

keine Garantie, dass sich Resonanzbeziehungen ereignen. Sein Design konzentriert sich auf Form(ate); welche Rolle dabei Musiker*innen spielen, bleibt offen. Mit Uhdes eigener These, wonach ein stilles, aufmerksames Zuhören ein gewagtes Interpretieren begünstigt, wäre zudem auch ein traditionelles Konzertsetting eine ideale Voraussetzung für starke Musikerlebnisse, wie Fallbeispiele aus Gabriellssons Studie bestätigen (vgl. Kapitel 2.4). Resonanzbeziehungen können mit äußeren Maßnahmen zwar begünstigt werden, nicht aber geplant werden. Ohne eine Übereinstimmung des Konzertdesigns mit den individuellen starken Wertungen, besteht immer ein Risiko für eine Entfremdung, sowohl in Uhdes Formaten als auch in traditionellen Konzerten.

5.4 Intention und Dringlichkeit von Konzertsituationen

Während Folkert Uhde sich als Konzertdesigner und -manager überlegt, wie Konzertsituationen gestaltet werden, um starke Musikerlebnisse zu begünstigen, beschäftigt sich das IAN-Modell (Hannah et al. 2003) aus der Perspektive von performativen Künstler*innen mit dieser Frage. Das IAN-Modell wurde im Rahmen eines Forschungsprojekts im Auftrag der dänischen Kulturbehörde entwickelt, bei dem nach den künstlerischen Qualitäten von Aufführungen gefragt wurde. Das Modell wird u.a. von der Jeunesse Musicale Internationale bei der Jurierung von Konzerten verwendet¹³ und hat daher in der Konzertszene eine gewisse Relevanz. Das interdisziplinäre Forschungsteam definiert eine künstlerische Qualität in den performativen Künsten als eine Kombination von *Intention*, *Ability* und *Necessity* (abgekürzt IAN) und entwickelt mit diesen drei Faktoren ein dynamisches Vektormodell (Hannah et al. 2003). Die drei Vektoren *Intention*, *Ability* und *Necessity* erfassen die Inhalte und Beweggründe von Interpret*innen und bringen in unterschiedlichen Ausprägungen verschiedene Qualitäten von Konzertsituationen hervor¹⁴. Das Modell ist nicht normativ, sondern bietet Impulse für ein bewusstes Musizieren und Gestalten von Konzertsituationen. Es geht von unterschiedlichen Exzellenzformen aus: ein gelingendes Konzert zeichnet sich nicht nur durch hervorragende musikalische Fähigkeiten (*Ability*) aus, sondern beweist Exzellenz auch in Bezug auf eine Intention und Dringlichkeit (*Necessity*).

Mit *Intention* ist eine künstlerische Idee gemeint, die von der Bühne ausstrahlt. Diese umfasst eine künstlerische Vision und Originalität, mit der eine intrinsische und extrinsische Motivation sowie ein Engagement verbunden sind und die aktiv kommuniziert wird. *Ability* betrifft neben den benötigten spezifischen Kenntnissen sowie handwerklichen und technischen Fähigkeiten auch eine Glaubwürdigkeit und Lebendigkeit. Die Autor*innen weisen darauf hin, dass es dazu ein persönliches Involviertsein braucht, was der erwähnten *Intra-Musikvermittlung* (vgl. Kapitel 4.3.2) entspricht: »Artistic ability without personal involvement and commitment may ›run idle‹, so to speak. [...] Neither ability nor intention can operate on their own.« (Hannah et al. 2003) Es reicht also

13 Vgl. <https://yamspace.org/toolkit/ian-model> [09.08.2020].

14 Wie das IAN-Modell auf unterschiedliche Konzertsituationen angewendet werden kann, zeigen die unterschiedlichen Abbildungen unter <https://yamspace.org/uploads/files/IAN-model-Ebbe.pdf> [09.08.2020].

nicht, künstlerische Fähigkeiten zu haben, sie bedürfen einer künstlerischen Idee. Genauso braucht eine künstlerische Idee aber auch Fähigkeiten für deren Realisierung. Als wesentlichen Faktor einer künstlerischen Fähigkeit heben die Autor*innen eine »unity in diversity« (Hannah et al. 2003, H.i.O.) hervor, was die Fähigkeit beschreibt, eine Vielfalt von Aspekten auf überzeugende Weise in Beziehung zu setzen und in ein Ganzes zu fügen. Durch die Bezüge von einzelnen Aspekten auf ein Ganzes wirkt eine musikalische Aufführung auf kognitiver, emotionaler und sozialer Ebene anregend und erweitert die ästhetische Erfahrung.

