

dies eine individuelle Erfahrung, denn die Interaktionen zwischen Publikum und Musiker*innen können auch negativ wahrgenommen werden: einige Personen im Publikum fühlen sich unterfordert, manipuliert oder nicht ernst genommen (Toelle und Sloboda 2019, S. 21). Auffallend ist zudem, dass das Ziel einer Partizipation für das mitwirkende Musikensemble oftmals unklar bleibt: »Was it to attract new audiences; to bind existing audiences closer to the ensemble; to stage something quite unusual (yet still overwhelmingly traditional [...]); or to take part in trendy participatory art?« (Toelle und Sloboda 2019, S. 22) Konzerte mit partizipativem Einbezug des Publikums können Amateur*innen musikalisch involvieren, doch erleben nicht alle Personen dies als positiv. Eine Partizipation im Konzert muss, auch wenn sie von der Mehrheit des Publikums begrüßt wird (Toelle und Sloboda 2019, S. 23), differenziert untersucht werden und es geht nicht darum, partizipative Konzertformate als vermeintliche Weiterentwicklung²¹ oder gar Überwindung von traditionellen Konzertformaten einzustufen, sondern vielmehr die Qualitäten (im Sinne von Beschaffenheiten) von Beziehungen in einer Vielfalt von Konzertformaten herauszuarbeiten. Das erwähnte Forschungsprojekt zur Publikumspartizipation zeigt auch, dass nicht nur das Publikum, sondern auch die Musiker*innen die Interaktion mit starken Wertungen verbinden und sich bei der Durchführung wohlfühlen müssen. Nur dann verfügt das Vorhaben für sie über eine Relevanz und einen Reiz und es kann sich eine resonante Wechselbeziehung entwickeln.

Was das Konzertwesen betrifft, plädiert Cook dafür, weniger auf bekannte Interpret*innen zu setzen, sondern eher soziale Aspekte im Konzert zu stärken, denn Musik könne als nonverbales kommunikatives System mit Unwägbarkeiten in sozialen Interaktionen besonders gut umgehen, insbesondere, wenn unterschiedliche Meinungen bestünden (Cook 2013, S. 411–412). Allerdings bewege sich dieser Verständigungsprozess eher auf einer symbolischen Ebene und vermutlich sei es vor allem das gemeinsame Handeln (und weniger eine spezielle Kraft der Musik), die Menschen zusammenbringt (Cook 2013, S. 408–409). Jedenfalls plädiert Cook für eine »world of performance that encompasses professional musicians, amateurs, and listeners alike, and that combines the pleasures of social interaction, embodied practice, sensory gratification, and private fantasy.« (Cook 2013, S. 413) Cook überwindet damit alle Kategorien und Zuweisungen und schafft eine Konzertsituation mit einer Haltung, die ein musikalisches Involviertsein, das Erleben von Spaß und Freude und resonante Musikbeziehungen von und mit allen Beteiligten ermöglicht.

4.3 Radical Performance mit kreativem Freiraum

Dass das Ritual des westlich-klassischen Konzerts nur einer scheinbaren Tradition entspricht, belegt Daniel Leech-Wilkinson mit historischen Beispielen und widerlegt anhand von historischen Aufnahmen die gängige Annahme, wonach ein Stück im Sinne des*der Komponist*in interpretiert werden müsse, denn dies sei für die Literatur vor 1900 ein »Schwindel« (Leech-Wilkinson 2016, S. 328, Übersetzung vom Englischen ins

21 Dies entspräche einem Ausblenden früherer Konzert- und Musizierformen, in denen professionelle und Laienmusiker*innen mitwirkten.

Deutsche durch die Autorin) und entspräche weder dem Selbstverständnis jener Komponist*innen noch der damaligen Praxis. Die Tätigkeit von heutigen Interpret*innen westlich-klassischer Musik könne hingegen mit »Doing History in Sound« beschrieben werden (Leech-Wilkinson 2020). Die Musiker*innen meinen, ihre Interpretation stelle eine direkte Verbindung zu den Komponist*innen her. Für Leech-Wilkinson gehört auch die historisch informierte Aufführungspraxis zu »Doing History«. Sie untergräbt die eigene Persönlichkeit von Musiker*innen: »It's an act of self-denial and generosity, but one that allows us to hear performances of scores, as if by their contemporaries, that were never recorded at the time [...]«. (Leech-Wilkinson 2020) Die Orientierung an längst verstorbenen Komponist*innen entspricht für Leech-Wilkinson einem Gehorsam, der als »moralischen Imperativ« (Hill 2018, in: Leech-Wilkinson 2020, Übersetzung vom Englischen ins Deutsche durch die Autorin) der westlich-klassischen Musik gelten kann, indem er eine möglichst exakte musikalische Reproduktion eines Werks verlangt (Leech-Wilkinson 2020). Dieser Anspruch sei als Norm internalisiert und nur wer sich danach verhalte und die eigene Kreativität unterdrücke, erhalte Anerkennung und sei Teil der Community. Offenbar gebe es eine Furcht vor Innovation und eine Sehnsucht nach vermeintlicher Tradition, infolgedessen sich Leech-Wilkinson fragt:

»What is our problem with innovation, or even imagination, in musical performance? Why are we so horrified at giving classical music the same licence we give classical theatre? [...] Perhaps because we practise classical music as Utopia, a perfect society, walled off from the rest of the world, which it would be unforgivable to disrupt. Utopias work when everyone follows the same rules. The rules seem good, they have settled into place through long practice and are known to work, and we agree to abide by them. But to do that requires authority: rules entail a ruler. The ruler for these purposes is imagined as the composer. But the composer is just a figurehead, a way of packaging up all our supposed obligations into one, the composer's intentions, and of thereby protecting that package from any hint of criticism. For Utopias are inherently totalitarian: everyone has to obey the beloved leader.« (Leech-Wilkinson 2016, S. 329)

Leech-Wilkinson baut mit dem Utopia-Vergleich ein wirkmächtiges Bild eines traditionellen Konzerts auf, das Veränderungen innerhalb eines totalitären Systems verhindern will. Denn dieses Utopia wird gemäß Leech-Wilkinson von einem musikalischen Polizeistaat überwacht, der den freien Umgang mit Partituren verhindern will und auf drei Lügen basiert:

