

Irena Müller-Brozović

Das Labor als gemeinsame Werkstatt von Profi- und Laienmusikerinnen und -musikern. Formen der kulturellen Teilhabe im Bereich der Neuen Musik aus der Perspektive der Musikvermittlung

Stellen Sie sich vor, Sie sind Komponistin oder Komponist und Sie werden von einem Laienchor beauftragt, ein Stück zu komponieren, das auf eine Frage der Chormitglieder antwortet, die bisher noch nie Neue Musik gesungen haben, nun aber genau dies vorhaben. Sie können als Grundlage Ihrer Komposition eine von fünf Fragen der Chorsängerinnen und -sänger auswählen:

1. Hat das Konzert schon angefangen?
2. Wann wird aus Tönen Musik?
3. Was sehen Sie beim Hören dieser Musik?
4. Darf ich lachen?
5. Wann lehne ich Musik ab?

Dies war die Ausgangssituation des Musikvermittlungsprojekts Chorlabor, das ich als Musikvermittlerin mit Désirée Meiser, der künstlerischen Leiterin des Gare du Nord in Basel, und Johanna Schweizer, der dortigen Geschäftsführerin, konzipierte und durchführte. Es bewarben sich für dieses Projekt mehrere Chöre, aus denen eine Jury drei ganz unterschiedliche auswählte, nämlich einen Mädchenchor, einen Chor mit jüngeren sowie einen Chor mit älteren Sängerinnen und Sängern. Alle drei Chöre hatten bisher keine Erfahrung mit Neuer Musik. Den drei Chören wurden drei Komponisten und Komponistinnen zugeteilt. Der Chor mit den jüngeren Mitgliedern, um den es hier geht, arbeitete mit dem Komponisten Leo Dick zusammen.¹ Der vorliegende Werkstattbericht beabsichtigt, eine theoretische Perspektive zu Musicking und kultureller Teilhabe beizusteuern und diese Überlegungen an einem Musikvermittlungsprojekt zu illustrieren. Zunächst wird die Perspektive von Musikvermittlung auf Musicking erläutert, bevor das Chorlabor als Musicking-Werkstatt beschrieben wird. Danach werden verschiedene Aspekte der kulturellen Teilhabe thematisiert, bevor abschließend unterschiedliche Formen der Partizipation am Beispiel des Chorlabors aufgezeigt werden.

¹ Weitere Informationen zum Projekt finden sich auf www.garedunord.ch/de/mitmachen/archivbox sowie <https://chorlabor.wordpress.com/fragen-2/> (letzter Zugriff auf alle Links in diesem Artikel am 22. Juli 2024).

Musikvermittlung und Musicking als Partizipieren an Musik Als Musikvermittlerin versuche ich Musikbeziehungen zu stiften, zu vertiefen und zu erweitern.² Musikvermittlung hat sich in den Worten von Matthias Rebstock »zu einer künstlerischen Praxis entwickelt und [kann] nicht mehr im engeren Sinn als Vermittlung zwischen Werk und Zuhörer verstanden werden.«³ Entsprechend versuche ich, mit künstlerischen Mitteln Situationen zu schaffen, in denen sich unterschiedliche Menschen begegnen und in musikalischen Interaktionen, also beim Musicking, neue Musikbeziehungen knüpfen und so eine Erweiterung oder Vertiefung ihrer musikalischen Erfahrungen erleben.

Nach Christopher Small sind alle Beteiligten einer musikalischen Situation Musickers und nehmen an Musik teil.⁴ To music oder Musicking beinhaltet eine große Vielfalt an musikalischen Tätigkeiten und lässt Beziehungen und Bedeutungen entstehen. Dieses weite Verständnis von Musik impliziert Partizipation. Die Musickers beteiligen sich auf unterschiedliche Weise an einer musikalischen Situation und knüpfen dabei ein musikalisches Netzwerk. Der Musicking-Begriff lässt eine Enthierarchisierung vermuten, allerdings zeichnet Christopher Small in seiner ethnografischen Beschreibung eines traditionellen Konzerts eine hierarchische Ordnung: Er vergleicht die Komponistinnen und Komponisten mit Prophetinnen und Propheten, die Partitur mit dem heiligen Text und die Dirigentinnen und Dirigenten mit der Priesterklasse. Der Partitur kommt im Hierarchiegefüge eine besondere Rolle zu, denn sie bestimmt als notierte Vorgabe die Beziehungen unter den Musizierenden in besonderem Maße. Es ist nach Small eine Orientierung am Notentext, die eine Hierarchisierung unter den Beteiligten verstärkt. Small weist jedoch darauf hin, dass musikalische Wechselbeziehungen auch einen gemeinsamen Erfahrungsraum und damit eine Solidarität und ein Wir-Gefühl schaffen. Beim Musicking werden musikalische und persönliche Beziehungen (auch) auf nonverbale Weise erkundet, bestätigt und gefeiert (Small spricht von »explore, affirm, and celebrate«).⁵ Die Solidarität unter den Musickers entsteht demnach durch einen explorativen Zugang, eine gegenseitige Wertschätzung und ein Zelebrieren der wachsenden Beziehungen.⁶ Musicking ist zunächst als Bezeichnung einer musikbezogenen

2 Eine genauere Beschreibung von Musikvermittlung findet sich unter Irena Müller-Brozović: Musikvermittlung, in: Kulturelle Bildung Online, 2017, <https://doi.org/10.25529/92552.351>. Vgl. auch Handbuch Musikvermittlung. Studium, Lehre, Berufspraxis, hg. von Axel Petri-Preis und Johannes Voit, Bielefeld 2023, <https://doi.org/10.14361/9783839462614>.

