

sei dies beispielsweise mit Musiker*innen aus anderen Genres, Künstler*innen, Architekt*innen, Philosoph*innen, Mathematiker*innen, Historiker*innen oder Umweltwissenschaftler*innen. Die Zusammenarbeit kann aber auch mit Nachbar*innen oder »Experten des Alltags« (Dreyse und Malzacher 2007) erfolgen. Durch die Kollaboration erhält das gemeinsame Vorhaben eine *Re-Levanz*, es wird wieder hochgehoben und erzeugt für die Beteiligten eine situative Bedeutsamkeit.

Das Prinzip der *Diskriminierungssensibilität* emergiert in der vorliegenden Arbeit an vielen Stellen, da Entfremdung eine Grundgegebenheit von Weltbeziehungen darstellt und Resonanz sich nur vor dem Hintergrund einer möglichen Entfremdung zeigt. In jeder Beziehung, die gestiftet wird, finden auch Ausgrenzungen und Ausschlüsse statt, weshalb mit der Resonanzaffinen Musikvermittlung auch ethische Fragen verbunden sind. Mit ihrer Diskriminierungssensibilität setzt sich die Resonanzaffine Musikvermittlung selbstkritisch mit Formen der Ungleichbehandlung, Unterdrückung und Benachteiligung von Menschen auseinander und hinterfragt eigene Privilegien und Formen des *Otherings*. Die Resonanzaffine Musikvermittlung anerkennt eine Vielfalt verschiedener Resonanzsphären, in denen (eine bestimmte Form von) Musik eine wichtige Rolle spielen kann – oder auch nicht. Die Halbverfügbarkeit, wonach sich die Resonanzaffine Musikvermittlung ausrichtet, verhindert Vereinnahmungen und Ausnutzungen und fordert einen ressourcenschonenden Umgang mit Menschen und der Umwelt.

7.6 Praxis der Resonanzaffinen Musikvermittlung in Konzertsituationen

Nachdem anhand der Resonanzscheibe die Forschungsfrage beantwortet wurde, werden die einzelnen Aspekte nun in zwei unterschiedlichen Konzertsituationen beschrieben und konkretisiert. In diesem Kapitel wird die Drehscheibe als Analysetool von Konzertsituationen verwendet. Damit soll weder der Eindruck erweckt werden, dass die beschriebenen Konzertsituationen als resonant gelten, noch soll die Meinung aufkommen, gelingende Musikbeziehungen würden durch eine Kumulation von möglichst vielen begünstigenden Faktoren unterstützt. Resonanzbeziehungen ereignen sich bisweilen gerade in Konzertsituationen, die ungünstig erscheinen, etwa wenn jemand einspringen muss oder die Noten in einem Open-Air-Konzert davonfliegen. Resonanz, so kann nur wiederholt werden, unterliegt einer Unverfügbarkeit und ist grundlegend auf eine Afizierung angewiesen, weshalb es sich um eine nicht planbare, situative und subjektive Beziehungsqualität handelt. Die Auswahl der Beispiele beabsichtigt, die Resonanz begünstigenden Aspekte in zwei unterschiedlichen Konzertsituationen skizzenhaft zu konkretisieren, wobei nicht systematisch alle Aspekte abgearbeitet werden. Die jeweiligen Aspekte können sich selbstverständlich auch ganz anders manifestieren. Die folgenden Beispiele erheben in keinsten Weise einen Anspruch auf Resonanz und dienen auch nicht als Vorlage für ein Resonanzreplikat – dies würde der Resonanzaffinen Musikvermittlung fundamental widersprechen. Vielmehr möchten die Beispiele aufzeigen, wie ein Konzertgeschehen mit der Drehscheibe beschrieben und reflektiert werden kann. Eine fundierte Analyse zu jedem Aspekt kann allerdings nicht erfolgen, dies würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen.

