

sondern irritiert, ist in der vergleichenden Beschäftigung anhand von ästhetischen Transformationen eine Faszination und eine resonante Musikbeziehung möglich, denn ästhetische Transformationen lassen Raum für Differenzen. Bisher beabsichtigt Musikvermittlung häufig, eine affirmative und identitätsstiftende Haltung zu einer bestimmten Musik zu entwickeln; Irritationen, Indifferenz, eine ablehnende oder ausschließende Haltung gegenüber der Musik werden kaum thematisiert. Die ästhetische Transformation versteht hingegen Differenzen als fruchtbare Momente, die stehen bleiben dürfen und nicht aufgelöst werden müssen. Brandstätters Theorie kann als Einladung verstanden werden, sich zu involvieren, eine eigene aktive Rolle zu übernehmen und einen eigenen Zugang und Bezug zu Musik zu suchen.

6.2 Beziehungen mit Musik

Beziehungen mit Musik sind soziale Beziehungen von Menschen, die musikbezogene Praktiken ausüben. Vollzieht sich das Musizieren auf mediopassive Weise, also mit einem gleichzeitigen Hören und Antworten und in konfligierender Kooperation, die sich am Prozess des miteinander Musizierens orientiert, so liegt der Fokus auf der Gemeinschaftlichkeit von musikbezogenen Praktiken. Das vorliegende Kapitel beschreibt zunächst Ansätze für die theoretische Fundierung von *Beziehungen mit Musik*, bezieht sich anschließend auf empirische Forschung zu diesem Thema und illustriert zum Schluss *Beziehungen mit Musik* an Praxisbeispielen.

Christopher Small (1998) zeigt mit seiner ethnographischen Studie eines klassischen Konzerts nicht nur, dass Musik eine Tätigkeit ist, sondern als soziale Praxis auch immer Beziehungen stiftet. Daher ist jede Form von *Musicking* auch eine soziale Interaktion und *Beziehung mit Musik*. Auch Nicholas Cook hebt den sozialen Aspekt von Musik hervor, wenn er beobachtet, dass in einem Konzert mit klassischer Musik nicht nur eine musikalische Arbeit, sondern auch eine zwischenmenschliche Arbeit stattfindet (Cook 2013, S. 257). Interaktionen, wie sie sich mit Musik ereignen, sind in einem Alltag abseits von Musik nicht möglich; musikalische Interaktionen verhalten sich mitunter sogar kontrafaktisch (Cook 2013, S. 260). Es existiert also eine musikspezifische Qualität von Beziehungen. Mit Musikbeziehungen werden nicht nur Bedeutungen, sondern auch Identitäten konstruiert (MacDonald et al. 2017). Musik ist sehr viel mehr als ein Kreieren von Klängen: die soziale Dimension von Aufführungen kann nicht unterschätzt werden (Cook 2013, S. 260; S. 273). Wenn aber mit einem *Musicking* auch besondere Beziehungskonstellationen, Bedeutungsproduktionen und Identitäten verbunden sind, so formiert sich dabei auch eine soziale Gemeinschaft. Erfahren die Beziehungen eine Veränderung, da sich die Praktiken innerhalb des *Musicking* verändern, etwa durch andere Verhaltensweisen, ein anderes Setting (was andere Verhaltensweisen bewirkt) oder andere Menschen (die bisher nicht dieser sozialen Gemeinschaft angehören), so muss mit Auswirkungen auf das Konzertgeschehen gerechnet werden. Es kann sich eine engere Verbundenheit ergeben, aber auch eine Irritation, Orientierungslosigkeit oder Ablehnung.

Da *Musicking*, Beziehungen und Bedeutungskonstruktion so eng miteinander verbunden sind, beeinflussen sie auch ästhetische Fragen. Cook verweist hier auf den

Kunstwissenschaftler und Kurator Nicolas Bourriaud (Cook 2013, S. 273), der den Begriff der *Relational Aesthetics* in den Diskurs einführt und auf den insbesondere auch Kurator*innen von Zeitgenössischer Musik rekurrieren. Der Ansatz von Bourriauds *Relational Aesthetics* lautet: »an art taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and private symbolic space« (Bourriaud 2002, S. 14, H.i.O.). Kunst findet also im Bereich von menschlichen Interaktionen statt und weniger als Behauptung eines unabhängigen und privaten symbolischen Raums. Kunst konstruiert soziale Beziehungen mit und ist nicht autonom, sondern abhängig vom sozialen Gefüge. Kunst schafft auch nicht einen privaten symbolischen Raum, sondern verortet sich im Hier und Jetzt in der Öffentlichkeit. Bourriauds Ansatz der *Relational Aesthetics* weist eine hohe Anschlussfähigkeit zur Resonanzaffinen Musikvermittlung auf, gehen doch beide Konzepte davon aus, dass Kunst und Menschen in Beziehung stehen und miteinander interagieren. Nicholas Cook interpretiert Bourriaud dahingehend, dass »the prime functions of art is to construct social relationships among its spectators: it choreographs or scripts social interaction.« (Cook 2013, S. 273)

Daraus lässt sich folgern, dass das *Musicking* von allen Beteiligten eines Konzerts die sozialen Interaktionen und damit auch die *Beziehungen mit Musik* formieren. Da die Musiker*innen und Musikvermittler*innen die Konzertsituation initiieren, hängt also von ihrer Intention und Konzeption auch die Formation der sozialen Interaktion ab. Das Publikum interagiert seinerseits mit dem gegebenen Setting und prägt die soziale Interaktion und Gemeinschaft mit. In Ergänzung zu Bourriauds *Relational Aesthetics* bezieht die Resonanzaffine Musikvermittlung auch nicht-menschliche Akteur*innen in das Geschehen mit ein. Außerdem geht es auch um Wechselbeziehungen, die Spannungsverhältnisse beinhalten, also nicht mit einem Konsens zu verwechseln sind.