3 Matthias Rebstock: Strategien zur Produktion von Präsenz, II., in: Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies, hg. von Martin Tröndle, Bielefeld 2018, S. 149–161.

4 Christopher Small: Musicking. The Meanings of Performing and Listening, Hanover 1998, S. 9.

5 Ebd., S. 49.

6 Vgl. ebd., S. 89, 115, 218, 49.

Handlung ein deskriptiver Begriff, erhält jedoch durch die Beziehungshaftigkeit eine normative Aufladung:

»When we perform, we bring into existence, for the duration of the performance, a set of relationships, between the sounds and between the participants, that model ideal relationships as we imagine them to be and allow us to learn about them by experiencing them. The modeling is reciprocal, as is implied by the three words [...]: in exploring we learn, from the sounds and from one another, the nature of the relationships; in affirming we teach one another about the relationships; and in celebrating we bring together the teaching and the learning in an act of social solidarity.«⁷

Mit Musicking ist gegenseitiges Erkunden, ja eine Beziehungsarbeit mit musikalischen, gestischen Mitteln verbunden. Das Affirmieren der musikalischen Beziehungen bedingt einen gegenseitigen Austausch und ein Voneinander-Lernen, woraus ein Zusammengehörigkeitsgefühl entsteht. Man könnte auch von einer (wenn auch vorübergehenden) Identitätsfindung einer idealen Gemeinschaft sprechen, wenn Small folgende Erkenntnis aus einem Musickingprozess zieht: »This is who we are.«⁸

Um die Beziehungen beim Musicking zu reflektieren, schlägt Small folgende drei Fragen vor:

- »1. What are the relationships between those taking part and the physical setting?
2. What are the relationships among those taking part?
3. What are the relationships between the sounds that are being made?«⁹

Die erste Frage nimmt die gesamte Situation sozusagen als big picture in den Blick und weist darauf hin, dass der Raum, dessen Materialität, Atmosphäre, Strukturierung und Nutzung (also das Setting) einen wesentlichen Einfluss auf das Beziehungsgefüge haben. Die zweite Frage wendet sich an die Musickers und bringt somit Aspekte des Sozialen ein. Erst die dritte Frage richtet die Aufmerksamkeit auf die Beziehung zwischen den erzeugten Klängen und betrifft kompositorische und ästhetische Aspekte. Smalls eigene Analyse einer traditionellen Konzertsituation kritisiert die von ihm attestierten Hierarchieverhältnisse. Mit seinem Musickingbegriff argumentiert er: »[P]erformance does not exist in order to present musical works, but rather, musical works exist in order to give performers something to perform.«¹⁰ Als Konsequenz seines Verständnisses von Musik als Tätigkeit fordert Small die Musizierenden dazu auf, sich den Vorgaben von Partituren als wesentlichem Faktor für Hierarchieverhältnisse zu widersetzen, diese nach Belieben zu verändern und zur eigenen Freude (und der des Publikums) zu musizieren: »[W]e are

7 Ebd., S. 218.

8 Ebd., S. 43.

9 Ebd., S. 193.

10 Ebd., S. 8.

free, as performers and as listeners also, to use these works of music in any way we like.«¹¹ Small fordert die Musiker und Musikerinnen also dazu auf, Musik nicht nur zu interpretieren, sondern selber kreativ zu gestalten und zu verändern. Im Bereich der aktuellen Neuen Musik ist ein exploratives Vorgehen in einem kollektiven Musicking von Interpretinnen und Interpreten sowie Komponisten und Komponistinnen möglich. Eine solche Zusammenarbeit in einer gemeinsamen Werkstatt findet auch im Musikvermittlungsprojekt Chorlabor statt: hier arbeiten Chorsängerinnen und -sänger, Komponistinnen und Komponisten sowie Chorleiter und -leiterinnen miteinander.

Chorlabor als Werkstatt Das Chorlabor kann mit dem Soziologen und Cellisten Richard Sennett als Werkstatt bezeichnet werden, in dem eine Gemeinschaft kollegial und kooperativ zusammenarbeitet und gute Arbeit liefern will.¹² Daher bringen die Beteiligten ihre bestmöglichen Kompetenzen sowie ihre Reflexions- und Kritikfähigkeit ein und setzen somit Qualitätsstandards. In Werkstätten sind schriftliche Anleitungen wenig beliebt, viel effektiver hingegen sind mündliche, gut nachvollziehbare Anweisungen. Die Arbeit in der Werkstatt oder im Labor entspricht einem Dialog mit den jeweiligen Materialien und Bedingungen. Ein dialogbasiertes Arbeiten unter den Handwerkern und Handwerkerinnen und mit den vorhandenen Materialien und Gegebenheiten beinhaltet experimentelle und spielerische Komponenten. Es werden neue Regeln gefunden, wodurch ein Lernen stattfindet. Spielen ist gemäß Sennett mit Üben verbunden: das Spielen »bildet [erstens] den Beginn des Übens, und Üben ist eine Sache der Wiederholung und Modulation. Das Spiel ist zweitens eine Schule, in der man lernt, die Komplexität zu erhöhen.«¹³ Aus diesem Prozess, der an Smalls Explorieren von Musikbeziehungen erinnert, resultiert ein Produkt, auf das die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen der Werkstatt stolz sind, was nach Sennett der Kern handwerklichen Könnens und Tuns bildet. Der Stolz auf das Produkt gehört zum Lohn der erbrachten Leistung¹⁴ und entspricht dem gegenseitigen Affirmieren und Zelebrieren eines Musicking Collective. Während Sennett das Handwerk in einer Werkstatt am Beispiel eines Orchesters erläutert, beschreibe ich im Folgenden das Musikvermittlungsprojekt Chorlabor.