»The first is that musical works exist. This is a remarkably persistent meme which became embedded during the nineteenth century (Goehr, 1992) and is now so normative that it is hard to see how false it is. Scores exist, but music does not; rather it happens (Leech-Wilkinson, 2012). [...] The second sustaining lie is that there are or were composers' intentions, that they are known, and that they matter. Composers often, perhaps usually, imagine music in great detail as they compose, and they write down some aspect of what they imagine into a score. But they are often very happy for performers to show them ways they had not imagined of sounding their scores. [...] For the third lie is that there are limited possibilities inherent in a score, perhaps only one ideal performance.« (Leech-Wilkinson 2016, S. 330–331)

Diese drei »Lügen« des klassischen Musikwesens wirken auch auf die Musikvermittlung ein. *Erstens* wird oft davon ausgegangen, dass die Aufgabe der Musikvermittlung darin besteht, Musikwerke zu vermitteln. Der Ansatz von Musikvermittlung ist jedoch keine Vermittlung eines Textes oder von damit verbundenem Wissen, das einer Annäherung an ein Musikwerk dient, sondern ein tätiger Umgang damit, eine eigene Praxis, die kreativ mit musikalischen Vorgaben umgeht. *Zweitens* ist der Wille von Komponist*innen die Richtschnur, nachdem sich auch die Musikvermittlung zu verhalten hat. Tut sie dies nicht, so handelt sie sich den Vorwurf der Banalisierung oder Eventisierung ein. Die Musikvermittlung verstößt immer wieder gegen die ungeschriebenen Gesetze der *Performance Police* und ist daher meistens nur auf Neben Bühnen geduldet. *Drittens* wird von der Musikvermittlung erwartet, dass sie ein (Qualitäts-)Bewusstsein für eine ideale Aufführung schafft und den entsprechenden Verhaltenskodex einübt. Musikvermittlung hingegen will die Gegenüberstellung von richtig und falsch überwinden und zu eigenen, eigenwilligen Zugängen zu Musik ermuntern. Die drei »Lügen« zu überwinden, stellt für Musiker*innen und Musikvermittelnde eine Herausforderung dar, da sie selbst Teil des Systems sind. Es braucht Mut und Gleichgesinnte, um sich auf eine Veränderung des klassischen Musikwesens einzulassen.

Denn schließlich eignen sich Musiker*innen und Musikvermittelnde solche Normen (oder »Lügen«, in der Lesart von Leech-Wilkinson) durch ihre Sozialisierung und Ausbildung an, wodurch die Normen eben als »normal« gelten und unhinterfragt ausgeübt und weitergegeben werden. Solche Normen üben auch Druck aus und generieren Ängste: »fear of making a mistake, fear of playing out of style, fear of non-conforming, of being judged unsuitable for work, of being judged »unmusical« (Leech-Wilkinson 2016, S. 330). Ein normativer Umgang mit Musik ist der Grund für diese Ängste und für den dienenden Gehorsam von Musiker*innen, denn: »It is impossible to qualify as a performer without accepting current performance norms: the system selects only those who are obedient; the rest give up music along the way. And so careers are denied to those who do not care to conform. This is the nature of Utopia: you conform or you leave.« (Leech-Wilkinson 2016, S. 331) Als Konsequenz existieren sehr viele ähnliche Interpretationen nebeneinander und es gibt nur wenig erfolgreiche Musiker*innen (wie z.B. Patricia Kopatchinskaja), die sich dieser Norm widersetzen. Im strikten Befolgen der Norm liegt für Leech-Wilkinson auch der Grund, weshalb kaum musikalische Grundsatzdebatten geführt werden und die westlich-klassische Musik das Interesse und die Relevanz einer breiteren kunstinteressierten Öffentlichkeit verliert. Er identifiziert in den Normen der westlich-klassischen Musik auch ein binäres Denken mit einem jeweils dominanten, eher der Männlichkeit zugeordneten und moralisch überlegenen Begriff:

»Score/interpretation, Composer/performer, Structure/expression, Technique/expression, Composition/improvisation, Instrumental/vocal, Modernist/romantic, Structural/rhetorical performance and, fundamentally, as highlighted by Suzanne Cusick (1994, n.19), The Music/an interpretation, a distinction dependent in turn on the »master« distinction Work/performance.« (Leech-Wilkinson 2020)

Für Leech-Wilkinson ist der Musikbegriff jedoch nicht statisch, sondern dynamisch: »There is no ›actual‹ music or music ›itself‹. There are scores, and there are (real or imagined) performances starting from them that create musical experiences. Whatever sense one has of a musical composition emerges from, and may later be a residue of, those experiences.« (Leech-Wilkinson 2020) Auch mit dem Begriffspaar Musik/Vermittlung kann eine Gegenüberstellung vorgenommen werden, in der eine Hierarchie auszumachen ist. Die Musik ist dominant, ja unantastbar und die Vermittlung versucht, sich ihr anzunähern. Leech-Wilkinsons dynamischer Musikbegriff aber löst die Trennung zwischen den beiden Begriffen auf und vereint sie als kreative musikbezogene Praktiken.

Das Kreativitätsverbot in der westlich-klassischen Musik erinnert Leech-Wilkinson an ein totalitäres System: »In what kind of society is an artist forbidden certain kinds of artistic creativity? Is policing necessary to generate the joy and fulfilment we experience from a great performance? Does it keep musicians happy? Or is classical music a kind of cultural North Korea?« (Leech-Wilkinson 2020) Denn wer die Normen westlich-klassischer Musik nicht berücksichtigt, erfährt Kritik und Ausgrenzung:

»It's an unpleasant fact that if you play or sing even a moment in a well-known score fractionally louder or quieter, or longer or shorter, or earlier or later, or with more or less vibrato or portamento than the current norm, you risk being labelled a narcissist, egocentric, self-indulgent, preening, vain, irritating, tiresome, distracting, unbearable, intrusive, meddling, gratuitous, wilful, unspontaneous, excessive, capricious, idiosyncratic, personal[!], odd, strange, eccentric, exaggerated, extreme, aggressive, fussy, finicky, sentimental, romantic, theatrical, vulgar, cheap, emasculated, effeminate, affected, arch, mincing, unseemly, or unwanted.« (Leech-Wilkinson 2020)

Die westlich-klassische Musik wird hier als normierte, zurecht gestutzte Kunst beschrieben, in der Kreativität nur in einem engen Korsett zulässig ist. Musikvermittlung kann hier als kleine kreative Oase gesehen werden, die allerdings klein gehalten wird und sich nur im Vorzimmer, nicht jedoch auf der großen Bühne entfalten darf.