Die Resonanzaffine Musikvermittlung versteht Musik als Interaktion in einem komplexen Beziehungsnetz und sieht sich selbst als Akteurin innerhalb dynamischer Konstellationen. Mit diesem Verständnis besteht eine Nähe zu Georgina Borns (2015) *Mediation Theory*, die Musik in ihrer Funktion, Identitäten hervorzubringen, als Konstellation verschiedener Phänomene beschreibt. In wechselseitigen Beziehungen ergeben sich innerhalb dieser Konstellationen unterschiedliche Assoziationen und Vermittlungen:

»Music has no material essence but a plural and distributed materiality. Its multiple simultaneous forms of existence – as sonic trace, discursive exegesis, notated score, technological prosthesis, social and embodied performance – indicate the necessity of conceiving of the musical object as a constellation of mediations. Music requires and stimulates associations between a diverse range of subjects and objects – between musician and instrument, composer and score, listener and sound system, music programmer and digital code. [...] music may therefore appear to be an extraordinary diffuse kind of cultural object: an aggregation of sonic, social, corporeal, discursive, visual, technological and temporal mediations – a musical assemblage, where this is understood as a characteristic constellation of such heterogeneous mediations. In Deleuzian thought an assemblage is defined as a multiplicity made up of heterogeneous components, each having a certain autonomy [...].« (Born 2015, S. 359–360)

Als Beteiligte in solchen Konstellationen, knüpft die Resonanzaffine Musikvermittlung demnach ein Netz, ein Gefüge von unterschiedlichsten Akteur*innen, die bestimmte Praktiken und Ordnungen schaffen und sich wechselseitig beeinflussen und verändern.

Wenn die Beziehungen unter den Musiker*innen im Konzert lebendig sind, so überträgt sich dies auch auf die sozialen Beziehungen zum Publikum. Genauso verhindern träge, desinteressierte oder sogar repulsive Beziehungen unter den Musiker*innen eine gelingende Beziehung zum Publikum. Musikvermittler*innen sind daher immer auch auf das Engagement der mitwirkenden Musiker*innen angewiesen; motivierte Musikvermittler*innen mit einem desinteressierten und unbeteiligten Musikensemble vermögen keine Resonanz zum Publikum aufzubauen. Insbesondere in der Arbeit mit größeren Musikensembles, in denen die Musiker*innen nicht solistisch oder kammermusikalisch agieren, ist daher eine Offenheit, ein Interesse und ein Commitment für ein bestimmtes Konzert und dessen Gestaltungs- und Vermittlungsweisen unabdingbar. Hierfür sind Schlüsselpersonen im Musikensemble, aber auch in dessen Organisation oder einem weiteren institutionellen, politischen oder gesellschaftlichen Umfeld wesentlich. Wenn diese Personen für das Konzert und dessen Gestaltungs- und Vermittlungsweisen eintreten, sich dafür interessieren und einsetzen, verleiht dies dem Vorhaben eine Wichtigkeit und damit eine starke Wertung. Damit dies geschehen kann, muss zunächst der*die Musikervermittler*in das Vorhaben entsprechend kommunizieren und die künstlerische Intention und Notwendigkeit darlegen. Gleichzeitig benötigt die musikvermittelnde Person jedoch auch eine Offenheit den Anliegen und Möglichkeiten des Musikensembles gegenüber, damit sich eine resonante Beziehung entwickeln kann. Ihr Konzept und Vorgehen muss daher medio-ordinativ sein, also gleichzeitig klar, entschlossen und offen, flexibel. In der eigentlichen Arbeit mit den Musiker*innen jedoch ist es entscheidend, dass nicht nur starke, sondern auch schwache Wertungen (also eine Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit) ins Spiel kommen, eine Lust und Spaß am eigenen Vorhaben. Nur wenn sich alle Beteiligten wohl fühlen, das Vorhaben für sinnvoll erachten und es sinnlich erleben, können sich resonante Beziehungen ergeben. Alle Praktiken der Resonanzaffinen Musikvermittlung in Konzertsituationen sind auch von deren sozialen Beziehungskonstellationen, Struktur- und Machtverhältnissen und Praktiken abhängig. Dass alle diese Beziehungen in einer Wechselwirkung stehen, hat einen Einfluss auf die Konzertsituation und deren Musikbeziehungen: sie konstituieren und verändern sich als kontingenten Prozess.

Konzerte mit westlich-klassischer Musik sind von bestimmten Vorgaben und Verhaltensnormen geprägt. Im Folgenden wird geschildert, inwiefern Musikvermittlung mit partizipativen Vorgehensweisen bestehende Normen verändert und welche Konsequenzen sich daraus ergeben. Gestalten Musikvermittler*innen eine klar geregelte Konzertsituation auf ungewöhnliche Weise und finden damit auch andere Praktiken statt, die beispielsweise die *Beziehungen mit Musik* verstärken wollen, so werden die bestehenden Normen durchbrochen. Durch die neuen Praktiken entstehen neue Beziehungsformen und Bedeutungen. Damit verbunden sind auch neue Rollen und Selbstverständnisse, Herausforderungen und Verantwortlichkeiten. Es eröffnet sich ein Handlungsfeld, das viele Chancen bietet, jedoch auch Risiken birgt und einen Orientierungs- und Aushandlungsprozess auslöst. Bewegen sich die Veränderungen nahe der Normen und sind ei-

ne Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit gegeben, so ist die Variation der Konzertsituation einfach zu realisieren. So werden beispielsweise Mitsing-, Mitspiel-, Mittendrin- und Flashmob-Konzerte häufig durchgeführt; auch Konzerte, in denen eine vorbereitete Aktion von Schüler*innen aus einem vorherigen Workshop oder Vermittlungsprojekt aufgeführt werden, ergänzen ein traditionelles Konzert, ohne es grundsätzlich zu verändern. Sogenannte Mitmachaktionen sind in Vorschul- und Grundschulkonzerten sehr beliebt. Kinder kennen die Konzertetikette noch nicht und Musiker*innen akzeptieren (oder genießen sogar) im Rahmen von Kinderkonzerten die neuen Freiheiten. Ein Publikum bestehend aus Vorschul- und Grundschulgruppen beteiligt sich spontan an Mitmachaktionen, in Familienkonzerten ist das Verhalten meist etwas zurückhaltender. Ältere Kinder und Jugendliche hingegen wollen sich nicht exponieren, sondern orientieren und schützen sich innerhalb ihrer *Peer Group*. Zwar sind sie an Musikfestivals ihrer Lieblingsbands mit Begeisterung dabei und beteiligen sich an Publikumsaktionen wie *Stage Diving*¹³, im Kontext von Schulkonzerten mit westlich-klassischer Musik wäre dies jedoch undenkbar. Um mit Jugendlichen in eine *Beziehung mit Musik* zu kommen, bieten sich andere Interaktions- und Partizipationsformen an. Häufig erarbeiten Jugendliche in Workshops und Projekten Moderationen, Visualisierungen oder Choreographien, die sie im Rahmen des Konzerts aufführen. Wie in allen Formen von Musikbeziehungen sind auch die *Beziehungen mit Musik* grundsätzlich für alle Menschen möglich, doch müssen Einschränkungen der Barrierefreiheit sowie Altersspezifika für Kinder und Jugendliche berücksichtigt werden. Ansonsten richtet sich die Resonanzaffine Musikvermittlung aber nicht nach bestimmten Zielgruppen aus.