Chorlabor: Vom Prozess zum Produkt Das Chorlabor im Basler Gare du Nord begann mit einem Konzertbesuch: Die drei ausgewählten Chöre wurden zunächst bei einem Apéro vom Team des Gare du Nord persönlich willkommen geheissen und erlebten

11 Ebd., S. 217.

12 Vgl. Richard Sennett: *Handwerk*, Berlin 2008, S. 39, 240, 331, 335, 357.

13 Ebd., S. 361.

14 Ebd., S. 390.

danach, für manche zum ersten Mal, ein Konzert mit Neuer Musik.¹⁵ Dieser Beginn hatte zum Ziel, einander kennenzulernen, einen Blick hinter die Bühne zu werfen, Neue Musik zu erleben und im Anschluss mit den auftretenden Musikerinnen und Musikern ein Gespräch über die Frage »Wann gelingt für mich ein Konzert?« zu führen. Anhand dieser offenen Frage schilderten die Chorsänger und -sängerinnen als Mitglieder des Publikums und die Musikerinnen und Musiker als Interpretinnen und Interpreten unterschiedliche Wahrnehmungen und Qualitäten (im Sinne von Beschaffenheit) des Musickings. Nach diesem Konzertbesuch wurden unter den Chorsängerinnen und -sängern Fragen gesammelt, die ihnen in Bezug auf die Neue Musik einfallen. Eine kleine Auswahl dieser Fragen habe ich zu Beginn dieses Beitrags aufgelistet. Die Komponisten und Komponistinnen erhielten den Auftrag, eine Frage des Chors als Basis für eine erste musikalische Miniatur zu wählen und diese mit dem Chor im Labor zu probieren und zu testen. Erst mit diesen Erfahrungen sollte dann zur gewählten Frage ein Achtminutenstück für Chor und Begleitinstrument komponiert werden, das der Chor in der folgenden Saison einstudieren und im gemeinsamen Abschlusskonzert von allen Chören singen würde. Die Konzeption des Chorlabors zeichnet verschiedene Phasen in der Werkstatt vor: einen spielerischen, explorativen Beginn, daran anschließend ein Steigern der Komplexität sowie ein Austesten, das mit viel Üben und Wiederholen verbunden ist, und schließlich ein Präsentieren des Produkts.

Als Ausgangspunkt für seine Komposition wählte Leo Dick die Frage »Was sehen Sie beim Hören dieser Musik?« und lud seinen Chor statt zu einer gemeinsamen Chorprobe zunächst in ein Malatelier ein. Dort experimentierten alle gemeinsam mit der Marmorieretechnik, bei der Farbtupfer sich auf einem Kleister-Wassergemisch ausbreiten, und fertigten bunte Papierbögen an – eine erste gemeinsame spielerische Erfahrung der Chorsängerinnen und -sänger und des Komponisten und gleichzeitig eine Annäherung an die Stückidee. Das Musicking im Basler Chorlabor vollzog sich also zunächst in einer Malwerkstatt in Form eines Painting Collective. Töne erklangen hier zwar keine, es beschäftigten sich aber wohl einige mit der Frage, wie denn die kreierte Bilder klingen würden. Die Beschäftigung mit der Frage des Chors erfolgte über das eigene kreative Tun, über eine körperliche Erfahrung im Umgang mit besonderen Materialien und einem bewussten Wahrnehmen eines zeitlichen Verlaufs. Die Idee des Stücks wurde im wörtlichen Sinne begriffen und musste nicht verbal erläutert werden: Das Zusammentreffen von Wasser und Farben beim Marmorieren unterliegt einer Dynamik und Kontingenz, weshalb die verschiedenen Farbverläufe ganz unterschiedlich aussehen können.

15 Ein kurzer Trailer von Chorlabor ist zu sehen unter <https://vimeo.com/191790953>.

In der folgenden Woche traf sich die Gruppe zur Chorprobe, die Leo Dick leitete und bei der der Chorleiter für einmal im Chor mitsang. Die Kooperation im Chorlabor ließ also auch einen Rollen- und Perspektivenwechsel für den Komponisten und den Chorleiter zu. Ohne Noten, aber mit Verweis auf die gemalten Bilder, ließ Leo Dick den Chor mit Unterstützung des Posaunisten Stephen Menotti Clusterglissandi singen und setzte die gemeinsam erlebte Dynamik der Farben in Klänge um, wobei ihm die Sängerinnen und Sänger lustvoll folgten.

Der erste Versuch im Chorlabor war geglückt, nun folgte der Übersetzungs- und Umsetzungsprozess mit einer Notation, was die Beteiligten vor große Herausforderungen stellte: Als der Chor die im Labor erprobten Clusterglissandi einige Monate später aus der Partitur singen sollte, erkannten die meisten Sängerinnen und Sänger die entsprechende Stelle nicht wieder und bekundeten größte Mühe bei deren Interpretation. Es zeigte sich teilweise ein großer Widerstand der Chorsängerinnen und -sänger gegenüber der Partitur, einer schriftlichen Anleitung in der Werkstatt für Neue Musik, die eine klare Rollenaufteilung und ein langes Üben einforderte. Die Chorsänger und -sängerinnen brauchten nicht nur die Hilfe durch ihren Chorleiter, sondern waren auch auf die Unterstützung durch den Posaunisten angewiesen. Es fanden Gespräche über die Machbarkeit und Art der Ausführung statt, wobei auch Leo Dick als Komponist in den Aushandlungsprozess einbezogen war und Anpassungen in der Partitur vornahm. Erst in den Endproben und vor allem im Verlauf der vier erfolgreichen Aufführungen gewannen die Chorsängerinnen und -sänger eine Sicherheit und eine Vertrautheit mit dem Stück.

