

liche Aktion, die im weitesten Sinne mit Musik zu tun hat, als *Musicking* bezeichnet werden kann. Der *Musicking*-Begriff impliziert als Tätigkeit eine Aktivität und löst in seiner Weite bestehende Rollen, Normen und Hierarchien auf, was für das Konzertwesen, die Musikvermittlung und die Musikpädagogik spannende Perspektiven, aber auch Spannungsfelder eröffnet. Denn *Musicking* geht von einer Gleichberechtigung aller Musiken und Umgangsformen mit Musiken aus. Angesichts dessen und der Tatsache, dass im Internet Musiken jedweder Form zugänglich sind, lässt sich fragen, ob Musikvermittlung überhaupt notwendig ist. Musikvermittlung, wie sie in dieser Arbeit verstanden wird, zielt auf ein Stiften, Erweitern und Vertiefen von musikalischen Beziehungen, im vorliegenden Fall mit westlich-klassischer Musik in Konzertsituationen. Im Sinne des *Musicking* geht es daher nicht nur darum, Musik als Tätigkeit zu verstehen und zugänglich zu machen, sondern ein musikalisches Beziehungsnetz zu knüpfen, zu stärken und zu erweitern und dabei danach zu trachten, die Musikbeziehungen möglichst ideal zu gestalten.

4.2 Musik als Performance im gesellschaftlichen Kontext

Nicholas Cook greift Smalls Verständnis von Musik als Tätigkeit auf, jedoch nicht aus einer ethnographischen Beobachterrolle in einer Konzertsituation, sondern aus der Perspektive von Interpret*innen im Umgang mit Partituren westlich-klassischer Musik. Während Small die Partitur als codierte Ausführungsanweisung für Musizierende erachtet (Small 1998, S. 112), ist das Interpretieren von komponierten Notentexten für Cook »a primary form of music's existence, not just the reflection of a notated text.« (Cook 2013, S. 1) Daher plädiert Cook dafür, Musik als Performance zu denken und zwar über die Partitur hinaus: »I want to go beyond the score [...], but at the same time I suggest that it is only once you think of music as performance that you can start to make sense of scores.« (Cook 2013, S. 1) Partituren sind für Cook vergleichbar mit der schriftlichen Vorlage von Theaterstücken, also von Libretti, die als Ausgangspunkt von Aufführungen dienen und mit einer Inszenierung auch eine Veränderung und Deutung erfahren. Wenn Musik in einem traditionellen Konzert als »sounded writing« verstanden wird, so entspricht dies nach Cook dem Paradigma der Reproduktion, bei dem die Aufführung ausschließlich den Auftrag hat, das Werk zu reproduzieren (Cook 2013, S. 1). Wird dieses Paradigma hingegen überwunden, so eröffnet eine Aufführung »very different experiences that engage with contemporary lifestyles in very different ways, but each needs to be developed in light of its particular potential.« (Cook 2013, S. 4–6)

Dies hat Konsequenzen für Musikvermittelnde. Die Partitur ist nicht nur eine Vorgabe, die ausgeführt wird, sondern ein Material, mit dem gestalterisch umgegangen wird, das kontextualisiert und transformiert wird. Die ursprüngliche Komposition kann neu arrangiert, bearbeitet, nur in Auszügen gespielt, mit anderen Musiken oder Künsten und Disziplinen verschränkt werden. Die erklingende Musik ist nicht ein »sounded writing«, sondern ein klingendes Jetzt: der aktuelle Kontext und das situative Geschehen fließen in die Musik ein und die Aufführung wird zu einem singulären Ereignis. Gleichzeitig erhält sie durch den Bezug zur heutigen Lebenswelt (hoffentlich) eine Sinnhaftigkeit und Relevanz. Mu-

siker*innen werden von Musikreproduzierenden zu Musikschaffenden; im Konzert wird Musik nicht reproduziert oder repräsentiert, sondern co-kreiert. Diese Co-Kreation kann auch als ein gemeinsames Involvieren gesehen werden.

