüssigen Inszenierung als Gesamtkonzept zu gelangen.

Drittens Interaktivität und Kommunikativität. Um eben diese Schritte zu vollziehen, sollte der klassische Konzertsolist sowohl ein Darstellungs- als auch Vermittlungstalent mitbringen. Im heutigen Musikbetrieb ist sowohl die Rolle des Stars und des Interpreten, als auch die des Vermittlers gefragt. Wie im Vorhergehenden beschrieben, steigen die Anforderungen an den Künstler, so auch die umfangreiche Darstellung des klassischen Konzertsolisten vor, während und nach dem Konzert, das umfassende Interagieren mit dem Publikum und kommunizieren mit anderen Beteiligten.

Viertens visuelle Signale. Damit ist die Eigenschaft gemeint, Emotionen in der Musik zu transportieren und diese eben auch optisch in der Aufführung und seiner Inszenierung sichtbar zu machen. Die Präsenz im theatralen und performativen Prozess ist damit ebenso gemeint, wie sämtliche Aspekte der nach außen getragenen Körperlichkeit und Persönlichkeit.

Fünftens Beliebtheit und Bekanntheit. Hiermit zeigt sich auch, dass für den Erfolg im Musikbetrieb und damit auch im Konzert ausschlaggebend ist, ob der klassische Konzertsolist empathisch ist beziehungsweise ihm vom Publikum Sympathie entgegen gebracht wird.

Alle hier aufgezählten Eigenschaften sind natürlich nicht unbedingt erlernbar und doch sind sie mit entscheidend für den Veranstalter in Bezug auf die Auswahl des Künstlers für ein Konzert. Insgesamt ist das Ziel eines klassischen Konzertsolisten somit, nicht austauschbar zu sein und mit seinen Eigenschaften den Anforderungen zu begegnen, um seine Inszenierung im Konzert, bestimmt auch durch die vom Veranstalter oder äußeren Begebenheiten vorbestimmte Form, schlüssig zu präsentieren und das Publikum damit an sich selbst und seine musikalische Aufführung zu fesseln. Denn letztendlich ist der Erfolg des Künstlers immer abhängig vom Publikum, doch dieses kann eben auch erst zu seinem Förderer werden, indem es durch eine geschickte Inszenierung im Konzert dazu gebracht wird. Es muss also eine gewisse Nachfrage nach eben diesem Künstler auf dem Markt erzeugt werden. Und dabei ist die Unterstützung des Musikbetriebes, also des Veranstalters, für den klassischen Konzertsolisten unverzichtbar.

V.2 IM KONZERT

Prämissen für eine gelungene Inszenierung des Künstlers im Konzert sind aus Sicht des Veranstalters deshalb zusammengefasst die perfekte Qualität der musikalischen Leistung, was auch ein ausgewähltes Repertoire bedeutet, ein rundes Image, sowohl des musikalischen Stils, als auch der Person und Rolle des Künstlers, und damit der rote Faden, der entsteht und die Inszenierung des klassischen Konzertsolisten auch in der Aufführung ausmacht. Der Live-Effekt ist dabei keinesfalls zu unterschätzen.

„Das Konzert ist eine Versamlungs- und Veranstaltungsform, eine Institution mit ästhetischen, sozialen und ökonomischen Aspekten, die dem Performativen Spielraum bietet und als geplantes Ereignis zu meist 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.“ (SALMEN 1988: 7)

Und genau darauf trifft nun der klassische Solist: Das Konzert als Form, die ihm für seinen Auftritt vorgegeben ist und mit der er sich sozusagen auseinandersetzen muss, um die Inszenierung über das ‚in Szene Setzen‘ durch die Rahmung hinaus zu vervollständigen und zum Ereignis werden zu lassen.

V.2.1 Auswirkungen

Obwohl das Konzept dieser Arbeit vom Inhalt ausgehend durch ein Medium in einer Form die Inszenierung entstehen lässt, ist die Perspektive des Musikbetriebes in der Praxis doch häufig eine ökonomischere, als diese ästhetische. Selbst wenn die Musik vorrangig im Zentrum stehen soll, kann die Nachfrage auf dem Konzertmarkt nicht gänzlich ausgeblendet werden. Die Erwartungen des Publikums, die ebenfalls bereits hervorgehoben wurden, sind mit einzubeziehen und führen vermehrt zu neuen Aufführungskonzepten der klassischen Form des Konzertes.