Denn hinter dem Kreativitätsverbot stecken Machtansprüche, die verteidigt werden. Leech-Wilkinson zieht sogar den Vergleich mit einem Polizeistaat. Die Normen der westlich-klassischen Musik bilden gemäß Leech-Wilkinson hierfür die Grundlage: »If you sing or play differently, you will not work. And that is why WCM [western classical music] can be reasonably understood as a police state. Follow the rules and all is well.« (Leech-Wilkinson 2020) Leech-Wilkinson beschreibt mit diesen drastischen Vergleichen und Vorwürfen die institutionell verankerte Praxis der westlich-klassischen Musik als eine »Armee« von institutionell beschäftigten und abgesicherten Personen, die (z.B. in sogenannten Konservatorien) das Vermächtnis bewahren und Innovation verhindern. Zu diesen Wächtern (»gatekeepers«) gehören u.a. Lehrpersonen, Prüfungsexpert*innen, Agent*innen, Produzent*innen, Journalist*innen und Kritiker*innen, wobei Leech-Wilkinson der Musikpädagogik eine Hauptrolle innerhalb der *Performance Police* zuschreibt, denn Kinder und Jugendliche würden zum Ausführen der Normen

und zum Gehorchen ausgebildet²². Zwischen der musikalischen (Aus-)Bildung von Kindern und einem kreativeren Konzertwesen besteht für Leech-Wilkinson ein direkter Zusammenhang:

»For the sake of children's health and mental wellbeing, quite apart from all the other considerations, it's imperative that we turn the education of classical musicians into something collaborative and creative, so that we can turn concert life into something less competitive, less predictable and less routine.« (Leech-Wilkinson 2020)

Hintergrund dieser Aussage ist die Beobachtung, dass Lehrpersonen in ihrer Doppelfunktion als Interpret*innen und Vermittler*innen eine zentrale Schnittstelle bilden: einerseits erfahren sie als ausübende Musiker*innen selbst den Druck des *Policings*, andererseits unterrichten sie gemäß der Normen und üben Kontrolle aus. Die Folgen des *Policings* sind nicht nur eine fehlende Motivation und eine wachsende Frustration aufgrund einer kontinuierlichen Fremdbestimmung bis hin zu körperlichen und psychischen Krankheiten von Musiker*innen, sondern auch ein Publikum, das nur Sicherheit und (Selbst-)Bestätigung schätzt. *Policing* fordere sowohl von Musiker*innen wie Zuhörer*innen Gehorsam und produziere normierte, voraushörbare Konzerte. Das konservative System der westlich-klassischen Musik beschreibt Leech-Wilkinson mit drastischen Worten:

»Cultural imperialism, white supremacy and patriarchy are wholly consistent with a set of beliefs in which an elite culture reproduces itself through passing on as exactly as possible a set of values which it claims have remained unchanged since at least the 18th century (Bach to Birtwistle). While musical practices have in fact changed hugely [...], it would seem that attitudes have not, at least not enough to shake the structural oppressions at work here. This is still an unforgiving culture in which disobedience is punished and in which you are either aristocracy (composer, gatekeeper) or servant (performer), masculine or effeminate, white or not; and then within that, musical or unmusical, normative or wrong.« (Leech-Wilkinson 2020)

Musikvermittlung befindet sich im Spannungsfeld zwischen musikalischen Normen und Freiheiten. Oft agiert sie im Auftrag und unter Aufsicht der Performance Police. Es wird erwartet, dass Musikvermittlung das etablierte Musik- und Konzertwesen affirmiert, positiv kommuniziert und bestenfalls auch ein zukünftiges Publikum produziert (auch wenn sich die Musikvermittlung seit zwei Jahrzehnten vehement gegen diese Forderung ausspricht). Musikvermittlung wird in solchen Fällen zur Legitimierung des Status quo eingesetzt und darf allerdings innerhalb des normierten Musikwesens kreative Freiräume nutzen. Andererseits bieten die musikalischen Freiheiten jenseits der Normen eine Nische für freie

22 »Essential from the start is a willingness to subjugate oneself to a regime of regular practice, in which one teaches oneself to obey both the instructions in a score and one's teacher's advice on how to mould one's body into a tool that can realise those instructions effectively. Obedience, hard work, love, praise and musicianship are all bound-up together at a formative stage, as self-esteem interlocks with self-discipline and self-policing: the teacher's guidance, the composer's intentions, the score's instructions seem indistinguishable.« (Leech-Wilkinson 2020)

Ensembles und Musikvermittler*innen, die sich hier unabhängig von Musikinstitutionen kreativ betätigen können und einen innovativen Gestaltungsraum finden, der manchmal als Musikvermittlung wahrgenommen wird, sehr oft aber auch nicht. Entscheidend für die Musikvermittlung ist, dass sie sich jenseits der Kategorien richtig und falsch positioniert, co-kreativ und kollaborativ mit Musik umgeht und dabei immer auch die Perspektive von Menschen jenseits der Normen einbezieht. Hierfür bedarf es einer besonderen Sensibilität, zumal die Musikvermittlung mit vielen Gatekeepern zusammenarbeitet, Zugänge eröffnen will, gleichzeitig aber auch Ausschlüsse produzieren kann. Auf Leech-Wilkinsons Vorwürfe an die Musikpädagogik kann im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter eingegangen werden. Auffallend und für die Musikvermittlung interessant ist jedoch, dass er die Musikpädagogik und das Konzertwesen in einen direkten Zusammenhang bringt und sich Musiker*innen wünscht, die co-kreativ, kollaborativ und weniger kompetitiv vorgehen, was sich auf das Konzertwesen wie auch auf die musikalische Bildung auswirkt.

Die Orientierung an Normen kann für Interpret*innen aber auch nützlich sein. Beim gemeinsamen Proben (das eben normalerweise kein Probieren ist) helfen die Normen, effizient zu arbeiten, was besonders im Orchesterbetrieb direkte finanzielle Auswirkungen hat, denn jede Probe verursacht hohe Kosten (Leech-Wilkinson 2016, S. 332). Die Verhaltensnormen in einem traditionellen Konzert kommen auch den Musizierenden zugute, da zumindest äußerlich die Fokussierung auf deren Spiel gerichtet ist. Sie können unter optimalen Bedingungen musizieren: das Publikum bleibt bis zum Konzerteende (oder mindestens bis zur Pause) sitzen und hört still zu; es existieren für viele Musiker*innen also gute Gründe, dieses Utopia als real existierendes System weiterzuführen.