Zudem verortet Cook eine musikalische Performance in einem gesellschaftlichen und temporalen Kontext: »to think of performance as an act of signification is not only to place it in the social context of players and listeners but also to locate it at a particular point in time.« (Cook 2013, S. 248) Es reicht also nicht aus, für eine Aufführung den sozialen Kontext von Musizierenden und Publikum zu berücksichtigen, also z.B. statt in einem Konzertsaal an einem alternativen Ort wie einer ehemaligen Industriehalle oder Open-Air zu spielen. Damit die Aufführung auch eine Bedeutung erhält, braucht es nach Cook auch einen temporalen Bezug: was hat die Musik aus jener Zeit mit der heutigen Zeit zu tun? Doch allein schon der Wechsel an einen neuen unüblichen Spielort ist mit einem großen logistischen Aufwand verbunden. Einen Bezug zur heutigen Zeit herzustellen, wie sich dies Cook wünscht, bedeutet nicht nur einen organisatorischen Zusatzaufwand, sondern auch ein ganz grundsätzlich anderes Denken, Vorgehen und Musizieren. Es sind dramaturgische Fragestellungen und musikvermittelnde Bestrebungen, einen Bezug zwischen Musik und der heutigen Zeit herzustellen, die hier zu Beginn einer Konzertkonzeption stehen und nicht am Schluss der Produktionskette gefordert werden (wie stellen wir einen Bezug zum Heute her; wie kommunizieren wir unser Konzert und generieren Publikum?). Dies hat zur Folge, dass Aufführungen deutlich mehr Ressourcen brauchen, nämlich Zeit und Geld für Konzeption, zusätzliche Proben, Ausstattung, Technik und weitere Beteiligte (wie z.B. Gastmusiker*innen, VJs oder Schauspieler*innen). Involvieren bedeutet hier ein Erweitern und Verknüpfen von Ideen, Menschen und Handlungsmöglichkeiten. Ein solcher Produktionsablauf ist komplexer als ein traditionelles Konzert. Er gleicht einer Musiktheaterproduktion und es stellt sich die Frage, ob solche Aufführungen nicht auch wie Musiktheater häufiger gespielt werden müssten, damit sich der Aufwand einigermaßen lohnt. Dies ist bei kleineren Musikensembles eher möglich: entsprechende mobile Produktionen gehen auf Tournee und bespielen Konzerthäuser und Theater, teilweise über Jahre¹⁰. Im Zuge solcher erweiterten Interpretationen werden von den Musikvermittelnden auch neue Fähigkeiten verlangt: sie denken und argumentieren dramaturgisch, organisieren, kooperieren und kommunizieren.

Während Small ein Sinfoniekonzert als Abbild einer starren hierarchischen Gesellschaft empfindet (Small 1998, S. 181–192), beschreibt Cook das Konzertgeschehen mit Dynamiken und Interaktionen, die von den Beteiligten beeinflusst werden und woraus Bedeutungen entstehen (Cook 2013, S. 250). Denn Partituren bieten für ihn Impulse für eine eigene Umsetzung und Gestaltung durch die Musizierenden. Es sind also zunächst die Musiker*innen, die mit diesem Zugang neue Handlungsmöglichkeiten, Verwirklichungschancen und Befähigungen und damit ein intensives musikalisches Involviertsein erfahren. Sie sind nicht wie bei Small Marionetten von Komponist*innen und Dirigent*innen, sondern gehen sehr eigenständig und individuell mit einem Musikstück um, was durchaus in einer historischen Tradition steht. Interpret*innen übernehmen

10 Wie z.B. die Produktionen von Stefan Dünser und seinen Ensembles, vgl. <https://www.sonusbras.com/> und www.dieschurken.at/ [15.07.2023].

seit jeher keineswegs nur die Aufgabe, einen Notentext zu veranschaulichen, sondern gestalten selbst Musik, worauf auch der Beethoven-Schüler Carl Czerny hinweist:

»Denn jedes Tonstück, ohne Ausnahme, erhält bei dem Zuhörer erst seinen Werth und seine Wirkung durch die Art, wie es ihm vorgetragen wird, und diese Art des Vortrags ist so mannigfaltig, dass man ihrer Steigerung gar keine Grenzen setzen kann, und dass der Spieler, welcher aller Mittel des Ausdrucks mächtig ist, selbst der unbedeutendsten, ja misslungenen Composition Reize verleihen, und sie dem Hörer interessant machen kann; – so wie dagegen das schönste Musikwerk verloren geht, wenn sein Vortrag verunglückt.« (Czerny 1846/1991, S. 1, in: Röbbke 2014a, S. 296)