Denn Musik ist eben kein Ding, sondern ein Ereignis, sprich die Situation und Atmosphäre entscheiden mit über die Bedeutung des Dargestellten. Die bestehende Standardisierung der klassischen Form Konzert wird vermehrt aufgebrochen: Die formgebenden Komponenten werden unterschiedlich genutzt und verändert, wodurch auch für den klassischen Konzertsolisten neue Inszenierungsformen entstehen. Martin Tröndle betont in Hinblick auf die Zukunft: *„Überlebensfähig‘ scheinen Konzertformen zu sein, die das In-Erscheinung-Bringen der Musik steigern und damit das Erleben des Konzertereignisses fördern.“* (TRÖNDLE 2011: 27)

Diese Auswirkungen in der Form des Konzertes als ‚in Szene Setzen‘ verändern – wie in dieser Arbeit dargelegt – natürlich auch das ‚Erscheinenlassen‘ der Aufführung und damit die Inszenierung des klassischen Konzertsolisten. So lassen die Ansprüche der Veranstalter und damit auch Agenturen die Anforderungen an den Künstler und seine Eigenschaften steigen.

V.2.2 Möglichkeiten

Die Entwicklung des Konzertes bringt dabei auch neue Möglichkeiten mit sich.

„So dienen Konzerte den verschiedensten Bedürfnissen. Sie bieten Entspannung, Belehrung, Trost, Unterhaltung oder Genuss neben der Geselligkeit, Konversation oder auch der Agitation; sie lassen leibliche Genüsse ebenso zu, wie sie Schaugelüste, Erwerbssucht oder Darstellungszwänge befriedigen. Traditionell geben sie sowohl Anlass für Toilettenpromenaden als auch für Diners en passant, die Demonstration von Exklusivität oder Solidarität in der Menge.“

(SALMEN 1988: 7f)

Das Konzert ist also nicht nur als Aufführungsort für den klassischen Konzertsolisten zu verstehen, sondern auch in weiteren Parametern zu betrachten. Diese sind bestimmt durch die formgebenden Komponenten, die hier noch einmal zusammengefasst werden: Erstens das Repertoire, die Programmgestaltung beziehungsweise Dramaturgie des Ereignisses; zweitens die Auswahl des Formates, als somit durchführende Regie; drittens die Architektur des Gebäudes, des Standortes sowie des vorhandenen und neu entstehenden atmosphärischen wie auch akustischen Raumes; viertens die Ereigniszeit, Ereignisdauer und Ereignishäufigkeit; fünftens die Hervorbringung durch den Künstler und sechstens den Bezug zum Publikum.

Über diese Rahmung hinaus sind die Bedeutungsebenen des Konzertes durch das Aufeinanderwirken von Veranstalter, Künstler und Publikum sehr vielschichtig: Es ist sozialer, kultureller und ökonomischer Ort, der bestimmte Regeln, Verhaltensweisen und Erwartungen von allen Beteiligten mit sich bringt und diese in Dialogsituationen stellt. Dabei kann das Konzert von der Form durch das Medium, den klassischen Konzertsolisten, in der Aufführung zum performativen oder auch rituellen Ereignis werden. Und eben dabei kehrt der klassische Konzertsolist ins Zentrum der Betrachtung zurück: Erst durch seinen Auftritt wird die Inszenierung als Gesamtkonzept komplementiert. Erst durch ihn wird innerhalb der Rahmung, das musikalische, performative und rituelle Ereignis der Aufführung hervorgebracht. Erst durch ihn wird die Relevanz für die Musik in ihrer Kulturform des Konzertes geschaffen. Erst so entsteht das Gesamtkonzept Inszenierung.

VI. EIN AUSBLICK IN DIE ZUKUNFT

Diese theoretische Betrachtung der Inszenierung des klassischen Konzertsolisten in ihrer ästhetischen Zusammensetzung und Wahrnehmung verdeutlicht vor allem, dass die Idee des Gesamtkonzeptes einer Inszenierung sein sollte, den Moment und Prozess der Entstehung in der Aufführung zu zelebrieren. Geschieht dies nicht, passiert folgendes:

„Die Veranstaltung wird ihrer Zufälligkeit und Naturwüchsigkeit weitgehend beraubt: Sie wird bewusst inszeniert. Das heißt, ihre Außendarstellung wird wichtiger als ihre interne Entwicklung.“

(SCHEER 2001: 91)

Es wird Wert darauf gelegt, dass diese Arbeit ein Konzept hervorhebt, dass die Musik und damit auch den Künstler in den Mittelpunkt stellt, die durch die Form unterstützt werden. Die Inszenierung im Sinne des ‚in Szene Setzen‘ wird dabei als Chance für neue Aufführungskonzepte der klassischen Form des Konzertes verstanden und damit auch der Aufführung von Musik durch den klassischen Konzertsolisten. Sie stellt sich allerdings deutlich gegen Eventisierung im Sinne von massenorientierter Vereinheitlichung und inhaltsleeren Rahmen im Musikbetrieb.