Sowohl unter *Intention* als auch *Ability* erwähnt das IAN-Modell eine besondere Magie, die Aufführungen auszeichnet (Hannah et al. 2003). Die Essenz dieser Magie liegt für das Forscher*innenteam vor allem in einer Haltung des Lauschens und Kommunizierens von Seiten der Künstler*innen, verbunden mit einer Bühnenpräsenz, die so stark ist, dass sie für das Publikum sogar spürbar ist, wenn die Künstler*innen mit dem Rücken zum Publikum agieren. Die Magie einer Aufführung steht in engem Zusammenhang mit einem Interesse für das Publikum und dem Involvieren des Publikums:

»Often, the magic of the performing arts consists of the artist's ability to listen to and sense the audience, thereby being able to shape the strategies of artistic conviction and seduction. This may sound rather technical, but actually it is just an attempt to describe the fact that in artistic communication the artist works on all levels to involve the audience. To hold the audience's attention, to make the audience interested, to move it and to make the audience experience an emotional and intellectual course of events. Paradoxically, the artistic will to communicate may manifest itself even when someone, like Miles Davis, performs intensely, though with his back turned to the audience.« (Hannah et al. 2003)

Der dritte Faktor des Modells, die Dringlichkeit (*Necessity*), setzt den Fokus auf einen Alltags- und Gegenwartsbezug, einen Dialog mit der Gesellschaft und dem Publikum sowie auf den Mut, eigenen Überzeugungen zu folgen. *Necessity* meint gemäß dem IAN-Modell »the relation to the audience, to the surroundings, to the society in which the work of art is performed. [...] The work of art must be characterized by acting upon these people and upon their social and psychological situation in a way which appears revelational, believable and imparts a sense of immediacy.« (Hannah et al. 2003) Die Dringlichkeit entsteht also, indem die Musiker*innen auf das soziale und psychologische Befinden des Publikums eingehen und glaubwürdig mit ihm interagieren. Dies erfordert nicht nur eine dramaturgische Gestaltung des Konzerts, sondern eine vertiefte Auseinandersetzung mit den (gesellschaftlichen Realitäten der) Menschen und ihrer Umgebung. Im besten Fall widerspiegelt sich die Dringlichkeit nicht nur im musikalischen Programm, sondern auch in einer Partizipation oder Kollaboration, innerhalb derer unterschiedliche Perspektiven sichtbar und hörbar werden. Die Autor*innen des IAN-Modells betonen, dass nicht nur die eigenen Meinungen kommuniziert werden müssen, sondern auch eine Auseinandersetzung mit anderen, neuen Aspekte erfolgen muss, wodurch sich neue Perspektiven eröffnen.

»When we say that art has to be revelatory to have the mark of quality, this means that without being idyllic or escapist it must relate to the audience's living circumstances – for better or for worse – and, thus, place these elements in a series of perspectives, thereby adding new aspects and other dimensions to life. [...] Thus, artistic necessity is the dimension that brings the aesthetic and the ethical together.« (Hannah et al. 2003)

Wenn also lebensweltliche und ethische Aspekte auf künstlerische Weise mit neuen Positionen thematisiert werden, so werden bestehende ästhetische und ethische Einstellungen (also starke Wertungen im Sinne von Hartmut Rosa) hinterfragt und womöglich neu ausgehandelt oder verändert. Mit einer Dringlichkeit wird in einer Konzertsituation nicht nur Musik und mit Musik gespielt, sondern es steht etwas auf dem Spiel.