Hier sind nicht die Komponist*innen oder Dirigent*innen, sondern die Musiker*innen die Hauptpersonen. Ihr eigener Umgang mit der Musik verstärkt ihre Musikbeziehungen, involviert sie in die Musik und entfaltet in ihnen eine persönliche Aussage- und Strahlkraft. Die Musiker*innen sind es, die ein bestimmtes Musikstück attraktiv machen und bewirken, dass sich das Publikum für die Musik interessiert. Interpret*innen fordern eine Reaktion und Positionierung des Publikums, was wiederum, falls eine zustimmende und wertschätzende Haltung vorhanden ist, zu einem musikalischen Involvieren der Zuhörer*innen führen kann.

Cook vergleicht Partituren mit Spielvorlagen für soziale Aktionen und Interaktionen und vergleicht das Interpretieren einer Partitur mit dem Vermischen von Fiktion und Wirklichkeit in einem Videospiel (wobei er sich auf eine Theorie von Dennis Wascul bezieht) (Cook 2013, S. 259). Die Musiker*innen agieren dabei auf drei Ebenen: sie repräsentieren *erstens* eine »persona« (eine bestimmte Spielfigur), sie kennen *zweitens* als »SpielerIn« und »Spieler« die Spielregeln und Eigenheiten ihrer »persona« und handeln *drittens* auch als natürliche »Person« auf der Bühne (Cook 2013, S. 259). Wie bei einem Second-Life-Spiel schafft Musik über Beziehungen bestimmte, auch fiktive Identitäten und vermengt eine metaphorische Darstellung von Leben und Gesellschaft mit Wirklichkeit (Cook 2013, S. 259–260). Die Partitur ist demnach nicht eine Vorgabe, die eine möglichst präzise Wiedergabe fordert, sondern eine nicht-menschliche Akteurin in einem (Theater-)Spiel: »The score, in short, acts as a non-human agent, in precisely the sense in which Bruno Latour (2005:71) defines this concept: it makes a difference in the course of [...] action. In this way, music embodies agency and so becomes an interlocutor.« (Cook 2013, S. 287) Die Musiker*innen erzählen nicht nur eine Story und verleihen ihr eine Bedeutung (wie bei Small), sondern nehmen die Musik als Interaktionspartnerin wahr. Daher spielen Interpret*innen nicht nur ein Stück, sondern sie spielen *mit* dem Stück (Cook 2013, S. 306). Die Musiker*innen involvieren sich selbst in die Musik oder involvieren umgekehrt die Musik in ihr Spiel.

Musik stiftet nicht nur Beziehungen, sondern agiert selbst als Beziehungspartnerin. Gleichzeitig eröffnet Musik auch ein Spielfeld von mannigfaltigen Beziehungskonstellationen. Musiker*innen sind mit Nicholas Cook dazu eingeladen, kommunikativ und kreativ mit diesem Fundus an Beziehungsmöglichkeiten umzugehen. Orchestermusiker*innen sollten sich daher nach Cooks Meinung nicht in der Rolle von Kellner*innen eines exquisiten Restaurants sehen, die den Auftrag erfüllen, ein bestimmtes Stück nach allen Regeln der Kunst zu servieren (Cook 2013, S. 268). Vielmehr beinhaltet die Partitur

für die Musiker*innen selbst ein großes Entwicklungspotenzial, wie Cook anhand einer Managementtheorie¹¹ aufzeigt:

»Effective management means designing frameworks within which people can work together. On the one hand this requires a clear goal that motivates and coordinates people's efforts. On the other, it means not unnecessarily prescribing the details of what they should do. Excessive prescription demotivates and disempowers people, leading them to do things by the book. But real life is rarely like the book. That is why as many decisions as possible should be made on the ground [...]. Effective management, then, empowers people by harnessing their tacit knowledge and creativity. It encourages them to play by ear, while still singing from the same songsheet as their colleagues. [...] notations define frameworks within which the fine details of performance are negotiated: in this way they empower musicians.« (Cook 2013, S. 265)