In Anknüpfung an diese theoretische Arbeit bietet sich deswegen ein Ausblick in die Zukunft und die Anwendung auf den praktischen Konzertbetrieb an. Dafür ist es sinnvoll, diese neuen Perspektiven auch empirisch zu erforschen.

Dabei lassen sich für die Erforschung der Publikumperspektive Fragen stellen wie: Wer fällt dem Konzertbesucher spontan als Künstler ein? Warum? Wie sieht sein Image oder Profil aus? Was wird mit ihm verbunden? Was verbinden andere mit ihm? Warum passen Programm und Künstler aus Publikumssicht zusammen?

Aber auch aus Veranstalterperspektive kann gefragt werden: Welches Konzept wird durch Konzerte verfolgt? Welcher Künstler passt dazu? Was erwartet das Publikum? Welche Zusammensetzung ergibt eine schlüssige Aufführung?

Und eben daraus lassen sich auch Rückschlüsse für den Künstler ziehen. Aus seiner Perspektive ist dann wichtig: Welche Musik wird erwartet, aber auch selbst gern gespielt? Welche formgebenden Komponenten werden im Konzert angetroffen? Was passt zum Auftritt? Wie kann sich selbst eingebracht und dramaturgisch gearbeitet werden? Welche Dialogsituationen können entstehen?

Welche emotionale Reise kann im Moment und Prozess der Aufführung mit dem Publikum gemeinsam angetreten werden? Wie also entsteht eine schlüssige Inszenierung?

Die Zukunft der Inszenierung des klassischen Konzertsolisten bietet sehr viele weitere Betrachtungs- und Untersuchungsweisen. Ein Weg wäre, im Anschluss an das beschriebene Inszenierungskonzept und die damit vorgenommene Bestandsaufnahme, herauszufinden, welche Typologien sich unter klassischen Konzertsolisten tatsächlich ausfindig machen lassen.

Anhand der aufgestellten Komponenten ginge es darum, die Ausprägung und Bedeutung dieser in der Aufführung für die einzelnen Künstler herauszuarbeiten und dann im Vergleich abzuleiten, ob sich genau daraus Rückschlüsse auf Künstler und ihre jeweilige Inszenierung ziehen lassen, also eine Typologie gefunden werden kann.

Die Analyse würde dann beispielsweise folgende Punkte beinhalten:

- *Programm* (was wird gespielt? = inhaltlicher Aufbau)
- *Format* (wie wird es aufgeführt? = Konzeption)
- *Ort/Raum* (wo findet das Konzert statt? = Raumnutzung)
- *Saison* (wann findet es statt? = Zeit)
- *Künstler* (wer ist genau für dieses Konzert geeignet? = Typus)

Zur Untersuchung könnten Informationen aus verschiedenen Quellen herangezogen werden: Sowohl die Datenbanken des Musikinformationszentrums (MIZ), als auch Spielpläne von Konzerthäusern, Festivalprogramme und Material von Agenturen böten sich an. Bei einer induktiven Herangehensweise wären im Gegensatz dazu anhand einzelner konkreter Fälle zu beobachten, welche Konzerte die ausgewählten Künstler über eine Saison verteilt spielen und ob sich dabei ein bestimmtes Inszenierungsmuster erkennen lässt.

Für diese Analyse müsste eine Instrumentengruppe ausgewählt werden: Aus momentaner Sichtung und Erfahrungswerten böten sich Pianisten an, da sie einen großen Teil des klassischen Musikmarktes einnehmen, das heißt, sowohl als Solisten mit Sinfonieorchester, als auch in Rezitalen häufig Konzerte geben. Im Vergleich zum Instrument Violine bietet sich hier nach bisheriger Einschätzung eine größere Auswahl. Die Frage, ob der Kammermusikbereich ausgeblendet wird, da keine eindeutige solistische Tätigkeit hervorgehoben wird, wäre noch zu klären.