Es handelt sich *erstens* um das inszenierte Konzert *Heim-Spiel*¹¹ von vier Musikern des Kammerorchesters Basel, das die Autorin als Klassenzimmerstück für 11jährige Schüler*innen sowie im Rahmen einer wissenschaftlichen Tagung, in der es um internationale Netzwerke von Musiker*innen ging, als szenisches Konzert für ein Erwachsenenpublikum erlebte. Thema des inszenierten Konzerts sind die Musiker*innen selbst. Sie spielen und erzählen von ihrem Alltag als Musiker*innen eines international tätigen Orchesters, das deutlich häufiger auf Tourneen als in Basel selbst konzertiert. *Zweitens* beschreibt die Autorin die Produktion *#freebrahms* des Stegreiforchesters¹², die sie zwar nur als Film gesehen hat, zu der sie aber von Viola Schmitzer, Mitglied des künstlerischen Teams, in einem persönlichen Gespräch¹³ Einblicke in die Arbeitsweisen des Stegreiforchesters erhielt.

7.6.1 Heim-Spiel des Kammerorchesters Basel

»Puh – hier stinkt's!« So begrüßt ein Geiger des Kammerorchesters Basel, kaum hat er mit Geigen- und Rollkoffer das Klassenzimmer betreten, sein verdutztes Publikum. Zielstrebig läuft er zum Fenster, öffnet es, greift zu einem Federmäppchen, hält es ans Ohr und wartet ungeduldig. Erst als er seine Zimmernummer nennt, wird klar, dass der Geiger mit der Rezeption telefoniert und sich über die schlechte Luft in seinem fiktiven Hotelzimmer beklagt. In schnellen Szenenwechseln lernt das Publikum ihn und seine Kollegen kennen. Der Geiger ist zusammen mit einem Cellisten, Klarinettenisten und Trompeter auf einer Südamerikatournee, wo sie zwischen Orchesterproben, Auftritten im größten Konzertsaal der Welt und offiziellen Empfängen auch über sich selbst berichten, ihr Instrument vorstellen, Barbershop-Songs singen, eine musikalische Zeitreise unternehmen und sich fragen, ob Beethoven heute wohl ein DJ wäre. Die vier Musiker sprühen vor Spielfreude und überraschen das Publikum mit schrägen Ideen, spontanen Reaktionen und persönlichen Geschichten. Mal spielen sie sich selbst bei einer Probe, wo sie über verschiedene Interpretationsvorstellungen streiten und bezüglich Klangbalance auf die Meinung des Publikums angewiesen sind, mal kommentieren sie den Verlauf eines musikalischen Spannungsbogens wie ein spannendes Fußballmatch, um gleich anschließend ihr eigenes Solo mit »zu spät« oder »zu tief« zu bewerten. Sie spielen den Anfang von Beethovens 5. *Sinfonie* vorwärts und rückwärts, grooven und improvisieren nach Lust und Laune. Das Publikum hört die Musikstücke nicht als Konzertstücke, sondern aus der Perspektive der Musiker, sei es beim Proben, beim Jammen oder beim Warten auf den Einsatz bei einer exponierten Orchesterstelle. Die Musik wird meistens nur angespielt oder ist gekürzt, die Übergänge teilweise schroff. Immer aber spielen die Musiker *auswendig*. Sie spielen *mit* der Musik, in unterschiedlichsten Situationen.

Ohne ihn vorher zu kennen, bespielen sie den ganzen Raum, indem sie in allen Ecken des Zimmers, mitten in der Schulklasse oder für eine*n ganz bestimmte*n Schüler*in

11 Trailer der Produktion vgl. <https://www.kammerorchesterbasel.ch/de/musikvermittlung/klassenzimmerst%C3%BCcke.html> [15.07.2023].