Partituren bilden demnach einen Rahmen, innerhalb dessen Musizierende ihr Wissen, ihre Erfahrung und Kreativität anwenden, Entscheidungen auch spontan treffen und Empowerment erfahren. Partituren regen gemäß Cook einen individuellen Lernprozess an: »In short, the score scripts a process of personal development, a form of *Bildung*, and this is another dimension of performative meaning that is overlooked when music is seen as a form of writing or as sound design.« (Cook 2013, S. 285) Die Interpretation einer Partitur ist dann keine Reproduktion oder eine Referenz von etwas Bestehendem, sondern ein persönlicher Ausdruck, eine individuelle Weiter- und Selbstbildung und ein Aushandeln und Entwickeln einer Bedeutung (Cook 2013, S. 306–307). Das beschriebene Vorgehen findet in einem medioordinativen, co-kreativen Setting statt, das offen für Unvorhergesehenes ist. Insofern ist auch das klar gesetzte Ziel offen: eine gemeinsame Aufführung, deren Gestalt jedoch von den Beteiligten geschaffen wird. Mit jedem Zusammenspiel und jeder Aufführung ist für die Musiker*innen auch eine persönliche Weiterentwicklung verbunden, was Cook als Form der Bildung bezeichnet.

Öffnen sich Musikensembles und Musiker*innen für einen solchen freien Umgang mit Partituren, sind Aufführungen nicht Repräsentationen von Musikwerken und dem Können der ausführenden Musiker*innen, sondern Stationen innerhalb eines künstlerischen Bildungsprozesses. Für die Musikvermittlung bedeutet dies, dass auch die Musiker*innen und Musikvermittelnde selbst zu Lernenden werden und dieser Lernprozess sich nicht an einer externen Autorität oder an internalisierten Kriterien orientiert, sondern in Co-Kreation erfolgt.

Den Dirigent*innen kommt dabei die Rolle von Ermöglicher*innen zu (Cook 2013, S. 269). Mit Bezug auf Hartmut Rosas Resonanztheorie ist das Gelingen davon abhängig, ob die musikalische Arbeit zwischen Dirigent*in und Musikensemble in einem medioordinativem Rahmen stattfindet, auf mediopassive Weise einander zugehört

11 Das beschriebene Vorgehen findet in einem medioordinativen, co-kreativen Setting statt, das offen für Unvorhergesehenes ist (vgl. Rosas Resonanztheorie, die für eine gleichzeitige Offenheit und Geschlossenheit sowie Unverfügbarkeit plädiert, Kapitel 3.2.4 und 3.5.1).

und geantwortet wird, die Beziehungen zwar verbindlich, aber dennoch frei, also mediokonjunktiv, sowie in sinnhafter und sinnlicher Weise gestaltet werden.

Ein freier Umgang mit Partituren kann durchaus auch von den Komponist*innen gewollt sein, wie Cook am Beispiel von Gabriel Prokofiew zeigt: Er lässt seine eigenen Kompositionen von Interpret*innen in unterschiedlichsten (auch genreübergreifenden) Varianten als Remix spielen, wobei weder der zeitliche noch formale Verlauf seiner Vorgabe eingehalten werden muss (Cook 2013, S. 391). Damit befreit Gabriel Prokofiew die zeitgenössische klassische Musik aus ihrer Genreblase und er selbst wechselt in einer Konzertsituation seine hybride Rolle zwischen zeitgenössischem Komponisten, DJ und Medienkünstler¹².

Musikvermittlung hat demzufolge auch mit fließenden Übergängen von Konzertformaten und Rollen zu tun, was einerseits zu einer Verunsicherung führen kann, andererseits aber auch Chancen und neue Handlungsfelder aufzeigt und neue Formen eines musikalischen Involviertseins und Co-Kreierens eröffnet – sowohl für Musizierende und Künstler*innen als auch für das Publikum.

Die eigentliche Funktion eines Konzerts hängt für Nicholas Cook mit der unmittelbaren Interaktion zwischen Publikum und Musiker*innen zusammen: »people go to concerts because they want to witness – to have seen in their lifetime, to have grown older in the presence of – a charismatic performer. [...] People also go to concerts because they value the kind of interaction with the artist that is possible in the concert situation« (Cook 2013, S. 397) Cook verweist dabei auf Franz Liszt, der als ausdrucksstarker, ja exzentrischer Musiker bekannt ist (davon zeugen auch viele Karikaturen) und in seinen Rezitals das Publikum mit beeindruckenden Improvisationen packt und Beziehungen zu ihm stiftet (Cook 2013, S. 397). Für die Musikvermittlung kann daraus abgeleitet werden, dass es nicht (nur) das musikalische Programm oder ein verheißungsvoller Ort ist, weshalb die Menschen ein Konzert besuchen, sondern vor allem auch die Musikerpersönlichkeiten, die dafür ausschlaggebend sind. Nun ist dies seit dem Virtuositentum des 19. Jahrhunderts eine gängige Marketingstrategie. Allerdings kann Cooks Aussage auch auf unbekannte Musiker*innen und Musikensembles übertragen werden. Es geht nicht nur darum, eine Berühmtheit live zu sehen, sondern die Präsenz von Musiker*innen zu spüren und in der Interaktion mit ihnen Zeit auf besonders kostbare Weise zu erleben.