Die drei Vektoren des IAN-Modells sind nicht in jedem Konzert gleich ausgeprägt, wodurch künstlerische Qualität als relativer Begriff sichtbar wird. Das IAN-Modell versteht sich nicht als Abbildung einer bestimmten künstlerischen Qualität, sondern eher als Werkzeug für die Reflexion und Diskussion zu verschiedenen künstlerischen Qualitäten. Anhand des IAN-Modells lassen sich daher ganz unterschiedliche Qualitäten von Konzertsituationen zeigen. In Konzerten mit professionellen Musiker*innen etwa kann grundsätzlich davon ausgegangen werden, dass der Vektor für *Ability* stark ausgeprägt ist. Wenn allerdings keine künstlerische Idee und kein Engagement spürbar sind, die Vektoren *Intention* und *Necessity* also kaum vorhanden sind und der Anlass nur stattfindet, um das Repertoire zu bespielen, so bezeichnen die Autor*innen diese Konstellation als Beispiel einer Kulturinstitution auf ihrem Sterbebett: »The artistic ability among the artists is high, but their engagement is close to zero. The performance can be best described as a piece of drudgery, not done *con amore*. And in a broader perspective, the performance does only have little relevance and necessity.« (Hannah et al. 2003) In solchen Konzertsituationen fehlen sowohl Sinnlichkeit als auch Sinnhaftigkeit.

Das Zusammenspiel von *Intention*, *Ability* und *Necessity* macht deutlich, weshalb ein gemeinsames Konzert von professionellen Musiker*innen und Amateur*innen an einem öffentlichen Ort eine besondere Qualität entfalten kann, auch wenn die künstlerischen Fähigkeiten insgesamt nicht überragend sind. Sind die Mitwirkenden aber mit intrinsischer Motivation und Engagement dabei, spielen sie *con spirito e con amore*, und musizieren sie nicht nur für sich selbst, sondern auch für ein breites Publikum, für das sie sich interessieren und mit dem sie kommunizieren, dann wohnt dieser Konstellation eine besondere Qualität inne.

Die Dringlichkeit (*Necessity*) eines Konzerts ergibt sich aber nicht nur über die Offenheit der Mitwirkenden und den Einbezug einer breiten Öffentlichkeit, sondern indem gesellschaftliche Aspekte und starke Wertungen thematisiert werden. Im folgenden Beispiel ist eine Sinnhaftigkeit des Geschehens auch mit einer starken Sinnlichkeit verbunden. In *Evros Water Walk* von Rimini Protokoll aus dem Jahr 2015 geht es um Jugendliche mit Fluchterfahrung, die in Athen in einem Heim leben und in einem Hörstück von ihren

Familien, ihrer Flucht und ihrem Alltag erzählen¹⁵. Da sie als Akteure nicht vor Ort sein können, erhält das Publikum halboffene Kopfhörer, hört den Jugendlichen zu und folgt deren musikalischen Anweisungen. Das Publikum wird zu Partner*innen der Jugendlichen und führt in deren Auftrag in unterschiedlichen Konstellationen mehrfach John Cages *Water Music* auf, ein Parcours zum Thema Wasser mit Gießkanne, Badeente und weiteren kuriosen Gegenständen, was 1960 in der amerikanischen Fernsehshow *I've Got a Secret*¹⁶ für viel Gelächter sorgte. In *Evros Water Walk* werden statt Cages Instrumentarium Materialien und Klänge verwendet, die einen Bezug zum Leben der Jugendlichen haben, beispielsweise ein Schlauchboot statt einer Badewanne. Die einzelnen Aktionen brauchen keine besonderen Kenntnisse, aber die Inszenierung des Konzerts durch Rimini Protokoll zeugt von einer außerordentlich hohen künstlerischen Fähigkeit und Intention. Das Publikum fühlt sich von den Jugendlichen direkt angesprochen, wirkt mit hohem Engagement mit, es ist musikalisch involviert und erfährt auf unmittelbare Weise eine Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit. In der Inszenierung von Rimini Protokoll erhalten unsichtbare Minderjährige mit Fluchterfahrung eine Stimme und John Cages *Water Walk* eine ganz neue Bedeutung. Die künstlerische Idee formuliert Daniel Wetzl von Rimini Protokoll folgendermaßen:

»Es geht um ›Kooperation‹ zwischen Besuchern und Darstellern über politische [Grenzen], über Raum- und Zeitgrenzen hinweg. Die Figur ›wir würden Euch das gern vorspielen, aber weil wir nicht dürfen, müsst Ihr selber spielen‹ macht die Trennung produktiv. [...] EVROS WALTER WALK bringt eine Gruppe von Jugendlichen zu uns und lässt uns an ihrer Stelle und für sie Musik machen. Die spielfreudige und lustige Geräuschfeier von John Cage erlaubt einen Zugang, der nicht auf Betroffenheit abzielt, sondern [auf eine] geteilte Erfahrung mit den Geräuschen der abwesenden Spieler.«¹⁷