12 Trailer der Produktion vgl. <https://www.stegreif.org/programm/freebrahms> [15.07.2023].

13 Das Gespräch fand am 16.04.2020 über Zoom statt.

musizieren. Dabei befinden sich die Musiker in unmittelbarer Nähe zu den Schüler*innen, blicken sie an und nehmen musikalisch oder verbal mit ihnen Kontakt auf. Die Musiker sind ständig in Bewegung, sei es beim Musizieren, beim Sprechen oder in kleinen Tanz- und Showeinlagen und wechseln von privater Kleidung zu Fliege und Frack oder verkleiden sich zum Spaß mit Accessoires und Perücke. Die Körperspannung und Ausstrahlung der Musiker erhalten beim Musizieren eine andere Qualität. Es ist eine hohe Präsenz spürbar, die Schüler*innen nehmen nicht nur den Klang der Instrumente, sondern auch die Körperlichkeit der Musiker aus direkter Nähe wahr.

So schnell wie die Szenen wechseln auch die Musikstücke und Genres, die nicht als Konzertstücke durchgespielt werden, sondern probiert, zerpfückt, neu arrangiert und lustvoll interpretiert werden. Die vier kommunizieren nicht nur mit Worten, sondern lassen auch ihre Instrumente sprechen und beziehen einzelne Schüler*innen in ihr Stück ein, etwa wenn jemand beim offiziellen Empfang nach dem Konzert in die Rolle des Botschafters schlüpfen und eine kurze Rede halten muss, wenn eine Schüler*in die Partitur mitsamt dem Auftrag erhält, die Interpretation der vier Musiker zu verfolgen und ihnen einen Einsatz zu geben oder wenn die Schüler*innen aus einzelnen Informationen den Tourplan der Musiker erraten müssen. Das inszenierte Konzert hat keine durchgehende Handlung und entspricht eher einer Collage. Mit szenischen Mitteln wie einem Freeze werden Zeit-Inseln geschaffen, in denen ein einzelner Musiker auf sehr persönliche Weise von sich und seinem Instrument erzählt und mit den Schüler*innen in einen Austausch kommt. Die Szenen sind sehr kurzweilig und das ganze Konzert sehr schnell rhythmisiert. Im Erzählen und in den einzelnen Episoden finden (Zeit-)Sprünge statt, was vom Publikum ein Mitdenken einfordert.

Wie das jeweilige Klassenzimmer aussieht und ob die Schüler*innen sich auf die Impulse einlassen, wissen die Musiker im Vorfeld nicht. Sie improvisieren jedes Mal mit der gegebenen Situation und den vorhandenen Möglichkeiten. Am Ende des Klassenzimmerstücks kommen die Musiker mit der Klasse ins Gespräch und bitten sie, ihnen ihre Lieblingslieder vorzusingen, die die Musiker dann versuchen zu begleiten. Vor ihrer Verabschiedung laden die Musiker die Klasse zu einem Gegenbesuch im Konzertsaal ein. Dies ist allerdings ein freiwilliges Angebot, das nur von einzelnen Klassen wahrgenommen wird.

Ihr *Heim-Spiel* entwickelten und studierten die Musiker gemeinsam mit einer Regisseurin ein und ist ihnen auf den Leib geschnitten. Die Produktion *Heim-Spiel* ist ein biographisches Musiktheater, in dem die Akteure und Inhalte eng miteinander verflochten sind. Das inszenierte Konzert lebt von den einzelnen Persönlichkeiten, aber auch vom gesamten Team und seinem Spielwitz. Das persönliche Kennenlernen und die Nähe zu den Musikern schaffen Relevanz und Sympathie. Das *Heim-Spiel* gibt Einblick in das Musikersein abseits der Konzertbühne, eröffnet neue Hörperspektiven auf Musikstücke und streift auch problematische Seiten des Berufes, etwa Streitigkeiten unter Musiker*innen, den Erfolgsdruck, die Vereinbarkeit mit der Familie oder das Spielen in einem prunkvollen Saal vor (fast) ausschließlich weißem Publikum im Teatro Colon in Buenos Aires, während nach dem Konzert der Bus nur mit Polizeischutz erreicht werden kann, da das Konzerthaus offenbar in einem gefährlichen, von Armut betroffenen Viertel liegt.