Nachdem nun die Interdependenz von musikbezogenen Praktiken und sozialen Beziehungen im Kontext von Normen diskutiert wurde, werden in einem nächsten Schritt musikspezifische Interaktionen theoretisch fundiert.

6.2.1 Kreative Interaktionen als Beziehungen mit Musik

Andrea Sangiorgio (2020) untersucht kreative Interaktionen aus der Perspektive der Elementaren Musikpädagogik und betont, dass es dabei um interdependente Prozesse geht, in denen sich die Beteiligten wechselseitig innerhalb eines gegebenen Kontexts affizieren und beeinflussen (Sangiorgio 2020, S. 9). Interaktionen sind wissenschaftlich schwierig zu ergründen, denn sie verfügen über einen »character of movement, incessant unfolding, rapid change, unpredictable transformation, never ending flux, contingency and non-linear progression« (Sangiorgio 2020, S. 9). Sangiorgio unterscheidet folgende Kategorien von Interaktionen:

»Interpersonelle Beziehung

Intersubjektivität, Einstimmung, Responsivität, Gegenseitigkeit, Reziprozität, Co-Regulierung, Bi-Direktionalität, Spiegelung, Anpassung

13 Außerhalb des schulischen Kontexts, z.B. am Detect Classic Festival, ist dies jedoch durchaus denkbar <https://detectclassicfestival.de/> [15.07.2023].

Involviertsein in eine Aktivität mit anderen

Partizipation, Sozialisation, Zusammenarbeit, Kooperation, Teamwork, Interdependenz

Gemeinsame kognitive Aktivität

Gemeinsames Verstehen und Denken, Co-Konstruktion

Verbundenheit durch verbale Sprache

Kommunikation, Gespräch, Dialog, Transaktion, Verhandlung, Austausch

Körperliche Verbundenheit

Zusammenspiel, Koordination, Kontakt, Synergie, Synchronisation, Mitreißen

Beziehung zwischen verschiedenen Rollen in einer musikalischen Textur

Imitation, Variation, Kontrast, Opposition, Komplementarität, Übereinstimmung, Fundament

Interdependenz von Elementen innerhalb eines komplexen Systems

Netzwerk, Konnektivität, Rückkopplungsschleifen, nichtlineare Dynamik, Selbstorganisation, Emergenz« (Sangiorgio 2020, S. 10, Übersetzung vom Englischen ins Deutsche durch die Autorin)

Für die Resonanzaffine Musikvermittlung leiten sich davon vielfältige Vorgehensweisen und unterschiedliche Varianten von *Beziehungen mit Musik* ab. Die musikalischen Wechselbeziehungen erfolgen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen, sie vollziehen sich in einem gemeinsamen Vorhaben, verbal oder non-verbal, mit Bezug zu einem musikalischen Prinzip oder innerhalb komplex ablaufender Wechselwirkungen. Während gewisse Interaktionsformen vorbereitet und gelenkt werden können, ergeben sich andere aus der Interaktion.

Die unterschiedlichen Kategorien von Interaktionen können in unterschiedlichen Funktionen auftreten. Interaktionen können erfolgen, um etwas zu kreieren, anzuwenden, zu überprüfen, zu analysieren und zu verstehen (Sangiorgio 2020, S. 11–12). Kreative Interaktionen sind grundsätzlich kollaborative Vorgehensweisen, in denen eine soziale und kreative Entwicklung geschieht (Sangiorgio 2020, S. 12). Darin verwoben ist ein Prozess der sozialen Konstruktion und der individuellen sowie kollektiven Identitätsentwicklung (Sangiorgio 2020, S. 13). Dies manifestiert sich in einem Verständnis von geteilter, co-kreativer Autor*innenschaft (ebd.). Co-kreative Prozesse benötigen einen Gestaltungsraum für alle Beteiligten und bewirken »a sense of autonomy, competence and relatedness, which enhances [the] intrinsic motivation, social integration, and social wellbeing.« (Ebd.) Gestaltende *Beziehungen mit Musik* weisen damit wesentliche Aspekte von Resonanzbeziehungen auf. Die Beteiligten nehmen sich autonom und gleichzeitig auf andere(s) bezogen wahr. In den Interaktionen sind ihre eigene, aber auch andere Stimmen beteiligt. Durch das kollaborative Vorgehen wächst ein Können, das alleine nicht zu schaffen wäre, was wiederum die intrinsische Motivation, ein Gefühl von Zugehörigkeit und ein Wohlbefinden stärkt. Aus einem interaktiven Vorgehen entspringt für Musiker*innen und Musikvermittelnde aber auch eine ethische Verantwortung. Nach Sangiorgio umfasst dies eine gegenseitige (auch künstlerische) Anerkennung, eine empathische, dialogische Haltung, ein gleichzeitiges Nutzen von Freiheit und Verantwortung, einen Einbezug von vielfältigen Perspektivenwechsel, ein sich Einsetzen für Werte wie Fairness, Gleichheit, Demokratie und soziale Gerechtigkeit sowie eine Förderung von *Artistic Citizens*, was nach David Elliott, Marissa Silverman und

Wayne Bowman (2016) offene und sozial verantwortliche Personen sind, die mit ihrem Musizieren zum Wohlbefinden der Gesellschaft beitragen wollen (Sangiorgio 2020, S. 14–15). Sangiorgio verbindet musikalische Selbstbeziehungen und Weltbeziehungen und situiert kreative Interaktionen in einem gesellschaftlichen Kontext. Seine Studie misst kreativen Interaktionen ein hohes Potenzial zu, das bisweilen, wie er selbst zugibt, zu optimistisch erscheint (Sangiorgio 2020, S. 15).

Doch Sangiorgio geht auch auf kritische Aspekte von kreativen Interaktionen ein. Interaktionen können weder geplant noch kontrolliert werden und verhalten sich auf unvorhersehbare Weise, weshalb sie eine »fragile ecology« bilden (Sangiorgio 2020, S. 16). Ihr Gelingen hängt einerseits von ihrer Intention und deren Umsetzung ab, d.h. wie offen und kollaborativ das Vorhaben angegangen wird und inwiefern die Interessen und Fähigkeiten aller einbezogen werden (Sangiorgio 2020, S. 15–16). Schwierigkeiten entstehen andererseits aber auch aufgrund individueller und gruppendynamischer Entwicklungen, die auch das Setting, den institutionellen und kulturellen Kontext sowie zeitliche Faktoren betreffen (ebd.). Musiker*innen und Musikvermittelnde benötigen daher neben viel Erfahrung und Sensibilität im Umgang mit kreativen Interaktionen »a high degree of playfulness, readiness to take risks and ›not-knowing« (Sangiorgio 2020, S. 16).