Ziel könnte es sein, Newcomer für eine konkrete Analyse der besagten formgebenden Komponenten auszuwählen und dann auch live im besonderen Prozess und Moment der Aufführung zu beobachten. Unter Newcomer würden die Solisten verstanden, die noch relativ neu in den klassischen Konzertmarkt eingestiegen, aber bereits erfolgreich genug sind, einen gewissen Bekanntheitsgrad und damit Konzertstatus vorzuweisen.

Dabei würde sich dann auch die Frage stellen, ob sich eine Analyse damit ‚nur‘ auf eine Generation beschränkt oder gerade auch ein Vergleich mit allen zeitlichen Veränderungen, inklusive der medialen Inszenierung der Künstler auf dem klassischen Konzertmarkt insgesamt innerhalb der letzten Jahrzehnte eine spannende Untersuchung ergäbe. Gibt es zum Beispiel Spezifika, die sich im Laufe der letzten Jahre oder Jahrzehnte verändert haben? Oder bleiben Solisten in ihrer Charakteristik ähnlich? Daraus könnte sich nach einer ausführlichen Auswertung eventuell ein Kriterienkatalog für Künstler oder eben auch eine Typologie der Inszenierung von klassischen Konzertsolisten ergeben.

Unbestreitbar ist, dass der Künstler im Allgemeinen und der klassische Solist im Speziellen mit seiner Musik und Inszenierung die Kulturform Konzert und das Ereignis der Aufführung einzigartig macht. Auch eine theoretische Ausarbeitung der sich aufeinander beziehenden und sich beeinflussenden Komponenten und Elemente lässt den Zauber des Momentes der Musik und den Prozess der Entstehung durch den Künstler unerklärlich und ungreifbar wirken. Denn eigentlich geht es für den klassischen Solisten im Konzert ganz allein darum, eine musikalische Geschichte zu erzählen, damit diese Geschichte in der Gegenwart die Zukunft zum Klingen bringt. Und eben dies ist mit Hilfe der Inszenierung möglich.

LITERATURVERZEICHNIS

BÖSCH, FRANK/ SCHMIDT, PATRICK (HRSG.) (2010): Medialisierte Ereignisse. Performanz, Inszenierung und Medien seit dem 18. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Campus Verlag

BÖSCH, FRANK (2010): Ereignisse, Performanz und Medien in historischen Ereignissen. In: BÖSCH, FRANK/ SCHMIDT, PATRICK (HRSG.) (2010): Medialisierte Ereignisse. Performanz, Inszenierung und Medien seit dem 18. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Campus Verlag. Seite 7-30

BUBNER, RÜDIGER (2001): Demokratisierung des Geniekonzepts. In: FRÜCHTL, JOSEF/ ZIMMERMANN, JÖRG (HRSG.) (2001): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Frankfurt am Main: suhrkamp. Seite 77-91

COPEAU, JACQUES (1991): Encyclopédie Française. Bd. 17. Paris: Larousse, 1936. Seite 64. 1-5. In: LAZAROWICZ, KLAUS/ BALME, CHRISTOPHER (HRSG.) (1991): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam. Seite 340-346

FEIN, MARKUS (2011): Musikkurator und RegieKonzert. In: TRÖNDLE, MARTIN (HRSG.) (2011): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. 2., erweiterte Auflage. Bielefeld: transcript. Seite 239-247

FISCHER-LICHTE, ERIKA (2012): Performativität. Eine Einführung. Bielefeld: transcript

FISCHER-LICHTE, ERIKA/ HORN, CHRISTIAN/ PFLUG, ISABEL/ WARSTAT, MATTHIAS (HRSG.) (2007): Inszenierung von Authentizität. Tübingen: A. Francke Verlag. 2. Aufl.

FISCHER-LICHTE, ERIKA (2007): Theatralität und Inszenierung. In: FISCHER-LICHTE, ERIKA/ HORN, CHRISTIAN/ PFLUG, ISABEL/ WARSTAT, MATTHIAS (HRSG.) (2007): Inszenierung von Authentizität. Tübingen: A. Francke Verlag. 2. Auflage. Seite 9-31

FISCHER-LICHTE, ERIKA (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: suhrkamp

FISCHER-LICHTE, ERIKA/ HORN, CHRISTIAN/ UMATHUM, SANDRA/ WARSTAT, MATTHIAS (HRSG.) (2003): Performativität und Ereignis. Tübingen: A. Francke Verlag.