Alle diese Themen können nach dem *Heim-Spiel* gemeinsam besprochen werden, weshalb sich das *Heim-Spiel* auch ohne große Adaptionen ausgezeichnet für ein

kritisches Erwachsenenpublikum eignet, gibt es doch auf spielerische Weise einen ungewohnten Einblick in den Alltag von Orchestermusiker*innen.

Während das *Heim-Spiel* vor allem *Beziehungen zu Musik* und *mit Musik* stimuliert, sind es beim Stegreiforchester eher *Beziehungen in* und *mit Musik*, die durch eine musikalische Inszenierung und Improvisationen hervortreten.

7.6.2 #freebrahms des Stegreiforchesters

Bereits beim Betreten des atmosphärisch ausgeleuchteten Konzertsaals wird das Publikum von einem flirrenden Klang umhüllt und in seiner auditiven und visuellen Wahrnehmung sensibilisiert. Aus dem Flirren entwickelt sich allmählich ein Klangwirbel, dann eine Klangwolke, die nicht nur für das Publikum, sondern auch für die Musiker*innen einen immersiven Zugang zur Musik schafft. Licht, Inszenierung, Bewegung und Klänge kreieren eine besondere Atmosphäre der Verbundenheit unter den Menschen, für manche wohl auch zu Transzendtem. Aus dem Klanggebilde steigen Melodien aus der 3. *Sinfonie* von Johannes Brahms auf, die allerdings nur auszugsweise in neuen Arrangements und Rekarnationen anklingen und durchwoben sind von Improvisationen sowie von Rock-, Balkan- und Salsamusik.

Die Musiker*innen begehen mit ihrer Dekonstruktion, Rekarnation und Improvisation zur Brahms-Sinfonie ein Sakrileg. Allerdings sind sie und wohl auch das Publikum gerade an diesem Bruch und dem sich daraus ergebenden Neuen interessiert. Im Stegreiforchester spielen junge Musiker*innen aus unterschiedlichen Genres mit großem künstlerischem Interesse für ein Musizieren jenseits bestimmter Stilregeln. Sie wollen mit ihrer Produktion Brahms aus starren Regeln befreien und eine eigene Sinfonie aus dem Moment heraus gemeinsam zum Klingen bringen¹⁴. Die Produktion *#freebrahms* wird von den Musiker*innen selbst entwickelt und lebt von ihren Eigenheiten, Präferenzen und Möglichkeiten. Ihr Musizieren entspricht einem persönlichen Statement und verbindet eine hohe Sinnhaftigkeit mit einer starken Sinnlichkeit. Mit ihrer eigenen Musik zeigen sich die Musiker*innen auch von einer verletzlichen Seite und gehen mit der Performance ein Wagnis ein. Sie spielen nicht nur ein Konzert, sondern setzen ihr Musizieren aufs Spiel. Ihre Aufführung kann daher auch als Mutprobe verstanden werden, sowohl für jede*n Musiker*in, als auch für das Kollektiv. Es gilt, mit Risiken und Schwierigkeiten umzugehen, das Wagnis und die Mutprobe zu bestehen, die eigenen Grenzen auszuloten, zu überschreiten und daran zu wachsen. Beim Musizieren sind die Musiker*innen einerseits ganz bei sich selbst und dennoch offen für die anderen und die Außenwelt.

Die Musiker*innen spielen auswendig und bewegen sich im Raum. Die Percussion wird auf mobilen Bühnen im Raum herumgeschoben. Die Aufstellungen sind bis zu einem gewissen Grad abgemacht, ergeben sich jedoch auch aus der jeweiligen Situation. Mitunter ist es für einzelne Musiker*innen schwierig, sich spielenderweise einen Weg durch das Publikum zu bahnen. Zwischen Musiker*innen und Publikum ergeben sich

14 Vgl. die Produktionsbeschreibung des Stegreiforchesters unter <https://www.stegreif.org/was-wir-tun> [15.07.2023].

daher Momente von unmittelbarer Nähe. Niemand dirigiert. Es existieren keine Noten, Pulte und Stühle; sie würden zu einem statischen Musizieren zwingen.