Nach jedem der vier Konzerte blieben die Chormitglieder mit ihren Familien sowie Freunden und Freundinnen in der Bar des Gare du Nord, um gemeinsam zu essen, zu trinken, zu feiern – und spontan Schweizer Volkslieder zu singen. Hier formte sich aus den drei Chören, allen weiteren Beteiligten und dem Publikum ein ganz unerwartetes Musicking Collective, indem gemeinsam musikalisch gefeiert wurde – ohne vorherige Absprachen, spontan, basierend auf einem gemeinsamen mündlichen Repertoire von Volksliedern und mit einem erweiterten Kreis von Beteiligten. So sangen auch Freundinnen und Freunde sowie Angehörige der Chorsängerinnen und -sänger mit, und der Wirt der Bar liess in Anlehnung an das Appenzeller Talerschwingen eine Münze in einer Salatschüssel rollen und jauchzte vor Freude.

Das Musicking im Chorlabor offenbarte ein dynamisches Beziehungsgeschehen in einem gemeinsamen Erfahrungsraum. Zunächst ging es in der Werkstatt um die Fragen der Laien an die Neue Musik. Damit erhielten die Laien eine Aufmerksamkeit und Wertschätzung. Ihr Interesse, aber auch ihre Schwierigkeiten im Umgang mit Neuer Musik standen im Zentrum. Für die Chorsänger und -sängerinnen ergab sich dadurch eine hohe Sinnhaftigkeit und Relevanz. Es wurde in der ersten Phase lustvoll experi-

mentiert; beim Marmorieren mit Farben und Klängen war eine aktive Teilnahme ohne Voraussetzung möglich. Die Beteiligten erlebten ein Musicking mit seinen sinnlichen, körperlich-leiblichen, ästhetischen, sozialen und materiellen Aspekten. Es wurde auf die Wünsche und die Werte der Beteiligten eingegangen. Ganz zu Beginn des Prozesses, aber auch ganz am Schluss, beim Feiern nach dem Konzert, fühlten sich die Chorsängerinnen und -sänger am wohlsten, denn hier erlebten sie eine gleichzeitige hohe Relevanz und Sinnlichkeit. Dies weist darauf hin, dass der soziale Aspekt des Musizierens und die Abwesenheit von hierarchischen Strukturen wesentlich zu einem gelingenden Musicking in Laienensembles beitragen.

Die größte Herausforderung im Chorlabor lag demgegenüber in der Notation des Musikstücks. Die Musickers in der Werkstatt wollten die Herausforderung möglichst gut meistern und waren damit beschäftigt, möglichst alles »richtig« zu machen, bekundeten aber große Mühe damit. Hier waren die Rollen zwischen Expertinnen und Experten sowie Amateurinnen und Amateuren sehr klar verteilt, und die Laienmusiker und -musikerinnen empfanden das Musikstück aufgrund der Notation als sehr verkopft – ein lustvolles, körperlich-leibliches Musicking war hier nicht möglich. Wenn auch aus anderen Gründen, so stellt im Chorlabor wie auch im von Christopher Small beschriebenen traditionellen Sinfoniekonzert die Partitur ein Medium dar, das die Beziehungen unter den Musickers erheblich bestimmt. Eine Notation ist Dreh- und Angelpunkt, ist Verbindungspunkt zwischen den Musickers, bietet aber nicht nur Orientierung, sondern löst auch Widerstände aus und offenbart Hierarchien. Die Notation als Medium des Übersetzens und Ermöglichens von Musicking ist gleichzeitig ein Medium, das eine Distanzierung bewirkt. Im Chorlabor war es möglich, darauf zu reagieren, die Komponisten und Komponistinnen in die Werkstatt einzuladen und gemeinsam auszuprobieren, was wie musikalisch realisiert werden konnte. Hier war es die aktive Beteiligung der Komponistinnen und Komponisten, die notwendig war, um ein Musicking zu ermöglichen. Partizipation und Dialog scheinen also entscheidend zu sein für die Gestaltung von Musikbeziehungen in einem Musicking Collective. Nun ist kulturelle Teilhabe kein neues Phänomen, sie erfährt jedoch im Verlauf der Professionalisierung des Musikwesens eine wachsende Aufmerksamkeit und Legitimierung.