Sangiorgios Ausführungen bestätigen die Annahme der Resonanzaffinen Musikvermittlung, wonach Wechselbeziehungen ein prekäres Verhältnis bilden und in einem ergebnis-offenen Prozess verlaufen. Das Gelingen hängt nicht allein von bestimmten Kriterien, sondern von deren Zusammenspiel ab. Grundsätzlich braucht es ein Vertrauen und eine heitere Gelassenheit im Situationsgeschehen. Für westlich-klassische Musiker*innen (und auch Pädagog*innen) kann es herausfordernd sein, eine Haltung des Nicht-Wissens einzunehmen, da sie in ihrer Ausbildung und in ihrem Verständnis als Interpret*in darauf getrimmt werden, genau zu wissen, was sie vorhaben. Auf das problematische Verhältnis von westlich-klassischer Musik und kreativen Interaktionen weist auch Sangiorgio hin: »the dominant model of the Western classical tradition, with its belief system largely based on the Romantic aesthetic of genius and the emphasis on the reproduction of masterpieces, carries a big responsibility in thwarting the cultivation of a creative attitude in young musicians.« (Sangiorgio 2020, S. 17) Starke Wertungen, die auf einem werkorientierten Musikverständnis basieren, können kreative Interaktionen behindern oder sogar vereiteln. Ein Nicht-Wissen ist auch für die Konzertgestaltung und Musikvermittlung eine Herausforderung. Denn ein Konzept muss eine klare künstlerische Intention und Notwendigkeit vorweisen. Gleichzeitig braucht das künstlerische Konzept im Sinne der Medioordination jedoch auch eine Offenheit, um auf Dynamiken, die aus Interaktionen hervorgehen, reagieren zu können. Diese Ambivalenz erwähnt auch Sangiorgio: »Paradoxically, a detailed plan for the activity can be a helpful starting point and an enabling constraint, but it can just as well be a hindrance to the development of an unexpected creative turn.« (Sangiorgio 2020, S. 16–17) Das Wechselverhältnis von gleichzeitiger Offenheit und Geschlossenheit, das resonante Musikbeziehungen mit ihrem medioordinativen Prinzip ausmachen, zeigt sich hier innerhalb musikbezogener Praktiken. Eine eindeutige Vorgehensweise oder Entscheidung zwischen richtig und falsch existiert in der Resonanzaffinen Musikvermittlung

nicht. Sie beinhaltet lediglich definierende Merkmale, begünstigende Impulse und grundlegende Prinzipien, lässt jedoch viel Spielraum.

Wenn musikalische Interaktionen als explizite Kompositions- und Vermittlungspraxis in Konzertsituationen zur Anwendung kommen, so verändert sich damit die gesamte Konzertsituation, was in den folgenden Beispielen aus der empirischen Forschung und aus der Konzertpraxis gezeigt wird.

6.2.2 Empirische Forschung zu Partizipation in Konzertsituationen

Seit den 1960er Jahren entstehen Kompositionen und Arbeiten, die das Konzertpublikum interaktiv in die Konzertsituation einbinden¹⁴. Aktuelle Kompositionen, die versuchen, den Gedanken der kulturellen Teilhabe umzusetzen und das Publikum aktiv einzubinden, stehen also in einer Tradition. Es kann zwischen einer prozess- und produktorientierten Interaktion unterschieden werden. In prozessorientierten Interaktionen, wie beispielsweise Responseprojekten, wird über einen längeren Zeitraum in kollaborativer Arbeit eine Komposition als Antwort auf ein bestehendes Stück gemeinsam erarbeitet und zum Abschluss aufgeführt. In produktorientierten Interaktionen hingegen wird ein Stück mit einkomponierten Interaktionen für das Publikum gemeinsam aufgeführt, was aus dem Stegreif oder mit einem einzigen Einführungsworkshop geschieht. Im Folgenden wird am Beispiel eines Konzerts mit zeitgenössischer Musik auf eine produktorientierte Interaktion mit einem erwachsenen Publikum eingegangen.

Für die Musikwissenschaftlerin Jutta Toelle und den Musikpsychologen John Sloboda zeichnen sich in der theoretischen Literatur über partizipative Aufführungen mit klassischer Musik drei bestimmende Themen ab, nämlich *erstens* das Spannungsfeld zwischen aktiver und passiver Teilnahme, *zweitens* der Aspekt von Ermächtigung und *Agency* sowie *drittens* das Themenfeld Gemeinschaft und Beziehungen (Toelle und Sloboda 2019, S. 3). Auch wenn jedes Zuhören einer Aktivität entspricht, besteht dennoch ein markanter Unterschied zwischen Musiker*innen und Publikum. Wird das Publikum mit einer produktorientierten Interaktion in das Konzertgeschehen einbezogen, so sind die Zuhörer*innen zwar aktiver, verfügen aber dennoch kaum über einen eigenen kreativen Gestaltungsraum (Toelle und Sloboda 2019, S. 3–4). Nichtsdestotrotz erfährt das Publikum in solchen Konzertsituationen eine Ermächtigung, wie Toelle und Sloboda zeigen (Toelle und Sloboda 2019, S. 4). In einer mixed-method Studie untersuchen sie Konzerte, in denen neue Kompositionen mit interaktivem Teil gemeinsam mit dem Publikum aufgeführt werden. Die beiden Forscher*innen interessieren sich dabei vor allem für die Perspektive des Publikums (Toelle und Sloboda 2019, S. 5). Bereits im Vorfeld der Konzerte zeichnet sich ab, dass das Publikum deutlich klarere Anweisungen und mehr Zeit braucht als gedacht, weshalb zusätzlich Musikstudierende das Publikum in den Konzerten anleiten und unterstützen (Toelle und Sloboda 2019, S. 8). Die geäußerten Befürchtungen eines Konzertveranstalters (die Konzerte wurden an drei unabhängigen Orten durchgeführt), dass das Publikum seinen Part nicht verstehen und umsetzen könne sowie eine gegebene klassische Raumteilung zwischen Bühne und Publikum tragen dazu

14 Darunter zählen viele Fluxusarbeiten, aber auch Stücke von Cage, Schnebel und Kagel.

bei, dass in einem der drei Konzerte eine schulische Atmosphäre aufkommt (Toelle und Sloboda 2019, S. 9). An den anderen Spielorten hingegen sind das Setting und Vorgehen partizipativer.