Die Produktion hat aufgrund ihres gesellschaftlichen Kontexts, aber auch aufgrund ihrer damit verbundenen Spielidee und Spielregeln eine hohe Dringlichkeit. *Evros Water Walk* schafft eine Konzertsituation, in der sich das Publikum auf künstlerische und persönliche Weise mit dem Thema Flucht beschäftigt. Situation meint hier im landläufigen Sinn ein Geschehen mit Bezug zur Realität und einem Bewusstsein für den gesellschaftlichen Kontext. Gleichzeitig schafft *Evros Water Walk* ein insuläres, vom Alltag abgehobenes, musikalisches Ereignis. Am Beispiel von *Evros Water Walk* lässt sich nicht nur die Gleichzeitigkeit von Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit zeigen, sondern auch die Dynamik zwischen einem Gegenwartsbezug und einer insulären Erfahrung. Auch wenn Rimini Protokoll mit seiner Produktion nicht auf eine Betroffenheit abzielt, so erreicht sie dennoch eine Begegnung des Publikums mit den Jugendlichen, die nahe geht. Diese Art der Berührung hebt sich von einer sentimentalen Rührung ab. Sie trifft, wühlt auf, verändert.

15 Trailer zur Produktion *Evros Water Walk* von Rimini Protokoll vgl. <https://vimeo.com/227222035> [15.07.2023].

16 John Cage *Water Walk* vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkT1-QWY> [15.07.2023].

17 Vgl. den Projektbescrib unter <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/evros-walk-water> [15.07.2023].

Mit den beiden Vektoren *Intention* und *Necessity* wird die Sinnhaftigkeit von Aufführungen im IAN-Modell sehr hoch gewichtet: Die Musiker*innen interpretieren nicht nur eine bestimmte Musik, sondern folgen dabei einer Intention, die sie auch benennen können. Zusätzlich machen sie sich für die Konzeption einer Konzertsituation auch Gedanken zur Notwendigkeit ihrer künstlerischen Idee, verorten ihr Musizieren in einem gesellschaftlichen Kontext und interessieren sich für ihr Publikum, was wiederum eine potenzielle Sinnhaftigkeit für das Publikum ergibt. Das IAN-Modell setzt mit den drei Vektoren *Intention*, *Ability* und *Necessity* einen Schwerpunkt auf die künstlerische und gesellschaftliche Relevanz von Aufführungen.

Der in Norwegen tätige Musiker und Musikvermittler Scott Rogers arbeitet im Kontext von Kinder- und Schulkonzerten mit dem IAN-Modell und stellt sich für seine eigene Arbeit folgende drei Leitfragen, die auch auf Konzerte für Erwachsene übertragbar sind:

- »1. What kinds of concerts should we produce?
2. Are they important?
3. How do we know?«¹⁸

Rogers erwähnt, dass die Berücksichtigung des Kontexts und der Lebensumstände des Publikums, insbesondere in Konzerten mit einer nicht freiwilligen Zuhörerschaft, etwa in Schulkonzerten, eine besondere Herausforderung darstellt. Auch die hervorragendsten Musiker*innen können in solchen Konzertsituationen nicht nur mit ihrer musikalischen Perfektion und Virtuosität punkten, sondern müssen sich für ihr Publikum interessieren, ohne es nur unterhalten zu wollen. Daher impliziert die künstlerische Intention von Musikvermittelnden auch eine Offenheit und die Bereitschaft, mit dem Publikum zu kommunizieren und zu interagieren. Rogers betont daher unter *Abilities* die Notwendigkeit einer Kommunikationsfähigkeit und erwähnt in der Kategorie *Necessity* die Interaktion zwischen Musik, Musiker*innen und Publikum, aus der musikalische Erlebnisse hervorgehen, die ohne diesen Austausch nicht möglich wären. Zusätzlich zu den drei Leitfragen konkretisiert Rogers gemeinsam mit seinem Team die Planung von Kinderkonzerten anhand von folgenden Fragen, die er nicht nur mit allgemeinen Aussagen beantwortet, sondern möglichst mit konkreten, beobachtbaren und umsetzbaren Kriterien greifbar macht. Auch wenn die Fragen sich auf Kinderkonzerte beziehen, scheinen sie auch auf ein Erwachsenenpublikum übertragbar, denn sie entsprechen grundlegenden dramaturgischen Überlegungen:

- »– What is best about this program? Where does it function well? How? Why?
- How does the program function artistically and communicatively as a whole?
- How does the program function over time? Where is the overall form most functional?
- How is the concerts' dramatic form built up?
- If the content of the program is familiar to the children: Is the music so available that it can exist without extra help?
- If the content of the program is unfamiliar to the children: What needs to be done

18 <https://yamspace.org/toolkit/ian-model-practice> [09.08.2020].

in order to ›make contact‹ between the music and the children's perception of the music?

– Which devices are used to facilitate the music? Do these devices function effectively? Are they too little? Are they too much?

– Where do these devices strengthen the program by giving the children better access to the musical experience? Where do these devices detract from the musical experience by taking on a disproportional interest or value of their own?«¹⁹

Von diesen Fragestellungen lässt sich ableiten, dass es für resonante Musikbeziehungen hilfreich ist, das musikalische Programm eines Konzertes nicht nur in Hinblick auf eine musikalische Abwechslung, sondern dramaturgisch durchzudenken und zu gestalten. Zunächst muss die Wahl der Musik begründet werden: Warum wird eine bestimmte Musik gespielt? Was fasziniert an dieser Musik? Welche künstlerische Aussage steckt in dieser Musik und wie kann dies künstlerisch kommuniziert und umgesetzt werden? Wie ist der dramaturgische Verlauf des Konzerts, wie werden Anfänge, Übergänge, Abschlüsse gestaltet, wie wird mit Zeit umgegangen? Wie kann ein Kontakt zwischen Musik und Publikum hergestellt werden? Ob bestimmte Medien (Rogers spricht von devices, also Geräten) das Musikerlebnis verstärken oder das Interesse auf sich selbst lenken und – so die Vermutung von vielen Musiker*innen – schlicht und einfach ablenken, ist eine Fragestellung, die sich viele Musiker*innen stellen und in vielen Fällen eher medienkritisch beantworten. Wie die Antwort ausfällt, hängt auch vom eigenen Musikverständnis und der Musikpraxis ab. Musiker*innen, die aktuelle zeitgenössische Musik spielen, musizieren häufig nicht nur (oder vielleicht auch gar nicht mehr) auf ihren Instrumenten, sondern u.a. mit Computern, Videos, dem Raum oder ihrem Körper. Musik ist keine rein auditive Kunst, sondern eine hybride Mischform von Künsten. Eine medienbasierte Musizierpraxis ist Teil des *Musicking*. Das Medium darf daher auch die *Message* (McLuhan und Fiore 1967) sein und zu einer angeregten, inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Medium selbst führen. Auch ein Instrument, egal ob analog oder digital, ist ein Medium, das in einem Konzert zum Mittelpunkt werden kann, etwa eine Theorbe in einem Barockkonzert oder ein Tablet mit einer Visualisierungssapp, die für gewisse Menschen im Publikum eine Ablenkung von der ›eigentlichen‹ Musik darstellen, für andere aber gerade resonante Musikbeziehungen stimulieren. Für das Gestalten von resonanten Musikbeziehungen lässt sich folgern, dass Medien aller Art (z.B. Instrumente, Notenblätter, Mikrofone, Beamer, Smartphones) als Akteure mitgedacht werden müssen.

Nachdem in diesem Kapitel die Gestaltungsweisen von Konzertsituationen untersucht wurden, folgt nun eine Erörterung der Konzertsituation aus der Perspektive des Publikums. Musikvermittlung bildet die Schnittstelle zwischen Musiker*innen und Publikum und stiftet Beziehungen, die gemäß der Resonanztheorie Interaktionen sind. Um zu ergründen, wie Musiker*innen in Konzertsituationen ein musikalisches Involviertsein begünstigen können, wird daher auch die Publikumsforschung in die vorliegende Studie einbezogen.

19 Vgl. <https://yamspace.org/toolkit/ian-model-practice> [09.08.2020].