Eine Gegenbewegung zu Utopia führt jedoch nicht zu einer Dystopie des Konzerts, sondern bewirkt eine Diversifizierung von Konzertformaten: es entsteht eine vielfältige Konzertlandschaft, sozusagen eine musikalische Polytopie. Dies entspricht bereits seit einigen Jahren der Realität, worauf Leech-Wilkinson aber nicht eingeht. Denn Musiker*innen bewegen sich parallel in ganz unterschiedlichen Konzert- und Musikkulturen. So spielt das Kammerorchester Basel zwar weltweit in renommierten Spielstätten traditionelle Konzerte mit und ohne Dirigent*in, viele Mitglieder sind daneben jedoch auch in der freien Szene tätig. Der Solocellist trifft sich in experimentellen Formaten mit DJs und Tänzer*innen (die er übrigens in Musikvermittlungsprojekten kennen gelernt hat), sein Kollege spielt gemeinsam mit dem Paukenisten in einer Hardrock-Band, eine Geigerin arbeitet im instrumentalen Musiktheater und die Konzertmeisterin bringt viel Erfahrung in Straßenmusik, Improvisation und Tango mit. Das Kammerorchester Basel schätzt und unterstützt die Vielseitigkeit seiner Mitglieder und führt neben traditionellen Konzerttourneen auch eine Konzertreihe durch, in der die Musiker*innen ihre eigenen, auch genreübergreifenden Projekte gestalten können.

Entsprechend der musikalischen Polytopie in der Konzertlandschaft besteht das berufliche Portfolio von Musiker*innen aus vielen Facetten. So ist beispielsweise Stefan Dünser nicht nur Solotrompeter in einem Orchester und Trompetenlehrer an einer Musikschule, sondern spielt auch in Kammermusikensembles und ist Autor eines erfolg-

reichen Instrumentallehrwerks²³. Bei all seinen Tätigkeiten begeistert und berührt er seine Mitmenschen und interessiert sich als Kommunikator für sie. Während das Orchesterspiel einen traditionellen Umgang mit Musik erfordert, zeigt sich Dünser in der Musikschule und in seinen eigenen Produktionen als experimentierfreudigen Musiker. Mit seinen Ensembles führt er seit Jahren inszenierte und choreographierte Konzerte an renommierten Spielstätten auf, in denen er und seine Mitmusiker*innen voller Begeisterung sehr fantasievoll und spielerisch mit der Musik umgehen und ganz unterschiedliche Musikgenres, Bewegung und (Fantasie-)Sprache miteinander verbinden²⁴. Leech-Wilkinsons These der *Radical Performance* (Leech-Wilkinson 2016, 2020) kann daher nicht als ausschließliche und ausschließende musikalische Entscheidung verstanden werden, vielmehr entspricht sie *einer* (wichtigen!) von vielen möglichen Facetten in heutigen Portfolios von Musiker*innen.

Allgemein ist jedoch zu erwähnen, dass sich in vielen Orchestern Musiker*innen oft nicht getrauen, sich vor ihren Kolleg*innen mit ungewohnten Ideen, Spielweisen und partizipativen Aktionen zu exponieren. Die internen Kritiker*innen im Orchester gehören auch zur *Performance Police*. Eine Diversifizierung des Konzertbetriebs ist daher von innen kaum möglich und tangiert das traditionelle Konzert nicht direkt. Experimente sind in speziellen Konzertformaten (was oftmals Musikvermittlungsprojekte sind) erlaubt, denn die Kritik scheint hier weniger laut zu sein. Werden jedoch Regeln des traditionellen Konzerts verletzt, so gelten die Exponent*innen als exaltiert, egozentrisch oder unseriös²⁵. Innerhalb eines traditionellen Orchesters geschieht dies kaum, denn die *Performance Police* und Regelungen wie das Probespiel und Probejahr schließen unkonventionelle Praktiken aus.

Für ein potenzielles neues Publikum ohne bisherige Erfahrung in westlich-klassischer Musik mutet das von Leech-Wilkinson beschriebene totalitäre System abschreckend und dessen Normen seltsam an. Nischen für ein alternatives Musizieren bieten, wie beschrieben, allenfalls die Musikvermittlung sowie die freie Szene, die als experimentierfreudig und innovativ gilt, sich jedoch nur projektweise finanziert und nicht auf nachhaltige Strukturen aufbauen kann.

Leech-Wilkinson kritisiert nicht nur die bestehende Musikpraxis, sondern fordert auch eine neue *Radical Performance* (Leech-Wilkinson 2016, S. 333–334), die mit einem Haltungswandel und einer neuen Art des Interpretierens von Partituren verbunden ist. Sie knüpft an Nicholas Cooks Verständnis einer Partitur als Rahmen für eine Interpretation an, setzt den Schwerpunkt jedoch grundsätzlich bei den Musizierenden und

23 Zur Biographie von Stefan Dünser vgl. <https://www.sinfonieorchester.li/Musiker.aspx?nid=10828&gid=35&f=m&pid=74&lang=DE> [15.07.2023].

24 Mit seiner Band *Die Schurken* konzertiert Dünser u.a. am Lucerne Festival, an der Philharmonie Luxemburg, an den Bregenzer Festspielen oder in der Elbphilharmonie Hamburg vgl. www.dieschurken.at/ und <http://sonusbrass.at/> [15.07.2023].