Als Ergebnisse ihrer Studie halten Toelle und Sloboda fest, dass die spezielle Gruppenerfahrung in einer partizipativen Konzertsituation vor allem mit externen Faktoren verbunden ist, nämlich mit der Akustik, Beleuchtung sowie Aufstellung im Saal (Toelle und Sloboda 2019, S. 13). Zudem heben die beiden Autor*innen hervor, dass organisatorische Aspekte wie Anweisungen, aber auch bestimmte Menschen (Musiker*innen wie Publikumsmitglieder) und »especially the audience activities such as playing instruments, singing and humming« prägend für das Gruppenerlebnis sind (ebd.). Das Gemeinschaftsgefühl entsteht durch Immersion, durch ein »sharing the experience with composers, performers and audience« in einem Raumsetting, das die klassische Aufteilung von Bühne und Publikum aufgibt und ein Interagieren mitten in der Gruppe fördert (ebd.). Durch den interaktiven Einbezug des Publikums werden die Zuhörer*innen zu einem Teil des musikalischen Gesamtgeschehens und erleben nicht nur eine Immersion, sondern

»became aware of the musical process. The idea of becoming a performer emerged strongly, of playing a relevant and satisfying part, of creating something and of being important to the outcome of the whole evening. People felt closer to the music than normal, as if they witnessed things audiences normally do not get to see – like, for example, the trajectory from rehearsal to performance.« (Toelle und Sloboda 2019, S. 14, H.i.O.)

Allerdings gibt es auch Publikumsmitglieder, die die Interaktion negativ empfinden. Manche fühlen sich nicht ernst genommen oder unterschätzt, weshalb der Beitrag des Publikums entweder als »child-like participation« oder als überflüssig eingeschätzt wird (Toelle und Sloboda 2019, S. 17). Die Interaktionen steigern die Aufmerksamkeit der Publikumsmitglieder; für einige stellt es jedoch eine Herausforderung dar, gleichzeitig Zuhörende und Partizipierende zu sein: »Some perceived the participation itself as distracting from the music, some felt that contemporary classical music already demands a lot of attention, making participation by the listeners too much to handle.« (Toelle und Sloboda 2019, S. 18–19)

Durch die Interaktionen verändern sich die Beziehungen unter den Beteiligten, wobei die Beschreibungen der Publikumsmitglieder unterschiedliche Interaktionsformen und damit verbundene Machtverhältnisse beschreiben: »Some hint at relationships between audience members and musicians on an equal footing (interaction, connection, interplay, collaboration), some imply top down ways (engagement, integration, being able to take part/to engage).« (Toelle und Sloboda 2019, S. 16) Toelle und Sloboda weisen zudem auf die Gefahr der Manipulation des Publikums sowie auf eine mögliche Exponierung von einzelnen Publikumsmitgliedern hin (Toelle und Sloboda 2019, S. 22). Die Person, die die Interaktionen anleitet, muss daher sehr sensibel und motivierend vorgehen und die partizipativen Aktivitäten dürfen niemanden über- oder unterfordern (Toelle und Sloboda 2019, S. 23).

Aus den Äußerungen der befragten Publikumsmitglieder, unter denen sehr viele keine regelmäßigen Konzertbesucher*innen sind, wird klar, dass die Art der Musik nicht im Zentrum des Interesses steht, vielmehr geht es um die interaktiven (musikalischen) Prozesse, was Toelle und Sloboda zum Schluss kommen lässt, dass »the kind of music performed at such an event is not important; so long as it is perceived as relatively accessible and enables interactive experiences.« (Toelle und Sloboda 2019, S. 24) Was vielleicht zunächst aus der Perspektive der Musikvermittlung enttäuschend ist, dass nämlich das Wesen einer Musik eine sekundäre Rolle spielt, bietet gleichzeitig eine Chance. Denn erfolgt eine Vermittlung als musikalische Interaktion und liegt der Fokus auf *Beziehungen mit Musik*, so ist mit einer größeren Offenheit gegenüber unbekannten Musiken zu rechnen.

Die Verwendung einer Partitur kann allerdings die Interaktion und Partizipation stark einschränken. Das Publikum empfindet die interaktive Konzertsituation teilweise als konstruiert und als »deviation from the norm of a ›standard concert‹« (Toelle und Sloboda 2019, S. 24). Dennoch lässt sich ein Großteil des Publikums auf die Interaktionen ein, fühlt sich ermächtigt und ernst genommen (ebd.).

Die Studie von Toelle und Sloboda ist für die Resonanzaffine Musikvermittlung in Hinblick auf *Beziehungen mit Musik* aufschlussreich. Erfolgen Interaktionen im Rahmen von Partituren und ohne vorherigen Workshop, so sind sie produktorientiert, brauchen klare Vorgaben und bieten dem Publikum nur wenig Spielraum. Die Mitwirkenden erhalten Anweisungen, die sie ausführen. In einer solchen Situation kann schnell eine schulische Atmosphäre entstehen. Es gilt daher, solche Phasen im Konzert mit besonderer Sorgfalt zu konzipieren und durchzuführen. Finden sich in der Partitur oder ausgehend von der Partitur (im Sinne von Leech-Wilkinson) Leerstellen, die einen Gestaltungsraum auch für das Publikum eröffnen? Wie kann die Gestaltungsaufforderung medioordinativ konzipiert werden? Wo braucht es eine Klarheit, wo eine Offenheit? Wie kann zum Partizipieren eingeladen werden? Wie kann die Einladung möglichst kurz, wenn möglich sogar non-verbal und mit künstlerischen Mitteln ausgedrückt werden? Wie kann eine inspirierende Situation geschaffen werden? Wie erhält die Interaktion eine Relevanz? Wie muss die Konzeption und die Durchführung der Interaktion aussehen, damit auch Impulse des Publikums aufgegriffen werden können?