Auch die Leiblichkeit der Musizierenden spielt in der Konzertsituation eine wichtige Rolle:

»Jeder Musiker steht unweigerlich zunächst einmal in seinem phänomenalen leiblichen So-Sein auf der Bühne und führt dann zugleich vor, wie sein Körper die musikalischen Gestalten figuriert, wie er etwa Mozarts musikalischem Maskenspiel seinen Körper leiht, und natürlich, wie ihm die motorischen Möglichkeiten seines Körpers zur Verfügung stehen.« (Röbke 2012, S. 88)

12 Vgl. die Performance von Gabriel Prokofiew mit dem Ensemble Resonanz und Live Elektronik in der Elbphilharmonie <https://www.youtube.com/watch?v=8hIjqoUceCQ&vl=de> [15.07.2023].

Röbke weist mit seiner Beobachtung darauf hin, dass Interpret*innen zwischen der natürlichen »Person« (im Theaterjargon spricht man von »privat«) und der »persona« im Sinne von Cook (Cook 2013, S. 259) oszillieren. Ob »Person« oder »persona«, beide Erscheinungsformen weisen eine spezifische Leiblichkeit auf und ermöglichen unterschiedliche Ausprägungen von Musikbeziehungen. Als »Person« sind die Musiker*innen privat erfahrbar, als »persona« verfügen sie über eine besondere (Bühnen-)Präsenz. Beide Erscheinungsarten sind für das Publikum interessant und ermöglichen vielfältige Beziehungsformen.

Die Leiblichkeit und Körperlichkeit prägen die Musik als Performance in hohem Maße, wie Cook betont: »the body contributes to the formation of musical styles, and to the formation of the patterns of thinking that underlie styles.« (Cook 2013, S. 317) Cook widerspricht mit seiner Aussage den traditionellen Verhaltensnormen, wonach die Körperlichkeit im Konzert kaschiert werden sollte, sondern plädiert für ein betont körperliches Musizieren und dessen Sichtbarkeit im Konzert. Der Körper ist nicht nur eine sichtbare Hülle der Musizierenden, sondern bestimmt den musikalischen Stil, den Ausdruck und das Denken mit. Damit ist der Körper nicht bloß ein Medium, sondern wird im Sinne von Hartmut Rosa zum Partizipant an der Welt (Rosa 2016, S. 149). Ein körperbetontes Musizieren im Konzert ist sowohl für die Aufführenden, als auch für die Rezipierenden hilfreich, wobei Cook sich auf die Forschung von Marc Leman beruft¹³:

»According to Marc Leman (2010), it is ›through corporeal mediation that it is possible to engage in a behavioural resonance with music, so that personal subjective feelings, moods, flow experiences, and feelings of social bonding can be activated and exchanged‹ [...]. That applies as much to listening as to performance [...]. But it also means that the immobile listening of the concert hall is in its own way an embodied practice.« (Cook 2013, S. 323)

Leman spricht von einer körperlichen Vermittlung von Musik, sowohl beim Musizieren als auch beim Musikhören. Konsequenterweise sind Musizierende in Konzertsituationen auch immer Musikvermittelnde. Das Vermitteln von Musik kann daher auch nicht vollständig delegiert werden, ein Zurückziehen auf »nur« Musizieren ist unmöglich. Vielmehr vermitteln Musizierende Musik immer unmittelbar durch ihr körperliches Agieren; jede*r Musiker*in im Konzert ist auch Musikvermittler*in. Wird ein Konzert von einer Nicht-Instrumentalist*in moderiert oder gestaltet, so ist diese Person daher darauf angewiesen, dass die Musiker*innen sich auch als Musikvermittelnde verstehen und mit entsprechender Motivation und Präsenz spielen. Ziehen sich die Musiker*innen jedoch aus ihrer Verantwortung und spielen unbeteiligt ihren Part, so wird die beabsichtigte Musikvermittlung wohl eher eine distanzierende Wirkung haben. Aspekte von Leiblichkeit und Embodiment sind eminent wichtig für die Musikvermittlung und haben einen augenblicklichen Einfluss auf das Geschehen. Auch das stille Zuhören im Konzert ist eine körperliche Praxis und impliziert ein körperliches Mitgehen, was wiederum darauf hinweist, dass eine kla-