Kulturelle Teilhabe als ergebnisoffener Prozess Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist die Teilhabe der Bevölkerung am kulturellen Leben in der Schweiz ein zentrales Argument für den Bau von Casinos, vielfältig genutzten Kulturhäusern, in denen auch Konzerte stattfinden.¹⁶ Der Kreis der Adressierten vergrößert sich im Verlauf der Jahr-

¹⁶ Vgl. zum Beispiel *Stadt Casino Basel. Gesellschaft, Musik und Kultur*, hg. von Esther Keller und Sigfried Schibli, Basel 2020, S. 29–33.

hunderte: Im frühen 20. Jahrhundert werden Volkskonzerte sowie Vortragsreihen an der Volkshochschule veranstaltet; im Zuge von 1968er-Studentenbewegung und Bürgerinitiativen wird Teilhabe zu einer immer wichtigeren Forderung. Längst ist sie im Bereich der Kultur auch juristisch verankert: Artikel 27 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte erwähnt das Recht auf kulturelle Teilhabe.¹⁷

In der Schweiz bildet die kulturelle Teilhabe seit 2016 eine von drei strategischen Handlungsachsen der Kulturpolitik des Bundes. In einem vom Schweizerischen Bundesamt für Kultur herausgegebenen Handbuch wird kulturelle Teilhabe mit einer weiteren strategischen Handlungsachse der Kulturpolitik, dem gesellschaftlichen Zusammenhalt, legitimiert:

»Kulturelle Teilhabe stärkt das Zusammenleben und den Zusammenhalt in einer vielfältigen und individualisierten Gesellschaft. Deshalb sollen alle Menschen Zugang zum Kulturleben und zum kulturellen Erbe haben. Kulturelle Teilhabe findet vor Ort statt, in den Quartieren und Vereinen, in den Kulturhäusern und Sozialinstitutionen des Landes.«¹⁸

Aus diesen Beschreibungen geht hervor, dass von einem sehr weiten Verständnis von kultureller Teilhabe ausgegangen werden kann und damit ausschließlich positive Transferwirkungen verbunden werden. Allerdings geht mit einem weiten Kulturverständnis auch die Tatsache einher, dass alle Menschen bereits eine Kultur haben. Daher ist zu hinterfragen, wer warum an welcher Kultur teilhaben kann oder soll.¹⁹

Das Bundesamt für Kultur bezeichnet kulturelle Teilhabe als Schlüsselbegriff der kultur- und gesellschaftspolitischen Debatte und gibt zusätzlich zum Handbuch einen Leitfaden zur Förderung kultureller Teilhabe heraus, in dem folgende Typologie von Partizipationsformen zu finden ist: 1. Sich informieren. 2. Die eigene Meinung äußern. 3. Mitwirken und seine eigene Expertise einbringen. 4. Gezielt mitarbeiten und mitbestimmen. 5. Ko-kreieren und mitentscheiden. 6. Selbständig handeln und entscheiden.²⁰ Diese sechs Formen der Partizipation sind nicht aus der Perspektive von Kulturinstitutionen formuliert, sondern von den partizipierenden Menschen selbst, und sie gehen von einer freiwilligen, intrinsisch motivierten, neugierigen und offenen Haltung der Beteiligten aus. Partizipation, wie sie hier beschrieben wird, basiert auf einer Selbstän-

17 Art. 27 (1) der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte lautet: »Jeder hat das Recht, am kulturellen Leben der Gemeinschaft frei teilzunehmen, sich an den Künsten zu erfreuen und am wissenschaftlichen Fortschritt und dessen Errungenschaften teilzuhaben.« Zit. nach <https://unric.org/de/allgemeine-erklaerung-menschenrechte/>.

18 Nationaler Kulturdialog: Kulturelle Teilhabe. Ein Handbuch, Zürich 2019, S. 5, <https://doi.org/10.33058/seismo.30727>.

19 Diesen Fragen kann im Rahmen des vorliegenden Beitrags nicht nachgegangen werden.

20 Nationaler Kulturdialog: Förderung kultureller Teilhabe. Ein Leitfaden für Förderstellen, [Bern] 2021, S. 11 f.; online unter www.news.admin.ch/news/message/attachments/68162.pdf.

digkeit und auf vorhandenen Expertisen und Ressourcen, die Menschen einsetzen, um verstärkt an Kultur teilzuhaben. Es geht also nicht darum, mit kultureller Teilhabe ein mögliches Defizit auszugleichen und Menschen zu einer bestimmten Kultur hinzuzuführen, sondern Menschen dazu zu befähigen, selbständig zu handeln und zu entscheiden. Dies hat Folgen:

»Teilhabeprozesse verlangen von Kulturschaffenden Offenheit für unerwartete Zugänge zu Kunst und Kultur. Was Kultur und kulturelle Vorhaben bedeuten, wo sie stattfinden und an wen sie sich richten: solche Fragen können neue Antworten finden, wenn alle Beteiligten zur Mitgestaltung von kulturellen Vorhaben eingeladen werden und selbst Einfluss auf das Verständnis und die Wahrnehmung von Kultur nehmen können.«²¹

Die alleinige Deutungsmacht muss also vonseiten der Kulturinstitutionen und Kulturschaffenden abgegeben werden – auch hier findet Partizipation statt und es wird von geteilter Deutungsmacht gesprochen. Außerdem hält das Bundesamt für Kultur fest, dass in Vermittlungsprojekten eine Ergebnisoffenheit vorhanden sein muss. Kulturelle Teilhabe ist ein Interaktionsprozess und braucht Raum für Unerwartetes. Hinter den positiv konnotierten Beschreibungen von Teilhabe verbergen sich jedoch Aushandlungsprozesse, mitunter auch Konfrontationen, Krisen und ein mögliches Scheitern von Vermittlungsprozessen. Angesichts von Gesuchen und Evaluationsprozessen, in denen eine erhoffte Wirkung kultureller Teilhabe beschrieben werden muss, erstaunt und stimmt es zuversichtlich, dass das Bundesamt für Kultur das Scheitern eines Teilhabeprozesses als Möglichkeit von Partizipation anerkennt und darin keinen Makel sieht. Teilhabeprozesse umfassen laut Bundesamt für Kultur folgende Merkmale:

- »Prozessorientierung: Alle am Prozess beteiligten [sic] gewinnen neue Erfahrungen und erweitern ihre Handlungsspielräume – auch wenn ein Projekt ›scheitert«.
- Ergebnisoffenheit: Produkte werden im fortlaufenden gemeinsamen Dialog entwickelt und können sich im Laufe des Prozesses verändern.
- Geteilte Entscheidungskompetenz: Kulturschaffende und die beteiligten Personen und Gruppen entscheiden gemeinsam.
- Bezug zum Lebensumfeld: Jeder Teilhabeprozess ist in das Lebensumfeld der beteiligten Personen und Gruppen eingebettet.
- Niederschwelligkeit: Ein leichter Zugang ist entscheidend, damit sich möglichst viele Menschen an einem Teilhabeprozess beteiligen können.
- Reflexivität: Teilhabeprozesse erlauben und erfordern ein Hinterfragen von Routinen, Werten und Hierarchien.
- Geteilte Deutungsmacht: Kulturschaffende teilen ihre Deutungsmacht mit den beteiligten Personen und Gruppen.«²²

21 Ebd., S. 12.

22 Ebd., S. 14.

Musicking Collective im Chorlabor Bezogen auf das Musicking Collective im Vermittlungsprojekt Chorlabor zeigen sich die Merkmale von Teilhabeprozessen folgendermaßen: In der Werkstatt des Chorlabors befanden sich alle Beteiligten außerhalb ihrer Komfortzone und erweiterten ihre Praktiken und Perspektiven. Eine Ergebnisoffenheit war nur bedingt möglich, denn die Notation der Kompositionen konnte zwar geändert werden, setzte jedoch vieles fest. Zusätzlich erzeugten die vier Abschlusskonzerte einen großen Leistungsdruck. Entscheidungen wurden nicht im Kollektiv getroffen, sondern vonseiten der professionellen Musikerinnen und Musiker, also der Komponistinnen und Komponisten beziehungsweise Chorleiterinnen und Chorleiter. Ein Bezug zum Lebensumfeld war gegeben, da das Projekt innerhalb bestehender Chorgemeinschaften stattfand, die Komposition einer Frage der Chorsängerinnen und -sänger nachging und Leo Dick seine Gestaltungsidee beim gemeinsamen Marmorieren einführte. Dennoch empfanden viele Chorsänger und -sängerinnen während der langen Probephase eine große Unsicherheit und Entfremdung. Während zunächst eine Niederschwelligkeit und ein Musicking ohne Voraussetzungen möglich war, stellte die Notation in der zweiten Projektphase eine hohe Barriere und Herausforderung dar. Reflexionsmöglichkeiten und ein Austausch wurden im Projekt von Anfang an eingeplant und zusätzlich situationsbedingt ermöglicht. In einem Podiums- und Publikumsgespräch, das von Radio SRF2 aufgezeichnet und ausgestrahlt wurde (was die Teilhabe eines erweiterten Publikums erlaubte), wurden weitere Fragen der Chöre an die Neue Musik gemeinsam diskutiert; im Konzert selbst stellte jeweils ein Chormitglied die der Komposition zugrunde liegende Frage vor und reflektierte über den Teilhabeprozess und die musikalische Antwort des Komponisten oder der Komponistin. Es waren also mehrere Meinungen vertreten, dennoch war mit der Konzeption des Projekts nach dem Motto »Amateure und Amateurinnen fragen, Experten und Expertinnen antworten« die Deutungsmacht der Komponisten und Komponistinnen bereits festgelegt.

Zusätzlich zu den geschilderten Merkmalen von Teilhabeprozessen zeigt Abbildung 1 das Spektrum Kultureller Teilhabe, was ermöglicht, konkreter auf verschiedene Formen der Partizipation einzugehen.

Zur Illustration werden die unterschiedlichen Beteiligungsformen jeweils am Beispiel des Chorlabors beschrieben und mit unterschiedlichen Spielweisen des Musickings in Verbindung gebracht.

1. Betrachten: Das Wahrnehmen entspricht einer traditionellen Konzertsituation. Die Profis musizieren, die Laiensängerinnen und -sänger hören zu. Der Beginn des Vermittlungsprojekts fand in einem solchen Setting statt.
2. Lernen: Vor und nach dem Konzert zu Projektbeginn wurden Informationen weitergegeben, was einer Lernsituation entspricht. Die Chorsänger und -sängerinnen