Auch wenn im Konzert Kompositionen ab Partituren gespielt werden, kann eine Interaktion auch frei erfolgen und sogar prozessorientiert angelegt sein. Unter diesen Umständen ist ein wirklicher Dialog, ein Hören und Antworten, möglich. Aber auch mit einer Veränderung des Konzertformats sind unterschiedliche Interaktionsformen denkbar, so kann in einem Werkstattkonzert der Charakter des Workshops mit dem Format des Konzerts verbunden werden. Jedenfalls sind bei der Konzeption von Interaktionen auch das Raumsetting und die Licht-, Bild- und Tontechnik mitzudenken, da sie die Interaktion mitprägen. Eine gemischte oder ungewohnte Aufstellung von Musiker*innen und Publikum begünstigt das Erleben von Immersion; in traditionellen Konzertsälen, die nicht umgebaut werden können, ist es daher günstig, wenn die Musiker*innen auch im Publikumsraum spielen.

Ob anstatt der Musiker*innen selbst zusätzlich ein*eine Musikvermittler*in und gegebenenfalls weitere Personen (wie beispielsweise Musikstudierende) für die Interaktionen verantwortlich sind, hängt von der spezifischen Situation ab. Jedenfalls müssen die Musikvermittelnden selbstkritisch und sensibel vorgehen und sich bewusst sein, dass sie, entsprechend der Etymologie des Begriffs Vermitteln, nicht nur moderierend zwischen den Musiker*innen und dem Publikum agieren, sondern auch störend und trennend wirken können. Falls eine musikvermittelnde Person zum Einsatz kommt, so ist darauf zu achten, dass dadurch die Distanz und das Hierarchiegefälle zwischen Publikum und Musiker*innen nicht höher wird, sondern im Gegenteil, eine Gemeinschaft von Musiker*innen, allenfalls Komponist*in und Dirigent*in sowie dem Publikum geschaffen wird. Hierzu ist es hilfreich, wenn der*die Musikvermittler*in nicht alleine agiert, sondern im Team mit Menschen auf, vor und hinter der Bühne.

Das Fallbeispiel von Toelle und Sloboda weist auch darauf hin, wie wichtig es ist, die Konzeption der Interaktion im Vorfeld mit weiteren Personen auch neben und hinter der Bühne wie Konzertveranstalter*innen und Techniker*innen vorzubesprechen und wenn immer möglich, mit einem Probestudium zu probieren. *Beziehungen mit Musik* zu gestalten meint, gemeinsame Erfahrungen mit Menschen im Konzert zu ermöglichen. Ein direkter Kontakt nicht nur zu einer Person, sondern ein persönlicher Austausch mit mehreren Menschen auf der Bühne und im Publikum hilft, eine Gemeinschaft von Publikum, Musiker*innen, Musikvermittelnden, Dirigent*innen, Komponist*innen und weiteren Beteiligten zu fördern. Für das Publikum ist es entscheidend, wahrgenommen und geschätzt zu werden. Nur dann kann es selbst zu Interaktionen erfüllend beitragen, ansonsten geht es allenfalls bloß um ein Erfüllen eines Auftrags. Eine gute Kommunikation erfolgt nicht nur wertschätzend, sondern auch transparent und ehrlich. Resonanzaffine Musikvermittelnde hören in Interaktionen zu, beobachten die Situation, gehen spielerisch vor und vermeiden Gruppenzwang. Nicht nur die Konzeption der Interaktion zeichnet sich durch eine gleichzeitige Klarheit und Offenheit aus (ist also medioordinativ), auch die Wechselbeziehungen sind geprägt von einer Verbindlichkeit und Offenheit, sie sind folglich mediokonjunktiv. Musikvermittelnde lassen es zu und insistieren nicht, wenn Menschen im Publikum lieber nur zuhören und beobachten. Sie sind sich unterschiedlicher Mischverhältnisse von Mediopassivität bewusst.

Die von Toelle und Sloboda erwähnten unterschiedlichen Vorgehensweisen und Grade von Interaktionen werden in der Resonanzaffinen Musikvermittlung auf variantenreiche, situationsspezifische Weise umgesetzt, beispielsweise in Werkstattkonzerten, in denen produkt- und/oder prozessorientierte Interaktionen vorkommen. Musikvermittelnde, die resonante Musikbeziehungen begünstigen wollen, gehen zudem immer davon aus, dass es Menschen gibt, die sich auf eine bestimmte Konzertsituation, Musik oder Interaktion nicht einlassen wollen oder können. Unterschiedliche starke und schwache Wertungen sowie mögliche Barrieren im Kontext der Konzertsituation verunmöglichen grundsätzlich eine Interaktion mit allen Menschen.

6.2.3 Praxisbeispiel für Togetherness in Konzertsituationen

In Interaktionen handeln die Beteiligten aufeinander bezogen. In Konzertsituationen entspricht dies einem improvisierenden, responsiven und kammermusikalischen Musizieren. Es bedarf also keineswegs eines Kompositionsauftrags wie im geschilderten Fallbeispiel von Toelle und Sloboda (2019) oder einer aufwändigen Technik¹⁵, um *Beziehungen mit Musik* zu initiieren, ein Gemeinschaftsgefühl zu stärken und eine Atmosphäre von »togetherness« (Pitts 2014, S. 28) zu schaffen.

Oft sind es die Musiker*innen selbst, die mit dem Publikum interagieren¹⁶. Die Pianistin Gabriela Montero beispielsweise bittet jeweils vor einer Zugabe das Publikum, ein Lied zu singen, worüber sie anschließend improvisiert. Sie lädt das Publikum in einer vollkommen traditionellen Konzertsituation zur Interaktion ein und ist auf einen Impuls des Publikums angewiesen. Für das Publikum ergibt sich eine Sinnhaftigkeit und Wertschätzung. Gabriela Montero hört dem Publikum genau zu und umspielt die Liedmelodie des Publikums auf fantasievolle Weise. Auch wenn hier nicht gleichzeitig musiziert wird, geschieht eine Interaktion und eine *Beziehung mit Musik*. Indem Musiker*innen sich für ihr Publikum interessieren und mit ihm interagieren, bewirken sie eine Nähe und Gemeinschaft.