13 Vgl. dazu auch Kapitel 4.4.2.

re Trennung zwischen Aktivität und Passivität nicht möglich ist. Die Konzertsituation ist geprägt von Mediopassivität.

Nicholas Cook weist zudem darauf hin, dass auch Kleider, Gesten oder visuelle Zeichen Bedeutungen erzeugen, ja im Grunde alles in einer Konzertsituation bedeutungsvoll werden kann (Cook 2013, S. 324). Dessen sind sich Musiker*innen und Musikvermittelnde mitunter nicht bewusst. In der traditionellen Konzertsituation werden schwarze Kleider, Frack, Gesten, Blumendekorationen unhinterfragt verwendet, prägen jedoch den Charakter der Veranstaltung und verleihen dem Anlass und den Handlungen eine Bedeutung. Nicht nur für Kinder, auch für erwachsene Zuschauer*innen kann ein bestimmtes Detail in einer Konzertsituation, sei dies eine Frisur, eine Mimik oder Gestik, eine große Aufmerksamkeit erwecken und bedeutungsvoll werden. In allen Konzerten, insbesondere aber in Kinderkonzerten, muss bereits in der Konzeptions- und Planungsphase die Frage gestellt werden, welche Ausstattung und Kleider verwendet werden und welche verschiedenen Aussagen damit verbunden sein könnten. Bereits Small weist darauf hin, dass Beziehungen in der Konzertsituationen auch zwischen dem physischen Setting und den Beteiligten bestehen und daraus Bedeutungen hervorgehen (Small 1998, S. 193). Dekorative Elemente, auch wenn sie dazu eingesetzt werden, eine festliche Atmosphäre zu kreieren, tendieren dazu, der Konzertsituation einen repräsentierenden Charakter zu geben.

Für ein zukünftiges Konzertwesen wünscht sich Cook Innovation und ein kreatives, selbstbestimmtes Musizieren (Cook 2013, S. 399), doch mitverantwortlich für ein Festhalten an Traditionen sei die private und staatliche Kulturförderung, die Prestige und Professionalität höher schätze als Partizipation (Cook 2013, S. 405). Diese Behauptung von Cook steht in einem gewissen Widerspruch zur Schweizerischen Kulturförderung, bei der zwei von drei förderpolitischen Hauptachsen auf Partizipation setzen, nämlich die kulturelle Teilhabe und der gesellschaftliche Zusammenhalt¹⁴. Prestige, Professionalität und Partizipation müssen sich auch nicht ausschließen, denn es existieren insbesondere in anderen Genres seit langem partizipative Kunstformen. So arbeitet das Theaterkollektiv Rimini Protokoll seit 20 Jahren mit sogenannten Expert*innen des Alltags¹⁵ und der Schweizer Installationskünstler Thomas Hirschhorn versteht Kunst als politisch-soziales Engagement¹⁶. In der westlich-klassischen Musik existieren ähnliche Arbeitsweisen nicht nur seit den 1960er Jahren in Fluxus, Happenings und Konzeptstücken, sondern auch in zeitgenössischen Arbeiten wie z.B. von Hannes Seidl, der 2016 gemeinsam mit und für Menschen mit Fluchterfahrung ein Radioprojekt durchführte¹⁷. Auch der Pianist Marino Formenti ist an der musikalischen Arbeit mit Nicht-Profis interessiert, wie der Dokumentarfilm *Schubert und Ich* auf eindrückliche Weise zeigt¹⁸. Doch obwohl Musik

14 Vgl. <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/aktuelles/nsb-news.msg-id-78259.html> [15.07.2023].

15 Vgl. <https://www.rimini-protokoll.de/website/de> [15.07.2023].

16 Zu Ehren des Schriftstellers Robert Walser plante, baute und bespielte Hirschhorn gemeinsam mit der Bevölkerung eine Skulptur mitten auf dem Bahnhofplatz in Biel, vgl. <https://www.robertwalser-sculpture.com/home/> [15.07.2023].