25 So werden Patricia Kopatchinskaja und Theodor Currentzis als Exzentriker*innen bezeichnet und es wird daran gezweifelt, ob David Garrett klassische Musik spielt. Vgl. <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/kritik-musicaeterna-currentzis-kopatchinskaja-muenchen-100.html> [15.07.2023]. Vgl. <https://www.pizzicato.lu/julian-pregardien-kritisiert-musikpreis-vergabe-an-david-garrett/> [15.07.2023].

versteht Komponist*innen als jemanden »who helps, providing some notes with (one hopes) potential to sound good« (Leech-Wilkinson 2020). Die Partitur ist nach Leech-Wilkinson ein Ausgangspunkt, der eine Vielfalt von Interpretationen und Umgangsweisen mit Musik erlaubt, denn es gebe weder fachliche, historische noch ethische Gründe für eine einzige korrekte Fassung. Interpret*innen sollen musikalische Freiheiten und Wertschätzung für ihre kreative Arbeit erhalten. Dies bringe sowohl den Interpret*innen als auch dem Publikum Vorteile: »a more creative approach to playing canonical (and non-canonical) scores will bring benefits for musicians in well-being, prosperity and public esteem, and for audiences in fascination, revelation and pleasure.« (Leech-Wilkinson 2020) Von einem kreativeren Umgang mit Musik profitieren alle: die Musiker*innen genießen einen größeren Handlungsspielraum, der auch mit neuen Verdienstmöglichkeiten und einer breiteren Wertschätzung verbunden ist und das Publikum erlebt mehr musikalische Entdeckungen.

Entscheidend für ein Konzert ist nach Leech-Wilkinson nicht das Deutlichmachen der Struktur einer Komposition, sondern, dass die Musiker*innen das Publikum überzeugend von Moment zu Moment mitnehmen. Ziel der jahrelangen Ausbildung von Musiker*innen sei nicht ein »Doing History«, sondern dass »they make music, the most powerfully expressive music that they can. That's what music is for. To generate deeply engaging listener experiences.« (Leech-Wilkinson 2020) Die Funktion von Konzerten ist nicht die Repräsentation von Musikwerken, sondern das Publikum möglichst intensiv musikalisch zu involvieren. Die *Radical Performance* orientiert sich nicht an Komponist*innen, sondern am Publikum.

Damit verschiebt und erweitert sich der Auftrag von Musiker*innen: Statt Partituren im Sinne von Komponist*innen zu interpretieren, geht es primär um Musik als soziale, Gemeinschaft stiftende Praxis, womit auch eine ethische Verantwortung verbunden ist. Bisher sind Musiker*innen als Ausführende von Spielanweisungen »infantilised by having their music-making determined for them by authority figures and institutions. Taking responsibility for it in ethical as well as artistic respects only accepts agency restored to its rightful place.« (Leech-Wilkinson 2020)

Eine ethische Verantwortung von Interpret*innen erkennt Leech-Wilkinson nicht gegenüber verstorbenen Komponist*innen oder gegenüber der Musik, sondern – da Musik eine soziale Praxis ist – anderen Menschen gegenüber: »music may cause me to behave differently towards others, and I need to be sure that that behaviour is ethical. [...] I suggest there is only one ethical obligation on musical providers, including performers: not to cause serious harm, not to use music cruelly.« (Leech-Wilkinson 2020) Eine solche ethische Verantwortung gilt auch für die Musikvermittlung. Wenn Interpret*innen sich von der Verpflichtung lösen, sich an möglichen Vorstellungen von längst verstorbenen Komponist*innen zu orientieren, eröffnen sich mit einem kreativen musikalischen Zugang neue Möglichkeiten, auch in beruflicher und kultureller Hinsicht: »creative music-making leads in turn to more varied careers and a more diverse musical culture, speaking to larger and more diverse audiences.« (Leech-Wilkinson 2020) Ein kreatives Musizieren öffnet das Feld für breitere berufliche Möglichkeiten in unterschiedlichen musikalischen Kulturen mit einem

vielfältigeren Publikum. Musikvermittlung, wofür es im Englischen keinen adäquaten Begriff gibt, entspricht der hier beschriebenen Praxis.

Durch die eigene Kreativität erfahren Musiker*innen eine Ermächtigung und eine »agency through personal creativity« (Leech-Wilkinson 2016, S. 333). Wie Musiker*innen kreativ sein können, erläutert Leech-Wilkinson mit Juniper Hills Forschung, wonach musikalische Kreativität auf folgenden sechs Aspekten basiert:

»(1) generativity, (2) agency, (3) interaction, (4) nonconformity, (5) recycling, and (6) flow, where generativity is the ability to make something, agency the sense that one has the authority to do so, interaction the ability to work with others and others' material, nonconformity the freedom to differ, recycling the new use of existing ideas, and flow the ability to produce persuasive and engaging continuity.« (Hill 2018, S. 4–9, in: Leech-Wilkinson 2020)

Um kreativ zu musizieren, braucht es laut Hill die folgenden Fertigkeiten: eine gewisse instrumentale oder vokale Technik, einen gestaltenden Hörsinn, mit dem eine Idee in etwas Klingendes umgewandelt werden kann, einen musikalischen Erfahrungsschatz, aus dem geschöpft werden kann, ein Praxiswissen in Bezug auf musikalische Syntax, Entscheidungsfreudigkeit sowie die Bereitschaft, sich kritisch selbst zu reflektieren und zu verbessern (Hill 2018, S. 15–16, in: Leech-Wilkinson 2020). Alle diese kreativen Umgangsweisen mit Musik gehören zu einem musikalischen Involviertsein und sind förderlich für die Resonanzaffine Musikvermittlung.

Ausgehend von seiner eigenen Forschungsarbeit schlägt Leech-Wilkinson Musiker*innen vor, bei der Entwicklung einer eigenen Interpretation von historischen Aufnahmen auszugehen, die heute gültigen Normen widersprechen. Zudem könnten heutige Interpret*innen die Partituren systematisch gegen den Strich spielen²⁶:

»This is to take scores and do as far as possible the opposite of the expressive indications it contains. [...] and so on, testing one's ability at each point to make a counter-normative reading work; that is to say, to give it plausible musico-dramatic shape through expressive departures from a literal, machine reading of the notation (for that is what performance style, or »musicality« does).« (Leech-Wilkinson 2016, S. 334)

Ein perfektes, normiertes Musizieren läuft hingegen Gefahr, steril und langweilig zu wirken. Auf solche musikalischen Flauten weist auch Peter Rübke hin. Er wünscht sich ein packendes Musizieren, das er mit gekonntem und gleichzeitig risikoreichem Wellenreiten vergleicht. Rübke plädiert dafür, dass das Schöne auch des Unvollkommenen bedarf, »denn der absolut schlackenfreie Klang lässt kalt, und stromlinienförmiges Musizieren erzeugt Langeweile.« (Rübke 2012, S. 85) Dem sauberen Klang fehle die Körperlichkeit oder die Rauheit (hier bezieht sich Rübke auf Roland Barthes), um sich als Geste entwickeln zu können. Die Unvollkommenheit und Authentizität eines rauen Singens und

26 Als Beispiel führt Leech-Wilkinson die *Mondscheinsonate* an, die im prestissimo gespielt eine ganz neue Bedeutung erhält. Nachzuhören unter <https://challengingperformance.com/the-book-23-1/> [15.07.2023].