FISCHER-LICHTE, ERIKA (2003): Performativität und Ereignis. In: FISCHER-LICHTE, ERIKA/ HORN, CHRISTIAN/ UMATHUM, SANDRA/ WARSTAT, MATTHIAS (HRSG.) (2003): Performativität und Ereignis. Tübingen: A. Francke Verlag. Seite 11-41

FRANCK, GEORG (1998): Ökonomie der Aufmerksamkeit. München: Carl Hanser Verlag

FRÜCHTL, JOSEF/ ZIMMERMANN, JÖRG (HRSG.) (2001): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Frankfurt am Main: suhrkamp

FRÜCHTL, JOSEF/ ZIMMERMANN, JÖRG (2001): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens. In: FRÜCHTL, JOSEF/ ZIMMERMANN, JÖRG (HRSG.) (2001): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Frankfurt am Main: suhrkamp. Seite 9-48

GOFFMAN, ERVING (1969): Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. 2. Aufl. Juli 2004. München: Piper Verlag

GUMBRECHT, HANS ULRICH (2001): Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung. In: FRÜCHTL, JOSEF/ ZIMMERMANN, JÖRG (HRSG.) (2001): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Frankfurt am Main: suhrkamp. Seite 63-77

HEISTER, HANNS-WERNER: Artikel Konzertwesen. In: MGG 2 (1996): Sachteil Band 5. Kas-
Mein. Spaltenzahl 686-710

HÖHNE, STEFFEN/ BÜNSCH, NICOLA/ ZIEGLER, RALPH PHILIPP (HRSG.) (2011): Kulturbranding III. Positionen, Ambivalenzen, Perspektiven zwischen Markenbildung und Kultur. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

HÖHNE, STEFFEN (2011): Markenbildung zwischen Performanz und Inszenierung. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung. In: HÖHNE, STEFFEN/ BÜNSCH, NICOLA/ ZIEGLER, RALPH PHILIPP (HRSG.) (2011): Kulturbranding III. Positionen, Ambivalenzen, Perspektiven zwischen Markenbildung und Kultur. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag. Seite 63-79

KEUCHEL, SUSANNE (2011): Vom ‚High Tech‘ zum ‚Live Event‘. Empirische Daten zum aktuellen Konzertleben und den Einstellungen der Bundesbürger. In: TRÖNDLE, MARTIN (HRSG.) (2011): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. 2., erweiterte Auflage. Bielefeld: transcript. Seite 83-103

KIRCHBERG, VOLKER (2011): Annäherung an die Konzertstätte – Eine Typologie der (Un-)Gewöhnlichkeit. In: TRÖNDLE, MARTIN (HRSG.) (2011): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. 2., erweiterte Aufl.. Bielefeld: transcript. Seite 183-201

LAZAROWICZ, KLAUS/ BALME, CHRISTOPHER (HRSG.) (1991): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam

LEWALD, AUGUST (1991): In die Szene setzen. Erstdruck und Druckvorlage: Allgemeine Theater-Revue 3 (1838) Seite 251-257. In: LAZAROWICZ, KLAUS/ BALME, CHRISTOPHER (HRSG.) (1991): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam. Seite 306-312

MGG 2 (1996): Sachteil Bd. 5. Kas-Mein. FINSCHER, LUDWIG (HRSG.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Gemeinschaftsausgabe. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler. Zweite, neubearbeitete Ausgabe.

REBSTOCK, MATTHIAS (2011): Strategien zur Produktion von Präsenz. In: TRÖNDLE, MARTIN (HRSG.) (2011): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. 2., erweiterte Auflage. Bielefeld: transcript. Seite 143-153

SALMEN, WALTER (1988): Das Konzert. Eine Kulturgeschichte. München: Verlag C. H. Beck

SCHEER, BRIGITTE (2001): Inszenierung als Problem der Übersetzung und Aneignung. In: FRÜCHTL, JOSEF/ ZIMMERMANN, JÖRG (HRSG.) (2001): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Frankfurt am Main: suhrkamp. Seite 91-103

SCHERLISS, VOLKER/ FORCHERT, ARNO: Artikel Konzert. In: MGG 2 (1996): Sachteil Band 5. Spaltenzahl 628-686

SEEL, MARTIN (2007): Die Macht des Erscheinens. Frankfurt am Main: suhrkamp

TRÖNDLE, MARTIN (HRSG.) (2011): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. 2., erweiterte Auflage. Bielefeld: transcript.

TRÖNDLE, MARTIN (2011): Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur. In: TRÖNDLE, MARTIN (HRSG.) (2011): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. 2., erweiterte Auflage. Bielefeld: transcript. Seite 21-45