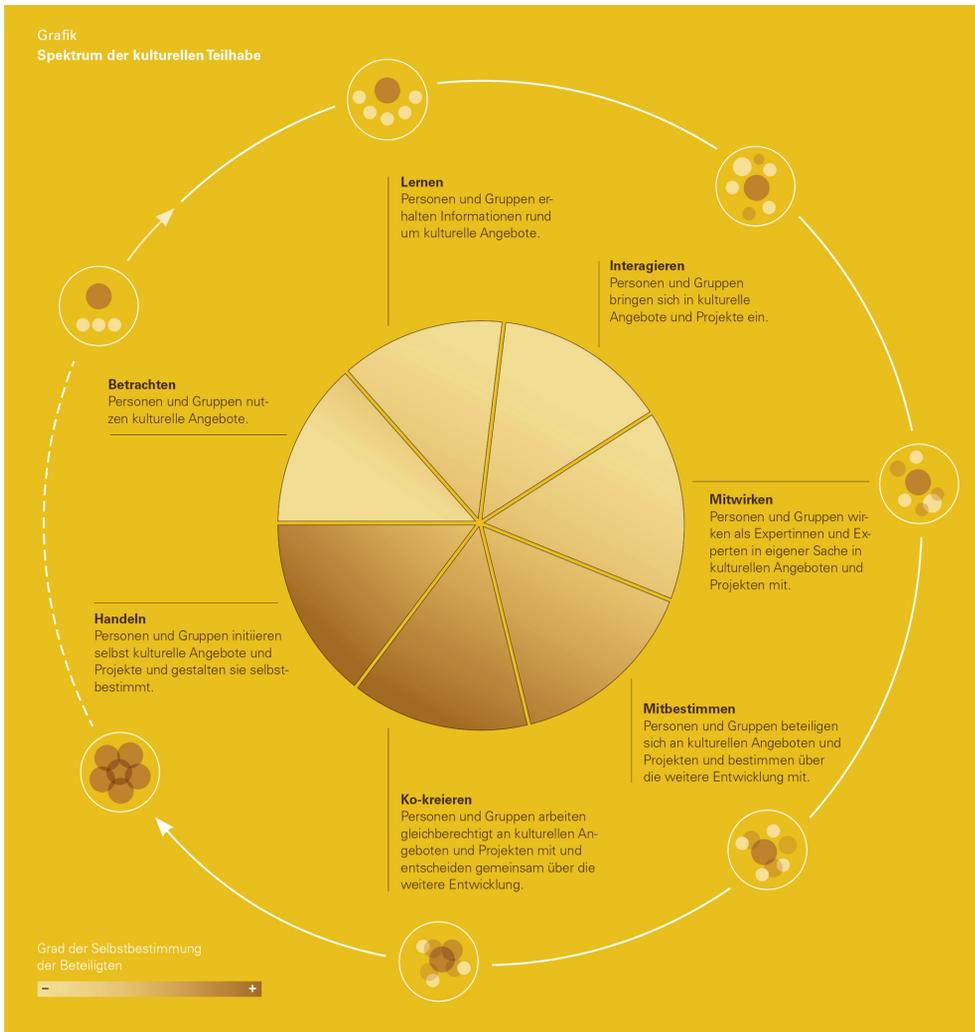


ABBILDUNG 1 Spektrum der kulturellen Teilhabe (Grafik: medialink – aus: Nationaler Kulturdialog: Förderung kultureller Teilhabe, [Bern] 2021, S. 13; abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Bundesamts für Kultur)

wurden vom Team des Gare du Nord persönlich begrüßt, erhielten Informationen zum Projekt und eine Beobachtungsfrage mit ins Konzert, die nach dem Konzert mit den Musikerinnen und Musikern diskutiert wurde.

3. **Interagieren:** Durch die Konzeption des Projekts, das anstelle von Erklärungen mit Fragen einen Impuls für eine künstlerische Auseinandersetzung und einen Dialog zwischen Expertinnen beziehungsweise Experten und Amateurinnen beziehungsweise Amateuren anregte, fand seit Beginn des Chorlabors eine Interaktion statt, zunächst im verbalen Dialog, später in den musikalischen Proben. Die gesammelten Fragen zu Neuer Musik waren zudem Ausgangspunkt für ein Publikumsgespräch

vor der Premiere und ließen somit auch Konzertbesucher und -besucherinnen interagieren.

4. Mitwirken: Als Chormitglieder wirkten die Sänger und Sängerinnen in ihrem eigenen Konzert mit und brachten mit ihrer Stimme ihre Expertise ein. Vermutlich würden die Sängerinnen und Sänger sich jedoch nicht als Expertinnen und Experten für Neue Musik bezeichnen und kamen sich hier eher fremdbestimmt vor. Als Mitwirkender ist eher der Instrumentalist zu bezeichnen, der den Chor musikalisch unterstützte. Seine Expertise wurde benötigt, gleichzeitig wurde er im Chor sehr herzlich aufgenommen. Dies führte zu einer hohen Relevanz und Motivation des Posaunisten und offenbarte die besonderen Qualitäten nicht-professioneller Musicking Collectives.
5. Mitbestimmen: In Chören ist die Mitbestimmung der Sängerinnen und Sänger strukturell geregelt. Meist tauscht sich ein Vorstand mit der Chorleitung über strategische und bisweilen auch inhaltliche Fragen aus. Musikalische Fragen hingegen obliegen der Dirigentin oder dem Dirigenten (und in unserem Fall dem Komponisten) und werden nicht mit den Sängerinnen und den Sängern geklärt. Die Möglichkeiten und Grenzen der Sängerinnen und Sänger werden jedoch in den Entscheidungen von Dirigent und Dirigentin beziehungsweise Komponist und Komponistin berücksichtigt. Indirekt bestimmen Laiensänger und -sängerinnen vermutlich stärker über die musikalischen Inhalte mit als Mitglieder eines professionellen Ensembles, von denen erwartet wird, dass sie jede Partitur umsetzen können. In unserem Fall existierte parallel zum sichtbaren Chorlabor in den Proben auch noch ein zusätzliches, unsichtbares Labor, in dem Chorleiter und Komponist die Möglichkeiten der Sänger und Sängerinnen besprachen und musikalische Änderungen diskutierten.
6. Ko-kreieren: Ein gemeinsames musikalisches Gestalten im Sinne eines gleichberechtigten kollaborativen Vorgehens sah das Konzept des Chorlabors nicht vor. Ein Musicking im Sinne eines Ko-Kreierens würde eine andere, offenere und kollaborative Form des Entscheidens, Musizierens und Komponierens erfordern.²³
7. Handeln: Die Chöre agierten nicht von einer eigenen Idee ausgehend, sondern bewarben sich auf eine Ausschreibung. Für eine Eigeninitiative müsste die Kulturförderung sich verändern, denn eine Gesuchstellung im Bereich der Kultur geht grundsätzlich von den Kulturschaffenden aus.