Musizierens ermögliche trotz der Unberechenbarkeit des musizierenden Körpers viel eher eine Affizierung als eine glatte und präzise Virtuosität von Interpret*innen, die ihr Instrument und ihren Körper perfekt beherrschen und damit zwar zu begeistern vermögen, was sich aber nicht »in einem leibhaftigen und leibgebundenen Co-Agieren von Künstlern und Zuschauern/-hörern« manifestiert (Röbke 2012, S. 88). Musikalisch involviert zu werden bedeutet auch, gepackt und mitgerissen zu werden und ist mit einer leiblichen und risikoreichen Erfahrung verbunden.

Von einem solchen packenden Charakter ist auch das von Roland Barthes innerhalb dessen Fotografietheorie beschriebene *Punktum*, das die Rezipient*innen im Gegensatz zum Studium (Barthes meint damit ein höfliches Interesse) unmittelbar trifft und bestricht. Das *Punktum* entzieht sich Normen, ereignet sich ungeplant und individuell, erschüttert jedoch nicht nur für einen kurzen Moment, sondern hinterlässt nachhaltige Spuren (Barthes 1989, S. 36). Eine solche anhaltende Affizierung durch ein *Punktum* kann in einem Konzert nur geschehen, wenn auch Subjektives und Ungeplantes, Entdeckungen und Überraschungen Raum erhalten.

Leech-Wilkinson unterscheidet zwischen einer »performance that ›works‹ and a performance that is ›correct‹« (Leech-Wilkinson 2020). Ein Experimentieren, Entdecken und energiegelbes Musizieren sind für ihn wichtiger als eine vermeintliche Werktreue. Die *Radical Performance* hat ein anderes Qualitätsverständnis als das normierte, klaren Kriterien folgende Musizieren. Eine Aufführung muss nicht korrekt sein, sondern funktionieren (im Sinne von wirken). Eine objektive Beurteilung oder Vergleichbarkeit von Aufführungen schließt ein solches Qualitätsverständnis aus, doch gelten Experimentierfreude, Entdeckerlust und eine spürbare Energie als Gradmesser. Statt einer vermeintlichen Werktreue geht es um einen persönlichen Zugriff und Zugang.

Musiker*innen müssten daher nicht proben, sondern probieren. Wichtig hierfür sind das Spielen nach Gehör sowie das Improvisieren²⁷. Leech-Wilkinson schlägt zudem für die Erweiterung eines persönlichen Interpretationsstils vor, sich vom szenischen Theater und seinem Umgang mit Texten inspirieren zu lassen, z.B. indem man sich an einem bestimmten Charakter oder einer Stimmung orientiert, die Musik kommentiert, musikalisches Storytelling betreibt und nach mehr Interaktionen zwischen Musiker*innen und Publikum sucht: »We need more interaction between stage and hall in any case, involving audiences in finding meanings together.« (Leech-Wilkinson 2020) Auch hier lassen sich leicht Parallelen zu den Praktiken der Musikvermittlung ziehen, die sehr oft mit szenischen Mitteln arbeitet und Interaktionsformen mit dem Publikum anwendet. Leech-Wilkinson wünscht sich ein verstärktes Involvierendes des Publikums, was sehr nahe an die Resonanzaffine Musikvermittlung kommt. Hier finden wechselseitige Musikbeziehungen statt, aus denen co-konstruktiv Bedeutungen hervorgehen.

Eine Haltungsänderung in der westlich-klassischen Musik hin zu einer kreativen Praxis und Agency von Musiker*innen hätte, so Leech-Wilkinson, unter anderem auch eine Diversifizierung und Erweiterung des Publikums zur Folge:

»If we could transform our attitude to performer agency along the lines I have suggested here, there just might be a chance that western classical music could offer more than comfort for the already comfortable, could be relevant to much more

diverse audiences, could show us something challenging about ourselves, could be innovative, promoting not damaging performer health, encouraging not dismissing aspiring musicians creative enough to have ideas of their own.« (Leech-Wilkinson 2016, S. 335)

Mit einer *Radical Performance*, die den Praktiken der Musikvermittlung sehr verwandt ist, können sich nicht nur die Musiker*innen, sondern auch das Publikum und das Konzertwesen auf eine spannende und gleichzeitig ethisch verantwortbare Weise weiterentwickeln.

4.3.1 Vielfalt von Musikpraktiken

Der Ansatz und die Meinung von Leech-Wilkinson sind radikal, kompromisslos und, obwohl er sich gegen bestehende Normen auflehnt, in ihrer Wertung selbst normativ aufgeladen, beschreibt er doch die bisherige Musikpraxis ausschließlich mit negativen und die *Radical Performance* nur mit positiven Auswirkungen. Auch wenn Leech-Wilkinsons Argumentation in Bezug auf eine erweiterte Musikpraxis zugestimmt werden kann, ist dennoch zu bezweifeln, ob grundsätzlich alle Musiker*innen unter dem bisherigen traditionellen Musikverständnis leiden. Sie haben das Musikverständnis in ihrem Selbstkonzept und Habitus verinnerlicht, es hilft beim gemeinsamen Proben und Musizieren als Orientierung, denn darauf basieren die Grundüberzeugungen (also die starken Wertungen bei Hartmut Rosa) genauso wie die Wunschvorstellungen von Interpretationen und Konzerten. Da das Musikverständnis mit der eigenen Erfahrung verknüpft ist, entspricht es auch einem subjektiven und emotional besetzten Wert. Die Musikpraxis wird als sinnvolles Handeln empfunden, wenn sie auf dem eigenen Musikverständnis beruht. Interpret*innen westlich-klassischer Musik haben, wie oben geschildert, durchaus Gründe, an einem traditionellen Musikverständnis festzuhalten. Manche halten sich an eine (vermeintliche) Tradition, tun dies aus Gewohnheit und erfahren in traditionellen Konzerten, in denen still zugehört wird, volle Aufmerksamkeit und keine Ablenkung. Die klaren Hierarchien und Rollenzuweisungen können als hilfreich empfunden werden, es kann kürzer und kostengünstiger geprobt werden. Zudem fühlen sich viele Musiker*innen den Komponist*innen und der Musik gegenüber in einer Verpflichtung. Mit dem Musikverständnis sind also auch Annahmen und ethische Forderungen verbunden. Die *Radical Performance* eröffnet hingegen einen Raum, in dem sich die meisten klassischen Musiker*innen nicht auskennen. Sie schrecken daher vor einem freien Umgang mit Partituren zurück und interpretieren nicht gegen den Strich, zumal ihr bisheriges Musizieren ihren ästhetischen Vorstellungen entspricht und ihnen Genugtuung gibt. Viele westlich-klassischen Musiker*innen fühlen sich in anderen Musikgenres nicht zuhause und getrauen sich auch nicht zu improvisieren. Sie fürchten sich wohl vor sich