17 Vgl. www.hannesseidl.de/pieces/gmd/ [15.07.2023].

18 Vgl. den Trailer unter <https://vimeo.com/95838754> [15.07.2023].

eine partizipative Tätigkeit ist, sind partizipative Konzertformate eher Nischenproduktionen und tatsächlich zählen an renommierten Häusern vor allem Prestige und Professionalität. Partizipation kommt hingegen eher zum Zug, wenn es um die eigene Legitimierung oder um das Marketing geht¹⁹.

Der Begriff der Professionalität ist in der westlich-klassischen Musik sehr eng mit einer Ausbildung an einer Musikhochschule oder zumindest mit dem Gewinn eines einschlägigen Wettbewerbs verbunden und setzt eine perfekte Beherrschung des Instruments voraus. Partizipative Projekte mit Amateur*innen werden entsprechend auch nur als Kunstprojekte wahrgenommen, wenn wie in den genannten Beispielen renommierte professionelle Musiker*innen mit Prestige beteiligt sind. Ist dies nicht der Fall, so gelten entsprechende Projekte als soziale oder (Vermittlungs-)Projekte (Cook 2013, S. 406)²⁰, auch wenn sie künstlerisch konzipiert und gemeinsam mit professionellen Musiker*innen realisiert werden. Die Beteiligung von Amateur*innen scheint mit Ängsten verbunden zu sein. Spielen fachfremde Personen mit, so wird ein Qualitätsabfall befürchtet, zudem implizieren Projekte und Konzerte mit Amateur*innen einen höheren Probenaufwand und viele Unberechenbarkeiten. Ein musikalisches Involviertsein kann in diesem Sinne auch in Form von Partizipation erfolgen, was in unterschiedlichen Teilhabegraden realisiert werden kann, nämlich von der fremdgesteuerten über die mitwirkende bis zur selbstbestimmten Teilhabe. Die mitunter großzügige finanzielle Unterstützung von partizipativen Projekten mit Amateur*innen stellt für die bisherige Musikförderung eine Konkurrenz dar, bietet Musiker*innen aber andererseits auch eine zusätzliche Arbeits- und Verdienstmöglichkeit.

In einer langen Tradition der Zusammenarbeit von professionellen Musiker*innen mit Amateur*innen stehen Chorkonzerte, die zwar mit den Angehörigen der Sänger*innen viel und neues Publikum anziehen, für viele Orchestermusiker*innen aber eher als Pflichtübung empfunden werden und auch von den Medien entweder keine oder sonst nur eine wohlwollende (schonende) Beachtung finden. Hier wäre jedoch ein großes Potenzial für Musikvermittlungsprojekte vorhanden, zumal ein musikalisches Involvieren über das Singen sehr einfach umsetzbar ist und sich horizontale Beziehungen *mit* Musik im Sinne der Resonanzaffinen Musikvermittlung ergeben können.

Die Partizipation von Amateur*innen mag in der zeitgenössischen Musik aus ästhetischen und spieltechnischen Gründen (z.B. durch den Einbezug von Geräuschen) eher möglich sein; entsprechend werden immer wieder Kompositionsaufträge für Stücke mit Partizipation von Amateur*innen erteilt. Jutta Toelle und John Sloboda untersuchen in entsprechenden Konzerten die Auswirkungen einer musikalischen Publikumsbeteiligung und zeigen auf, dass die Partizipation neben einer intensiven Gruppenerfahrung und einer interaktiven musikalischen Erfahrung auch sogenannte »shifting power relationships« bewirkt (Toelle und Sloboda 2019, S. 12) (vgl. auch Kapitel 6.2.2). Doch ist

19 So wird etwa die Durchführung der *Abramović-Methode* als Kunstprojekt an der Alten Oper Frankfurt sehr kontrovers diskutiert. Vgl. <https://van-magazin.de/mag/abramovic-methode-alte-oper-frankfurt/> [15.07.2023].

20 Partizipative Projekte werden, wie erwähnt, auch als Klangspielereien auf Anfänger*innenniveau bezeichnet (Schmidt-Banse 2015, S. 92).

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.