Auch Marino Formenti sucht in seiner künstlerischen Arbeit den Kontakt, Austausch und das gemeinsame Musizieren mit dem Publikum, sei dies in *One-to-One*-Konzerten für und mit einer Person oder in *Open House*-Situationen, wo Formenti mit allen, die möchten, gemeinsam musiziert und zwar beileibe nicht nur klassische Musik, sondern vor allem Songs aus der Rock- und Popmusik. Sein Konzept zu *Time to Gather* beschreibt Formenti mit wenigen, klaren Worten und skizziert eine medioordinative, mediopassive und mediokonjunktive Situation:

»**TIME TO GATHER** is a piano concert of a special kind: without a program, without a predictable ending, without the invisible wall that separates artist and audience. People can move around, sit, lay under the piano. They can interact, and choose with the pianist what to listen, or play or sing with him and instead of him. They can sit alone or together, lay down, go out for a drink and come back. Time and togetherness are different, music flows accordingly. A large number of compositions is prepared and laying on a table for everybody to look and to choose from, music dating from the Middle Ages to the present day.«¹⁷

Schon der Titel sagt viel über das Vorhaben Formentis aus. Es ist ein Aufruf und gleichzeitig ein Wortspiel. Der Titel zeigt an, dass es *erstens* um eine besondere Form des Zeiterlebens geht (was mit Performativität verbunden ist, worauf im nächsten Kapitel eingegangen wird), dass *zweitens* hierfür der richtige Zeitpunkt gekommen ist und dass *drit-*

15 Spronck et al. (2021) berichten von einem partizipativen Konzertsetting, das u.a. aufgrund technischer Schwierigkeiten nicht wie geplant durchgeführt werden konnte und bei dem das Publikum sich auf seine Zuhörerrolle zurückzog.

16 Bobby McFerrin etwa ist bekannt für sein gemeinsames Musizieren mit dem Publikum.

17 Auf der Website von Marino Formenti ist ein Konzertausschnitt von *Time to Gather* zu sehen, vgl. h <https://marinoformenti.net/time-to-gather/> [15.07.2023].

tens dafür Zeit vorhanden ist. Das Konzert bietet in der Doppelbedeutung von *gather* eine Zeit, um sich zu versammeln und eine Zeit, sich selbst zu sammeln. Es geht also um *Beziehungen mit Musik* und gleichzeitig um *Selbstbeziehungen durch Musik*. Der Titel hat etwas Spielerisches, denn er ähnelt dem viel häufiger verwendeten Ausdruck (*to spend*) *time together*. Formenti regt zu Wahrnehmungsspielereien an, wie in Vexierbildern ist eine Mehrdeutigkeit gewollt.

Die Konzertbeschreibung erinnert an eine *Event Score*, mit denen seit Fluxus Kunstperformances beschrieben werden. Auch hier besteht eine Verwandtschaft zur Performativität; Formenti bezeichnet *Time to Gather* denn auch auf seiner Website als Performance und nicht als Konzert. Mit wenigen Worten setzt er einen klaren und doch offenen Rahmen der Konzertsituation. Das Publikum kann frei wählen, ob es sitzen, liegen oder sich bewegen möchte¹⁸. Es wird zur Interaktion eingeladen. Ein Programm ist nicht vorhanden, nur ein Tisch mit Noten zum Stöbern. Die Spielidee ist klar kommuniziert und legt fest, dass Formenti im Konzert auf Vorschläge des Publikums angewiesen ist. Er trifft zwar eine Musikauswahl, doch das Publikum kann bestimmen, was gespielt wird. Beim Überbringen der Noten entsteht ein direkter Kontakt mit einzelnen Personen. Formenti wünscht sich ein gemeinsames Spielen und Singen, auch einen kompletten Rollentausch schlägt er vor. Die Musikauswahl ist daher nur als Vorschlag zu verstehen, Formenti geht auch auf weitere Wünsche ein und spielt spontan einen Schlager. Sein Konzertkonzept ist medioordinativ: Formenti hat zwar eine klare Vorstellung des Rahmens und setzt bestimmte Vorgaben, die jedoch auch eine Unverfügbarkeit und Ergebnisoffenheit beinhalten. Was während des Konzerts geschehen wird, welche Dynamik sich entwickelt und wie ein Abschluss gefunden werden kann, bleibt offen. Das Publikum kennt das Spielkonzept und weiß doch nicht recht, worauf es sich einlässt. Es ist aber für die Gestaltung des Abends mitverantwortlich. Die Publikumsmitglieder erhalten klare Anweisungen und können doch frei bestimmen, welche Gestaltungsmöglichkeit sie wann in Anspruch nehmen und ob sie auf eine Interaktion mit Formenti eingehen wollen oder lieber das Geschehen beobachten. Vielleicht hören manche einfach zu, lassen sich von der Musik und vom Verlauf überraschen, andere möchten ein Musikstück entdecken (zur Auswahl stehen Musiken von u.a. Johann Jakob Froberger, Nirvana, Franz Liszt und Enno Poppe). Mit einigen Menschen kommt Formenti ins Gespräch, ins Improvisieren oder Vierhändigspielen. Anderen hört er einfach zu, etwa einem Mann, der ein kurzes Lied singt, was Formenti sichtlich bewegt und wofür er sich mit einer Umarmung bedankt. Der Konzertabend lebt von Mediopassivität in sich wandelnden Schattierungen. Es ergeben sich immer wieder andere Konstellationen; man kann kommen und gehen, wann man will und ist immer willkommen. Der Anlass ist durchwoben von mediokonjunktiven Beziehungsformen. Wie Formenti in einem Video (Link siehe Fußnote) erzählt, arbeitet er an seiner eigenen Offenheit als Mensch und als Musiker. Es geht ihm also keineswegs darum, möglichst neues Publikum zu gewinnen oder ein möglichst

18 In der Beschreibung ist nicht erwähnt, dass im Konzertsaal Formentis Flügel in der Mitte steht und darum herum locker gruppiert verschiedene bequeme Sitzgelegenheiten wie Sessel und Sofas stehen.

innovatives Konzertformat zu schaffen¹⁹. Er sucht vielmehr nach seiner eigenen Offenheit, wohl aber auch nach seinen Grenzen. Jedem Musikwunsch des Publikums kommt er nach, das Konzert in Berlin dauert sechs Stunden²⁰. Er nimmt sich Zeit für das Publikum und Zeit für die Musik und verwandelt seine Performance zu einer Zeit-Insel. Im Video gesteht Formenti, er hätte sich noch mehr Partystimmung gewünscht. Er ist jedoch von der Offenheit des Publikums beeindruckt, fühlt eine Gemeinschaft und empfindet eine sich daraus entwickelnde transformative Kraft. Formentis Vorgehen kann als künstlerische Beziehungsarbeit mit Musik bezeichnet werden.