27 Mit Konzertfachstudierenden frei zu improvisieren und über ihr Selbstverständnis als Musiker*in zu sprechen, war auch die Absicht des künstlerischen Forschungsprojekts *Quo vadis, Teufelsgeiger?* an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=MkNxzy7CHE> [15.07.2023]. Es existieren also durchaus Initiativen, die ein traditionelles Musizieren und Konzertwesen aufbrechen wollen.

selbst, ihren Kolleg*innen und einem möglichen Publikumsverlust. Dennoch gibt es einige westlich-klassische Musiker*innen, die in mehreren Musikpraktiken tätig sind (vgl. die erwähnten Mitglieder des Kammerorchesters Basel).

Außerdem können innovative Konzerte auch mit einem traditionellen Musikverständnis konzipiert und realisiert werden, wie einige Beispiele zeigen. So kann etwa die Renovation eines Konzertsaals ein Orchester dazu zwingen, andere Aufführungsorte und -formate auszuprobieren, wie dies beispielsweise in Basel der Fall ist. Als Folge richtet das Sinfonieorchester Basel während der Umbauphase des Konzertsaals an einem alternativen Spielort, dem Basler Münster, eine musikalische Strandoase der besonderen Art ein: das Publikum sitzt dort in Liegestühlen, hat dadurch eine veränderte Sichtweise auf den Kirchenraum und hört in entspannter Lage Brucknersinfonien, was vielleicht auch zu neuen Hörweisen führt. Auch die Aufstellung des Orchesters und des Publikums bringt eine Veränderung: Im Format *Mittendrin* sitzt das Publikum des Konzerthausorchesters Berlin neben den Orchestermusiker*innen und erlebt ein vom Chefdirigenten moderiertes Konzert aus der Perspektive der Instrumentalist*innen. Beim Lucerne Festival sind es die Instrumente, die eine Veränderung bewirken: Im Rahmen eines Kunstprojekts wurde Beethovens 5. *Sinfonie* auf selbst gebastelten Instrumenten aus dem Baumarkt gespielt. Ein weiterer Faktor, der für eine Veränderung sorgt, ist das Licht: So spielt Amandine Beyer Bachs *d-moll Partita BWV 1004* in völliger Dunkelheit, nachdem zuvor diese Musik ohne zu erklingen vom Choreograph*innen-duo Anna Teresa de Keersmaecker und Boris Charmatz interpretiert wurde. Konzerte verändern sich auch, wenn sich die Musiker*innen bewegen: Midori Seiler und die Akademie für Alte Musik spielen Vivaldis *Jahreszeiten* nicht nur auswendig, sondern tanzenderweise in einer Inszenierung. An den jährlichen *Proms* Konzerten in London lässt sich zeigen, dass Begriffe wie Tradition und Innovation im Konzertwesen grundsätzlich zu hinterfragen sind. Die *Proms* wurden 1895 als Sommerfestival für ein breites Publikum gegründet. Sie verweisen mit ihrem Namen auf Promenadenkonzerte im 18. Jahrhundert. Die *Prommers* (oder *Promenaders*) profitieren von preisgünstigen Stehplätzen, besuchen die Konzerte in legerer Kleidung und picknicken in der Konzertpause. Auch wenn, wie an diesen Beispielen gezeigt, äußere Faktoren die Konzertsituation und das musikalische Involviertsein verändern, erweitert erst eine *Radical Performance* die musikalisch-kreativen Handlungsspielräume von Musiker*innen. Dies geschieht allerdings nur unter der Bedingung, dass ein entsprechendes Musikverständnis mit den individuellen Überzeugungen und Verständnissen (also den starken Wertungen nach Hartmut Rosa) von Musiker*innen und Zuhörer*innen zu vereinbaren ist.

Die vorliegende Arbeit und die Resonanzaffine Musikvermittlung stützen sich auf das erweiterte Musikverständnis der *Radical Performance* von Leech-Wilkinson, jedoch ohne dessen einseitige normative Haltung und grundsätzliche Ablehnung des traditionellen Musik- und Konzertwesens. Denn Rosas Resonanztheorie macht bewusst, dass auch mit einem werkgebundenen Musikverständnis in traditionellen Konzerten (sofern dies den starken Wertungen entspricht) ein musikalisches Involviertsein und resonante Musikbeziehungen gelingen. Allerdings wird mit Small, Cook und Leech-Wilkinson auch offensichtlich, dass das Konzertwesen eine Vielfalt und unterschiedliche musikalische Zugänge braucht, wofür sich die Musikvermittlung dezidiert engagiert.

4.3.2 Intra-Musikvermittlung als Musikvermittlung nach innen

Damit aber Musiker*innen und Musikvermittelnde das Konzertwesen vielfältiger gestalten können und eine *Radical Performance* auch zu einer kreativen musikalischen Gestaltung von Konzerten anregt, braucht die Musik- und Konzertpraxis zunächst eine Vermittlung nach innen, eine *Intra-Musikvermittlung*. Innerhalb der Musikpraxis (vom Anfänger*innenunterricht bis zum Virtuos*innenkonzert) braucht es einen offenen, schöpferischen Umgang mit Musik, der in einem nächsten Schritt mit neuen Musizier- und Konzertformen auch eine äußere Veränderung mit sich bringt. Das musikalische Involviertsein von Musiker*innen ist mit einem hohen Aufwand und Risiko verbunden. Es bedarf abgesehen vom instrumental und vokalen Handwerk und ästhetischen Entscheidungen einer umfassenden Auseinandersetzung mit Musik. Es geht darum, historisch und kulturwissenschaftlich gut informiert zu sein, relevante Gesellschaftsfragen aufzugreifen, gegebenenfalls weitere Disziplinen und Genres miteinzubeziehen, situationsspezifisch auf den Raum und die Menschen einzugehen und Raum für Improvisationen und Unvorhergesehenes offen zu lassen. Diese Form einer erweiterten musikalischen Praxis arbeitet in kollaborativen Arbeitsweisen innerhalb und zwischen verschiedenen *Communities of Practice* (Kenny 2016).