Unterstützt von einer Lichtregie, die dem Geschehen eine Dynamik und Fluidität verleiht, formt eine Choreographie musikalische Übergänge, rhythmisiert den Spannungsbogen mit Akzenten und gestaltet mit den Musiker*innen eindruckliche Bilder. In die Choreographie sind auch Szenen eingeflochten, in denen sich alle Beteiligten, also auch das Publikum, in eine bestimmte Richtung bewegen, sich setzen, aufstehen oder tanzen. Die Musiker*innen tragen farblich abgestimmte, bequeme Kleider und agieren barfuß. Blickkontakte zwischen den Musiker*innen sind in gewissen Situationen essenziell, gleichzeitig wird auch der Intuition und dem Moment vertraut. Die Musiker*innen kommunizieren mit ihrem Körper und über ihr Musizieren; sie reagieren auf (für Außenstehende nicht wahrnehmbare) *Cues*.

Während der Performance übernehmen die Musiker*innen unterschiedliche Rollen und fordern sich im Musizieren mit unterschiedlichsten Partner*innen heraus, ihren eigenen musikalischen Spielraum zu erweitern. Die Aufführung folgt einem großen Spannungsbogen, beginnt sehr ruhig und leise und verläuft über mehrere Kaskaden hin zu einem mitreißenden, tänzerischen Finale. Die arrangierten und rekomponierten Abschnitte lösen sich mit Improvisationen ab, woraus sich ein zeitlicher Verlauf ergibt: gewisse Teile haben ein klares Timing, andere sind frei und folgen dem Moment. Übergänge zwischen den einzelnen Teilen stellen die Musiker*innen vor besondere musikalische Herausforderungen.

Im Verlauf der Aufführung werden ganz unterschiedliche Energien und Emotionen freigesetzt; durchgehend ist bei allen Musiker*innen eine hohe Präsenz und Spielfreude spürbar. Die Vielfalt der Tätigkeiten und der freie Umgang mit unterschiedlichsten Musiken bieten dem Publikum viele musikalische Überraschungen. Es zeigt schon im Verlauf der Aufführung seine Begeisterung, ruft den Musiker*innen zu und spendet Zwischenapplaus. Gegen Ende der Aufführung fordert ein Percussionist mit Call and Response nicht nur die Orchestermmitglieder, sondern auch das Publikum zum Mitspielen und Mitklatschen auf. Die Musiker*innen reißen das Publikum mit ihrer Begeisterung mit. Die Aufführung endet in einer großen gemeinsamen Tanz-Performance. Abseits der allgemeinen Begeisterung gibt es aber vielleicht auch Menschen im Publikum, denen eine solche Performance nichts sagt oder denen in der allgemeinen Euphorie unwohl ist und die kaum eine Möglichkeit finden, sich dem Sog der Gruppe zu entziehen. Wer sich nicht innerhalb eines Kollektivs auf immersive Weise auf Musik einlassen will, wem zu viel Pathos und tranceähnliche Zustände Mühe bereiten, empfindet in einer solchen Aufführung wohl eine starke Entfremdung.

7.7 Anwendung der Drehscheibe für das resonanzaffine Konzipieren von Konzertsituationen

Mit der Drehscheibe können nicht nur bestehende Konzerte und Musikvermittlungsprojekte analysiert, sondern auch neue Vorhaben konzipiert werden. Auch wenn Hartmut Rosa betont, dass er für die Anwendung der Resonanztheorie keine »roadmap« mitgeben könne (Rosa 2020, S. 412–413), wird hier der Versuch unternommen, mit der Dreh-