Wie erläutert, können *Beziehungen mit Musik* auf ganz unterschiedliche Weise geschaffen werden. Da es um soziale Interaktionen geht, können *Beziehungen mit Musik* von Musiker*innen und Musikvermittler*innen mitgestaltet werden. Es ist also bis zu einem gewissen Grad eine Konzeption und Planung von *Beziehungen mit Musik* möglich. Mitsing- und Mitspielkonzerte (die traditionellerweise auch für Erwachsene angeboten werden) sind Beispiele für eine intensive Form musikalischer Interaktionen, in denen sich *Beziehungen mit Musik* ereignen. Auch in moderierten Kinderkonzerten sind Mitmachaktionen eine einfache und überzeugende Möglichkeit, *Beziehungen mit Musik* zu gestalten²¹. Dabei zeigt sich immer wieder, dass nicht nur die Kinder, sondern auch die erwachsenen Begleitpersonen Freude und Spaß an musikalischen Interaktionen haben. In ähnlicher Weise (nämlich mit Liedern zum Mitsingen) moderierte die Sängerin Annette Dasch einige Jahre ihren *Daschsalon* als Format für ein erwachsenes Publikum²².

Beziehungen mit Musik entstehen beim gemeinsamen Musizieren, sei dies mit Instrumenten, der Stimme, dem Körper, Alltagsgegenständen oder digitalen Medien. Call and Response ist die wohl ursprünglichste und eindringlichste Form einer dialogischen *Beziehung mit Musik*. Auch mit Bewegung und Tanz ereignen sich soziale Interaktionen, die mit ihrer Körperlichkeit starke *Beziehungen mit Musik* erzeugen. In Kinderkonzerten sind Mitmachaktionen über Bewegung und Tanz sehr beliebt; langfristige Tanzprojekte mit Kindern und Jugendlichen finden ihren Abschluss jeweils in einer Aufführung. Bewegung und Tanz eignen sich auch für Erwachsene als Zugang zu Musik, wenn ein entsprechendes Setting geschaffen und das Vorhaben transparent kommuniziert wird.

So wurde in den USA für ein Konzertprogramm, das das Verhältnis zwischen Samba und Tango thematisierte, ein Workshopprogramm mit verschiedenen Stationen zusammengestellt, bei dem Erwachsene nicht nur erste Tanzschritte im Tango und Samba lernten, sondern auch eine Samba-Schule kennenlernten, lateinamerikanische Rhythmusinstrumente spielten, Karnevalskostüme ausprobierten und mit einem Bandoneon-Spieler ins

19 Auch wenn Formenti einen Monat bei einer Familie in einem Grazer Gemeindebau lebt, geht es ihm nicht darum, mit seiner Musik die Lebensbedingungen der Menschen zu verbessern, sondern im gemeinsamen Musizieren mit den Menschen nach dem »Echten« in der Musik zu suchen. Vgl. <https://www.kulturjahr2020.at/projekte/triesterstrasse-66/> [15.07.2023].

20 Viele von Formentis Performances dauern allerdings viel länger, nämlich Tage und Wochen.

21 Moderierte Kinderkonzerte mit Mitmachaktionen verfügen damit über ganz andere Qualitäten als inszenierte Kinderkonzerte, die dramaturgisch und performativ zu überzeugen wissen. Zur Gestaltung von Kinderkonzerten bieten Schneider et al. (2011) einen Überblick.

22 Vgl. www.daschsalon.de/ [23.07.2021].

Gespräch kamen (Wallace 2018, S. 80). Auch wenn dies im Beispiel nicht erwähnt wird, wäre es mit einem entsprechenden Konzertsetting ein Leichtes, tänzerische und rhythmische Interaktionen auch im Konzert zu integrieren. Interaktive Konzerte haben in den USA eine lange Tradition. Das praktische Erfahrungswissen wird von Generation zu Generation weitergegeben und steht mittlerweile auch in Videos, auf Websites und in Publikationen zur Verfügung (Booth 2009; Wallace 2018)²³.

6.3 Beziehungen in Musik

Beziehungen in Musik entsprechen einer existenziellen Erfahrung von Musik. Sie weisen eine besondere Tiefe auf und gehen aus bedeutsamen Erlebnissen hervor, die sich in Praktiken unmittelbar ergeben. *Beziehungen in Musik* ereignen sich in Konzertsituationen, in denen es nicht um das Verstehen von Musik geht, sondern um emotionale und existenzielle Erfahrungen mit transformativem Potenzial.

6.3.1 Performativität

Die theoretische Fundierung von *Beziehungen in Musik* orientiert sich an Erika Fischer-Lichte's Ästhetik des Performativen (2004, 2012), die im Folgenden dargelegt wird. Das Geschehen innerhalb performativen Konzertsituationen erschafft eine eigene Wirklichkeit, die unmittelbar erfahren, aber nicht gedeutet wird (Fischer-Lichte 2004, S. 18–19). Während beim hermeneutischen Ansatz davon ausgegangen wird, dass Musik zeichenhaft ist und es darum geht, diese Zeichen zu deuten, sind es beim performativen Ansatz die Körperlichkeit²⁴ und Materialhaftigkeit von Handlungen, die erfahren werden (Fischer-Lichte 2004, S. 20–21). Statt von einem Kunstwerk wird daher in der Ästhetik des Performativen von einem Ereignis gesprochen, in das alle Anwesenden involviert sind (Fischer-Lichte 2004, S. 22–23). Als frühe Beispiele performativer Aufführungen gelten die Events und Stücke von John Cage, darunter auch *4'33"*, oder kompositorische Ansätze wie die szenische Musik bei Karlheinz Stockhausen, die sichtbare Musik bei Dieter Schnebel oder das instrumentale Theater bei Mauricio Kagel (Fischer-Lichte 2004, S. 24). Alle diese Ansätze bewirken neue Beziehungskonstellationen zwischen Musiker*innen und dem Publikum (Fischer-Lichte 2004, S. 24). In performativen Aufführungen steht nicht ein Inhalt im Vordergrund, sondern das Geschehen zwischen den Akteur*innen und dem Publikum (Fischer-Lichte 2004, S. 26). Das Wesen eines Ereignisses ist sekundär, primär hingegen ist das Erscheinen des Ereignisses.

Erika Fischer-Lichte formuliert die performative Wende in den Künsten folgendermaßen:

23 David Wallace beschreibt auf sehr anschauliche Weise sein Vorgehen und fasst seine Erfahrungen jeweils in Listen zusammen, beispielsweise zu möglichen Mitmachaktionen oder damit verbundenen Tücken (Wallace 2018, S. 15–16; S. 63–76).

Das Ensemble Connect an der Carnegie Hall hostet eine Videoserie, in der es um intensivere Beziehungen zwischen Musiker*innen und Publikum geht. <https://www.carnegiehall.org/Education/Programs/Ensemble-Connect/The-Connected-Musician> [15.07.2023].

24 Mit Körperlichkeit ist wie erwähnt immer auch eine Leiblichkeit gemeint.