Eine Resonanzaffine Musikvermittlung geschieht demnach in einem ersten Schritt innerhalb der musikalischen Praxis, in der Musiker*innen befähigt werden, selbstbestimmt kreativ mit Musik umzugehen und vielfältige Beziehungen im Umgang mit Musik zu pflegen und verfolgt nicht primär Absichten des Marketings, wie ein bestimmtes Produkt besser verkauft werden kann. So gesehen kann eine Resonanzaffine Musikvermittlung nicht als »Aufmerksamkeitsmanagement« (Schedler 2005, S. 122) bezeichnet werden. Zwar geht es in der Resonanzaffinen Musikvermittlung darum, Situationen zu schaffen, in denen »Musik gut wirken und als gut wahrgenommen werden kann. [Denn] Musik kann situativ durch »Inszenierung ihres Erscheinenlassens« als gut, sogar besonders gut wahrgenommen und empfunden werden.« (Khittl 2014, S. 242) Doch beinhaltet ein solches Inszenieren von Musik mehr als das Erregen von Aufmerksamkeit, nämlich ein Musizieren als eine Praxis des musikalischen Involvierens und Gestaltens von möglichst resonanten Musikbeziehungen.

Demnach kann die Entwicklung des Konzertwesens auch nicht nur als Geschichte der Aufmerksamkeitserregung gelesen werden, wie dies Martin Tröndle in seiner Konzerttheorie vorschlägt (Tröndle 2009b, S. 34). Aufmerksamkeit bewirkt ein Aufsehen, im besten Fall im Konzert auch ein Hinhören und ist Voraussetzung für ästhetisches Erleben (Tröndle 2018b, S. 30). Tröndle schließt daraus, dass der Erfolg und die Durchsetzung von bestimmten Konzertformaten auf einer idealen Aufmerksamkeitsakkumulation basieren (Tröndle 2018b, S. 32). Doch auch wenn Aufmerksamkeit eine Interaktion auslösen kann und Tröndle damit auch ein »soziales Mit-Erleben« (Tröndle 2018b, S. 42, H.i.O.) meint, ist Aufmerksamkeit allein noch keine resonante Musikbeziehung oder ein musikalisches Involviertsein, sondern lediglich ein Wahrnehmungsmodus. Zudem beleuchtet Tröndle in seiner Konzerttheorie zwar wichtige Aspekte der Konzertsituation wie Räume, Dramaturgie und institutionelle Rahmung, blendet jedoch das Agieren der Mu-

siker*innen und das Interagieren mit dem Publikum aus. Eine neue, erweiterte Praxis von westlich-klassischer Musik, wie sie von Leech-Wilkinson gefordert wird und woraus sich ein vielfältigeres Publikum ergibt, wird von Tröndle nicht thematisiert. In seiner Forschung zu Nicht-Besucher*innen kommt Tröndle allerdings zur Erkenntnis, dass im Konzert vor allem eine Nähe (und nicht nur Aufmerksamkeit) geschaffen werden muss (Tröndle 2019) (vgl. Kapitel 2.3).

4.4 Musik und ihr kommunikatives Potenzial

Um das Musikverständnis der Resonanzaffinen Musikvermittlung in Konzertsituationen noch stärker zu fundieren, werden im Folgenden weitere Aspekte von Musik in Hinblick auf deren kommunikatives Potenzial diskutiert.

4.4.1 Musik als Kunst der Beziehung

Beatrix Borchard bezeichnet Musik als Beziehungskunst, wobei Beziehungen zwischen allen Beteiligten geknüpft werden und das Ziel eines Konzerts

»eine gelungene Beziehung nicht nur zwischen den Menschen, die Musik ›erfinden‹ und denen, die die Notenschrift deuten und in ein Klangereignis verwandeln [ist], sondern auch zwischen diesen und dem dritten Partner, nämlich den Zuhörenden. Diese sind nicht passive Zeugen eines kommunikativen Geschehens, sondern sie weisen im Zuhören dem Erklingenden emotionale und auch kognitive Bedeutungen zu, insofern Musik nicht nur unsere Empfindungen, sondern auch unsere Gedanken auszudrücken wie auch zu klären und zu ordnen vermag.« (Borchard 2009, S. 218)

In der Folge versuchen Musizierende nach Christa Warnke »durch Musik Beziehungen zu erleben, herzustellen, nachvollziehbar zu machen – Beziehungen zu uns selbst, zu anderen, zu musikkulturellen Ereignissen.« (Warnke 2010, S. 24–27) Ein musikalisches Involvierendes und die Resonanzaffine Musikvermittlung umfassen demnach nicht nur die Anwesenden, sondern spannen auch Bezüge zu gesellschaftlichen und historischen Kontexten. Musik gleicht einem prozesshaften, wechselseitigen »Resonanzphänomen für Emotion und Kognition, für Affekt und Logik, für Herz, Körper und Geist [...]«. (Warnke 2010, S. 27)

Über Musik, Beziehungen und Veränderungen schreibt auch Bernhard Waldenfels. In einer intensiven Auseinandersetzung mit Musik werden ihm zufolge Selbstbezug, Fremdbezug und Weltbezug verhandelt und verändert (Waldenfels 2001, S. 24). Musik wird dann als persönlich bedeutsam erlebt, wenn sie »mit dem Staunen oder einem Erschrecken erfahren wird« (Waldenfels 2001, S. 22).

Für die Resonanzaffine Musikvermittlung reicht es daher nicht, musikalische Bezüge aufzuzeigen und die eigenen (Musik-)Verständnisse zu bestätigen, sondern es braucht das Moment des Staunens oder Erschreckens. Das Staunen und Erschrecken bringen eine Dynamik in Beziehungskonstellationen und relativieren bisherige Überzeugungen und Wer-