²³ Ein Beispiel für eine kollaborative Form des Komponierens für einen Chor ist Bernhard Königs Arbeit mit dem Experimentalchor »Alte Stimmen« in Köln, <http://archiv.schraege-musik.de/alte-stimmen>, worüber ein Dokumentarfilm gedreht wurde, vgl. den Trailer <https://youtu.be/8XWnvykj6I>.

Fazit Als Fazit kann festgehalten werden, dass unterschiedliche Formen der Teilhabe das Musicking und damit verbundene Beziehungsformen auf verschiedene Weise befördern. Eine kulturelle Teilhabe von Laienmusikerinnen und -musikern bewirkt ein dynamischeres und vielfältigeres Musicking und kann zu einer Annäherung an bestimmte musikalische Praktiken und Communities führen – gleichzeitig finden aber auch Prozesse der Distanzierung und Entfremdung statt. Dass auch in traditionellen Vorgehensweisen problematische Verhältnisse und Situationen entstehen, zeigt die Wirkung von Partituren und Notationen, die mitunter als Machtverhältnis oder als Hindernis wahrgenommen werden. Ergebnisoffene partizipative Prozesse, ein Akzeptieren und Reagieren auf Unvorhergesehenes sowie die Möglichkeit, einzugreifen und Veränderungen vorzunehmen, tragen jedoch dazu bei, ein vollständiges Scheitern abzuwenden und Krisen und Widerstände als normalen Teil eines künstlerischen Prozesses in einem Musicking Collective zu verstehen.

Inhalt

Einleitung 8

Sabine Eggmann »Folkloring« Schweiz. »Volkskultur«
als gesellschaftliches Narrativ 23

Melanie Dörig »So wünscht sie sich schon einen Mann«.
Genderkonstruktionen in Appenzeller Volksliedern am
Beispiel der Liedersammlung Albertina Broger 38

Leo Dick Der Schatten von Mutter Helvetia. Jeremias Gotthelfs
Die schwarze Spinne als Schweizer Opersujet 50

Andreas Zurbriggen Progressive Traditionalisten. Wie zwei umtriebige
Walliser die Schweizer Volksmusikszene auf den Kopf stellten 66

Hanspeter Renggli Vom Wachsen und Verschwinden. Gedanken zur
Kammeroper *Die Hellen Nächte* (1988–1997) von Daniel Glaus 86

Leo Dick Réduit und Transitland. Helvetische Selbstbilder in
Musiktheaterwerken von Mela Meierhans, Michel Roth und Xavier Dayer 103

Noémie Favennec La Fête des Vignerons 2019, un Festival régional 120

Leo Dick Grand Opéra Tell. Künstlerische Forschung am Prinzip
»Nationaloper« mittels angewandter Hauntologie 147

Katelyn Rose King Collectives Curating Myth. Festival Neue Musik
Rümlingen and Its Curatorial Legacy 167

Gabrielle Weber Zeitgenössische Musik und Fernsehen – ein
schwieriges Verhältnis. Elitäre Kunst trifft Massenmedium
am Tonkünstlerfest in Lugano 1981 186

Thomas Gartmann Der Fall Balissat – Symbol eines
unliebsamen Netzwerks? 206

Ewa Schreiber Polyphonic Self or Idiomatic Label? Mapping Polish
Composers Born Between 1970 and 1980: Marcin Stańczyk,
Aleksander Nowak, Jagoda Szmytka 231

Benjamin Scheuer Le corps à corps von Georges Aperghis – eine
Annäherung an die Aufführungskultur 252

Noémie Favennec *Anthophilia*. Une proposition d'art vivant
pour l'art du vivant 273

Katelyn Rose King Finding a Post-Human *Communitas* in Traditional Structures.
Ulrich Rasche's Trilogy at Deutsches Theater Berlin 283

Irena Müller-Brozović Das Labor als gemeinsame Werkstatt von Profi- und
Laienmusikerinnen und -musikern. Formen der kulturellen Teilhabe im Bereich
der Neuen Musik aus der Perspektive der Musikvermittlung 306

Johannes Werner Postdigitale Chöre. Eine Suche nach Chorfiguren in
postdigitalem Musiktheater und Performance im Kontext von Körper,
Gemeinschaft und Wertschöpfung 319

Katelyn Rose King/Noémie Favennec Home (Münstergasse 37). An Aesthetic Analysis
Based on Collective Experience in Site-Specific Contemporary-Music Theatre 341

Namen-, Werk- und Ortsregister 372

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 381

MUSICKING COLLECTIVE

Codierungen kollektiver Identität in der
zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz
und ihrer Nachbarländer • Herausgegeben von
Leo Dick, Noémie Favennec und Katelyn Rose King
unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach



Dieses Buch ist im Oktober 2024 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen zum gesamten Verlagsprogramm unter www.editionargus.de, zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter www.dnb.de abrufbar. © der zeitgleich erschienenen digitalen Version: die Autorinnen und Autoren, 2024. Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International Lizenz ([CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)).

DOI [10.26045/kp64-6181](https://doi.org/10.26045/kp64-6181) ISSN 2700-8681 ISBN 978-3-931264-97-0

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 17